

81.0
В 53

ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



Філологія
Випуск VI

Івано-Франківськ
2001

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ФІЛОЛОГІЯ
ВИПУСК VI



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
“ГЛАЙ”
2001

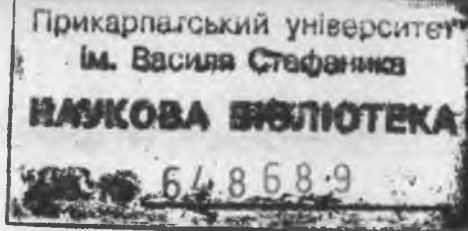
НБ ПНУС

648689

648689

□

ББК 81,2 Ук – 967
В 53



Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Випуск VI. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – 200 с.

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 Precarpathian University. Philology. – Issue VI. – Ivano-Frankivsk: Plai, 2001. – 200 s.

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. КУГУТЯК**, 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. **В. І. 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 “Плай” Прикарпатського університету, 2001.
Тел.: 2-33-79

Видається з 1995 р.

З теорії та історії філології

Віталій Кононенко

ЕТНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ТЕКСТУ

Українська мова характеризується набором системно зумовлених рис і прикмет, що виявляє можливості встановлення їх етнологічної сутності, тієї “українськості”, що відтворює український мовний тип [1]. У поняття мовного типу входять ознаки, властиві мовній особистості в різних формах мовленнєвої діяльності, однак лише узагальнення цих індивідуалізованих проявів може бодай у загальних параметрах окреслити визначальні параметри такої типології.

Перспективною уявляється ідея включення в характеристику мовного типу широкого спектра показників, що охоплюють усі сфери мовної структури – від лексики і фонематики до граматичного устрою. З іншого боку, стає очевидним, що лише текстова тяглість дозволить простежити етнолінгвістичні прикмети, за якими виокремлюється український мовний тип. Мовна свідомість, що пов’язується з розумінням мовного типу, виявляє себе також у аксіологічних, асоціативних, історико-культурологічних і інших критеріях у їхній взаємодії. Водночас виникає проблема пошуку сукупності того “надлишкового”, своєрідного, самодостатнього в тексті, що зрештою і визначає його етнологічність, національну специфікацію.

Можна встановлювати “українськість” текстів, виходячи, скажімо, з українських кореневих морфем і властивих їм значень, шукати ідіоматичність, що ґрунтується на народному світорозумінні, етнографічно орієнтованих номінаціях, однак і такий підхід, очевидно, ще не визначить усього кола проблем і інтересів етнолінгвістики тексту. Виникає завдання осмислення мовної свідомості через етнопсихологічні, соціокультурологічні, фонові й інші чинники, що складають етнолінгвістичний компонент текстової компетенції. В етнолінгвістичному ракурсі текст відтворює знання і поняття про світ, образно-метафоричне і символіко-трансцендентальне сприйняття в їх національно орієнтованому вираженні.

Константи мовної свідомості відбивають традиційний національно-культурний тип, національну картину світу. Враховується також еволюційність етнонаціональних мовних процесів, взаємодія діахронно-ретроспективних й сучасних тенденцій розвитку, що зазнають суттєвого впливу процесів національно-культурного відродження, глобалізації, зокрема, під тиском інформатилізації тощо. Синхронні інваріанти мовної свідомості формуються на вербально-асоціативному, конотативному, оцінно-мотиваційному рівнях і знаходять реалізацію в сприйнятті тексту

носієм національної мови.

Отож етнолінгвістичний аналіз конкретного тексту теж має ґрунтуватися на узагальненнях, що впливають із параметрів українського мовного типу, оцінних, асоціативних і інших характеристик. Якщо, скажімо, звернутися до тексту “Зачарованої Десни” О. Довженка, позначеного прозорістю змістово-формальної організації, відсутністю діалектної, архаїчної лексики, етнографізмів, то його “українськість” виявляє себе, з одного боку, у притаманних українській мові лексикалізації, ідіоматизації, з іншого, – в дискурсі, позначеному національним духом. Порівняйте:

“Город до того переповнявся рослинами, що десь серед літа вони вже не вміщалися в ньому. Вони лізли одна на одну, переплітались, душилися, дерлися на хлів, на стріху, повзли на тин, а гарбузи звисали з тину прямо на вулицю.

А малини – красної, білої! А вишень, а груш солодких було як наїсися – цілий день живіт як бубон.

І росло ще, пригадую, багато тютюну, в якому ми, маленькі, ходили, мов у лісі, в якому пізнали перші мозолі на дитячих руках”.

Текст характеризується, по-перше, ідіомами *одна на одну, живіт як бубон, ходили, мов у лісі*, побутовою лексикою *хлів, стріха, тин*, типовим генітивом *А малини!*, граматичним утворенням *було як наїсися* тощо, по-друге, показниками етнологічності виступає сама авторська позиція – закоханість у це нехитре городнє багатство, садкове, сказати б, щастя – з малиною, вишнями й грушами, безпосередність і щирість, власне, дитячого сприймання довкілля, по-третє, особливий колорит уривкові надає м’який гумор (“город переповнявся рослинами”, “вони вже не вміщалися в ньому”, “вони лізли одна на одну” тощо). У процес “освоєння” тексту активно вкочаються фонові відомості читача про українське село, традиційний побут, рослинний світ. Така деталь, як “гарбузи звисали з тину прямо на вулицю”, розрахована на сприйнятті через призму особистих уявлень читача. На ґрунті цього замилювання виникають асоціативні лінії, що пов’язують текст із українською класикою, з її “вишневими садками біля хати”.

Показово, що ця Довженкова оповідь мимоволі нагадує інший текст – Гоголівський: “Які в нього [Івана Івановича] яблуні та груші попід самими вікнами! Відчиніть тільки вікно – так гілля само і лізе до кімнати. Це все перед домом; а подивилися б, що у нього в садку! Чого там тільки немає? Сливи, вишні, черешні, городина всяка, соняшники, огірки, дині, стрючки, навіть клуна і кузня” (Переклав М. Рильський). Навряд чи можна побачити в Довженковому тексті буквально наслідування Гоголівського першоджерела. Йдеться, очевидно, про спільне сприйняття близького фрагмента дійсності, до того ж забарвленого гумором. І в одному, й в другому уривках органічно присутній національно орієнтований підтекст,

та, можливо, підсвідома домінанта, що й визначає їх як належні до українських за характером творів.

Взаємодія автора і читача виявляє себе в системі взаємопов’язаних етнопсихологічних передумов, що сприяють сприйняттю тексту і ґрунтуються не тільки на спільних національних орієнтаціях, а й на взаєморозумінні конкретизованих етнокультурних парадигм у їх історико-традиційних вимірах. Етнолінгвістична приступність і достатність тексту не виключає, однак, можливостей його переосмислення, власного витлумачення реципієнтами, що зумовлені як їхніми індивідуальними знаннями (рівнем інтелектуалізації) і уподобаннями, так і загальноприйнятими правилами, які можуть не поділятися автором. В основі цих правил лежить, зрештою, етнопсихологічне оцінювання, що створюється колективним досвідом спільноти. Можна навести чимало текстів, які при загально визначених спільних позиціях автора і адресата суттєво розмежовуються в оцінці етнопсихологічних явищ і процесів. У того ж Довженка сучасний читач із сумом сприймає зідеологізований текст про невинуватого руйнування людиною природного довкілля:

“Цей сон переходить у дійсність майже непомітно. Всю зиму підіймалися води Дніпра, заливаючи плавні, озера. А весною, коли по всіх притоках і з верхів’я рушив лід, а за льодом незабаром багатюща повідь, – весь Дніпровський Низ від Запоріжжя до Каховки зразу став невідомим. Пішов під воду великий Запорозький Луг, потонули навіки старі хрести на дідівських кладовищах. Щезли ріки Підпільна, Скорбна. Розлившись на десятки кілометрів, води подалися по малих річках і в сухі балки. Деякі степові безводні села опинилися негадано на берегах моревних заток, як у казці.

Народилося море, безкрає, з неосяжним морським обрієм.

Геологічне диво!.. Враження вічності, як від землі і неба. Але воно з’явилося нове, його натхненна, горда новизна хвилює, вимагає й кличе, як революція” (“Поема про море”).

Захоплення автора затопленням споконвічних козацьких земель – великого Запорозького Лугу, старих христів на дідівських кладовищах – здебільшого не поділяється адресатом, теж сприймається в етнологічних категоріях, але зі зміною знаку оцінювання – з плюса на мінус. Не відмовляючи тексту в “українськості” (адже йдеться про знайомі кожному українцеві освячені історією місця, про заподіяне рідній землі лихо – затоплення водою), можна простежити за роллю асоціативних, аперцептних, аксіологічних чинників впливу на його сприймання, створення загальної образно-символізованої картини. Етнопсихологічні параметри текстотворення виявилися достатньо вагомими й переконливими в його осмисленні, а для частини читачького чи глядацького загалу (це сценарій кінострічки) – можливо, й переосмислення.

Отож поняття “образу автора” як змістового утворення вимагає

уточнення в плані з'ясування співвідношення його етнопсихологічної позиції і позиції адресата художнього чи публіцистичного, що особливо важливо в умовах можливого розходження їх світосприймання, навіть при єдиній загальнонаціональній орієнтації. Складний словесний образ, що його передає текст, не повною мірою заповнюється "образом автора", залишаючи надлишок, що визначається загальнонародними концептами світорозуміння. Образне світосприймання, відбите в художньому тексті, передбачає врахування і ступеня "етнічності" автора і читача, їх знання матеріалу оповіді, власних переконань тощо.

У текстах із виразними екзотично-етнічними компонентами їхній вплив на організацію мовленнєвого матеріалу може бути неоднозначним – від несподіваного вкраплення чужорідного елемента до визначального чинника текстотворення, що поступово суцільно охоплює мовний простір, позначаючись на мовленнєвих партіях і автора, і персонажів. Характерним у цьому плані є вияв єдності мовленнєвого ряду в художніх творах Василя Стефаника, де нерідко зближуються авторська оповідь і розмовна стихія, створюючи одномірне семантико-стилістичне поле. Порівняйте: "– Та, може би-с, дала ми що їсти, газдине моя. Таже знаєш, що-м ще сьогодні нічо у роті не мав.

Митриха встала з причіпка і подала йому бараболу. Була застрашена, як вівця.

Митро лупив бараболу, мачав у сіль і гриз хліб.

– *Вже ти мене годуси... Але я тебе так нагодую, що дохнеш, так я тебе нагодую. Коби якого борщику, або бевки, або дідька рогатого абощо... Тицьне тобі бараболу – та й давися! Я вже не годен ноги за собов волочити!"*

Йдеться про створення єдиного дискурсу, в якому елементи авторського й діалогічного мовлення об'єднуються не лише в створенні загального диктуму, але й зрештою в організації модусу, вираженні відношення до типової ситуації.

Етнологічно вагомими змістовими компонентами можуть виконувати текстотворчі функції і у власне лінгвістичному плані – як ключові одиниці, що забезпечують цілісність, зв'язність тексту як категорії мовлення. Такий підхід до місця етноелементів у тексті не передбачає прив'язаності до конкретного етнографізму чи етнічно орієнтованої лексичної "чарунки" тексту, а виходить із доцільності сумарного визначення участі подібних одиниць у формуванні текстового загалу, у їхніх взаємодіях із нейтральною лексикою, котра за їх допомогою набуває рис "українськості". Такі елементи тексту не можуть бути визнані як такі, що входять у безпосередній граматико-змістовий зв'язок із іншими компонентами окремого висловлення, а розглядаються на рівні відношень із текстом як цілісностію.

Показовим у цьому плані може бути ліричний монолог М. Стельмаха: "Я і досі завжди з хвилюванням входжу в передостанню золотисту втому

полів, я і досі не можу спокійно дивитися на останні, сизі від негоди, вітряки, на ці добрі душі українського степу, що віками вписували в сторінки хмар і неба нелегий літопис хліборобської долі.

Мені іноді здається, що я теж схожий на вітряк, який основою, хрестовиною тримається чорної, репаної землі, а крилами жадає неба..."

Простежується шлях авторських розміркувань: спочатку згадуються конкретні вітряки, затим через порівняння образ вітряка опоетизовується, набуває рис символічного перевтілення, а далі і сам ліричний герой приміряє до себе ознаки цього аніматизованого витвору людських рук. Розгортання цього образу йде на тлі поступового входження в систему понять, пов'язаних із селянською працею, – полів, степу, чорної, репаної землі, хліборобської долі. Перехід від праці на землі до хмар і неба, отож до духовного, метафізичного, трансцендентного здійснюється в предметній конкретиці – через образ крил, в ідеальному плані – через образ "добрих душ українського степу". Символізоване слово-образ "вітряк" у його повторях об'єднав, зцементував ці значущі в змістовому плані компоненти, не втрачаючи, однак, свого провідного місця в текстотворенні.

Утворення текстових єдностей як цілісних континуумів на основі етнічно орієнтованих одиниць може послугувати розширенню зв'язків між окремими "надфразними" угрупованнями аж до завершеності твору в його ієрархічній організації. Типізовані вияви такої етнолінгвістичної закінченості і замкненості, недопущення інших стилетворчих елементів наявні в таких творах красного письменства, як, скажімо, "Тіні забутих предків" М. Коцюбинського. Порівняйте початок повісті: "Іван був дев'ятнадцятою дитиною в гуцульській родині Палійчуків. Двадцятою і останньою була Анничка. Не знати, чи то вічний шум Черемоша і скарги гірських потоків, що сповняли самотню хату на високій кичері, чи сум горних смерекових лісів лякав дитину, тільки Іван все плакав, кричав по ночах..." і под. Отож зазначення етнічності персонажів (гуцульська родина), типові власні імена (Іван, Анничка, Палійчуки), прикмет довкілля (вічний шум Черемоша, гірські потоки, чорні смерекові ліси), особливостей життя гуцулів (самотня хата на високій кичері) на невеликому текстовому просторі створюють насичену характерними ознаками "картину світу" мешканців Карпат (можна було б навіть говорити про деяку надлишковість етнічного компонента). Завершальні слова повісті повертають читача до неодноразово згадуваної трембіти ("Сумно повістувала трембіта горам про смерть"; "Трембіти плакали під вікном"; "А за вікном тужливо повістувала про се трембіта, додаючи їй жалю"): "Під вікном сумно ридали трембіти". Створюється закінчена етнолінгвістична вісь текстового простору. Водночас навіть у таких завершених текстових тягlostях можна зустріти одиниці когерентні і некогерентні, що по-різному зв'язані з етнолінгвістичною цариною мовленнєвого матеріалу і мають різну релевантність щодо тексту (макротексту) загалом.

У вивченні тексту в етнолінгвістичному аспекті має зайняти своє місце з'ясування функцій пресупозицій як елементів семантичної структури цілого, що беруть безпосередню участь у продукуванні тексту. На етнопсихологічному рівні пресупозицій не знання забезпечує єдність сприйняття автора і реципієнта, дає підстави для переходу взаємоприйнятих пресупозицій в асерції (твердження). Декодування неявних текстів за допомогою пресупозитивного знання спирається на прагматичний принцип: автор вважає той чи той зміст відомим, таким, що розуміється без будь-яких коментарів. Наявність таких пресупозицій на етнолінгвістичному рівні пояснюється належністю мовця і реципієнта до однієї етнічної спільноти з урахуванням регіональних, соціокультурних і інших чинників зближення. У вивченні цього феномена являє інтерес відділення поняття тексту від "історії", що формує певну послідовність подій поза їх текстовим вираженням [2]. Щоправда, такого характеру пресупозиції мають здебільшого лише екзистенційний план, тобто дозволяють вважати, що ті чи ті найменовані події, явища, предмети дійсно існували чи існують, отож вони ще не вимагають деталізованих знань щодо властивостей цих понять. Показове в цьому плані співвідношення "історії" і "тексту" за участю категорії пресупозитивності на матеріалі текстів історико-культурологічного спрямування. Порівняйте:

"Отож і тепер, коли козаки безперестанку працювали вже ледве не цілу ніч, Богун не помітив ні одного, що ставився б до роботи недбало. Розпитуючи в сотників, осаулів, курінних, а подекуди і в звичайних рядовиків про зброю, про ладівниці, про тараси – про речі, що стосувалися до майбутнього штурму, – Богун з задоволенням помічав, що все гаразд" (О. Соколовський).

Читачеві необов'язково знати, в чому різниця між "сотниками, осаулами, курінними", він лише усвідомлює, що йдеться про керівний склад козацького війська (їм протистоять "рядовики"), як витлумачити значення понять "ладовиці", "тараси" (їм передую найменування "зброя", отож йдеться про засоби для штурму). Між автором і адресатом встановлюється зв'язок, побудований на загальних уявленнях реципієнта про українську історію часів Хмельниччини.

Докладніші прагматичні пресупозиції забезпечуються спеціальною підготовкою, але для сприйняття художнього тексту достатнім є рівень екзистенційний. Для розширення знання потрібні додаткові історико-культурологічні коментарі, що зрештою виходять за межі загальної етнопсихологічної компетенції.

Наведемо приклад. Лише на основі "спільного знання", зумовленого належністю до етнічного середовища, можна дійти висновку, що текст І. Білика, в якому відтворені події далекого минулого, змальовує життя давніх українців (поза тим, можна чи не можна погоджуватись із цією авторською концепцією): *"Десь поза калиновим куцем форкав кудлатий степовий кінь. Малко його не бачив, але вороний поведився спокійно, й*

тивун тихо мугикав собі в рудий вус: "Ой травиченько, та моріжечку, ти гляди не вколи мені й ніжечку..." ("Меч Арея"). Номінативні позначення *калиновий куц, степовий кінь, рудий вус* створюють лише передумову, попередню можливість їхнього співвіднесення з українським "матеріалом", *тивун* – (управитель) – достатньо прозорий історизм, *Малко* – власне ім'я слов'янського походження (попередньо відома мотиваційна основа прізвиська: "Очі в Малка натомість відповідали його йменню, були дрібненькі й ховалися межі щокми та волохатими брівми..."). Але лише пісня, побудована на українському народнопоетичному ґрунті, зі зменшувально-пестливими формантами, специфічно пісенною ритмікою підтверджує безумовну "українськість" діючих осіб.

Започатковані на етнологічній основі пресупозиції можуть слугувати подальшому текстотворенню, не обмежуючись виконанням екзистенційної чи селекційної функції. Порівняйте, скажімо, початок оповідання Гр. Тютюнника "Зав'язь":

"– Куди це ти, парубче, наджигурився? – питають з полу дід Лаврін і прикахикують насмішкувато, наче й справді щось про мене знають. А що в тім такого, що я нову сорочку нап'яв і кібчика на голові прислинив, – може, я на збори піду?"

Лексична пресупозиція *парубок* знаходить продовження вже в межах найближчого тексту: він *наджигурився* (порівняйте *джигун* – гультяй, гульвіса. – Грінченко, I, 376); далі – *"що в тім такого, що я нову сорочку нап'яв?"* і под. Затим читаємо: *"Тепер я... самі ж, бач, кажуть: парубок..."* У продовження теми відбувається розмова з дідом про те, як хлопець "ожениться на тій прояві", далі оповідається про його побачення з дівчиною. Тим самим виправдовується початкові дідові *парубок, наджигурився*. Але цим пасажем тема не закінчується. Повернувшись з побачення, хлопець допомагає дідові окурювати садок, "бо пропаде к лихій годині уся зав'язь". Ідея зав'язі, задекларована в заголовку, знайшла реалізацію в етнологічно орієнтованому контексті (*парубок – наджигурився* і под.).

У системі асоціативно-аперцептних, аксіологічних аспектів тексту етнопсихологічний чинник здебільшого недостатньо прозорий, принаймні пов'язаний із впливом інших конотацій. Водночас виділення цього чинника має в своїй сутності більш об'єктивний характер, аніж інші конотативні елементи тексту, бо ґрунтується на визначених етнологічним аналізом екстралінгвістичних параметрах, таких, скажімо, як відповідність народному менталітетові, національним ідеалам, релігійним і культурним традиціям тощо.

Скажімо, відома пісня П. Ніщинського починається словами, що, як на погляд неукраїнця, можуть здатися не пов'язаними з наступним текстом:

*Закувала та сива зозуля
Вранці-рано на зорі...*

Лише асоціативно-образне національне знання дозволяє співвіднести кування зозулі зі стражданнями козаків у турецькій неволі. Адже зозуля в українців – символ сумної долі, недоброго віщування; в його основі лежить архетипне значення горя, нещастя [3, 135-138]. Введення в текст цього образу сивої зозулі, що кує вранці-рано на зорі, не безпосередньо, але художньо виправдано відкриває картину поневірянь, якихось тяжких випробувань, про котрі має йти подальша оповідь.

Стаючи чинником загальноновизнаним, зокрема, у межах українства, такий асоціативно-оцінний чинник може, однак, підлягати суб'єктивізації, ставати особистісним елементом. Коливання в конотативних інтерпретаціях на ґрунті етнопсихологічних чинників пов'язані з емотивно-прагматичними аспектами тексту, але такі зсуви, як правило, не виходять за межі загальнонаціональних асоціативних вимірів.

Відомий приклад – асоціативно-оцінна характеристика образу собору в однойменному романі О. Гончара. Порівняйте:

"Все він [собор] бачить і бачив усе. Ярмарки вирували круг нього, яскраво гомоніли, бурунили, буйно сміялись червоним, сивіли шапками, саньми красувались в різьблених оздобах... Чи так уже воно й вищезло все? Чи береже він у собі відгомін життя невмирущого, мигтіння списів запорозьких, різноголосся ярмаркового люду, жарти циганські, чвари прасолів, іржання коней продано-ображених, лоскотний сміх шинкарок щасливих, нічні шепоти закоханих, зоряні обійми й зачаття?.. Повен, повен всього!" і далі.

Між автором і адресатом на національно-культурному рівні встановлюється взаєморозуміння доцільності подібної персоналізації; оцінювання досягає вишого ступеня; аперцептний ряд розширюється, асоціативні зв'язки збагачуються. Образ набуває узагальнено-символічного звучання. Конотації створюються не лише завдяки його величності й духовній силі, а й під впливом супровідних картин – ярмарків, козацьких звитяг, шепотів закоханих тощо. Отож визначаються деталі тексту, що забезпечують асоціативно-оцінні характеристики.

Врахування етнопсихологічних засад текстової інтерпретації вводить в аналіз важливий емотивно-прагматичний, конотативний аспект, що ґрунтується на етнолінгвістичних параметрах і може бути виділений як спеціалізований семантичний компонент.

1. Караулов Ю. Н. Эволюция, система и общерусский языковой тип // Русистика сегодня. Язык: система и ее функционирование. – М., 1988. – С. 6-31.

2. Шмидт З. Й. "Текст" и "история" как базовые категории // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С.89-108

3. Кононенко В. І. Символи української мови. – Івано-Франківськ: Плай, 1996.

Ethnological bases of the text are determined by the language type, a wide range of features, which ensure ethnically oriented text coherence and cohesion. Ethnical-psychological weighty content components perform text-forming function at the verbal-associative, connotative, evaluative and motivation levels, cultural background knowledge and presuppositional knowledge are applied.

Василь Грещук

ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ В ГАЛИЧИНІ СЕРЕДИНИ XIX СТ.

Розвиток української літературної мови в Галичині в XIX ст. був складним, суперечливим і неоднозначним. Перші паростки національного пробудження, серцевиною якого завжди були проблеми функціонування рідної мови, збирання і популяризація усної поетичної творчості, творення самобутньої художньої літератури, розвитку освіти, зійшли ще у зв'язку з науковою, релігійною, публіцистичною і громадсько-просвітньою діяльністю Івана Могильницького, Івана Лаврівського, Івана Снігурського, Петра Паславського та ін. Саме завдяки їх зусиллям у суспільній свідомості галичан формується думка, що українська мова – це окрема гілка на дереві слов'янських мов зі своєю славною історією, що вона нічим не поступається перед іншими слов'янськими мовами, що нею можна і треба здобувати освіту, молитись до Бога, що вона цілком придатна для творення художньої літератури, наукових праць. Усвідомлення цього та успіхи національно-духовного пробудження на Наддніпрянщині, у західних і південних слов'ян підготували ґрунт для "Русалки Дністрової", з появою якої можна говорити про новий етап у розвитку української літературної мови. Характерно, що дослідники схильні вважати, що до заборони і конфіскації книги спричинився не зміст віршів і пісень, а мовні нововведення, пов'язані з використанням народної мови і сучасної слов'янської абетки [1]. Якою б вагомою у розвитку української літературної мови в Галичині не була "Русалка Дністрова", як справедливо відзначає Є. Грицак, "епохальний виступ М. Шашкевича не міг зробити відразу основної зміни, бо творчість його тривала закоротко, і аж 1848 рік, що приніс нам "національну весну", привернув належне значення народній мові в тодішньому українсько-галицькому письменстві [2].

Середина XIX ст. в Галичині, як засвідчує тогочасна публіцистика, характеризується багатством поглядів на шляхи розвитку української літературної мови, які можна звести до таких основних:

1. Літературна мова має розвиватися на основі староруської мови, якою написані художні твори Київської Русі. Мова ця, хоч і мало зрозуміла для народу, надзвичайно багата в своїх зображальних можливостях.

2. За літературну мову українцям має правити церковнослов'янська, величність і краса якої відома по всій Європі, свята мова, що нею здійснюється богослужіння.

3. Українці як літературну мають використовувати писемну російську мову, яка виникла як симбіоз кращих елементів староруської і церковнослов'янських мов.

4. Основу формування української літературної мови повинна скласти проста розмовна народна мова, яку живитиме найважливіша краса, лексичне й граматичне багатство місцевих говірок [3].

Однак з огляду на те, що староруська мова, як і російська, зазнали помітного впливу церковнослов'янської, чітко розмежувати церковнослов'янські і староруські чи російські мовні елементи для українського галичанина було непростою завданням. До того ж в Галичині середини XIX ст. російську літературну мову того часу, яка, між іншим, сама переживала складний процес боротьби і взаємодії різних літературно-мовних стилів [4], з українських письменників чи публіцистів ніхто добре не знав. Тому творча діяльність прихильників перших трьох напрямків породила штучний конгломерат з церковнослов'янської, староруської і російської мов – макаронічне язичіє, на ґрунті якого всі разом різко засуджували спроби вироблення літературної мови на основі розмовної мови народу. Таким чином, головна боротьба за розвиток української літературної мови в Галичині розгорілась між так званими “об'єдинителями” з їх язичієм у ролі української літературної мови та патріотами рідного слова, які намагались, за прикладом “Руської трійці”, творити літературну мову на народномовній основі.

Австрійські суспільні, освітні й економічні реформи періоду “весни народів” створили сприятливі передумови для розвитку української народної мови як літературної. З проголошення конституції і запровадження свободи слова, друку, зборів тут же скористалися галицькі українці. 2 травня 1848 р. створена Головна Руська Рада, яка очолила боротьбу українців Галичини за своє національно-культурне і політичне відродження. Через два тижні виходить перша українська газета “Зоря Галицька”, на сторінках якої, як і інших українських часописів, заснованих у той же період, впродовж її існування чільне місце посідають питання розвитку української літературної мови. Політичне звернення “Будьмо народом”, видруковане в першому номері газети, визначало одним із головних завдань “розвивати і взносити нарідність нашу во всіх її частях: видосконаленем язика нашого, запровадженем его в школах низших і висших” [5].

На слов'янському з'їзді у Празі, що відбувся на початку червня того ж року, українські галичани уклали з поляками спільну угоду, згідно з якою українська мова діставала широкі права в суспільному, політичному, освітньому житті. Ось деякі положення з тієї угоди: “Відповідно до людності польської або руської в кождім окрузі має бути польська або руська мова урядовою.. Кожному мешканцеві краю вільно в зносинах з властями уживати мови польської або руської, і власть має йому відповідати тою самою мовою.. В громадах мають школи вестися мовою тої народності, яка має більшість, але меншість має право держати школу для своєї народності. В цілім краю в третьому нормальному класі має бути

в руських школах викладава мова польська, а в польських – руська; гімназії будуть окремі для польської народності, а окремі для руської.. На університетах буде вільно викладати обома мовами” [6]. Урівнювання української мови в суспільних функціях із польською у Галичині, звичайно, сприяло піднесенню її престижу, нейтралізувало її меншовартість і було добрим підґрунтям усвідомлення її як літературної.

Проблема української літературної мови стала однією з основних на Соборі руських вчених, який відбувся в жовтні 1848 р. у Львові. Ухвала такого авторитетного органу, як з'їзд учених, “в письменстві триматися тої мови, якою наш народ говорить” для багатьох стала надійним орієнтиром у неоднозначних перипетіях складного процесу розвитку української літературної мови. Однак такий погляд на розвиток літературної мови був неоднозначним, не всі підтримали його. Ще на самому з'їзді Венедикт Левицький, Сосновський, Ганкевич виступили проти народної мови як літературної, вважаючи, що таке нововведення загрожує церковнослов'янській мові і побожності [7]. Категоричними противниками народномовної основи літературної мови стали І. Головацький, Д. Зубрицький, О. Духнович, М. Малиновський та ін. У ними ж розгорнутій лінгвістичній дискусії щодо шляхів розвитку української літературної мови в Галичині вони стали на захист церковнослов'янської, староруської традицій у літературній мові [8].

Головним аргументом противників народномовної основи формування літературної мови було те, що жива народна мова недосконала, неопрацьована, убога, не має необхідних слів для вираження багатьох понять, занечищена полонізмами, нею не можна піднести освіту і свідомість людей, і “если мовою лише простого народа и токмо въ тѣсномъ кружѣ понятій его будемъ писати, нигды не заробымо собѣ на право просвѣщеннаго народа” [9]. “Если бы простонародный нашъ языкъ имѣлъ всю достаточность для наукъ, то понеже слова суть свидѣтельствомъ степени просвѣщенія, народъ нашъ стоялъ бы оуже на высочайшомъ стелени просвѣщенія. Почто ему тогда наукъ” [10].

Іншим аргументом неможливості вироблення літературної мови з народної були говіркові відмінності останньої, її територіальна диференційованість, через що галицькі, закарпатські, буковинські українці “як хто вміє, так піє”, а літературна мова повинна бути єдиною для всіх, тому основою її розвитку має бути “наша бабуся старослов'янська”, яка віками стояла на сторожі української народності [11]. Інакше треба буде стільки граматик, скільки є сіл, а “якъ же можетъ каждое село требовати дабы ему собственное, неправильное, необшое было общимъ?” [12].

Підставою недовіри народній мові як основі літературної було й те, на думку консерваторів, що для простолюдина недоступна вища світська освіта, для нього важливішим є просвіта моральна, релігійна, а вона може

офіційні урядові приписи Міністерства освіти і митрополита про використання як літературної для галицьких українців церковнослов'янської мови [14].

Серед опонентів народномовної основи розвитку літературної мови були й такі, які не могли допустити думки про літературну мову на ґрунті рідної мови з погорди до простого народу і його мови, зневажливо обзивали своїх однокровних братів “пастухами”, “скотопасами”, “пасічниками”, “грицьками”, “хахлами”, а матірну мову – “найпідлішим зерном” [15].

В ідеології прихильників народнорозмовної основи розвитку літературної мови центральне місце відводилось положенню про мову як найважливіший чинник національної ідентичності: “кто ся свого народного языка вырекає, той заперечає свою розлучну народность” [16]. Відречення від рідної мови веде до винародовлення, повної денационалізації, бо “покры языка, поты народа: перѣмена або загыбель языка потягає перемѣну, або смертоносную гибель народа за собою” [17]. Народ, що зрікається своєї мови, а приймає іншу, не має майбутнього і стає рабом чужого народу [18].

На звинувачення в недосконалості, неопрацьованості народної мови, в браці її самодостатності для розвитку літератури й науки апологети народної мови резонно відповідали, що українська мова “не убога в слова, але в людей, які би її знали” [19]. Кожна мова надається до її удосконалення, до збагачення зображальних можливостей. А якщо певних слів і виразів не вистачає, то це легко долається, над виробленням літературної мови треба постійно працювати, через це пройшли німці, поляки, інші народи [20].

Не є перешкодою до становлення літературною діалектна роздробленість народної мови, писати треба так, як більшість людей говорить, а не як в тому чи іншому селі. З іншого боку, навіть вузькодіалектні слова не є чимось абсолютно зайвим у мові, без них не обійтися, наприклад, коли в художній літературі необхідно відобразити своєрідність життя і побуту певних етнічних груп [21].

Щодо церковнослов'янської мови, то її треба знати і шанувати, однак пам'ятати, що вона чужа для українців, а з народом треба говорити його розмовною мовою і науку творити його мовою, тоді вона стає доступною (22). Просвіту народові може забезпечити лише жива мова, зрозуміла й доступна, а не чужа церковнослов'янська, чи російська, або “сумішка” з них, якої люди не знають і не розуміють [23].

На користь формування літературної мови на народній основі свідчать художньо довершені поезії і проза І.Котляревського, Г.Квітки, Є.Гребінки, Т.Шевченка, П.Куліша та інших наддніпрянських українських письменників, які в своїй творчості сміливо стали на ґрунт рідної мови [24], а також поетична слава А.Міцкевича, яка прийшла до нього після того, як він відійшов від класицизму і звернувся до народної мови [25].

Ф.Петрарки, який став знаменитим не латинською поемою “Африка”, а сонетами і канцонами, написаними простонародною італійською мовою [26].

Глузівникам з української простонародної літературної мови її захисники нагадують, що свого часу її попередниця була мовою руських князів і польських королів, мовою науки, суду і дипломатії, і не лише в Україні, а й у Литві, що нею збагатилась польська і російська літературні мови, що її красу, поетичність, музикальність визнавали видатні слов'янські письменники і науковці [27].

На жаль, дискусія щодо шляхів розвитку української літературної мови в середині XIX ст. в Галичині на практиці завершилась наступом москвофільства з його мертвотним язичієм. Не знайшлося на той час постаті, яка змогла б не тільки публіцистично протистояти москвофільству, а й дієво закріпити та розвинути здобутки в царині утвердження народної мови як літературної. Не стало Маркіяна Шашкевича... Інші члени “трійці” не довго сповідували свої погляди часів “Русалки Дністрової”. Замість того, щоб скористатись зі свого становища професора кафедри української мови університету для захисту української літературної мови на народномовній основі, її популяризації і пропаганди, Я.Головацький “уже в 1851-ім році, пишучи про митрополита Іларіона, .. ужив мови не менш старосвітської, як мова того самого Іларіона, про котрого писав” [28], а двома роками раніше в листі до О.Бодяньського зауважив, що тільки російські навчальні книжки можуть бути джерелом для “істинно руських, коренних найменувань, которі повинні бути одні для всіх русів” [29].

Однак сама дискусія і аргументи на користь народної літературної мови не були даремними, вони підготували добрий ґрунт для нової хвилі національно-культурного відродження, що наступає з зародженням народництва вже в 60-х рр.

1. Див.: Гнатюк В. Національне відродження австро-угорських українців (1772-1880 рр.). – Відень, 1916. – С.31; Брок Пітер. Іван Вагилевич (1811-1866) та українська національна ідентичність // Шашкевичіана. Нова серія. Випуск 1-2. – Львів-Броди-Вінніпег, 1966. – С. 397.
2. Грицак Євген. Українська літературна мова в Галичині в половині XIX сторіччя // Збірник пам'яті Івана Зілинського (1879-1952). – Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто-Львів, 1994. – С. 237.
3. Див., напр.: Галичо-руський Вѣстникъ. – 1949. – № 65.
4. Див.: Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX веков. – М., 1982. – С. 329-419.
5. Зоря Галицкая. – 1848. – № 1.
6. Див.: Франко І.Я. Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині // Франко І.Я. Зібрання творів у п'ятдесяти томах: Наукові праці. – К., 1986. – Т. 47. – С. 118.
7. Див.: Головацький Яковъ. Историческій очеркъ основанія галицко-рускої Матицѣ. – Львів, 1850. – С. CV.
8. Перебіг у хронологічному порядку дискусії про характер української літературної мови в Галичині в середині XIX ст. досить повно висвітлено у праці К.Студинського

“Кореспонденція Якова Головацького в літах 1850-62” // Збірник філологічної секції Наукового Товариства ім. Т.Г.Шевченка. – Т. VIII-IX. – Львів, 1905. – С. I-CLXI.

9. Вѣстникъ. – 1851. – № 13.
10. Зоря Галицкая. – 1852. – № 14.
11. Вѣстникъ. – 1850. – № 107; 1851. – № 113-114.
12. Зоря Галицкая. – 1851. – № 48; 1852. – № 48.
13. Див.: Вѣстникъ. – 1851. – № 142.
14. Див.: Вѣстникъ. – 1850. – № 131.
15. Див.: Вѣстникъ. – 1851. – № 148.
16. Зоря Галицкая. – 1850. – № 63.
17. Зоря Галицкая. – 1850. – № 67.
18. Див.: Зоря Галицкая. – 1855. – № 9.
19. Вѣстникъ. – 1850. – № 107.
20. Див.: Зоря Галицкая. – 1855. – № 5-7.
21. Див.: Вѣстникъ. – 1853. – № 78-79.
22. Див.: Вѣстникъ. – 1850. – № 107, 1851. – № 41-42.
23. Див.: Вѣстникъ. – 1853. – № 64-65.
24. Див.: Вѣстникъ. – 1851. – № 41.
25. Див.: Вѣстникъ. – 1853. – № 64.
26. Див.: Зоря Галицкая. – 1855. – № 7.
27. Див.: Вѣстникъ. – 1853. – № 65.
28. Маковой Осип. З історії нашої філології: три галицькі граматики (Іван Могильницький, Йосиф Левицький і Йосиф Лозинський) // ЗНТШ. – Львів, 1903. – Т. 54. – С. 57.
29. Шашкевич Маркіян. Вагилевич Іван, Головацький Яків. Твори. – К., 1982. – С. 321.

The article highlights the problem of the Ukrainian literary language development in the period of “peoples spring”.

The discussion about the ways of the Ukrainian literary language development in the periodical press of that trine is analyzed. It is stated that the discussion and arguments in favor of the Ukrainian literary language development in the basis of folk speech were not in vain. They laid the corner stone for the new way of the national and cultural revival. Which coincided with the trend known as ‘narodovstvo’ in the 60-s.

Микола Лесюк

ІСТОРІЯ ПРАВОПИСНОГО ПИТАННЯ В ГАЛИЧИНІ (до 50-их рр. XIX ст.)

Питання становлення і стабілізації українського правопису хвилювало вчених як Західної, так і Східної України в усі часи: воно хвилює їх і нині, оскільки і в сучасному українському правописі є багато невирішених питань, і донині ще не завершена дискусія між представниками західної (галицької) і східної правописних традицій. Дискусії ці мають глибокі корені, оскільки становлення правописних норм у Галичині та на Східній Україні йшло різними шляхами і піддавалося різним впливам.

Історія українського правописного питання сягає глибокої давнини;

питання ці хвилювали, очевидно, ще писарів періоду Київської Русі, бо уже в тодішніх, давньоукраїнських писемних пам'ятках помітні відхилення від правописних традицій церковнослов'янської мови, які не завжди пояснювалися неухважністю чи неретельністю писаря, а скоріше пошуками оптимального варіанта передачі на письмі живого мовлення чи якогось іншого тексту. Як писав Михайло Возняк, „з самих початків письменства на Україні... слідна в рукописах боротьба живої народньої мови з церковно-славянщиною. Сю боротьбу можна прослідити на похибках переписчиків... Чим менше було переписчикове ухо чутке на прикмети староболгарської мови, чим слабше знав він сю мову та її правопись, тим густійше продиралися у церковнослов'янський текст прикмети живого говору...” [1, 5].

Перша офіційна писемна спроба подати певні правописні правила в українській мовознавчій науці належить Лаврентієві Зизанію і його „Граматиці словенській“, виданій у 1596 р. у Львові. У цій граматиці вже був спеціальний розділ *Каноны орфографін* [2, 85-90], який, зокрема, рекомендував писати літеру *ta* на початку слова, *л* у середині, на місці другого *л* писати *a* (у формах типу *древна-С.85*), літеру *w* замість *o* з метою відрізнення форми давального відмінка множини (*Богѡмъ*) від орудного однини (*Богомъ*), а також прислівника від прикметника середнього роду (*достойно, праведно* – прикметники і *праведноу, любезноу* – прислівники – 86-87). Зроблена спроба впорядкувати написання і десятиного та і восьминого. Отже, і пишеться на початку слова у власних назвах (*Ізраиль, Іванъ*), у середині слова – перед голосним у формах типу *спасеніе, Божіе*, а в кінці „реченіа“ (слова) – для розрізнення родового відмінка іменників сучасної III відміни від давального (дав. *ноці, кості* – род. *нощи, кости* – 86). В інших випадках треба писати *n*: *ходити, посѣтити, источникъ* тощо. Л.Зизаній підтримував написання в кінці слів *ъ* та *ь* (с.87), рекомендував писати *ѣ* замість *e* (*тѣлесны, а не телесны, o* *Христѣ, а не o* *Христе*), а також замість *л* (*бѣхѣ, а не блхѣ*) „*n* се естъ благолѣпно оупотребленіе“ (с.87-88). Є правило й щодо „дебелого“ *ы*. Його уживають „*nѣщыи* (наипаче же *Москва*) у множині замість *n*: *праведници, праведницы, грѣшники, грѣшницы* та ін. Фразу „*n* сѣх мноу нелѣпо быти оупотребленіе“ слід розуміти як несхвалення Л.Зизанієм написання широкого *ы*.

Є тут і деякі інші правила (про *ж, љ, про ѣ, оу, ю, є*), тобто про всі голосні кирилицької азбуки. Деякі правила були цілком слушні, але, на жаль, Л.Зизаній не зробив спроби ревізії кирилиці, не засумнівався у доцільності тримати таку велику кількість літер, багато з яких були насправді зайвими. Авторитет церковнослов'янської мови й кирилицької азбуки був для нього настільки високим, що він не посмів навіть подумати про те, щоб вилучити окремі літери, які фактично, крім числового значення, іншого функціонального навантаження не мали. Історичному й прийшлося видумувати для них штучні правила написання, відводити кожній із них якусь функціональну



літери **ъ** та **ь** (навіть сам зазначав, що вони можуть бути замінені пасриком), не міг не бачити звукової ідентичності таких пар літер, як **и-и**; **Ѹ-оу**; **ѧ-ѧ**; **Ѣ-Ѣ**; **о-о**. Зазначимо тут, що цей авторитет староцерковнослов'янської мови тяжів і над іншими українськими, зокрема, галицькими вченими, які ще довго після Зизанія, майже до кінця XIX ст. триматимуться кирилиці і тих усіх літер, без яких можна було запросто обійтися і які були запозичені Кирилом та Методієм з грецького алфавіту і запроваджені в кирилицю заради їх числового значення.

Не посмів цього зробити й інший видатний український учений – філолог Мелетій Смотрицький, автор граматики, яка протягом двохсот років (до середини XVIII ст.) була єдиним підручником не тільки на Україні, але й в інших слов'янських країнах. Зазначивши на початку праці, що „орѡграфіа естѣ часть Грамматіки первая, естество писменъ своисто ихѣ слогѣ реченіе и слово со припѣтіемѣ и препинаніемѣ знати оучащаѣ“, що вона об'єднує „естество писменъ, оудараніе гласа, препинаніе словесѣ“ [3, 10], автор далі виклав основні, на його погляд, правила написання літер та знаків пунктуації. На жаль, він підтримав Л.Зизанія у використанні літер кирилиці у первісному її складі. Як і Л.Зизаній, в „Ѹвѣщеніахѣ“ він пише про паралельне вживання **ѣ** та **Ѣ** (у Зизанія – „великое“), якими нібито розрізняються форми однини та множини (той клеветѣ – тѣхѣ клеветѣ), хоч у нього немає послідовності, паралельне вживання **о** та **о** (функція та сама – тѣмѣ чловѣкомѣ – тымѣ чловѣкомѣ – с.19), паралельне вживання **и** – **ї**, для яких також вишукує правила (**ї** – лише перед голосним у середині слова – різниціє, прочїи, реченіа). Виявляючи українську вимову, М. Смотрицький пропонує **и** в окремих випадках вимовляти „дебелѣ“, тобто як сучасне українське **и**: **нстина** (с.20). Щодо **оу** та **Ѹ**, то, як зазначає сам автор, вони „неразличнѣ“, але досвідчені писарі пишуть **оу** на початку слова, а в інших випадках будь-яке: **оумѣ**, **оустѣпю** (с.20). Не відмовився М. Смотрицький, звичайно, й від **ь** та **ъ** у кінці слів, але визначив їм чіткі функції: **ъ** пишеться для „вдебеленіа“ приголосного, а **ь** свідчить про „Ѹтонченіе“ (с.20).

В „Ѹвѣщеніахѣ“ автор граматики зазначав, що **ы** вначалѣ реченіа **неполагаетсѣ** (с.21), **ѣ** пишеться в різних позиціях (але нічого, на жаль, не сказав про його вимову), як і Л.Зизаній розводить по різних позиціях **ѧ** та **ѧ** (**ѧ** – тільки на початку слова, а **ѧ** в усіх інших: **ѧвлѣшесѣ** (с.22). Подвійне значення має **ѵ** (їжиця). Коли вона позначена „двоточіем“, то читається як **и** (в іншомовних, грецьких словах), а коли цих крапок над нею немає, то читається як **в** (с.22).

М. Смотрицький зазначав, що в іншомовних словах можуть уживатися літери **г**, **ф**, **ѡ**, **ѱ**, **Ѳ**, але застерігає, щоб не сплутувати **ф** і **Ѳ**, не писати **Ѳіліппѣ**, **Фекла**, а **Філіппѣ**, **Ѳекла**. Як тут було розібратися учневі, де писати літеру **Ѳ**, а де **ф**, уявити важко. Єдиний випадок, де М.Смотрицький визначився чітко, це щодо літери **ѡ**. Тут він зазначив, що її можна вживати

лише для позначень числа **б**, і саме заради цього її було запозичено з грецької мови (с.22), а звук треба позначати літерою **з**. Шкода, що цього він не побачив стосовно інших пар літер, про які ішла мова вище.

М. Смотрицький наводить і цілий ряд інших правописних правил уже в розділі „Правила орѡграфіи“ (правопис великої літери, надрядкових літер, про сплутування **ѣ**, **Ѣ**, **ѧ** та **ѧ**; **ъ** і **ь**, **ѧ** і **ѧ**, **Ѳ** і **ѱ**, **г** і **г**; **ѵ** і **ѵ**, про подвоєння **и**, про написання деяких іншомовних слів тощо – усіх шість розділів – с. 23-26, – але тут тільки підкреслимо, що як Л.Зизаній, так і М. Смотрицький не наважилися реформувати кирилицю і відійти від традиційного церковнослов'янського письма.

Не внесли нічого нового щодо впорядкування правопису кирилицьких літер на позначення голосних і пізніші праці XVII ст. Так, у видатній лексикографічній праці „Лексикон славенорѡскій...“ Памва Беринди, виданому в 1627 р., закріплено вживання літер на позначення голосних таке, як було у попередніх працях. Однак, якщо в М. Смотрицького, попри багато винятків, усе-таки проглядалася певна система в уживанні літер, то тут вона порушена. Так, літери **о** та **о**, наприклад, уживаються в ідентичних позиціях. У словах **леѡконѣ** та **словенорѡскій** усюди маємо фонему /o/ в середині слова, але позначена вона по-різному. Так само тут і десятинне уживається не тільки перед голосним (тлькованіє, печерскіа), але й між приголосними (леѡконѣ). На відміну від М.Смотрицького П.Беринда не вживає **ѧ**, а після голосного замість **ѧ** пише просто **ѧ**: **мрѧ**, **велнѧѧ**, **тяжѧѧ** і под., а зредукований **ъ** тут може бути не тільки в кінці, але й у середині слова (тлькованіє, прѣвое) [4], що скопійовано просто зі старослов'янських написань.

Цікавою є перша українська грамика, яка дала опис власне української мови, хоч називалася „Граматыка словенскаѧ“, що була написана українським студентом Іваном Ужєвичем у Парижі в 1643 р. Про її „українськість“ може свідчити хоча б сама назва „Граматыка“ з одним **ѧ** та з літерою **ы** після **т** (згадаймо, що і в Л.Зизанія і в М.Смотрицького це слово мало форму „Грамматіка“).

Однак і тут в українських ілюстраціях (грамика написана латинською мовою) збережені ще майже всі літери кирилиці на позначення голосних, тобто **о** та **о** (Богѣ, вода, воевода – Іванѣ, швєсь, врачѣ), **ѧ** та **ѧ** (тисѧѧ, дитѧ, козѧ – словѧннѣ, челѧднѧ або свѧтын и свѧтый); **ѵ** та **ѵ** (ѵчоный і ѵчоный – правда, ѵ – рідко); та **ї** (имѧ, идѧ, третий – Іваннѧ, спасеніє, должнікомѣ) та ін. (5; арк.6), (5-А; арк.3), (5-Б; 12). Як бачимо, І.Ужєвич теж за інерцією чи за традицією подає всі варіанти позначень голосних, які з успіхом можна було б познати й уніфікувати. Більше того, він навіть для одної літери, але з різними наголосами вишукує різні функції. Так, літера **и** з гострим наголосом вимовляється протяжно, а коли на ній стоїть наголос „важкий“, то вона ставиться в кінці слова (5-Б; 12).

Правописну традицію, закладену Л.Зизанієм та М.Смотрицьким, з деякими відхиленнями підтримали в принципі й „Синоніма

словеноросскаа", написана в середині XVII ст., та "Лезіконъ латинскій" Є.Славинецького і "Лезікон словенолатинскій" Єпіфанія Славинецького та Арсенія Корецького-Сатановського, що теж були укладені у XVII столітті. Тут уживаються паралельно о та ѡ, и та і, ѡ та ѡа, у кінці слова уживаються ѡ та ѡ [6].

Протягом цілого XVIII сторіччя на Україні не було більш-менш вагомих і відомих мовознавчих праць. На підмосковній Україні українську мову усіяло ігнорували та обмежували, а Галичина після переможної війни Богдана Хмельницького знову потрапляє під національний і колоніальний гніт Польщі; вона була окутана беспросвітною темрявою, крізь яку українське слово не могло пробитися до світла.

Правда, на початку століття відбулася подія, яка позитивно вплинула на розвиток писемності слов'ян, зокрема, східних. У 1708 р. в Росії була реформована кирилиця. Оскільки на той час слов'янські країни мали вже у користуванні римські цифри, виникла можливість позбутися й зайвих літер з азбуки, яка одержала назву „гражданка“.

Треба відзначити, що упровадження гражданки на Україні ішло дуже повільно. На особливий спротив вона натрапила в Галичині. Поява гражданки розцінювалася як зазіхання на авторитет церковнослов'янської мови, і духовний клір дуже неохоче уступав їй місце, тому в Галичині кирилиця культивувалася ще і в другій половині XIX ст. Критично оцінює появу гражданки на Україні і такий відомий мовознавець, як Іван Огієнко [7, 275-277].

Однак гражданка позбулася не всіх недоліків кирилиці. Вона й надалі зберегла „мертві“ літери ѡ та ѡа, и восьминне та і десятине, а також ѡа, які ще довго не матимуть чітко визначених функцій і сплутуватимуться при написанні. Це можна продемонструвати хоча б на творчості Григорія Сковороди. у якого, наприклад, слово *мир* має аж трояке написання: *мир, мір, мыр* [8, 39].

Першою ластівкою, що принесла на Україну новий підхід до формування правописних норм, тобто формування його на фонетичному принципі, була граMATика Олексія Павловського.

Важливим нововведенням О.Павловського було позначення фонем /i/, незалежно від її походження, літерою і. Він, до речі, чи не перший помітив дуже високу частотність цієї фонемі в українській народній мові, що пізніше відзначатимуть і інші українські вчені-мовознавці. На жаль, фонетичний правопис О.Павловського (і передача на письмі фонем /i/) не закріпився серед письменного люду того часу, і це в значній мірі зумовило гальмування розвитку літературної мови, особливо в Галичині.

Не вдаючись у деталі нововведень О.Павловського, зазначимо, що попри всі позитивні моменти його пропозицій він теж не зміг відійти від традиційного правопису, закладеного ще Кирилом та Методієм і підтриманого М.Смотрицьким. О.Павловський міг хоча б вилучити ѡ з уживання, залишивши для позначення м'якості лише ѡа. А читачеві було б ясно, що все, що не м'яке, – тверде. І все ж граMATика О.Павловського була великим кроком уперед у розвитку української літературної мови на народній основі.

Роль граMATики О.Павловського була б вагомішою, якби принципи, викладені в ній, були підтримані таким потужним науковим авторитетом, як Михайло Максимович. Однак він ще більше заплутав і ускладнив традиційний правопис. Так, лише для позначення фонем /i/ він запровадив аж п'ять різних знаків. Літерою ѡ позначалося /i/, що з ятя й виникло. Крім того, запроваджувалися літери з „дашками“, зокрема ѡ для позначення /i/ з етимологічного о (*вѡзъ, кѡнь*), ѡа – з етимологічного е (*пѡчь, нѡсь*). Крім того, він запропонував дашки ще й для літер у (*замужъ*), та и (*добри*), коли вони вимовлялися як /i/; фонему /и/ позначав двома літерами – ѡа та и (*сьиъ, сила*) [9, 31].

На Східній Україні М.Максимовича з його правописом серйозно не підтримав ніхто, але на західноукраїнських землях цей правопис надовго зайняв панівне становище і, гаряче підтримуваний москвофілами, сприяв гальмуванню розвитку української літературної мови на народній основі. У Галичині він проіснував до 1893, а на Закарпатті аж до 1945 року.

Щось подібне до французьких „кровельок“, запроваджених М.Максимовичем для літер о, е, у, и, значно раніше запровадив предтеча українського мовознавства в Галичині Іван Могильницький. Замість „кровельки“ чи „дашка“ він ставив над літерою о зірочку(*), і таке о* треба було читати як /i/. У І.Могильницького, як пізніше і в М.Максимовича, було бажання відобразити народну вимову (зокрема частотність української фонем /i/) на письмі, але разом з тим він не вважав за можливе не зберегти етимологію, історію тієї чи іншої граMATичної форми. Це хитання між етимологічним та фонетичним принципами письма в українських учених, причому не тільки галицьких, буде помітним ще принаймні 100 років після І.Могильницького та М.Максимовича.

Щодо орфографічної практики І.Могильницького, то вона не відрізнялася суттєво від практики М.Смотрицького чи інших його попередників.

Так, фонема /i/ позначається, само собою, через ѡа, а, крім того, через и, і. Десятинне і пишеться тільки перед голосним (рускій, діалект, тонкіе, нѡкторіи і под., але рускимъ, ихъ, нигде тощо). Немає чіткого розрізнення й літер и та ѡа. На думку автора, вони по-різному вимовляються в українській мові, але він тут же зазначає, що вловити цю різницю нелегко, що "Различіе того тилко досвѣдченымъ слухомъ чѣтиса дае" [10, 76].

Для /o/ він використовує традиційно обидві літери (о, ѡа), але знову ж таки без певної послідовності; уживає так само дві літери (ѡа та ѡа) для позначення ја та /'a/; після твердих приголосних у кінці слів пише ѡа. Зворотний займенник себе в знахідному відмінку (ся) І.Могильницький пише разом, але не тільки з дієсловами, але й з іншими частинами мови: "согласна в рускомъ діалектѣ макоса вымавлати звикла; чѣтиса даеѣ; ѡа ѡа не вернуѣ" і под.

Наводячи приклади української народної вимови, І.Могильницький, разом з тим, критикує О.Павловського за намагання запровадити фонетичний правопис. Він пише: "Нѡкторіи теперѣшні Авторове... хотѣли собственныи выговоръ рускій писмомъ выразити. Тымъ

способомъ не тылко мову рѣску ошпатили, но такъ показали, же много словъ въ ихъ писмахъ родовитый наветъ рѣсинъ не розумѣе... Г.Павловскій... преображае слова и творитъ без протрѣбы нову орѣографію, якон въ писмахъ рѣскихъ (малороскихъ) николн не бывало“ [10, 80-81].

Подібну систему використав у своїй граматиці закарпатський учений, священик Михайло Лучкай. Він, мабуть, перший відзначив, що із 42 літер кирилиці звукове значення мають тільки 29. Коли б від них відняти **ѣ, ї, оу, ѿ, ѡ, ѱ, ѣ, Ѹ, Ѥ**, та ще й **ь**, який не позначає жодного звука, то якраз і залишиться 29 [11, 1]. У параграфі 3 “**О оупотребленіи бѣвк или писмен**“ він встановлює правила для **ѣ, ѡ**, для **ѣ** та **ѡ**, написанням яких розрізняються форми однини та множини (знаменіа – наз. мн. і знаменіа – род. одн.); для **и** та **і** (такі самі правила, як у попередників); для **о** та **ѡ**, які звучанням не відрізняються, але вживаються для розрізнення форм (дається детальний перелік випадків їх уживання (с.8); для **оу** та **Ѹ**, буква **ы** ніколи не починає слова, не пишеться після колишніх м’яких приголосних (шиплячих та ц). Про **ь** і **ѣ** автор пише, що вони ніяких звуків не позначають (с.11).

Михайло Лучкай бачив усю безглуздість традиції писати дублетні букви за правилами, які він виклав. Ставлячи це питання, він сам відповів на нього, що, мовляв, інші літературні мови, навіть російська, можуть бути зразком того, що між **ѣ** та **ѡ**, між **о** та **ѡ** різниці немає, і там не побоюються, що опущення одної з них призведе до двозначності. Чому ж тоді ми так стурбовані, що зі втратою **ѣ** і **ѡ** наша мова стане незрозумілою? В інших мовах є немало граматичних омонімів, але вони успішно розрізняються в контексті.

Автор звернув спеціальну увагу на літеру **ѣ**, стверджуючи, що без неї легко можна обійтися і її відсутність не зробить мову незрозумілою. Не варто недооцінювати й того, мудро зауважує М.Лучкай, що ця буква (тут він посилається на підручник Шлетцера) робить друкування на п’ять відсотків дорожчим [11, 13].

До цього ще треба додати, що М.Лучкай, відзначивши у вимові більшої українців /i/ на місці етимологічного /o/, пропонує у таких випадках позначати це /i/ літерою **ѣ**. Так само він пропонує ставити (як це роблять у російській мові) дві крапки над **ѣ** (ѣ), коли воно лабіалізується.

Дві крапки над **о**, якщо його треба було читати як /i/, ставив також Йосиф Левицький – автор української граматики, написаної німецькою мовою під назвою „Grammatik der ruthenischen oder kleinrussischen Sprache in Galizien“ і видрукованої в Перемишлі у 1834 році. Правда, копіюючи граматику російської мови Таппе, він одночасно переписує в нього й приклади, у яких **ѣ** означало не /i/, а фонему /o/ після пом’якшеного приголосного (всѣ, трѣхъ тощо). В усьому іншому Й.Левицький слідує за традицією, а точніше – за граматику Таппе, бо і **ѣ** рекомендує читати як /e/ і букви **ы, и** використовує, як у російській мові, і в усьому іншому „невільничо“, як писав М.Возняк, слідує за російським автором.

Й.Левицький був одним із тих, хто добряче спричинився до гальмування розвитку української літературної мови в Галичині на народній основі, бо упродовж усієї своєї літературно-наукової діяльності він виступав проти впровадження до правописної практики фонетичного правопису.

Справжніми реформаторами на ниві українського письменства виступили члени „Руської трійці“, які першими застосували принцип „пиши як чуєш, читай як видиш“ і, власне, першими відмовилися від кирилиці і видрукували „Русалку Дністрову“ гражданським шрифтом.

Маркіян Шашкевич, ідейний натхненник і керівник „Руської трійці“, ще до випуску „Русалки Дністрової“ задумувався над правописними проблемами і проблемами мови взагалі. Він писав, що „язык ѣе то найчестнійшим даром природи... в нем ѣавляѣея душа народа, степень его просвѣченъа, глубина або мисль его мислей...“ [12, 142], а в “Проекті фонетичної правописи“ писав, що „Кожному славльанскому нарычійу питома ѣака-сь самоголосна, которойу соголосні звѣауѣе – Русин вльубив-сьа в голос і, а теѣе і ѣе чистойе, остройе...“. Щодо українського **и**, то цей „голос“ є „трошички грубший за і, однакож не такий грубий, ѣак Московське **ы** або польське **у**“ (12, 143-144). На „коротеньке“ і М.Шашкевич пропонує **ѣ** (май, най, твій), букви, що мають „дві точочки“ **ѣ** та **ѣ** він засудив, запропонував колишне складотворче /л/ передавати через **ѣ** та інші. Правда, у „Русалці Дністровій“ він змінив деякі правила. Тут уже не використовується **ѣ** для пом’якшення приголосних перед голосним (вльубив-сьа), йотовані голосні передаються однією літерою, а не сполученнями **ѣа, ѣу, ѣе** (звѣауѣе). Однак він залишив ще **ѣ**, причому не тільки для позначення /i/ < **ѣ**, але й для позначення /ji/: **зеленоѣ, моѣ** вѣрніѣ і под. Позитивним було те, що він усунув **ѣ**, широке **ы**, залишивши тільки **и** „восьминне“, запровадив сербську літеру **Ѣ** для позначення африкати [дж] і, як він сам зазначав у „передслів’ї“ до „Русалки“, волоське **ѣ**. Важливим кроком уперед, як було зазначено, була відмова від кирилиці та застосування гражданського письма. На жаль, саме через упродовження фонетичного правопису і гражданського шрифту „Русалку Дністрову“ не допустили до читача і запроторили на довгі 11 років у цензорські каземати.

Питання становлення правопису в Галичині тісно пов’язане з „азбучним питанням“ або з так званою „азбучною війною“. Розпочалася вона ще далеко до появи „Русалки Дністрової“ і спровокував її священик Йосиф Лозинський, який пізніше відіграв досить визначну роль у розвитку української літературної мови в Галичині.

Як людина вдумлива і мудра, він бачив, що кирилиця є занадто громіздкою азбукою для українського письма. Її треба було, на його думку, конче або реформувати, або замінити. Отож він виступає у львівській газеті „Rozmaitości“ зі статтею „O wprowadzeniu abecadła polskiego do piśmiennictwa ruskiego“, у якій досить аргументовано доводить, що кирилиця не годиться для українського письма.

Й.Лозинський завжди обстоював фонетичний принцип письма. Ще у своїй граматиці української мови, написаної польською мовою під назвою

„Gramatyka języka guskiego (mało-ruskiego)“, він писав, що у письмі ми хочемо бачити те очима, що в мові чуємо вухами [13, XXXVI].

Польське „абцадло“, на його думку, було більш практичним і раціональним, ніж важка кирилиця. Такі самі думки він знайшов і у відомого славіста В.Копітара, який називав кирилицю „варварсько-грецькою“. У кирилиці, як він писав, є багато зайвих літер, деякі букви читаються двояко, букви ь зовсім не треба, немає літер для позначення /г/, африкат дж, дз, м'яких приголосних. Тут же він пропонував звук /і/ з етимологічних /о/, /е/ позначати цими ж літерами з рисками зверху (ô, ê), а наголос при потребі позначати горизонтальною рисою. Крім того, латиниця, як він писав, znana у цілм світі, вона сприяла б популяризації української мови. Кирилиця, за його словами, є одежею мертвої мови, а латиниця – живих мов [14, 33-34].

Стаття Й.Лозинського була сприйнята громадськістю негативно і критично. Як писав у своїх спогадах Я.Головацький, „Всѣ передовыи люди... вознегодовали на Лозинского. Зубрицкий написал возражение, но оно осталось въ рукописи... Иосифъ Левицкій... написал на польскомъ язѣцѣ рѣзкую статью противъ проекта Лозинского, въ защиту кирилицы... Студентъ же Маркіанъ Шашкевич написал статью: „Азбука и Абцадло“ [15, 20-21].

Тут не будемо вдаватися в детальний аналіз цієї полеміки, лише зазначимо, що резонанс від неї був великий, і Й.Лозинський потім сам писав, що „по тои статьи Русини якъ-бы изъ сна обудилися и до своего самосознанія приходили“ [16, 117].

Першою публікацією після „Русалки Дністрової“, надрукованою громадянським шрифтом у 1841р., були „Галицкіи приповідки и загадки збрании Григорем Илькевичом“.

В „Предисловіи“ до книжечки подана пересторога щодо читання літер: „Читати маєся по выговору южно-руському: е, як росс., поль. чesk. е; є, як росс. ѣ, е, поль. je, ie; и, ы, ледви не так як росс. ы, поль. у; ô, и, як рос. і, и, поль. чesk. і; ѣ, як рос. і, и, поль. jі, i; г, як поль. чesk. h, серб. х. Прочіе букви, як звичайно у Россіан и Сербов“ [17, IV-V].

Як бачимо, з „перестороги“ переміг таки етимологічний принцип письма. Важко сказати, чи саме такі засади застосував Григорій Илькевич, коли збирав і подавав рукопис приповідок, бо помер він у тому ж 1841 р., проживши заледве 38 років, а книжечку його підготував до друку Яків Головацький, яку видав у Відні його брат Іван. Брати ж Головацькі завжди були більше прихильниками етимологічного правопису, ніж фонетичного. Ще готуючи до друку альманах „Зоря“, який так і не побачив світу через заборону цензури, Я.Головацький пропонував дотримуватися правопису М.Максимовича, тобто етимологічного, у той час, коли М.Шашкевич та І.Вагилевич гаряче обстоювали фонетичний принцип, на зразок запровадженого у сербській мові Вуком Караджичем.

І все ж „Приповідки“ були позитивним явищем у справі формування української літературної мови і її правопису, бо тут теж був усунений ь, а в дієслівних формах минулого часу чоловічого роду етимологічне л було замінено на фонетичне в, наприклад: *В лѣсѣ був, а дров не выдѣв*;

Вымѣняв шило на швайку і под.

Хитання галицьких учених та письменників у справі застосування принципів правопису можна яскраво продемонструвати на зіставленні різних публікацій. Так, у тому ж 1841 р. була видана у Львові поетична збірка Рудольфа Моха „Мотыль“. Вона повністю дотримувалася традицій, бо й надрукована була кирилицею, і використовувала майже всі її літери. І хоч поезії Р.Моха демонструють яскраву народну мову галичан, однак автор навіть не намагається позначити на письмі /і/ з етимологічних о, е, усюди в кінці слів пише ь, використовує літери *ѣ та ѡ, ѡу та Ѣ, ы, и та ї*, зберігає колишнє складотворче л. Форму знахідного відмінка займенника *себе сѧ* пише разом з дієсловом, але вживає його і в препозиції (*бы сѧ здало, его сѧ запитати* і под).

Багато уваги встановленню правописних норм було приділено на першому з'їзді (соборі) „руських учених“ у жовтні 1848 року.

Перш за все тут постало питання про ь: „Чи буква ь есть коньче потребная“ [18, 87 рим.]. На це питання головуєчий Йосиф Левицький відповів, що ь конче потрібен, більше того, пропонував залишити всі кирилицькі букви без змін.

Йому першим заперечив Р.Мох, який доводив, що ця буква зайва. Була розгорнута дискусія, і все ж вирішено, „абы буква ь яко непреодолимый забыток предковъ нашихъ...и надаль позостала“ [18, 88 рим.]. До речі, Р.Моху на дверях написали тоді навіть віршик: *Моухъ ь прогналь, вѣде приняль, Люде не хтѣль, Чорта бы зѣль...* [цит. за: 7, 292].

Інші питання правопису обговорювалися на засіданні відділу „управи языка руского и Словесности руской“, де головував Я.Головацький, а заступником був Й.Лозинський. Тут було прийнято 25 основних правил, і в останньому було сказано, що цих правил повинні дотримуватися всі, але „ученымъ любовникамъ такихъ речей лишаєся вольность власного правопису, абы дальшого развитія его не тамовати“ [18, 104 рим.].

У цих правилах зазначалося, між іншим, що „Маємо ся тримати того языка, якимъ нашъ народъ говорить“, що кирилиця може використовуватися і в світській літературі, але треба створювати умови для того, щоб і „азбука граждaнська“ „і тутка въ Галици вѣйшла въ повсюдноє уживанье“. Щодо принципу правопису, то було зазначено, що „Писати так, якъ більшість народа вимовляє, але при тѣмъ уважати на етимологію, якъ того потреба зайде“. На звук г уживати букву г, „ѡ передавати через іо, je писати через є, чисте е через е (є), але „зъ буквѣ і, и, ы жадна выкинутися не може“. 13-є правило пропонує етимологічне лъ в дієсловах минулого часу передавати через вѣ (*писавѣ, лапавѣ*), і так само писати в у середині слова (*вовкѣ, довгѣ, жовтѣмѣ*). Після букви ц писати я, ю, ѣ, над о, е, які в закритих складах читаються як /і/, ставити дашки (ô, ê). На початку слова таке ô читається як ві: *ôнь – вінь*, на початку слова писати у, хоч і вимовляється в (*уже, а не вже*); слово кто писати через к; „Слово ся въ письмѣ має ся лучити со словомъ часовымъ (глаголомъ)... если по нимъ зараз наступає; н.пр. *боюся, молюся*“ [18, 101-104 рим.].

Як бачимо, були тут мудрі, прогресивні вказівки, які пізніше

закріпилися в правописі, але одночасно відбите й побоювання відійти від етимології і традиції, що проявилось у збереженні *ѣ* та *ѣ* з дашками, широкого *ы*, кінцевого *ъ*, сполучення *кт* у слові *кто* тощо.

Треба відзначити, що ці правила вже були оперті на певну писемну практику, адже з травня 1848 року виходила перша українська газета в Галичині „Зорѣ Галицка“. У першому числі цього часопису у виносці на першій сторінці була спеціальна вказівка, як читати ті чи інші літери: „ОУвага - читайте завше ѣ въ середині слова такъ і, на початку слова такъ вѣ; а ѣ завше як ѣ“ [19, 1]. Сучасне *я* позначалося *ѣ*, а на початку слова – *ѣ* (у слові *ѣзыкъ* уживався *ѣ*), звук /у/ позначався через *ѣ*, але традиційно на початку слова – через *ѣ*. Газета зберігала також етимологічне *ль* в дієсловах минулого часу (*быль*, *малъ*). „Зорѣ Галицка“ вживає традиційно літери *ы*, *и*, *і*, причому *і* вживається також традиційно тільки перед голосним (*непрѣзніи*, *власніи*). Усюди, звичайно, зберігається у кінці слів *ъ*.

Треба зазначити, що з виходом першої української газети „Зорѣ Галицка“, а з початку 1849 р. й інших українських часописів („Новини“, „Пчола“, а потім „Галичо-руській вѣстник“) на їх сторінках розгортається дискусія щодо розвитку української мови і становлення її правопису. У цих дискусіях найчастіше виступали Й.Лозинський, Й.Левицький, Я.Головацький, М.Устиянович, а інколи й невідомі автори, підписані лише криптонімами. Стрижнем цих дискусій були питання: якою має бути українська літературна мова? На що вона має опиратися – на народну мову чи на церковнослов'янську? Яким має бути правопис – етимологічний чи фонетичний?

На сторінках галицьких газет розгортається гаряча полеміка навколо цих питань. Мабуть, чи не центральною фігурою в цих дискусіях був палкий прихильник української мови Йосиф Лозинський, гаслом якого було, щоб „письмо...через пріятны знаки вѣдало... нам бесѣду устну: абысьмо в нѣм тоє очима видѣли, шо в бесѣдѣ ухами чуємо; а з того впливає тажи, же письмо вѣрним образом бесѣди быти повинно“ [19, 264].

Й.Лозинський прожив довге життя і весь час намагався довести опонентам необхідність формування літературної мови на народній основі, але так і не дожив до того часу, коли вже остаточно був відмінений етимологічний правопис, коли восторжествувала в літературі українська народна мова, яку він гаряче захищав у своїх статтях уже в 50-их р. XIX ст. Але це вже предмет іншої статті.

1. Михайло Возняк. Граматика Лаврентія Зизанія з 1596 р. // ЗНТШ. – Львів, 1911. – Т.СІ.

2. Граматика словенска. Сѣвершенна искуства осми частій слова, и нныхъ нѣждныхъ. Новѣ съставлена Л.З.. – В Вилни, 1596. Тут подаємо нумерацію, подану в оригіналі, де позначається не кожна сторінка, а спарені дві. Далі сторінки в дужках.

3. Граматіки Славенска правилое Сунтагма... Мелетіа Смотрового... В Євю 1619. – Факсимільне видання, підготовлене В.В.Німчуком. – Київ, 1979. Далі в дужках указуємо тільки номер сторінки, починаючи нумерацію від титульної.

4. Лексиконъ славенорусскій, и именъ тѣлкованіе... – Київ, 1627.

5. Граматыка словенскаа написана пре(з) Івана Жевича слованина... – в Парижѣ, 1643. Див. також 5-А – Арраський варіант (рукопис): Граматыка словенскаа. Зложена и написана трудомъ і прилежаніемъ Івана Жевича слованина. – 1645. 5-Б – Український переклад Паризького рукопису // Граматика слов'янська І.Ужевича. Фотокопія рукописів. – Київ, 1970.

6. Лексикон латинський Є.Славинецького. Лексикон словено-латинський Є.Славинецького та А.Корецького-Сатановського / Пам'ятка української мови. – Київ, 1973.

7. Митрополит Іларіон. Наша літературна мова. – Вінніпег, 1959.

8. Микола Лесюк. Українська живомовна стихія в творчості Г.Сковороди // Дивослово. – № 8. – 1996.

9. Приклади наводимо за: С.П.Бевзенко. Історія українського мовознавства. – Київ, 1991. З технічних причин ми немогли позначити літери у та і з „дашками“.

10. Граматыка ѣзыка Славеноруского юже сочини Іванъ Могѣльницкій...// Українсько-руський архів. – Т. V. Філологічні праці Івана Могильницького видав Михайло Возняк. – Львів, 1910.

11. Grammatica Slavo-Ruthena edita per Michaelem Lutskey. – Budae, 1830. Український переклад і коментарі Петра Лизанця. Див.: Михайло Лучкай. Граматика слов'яно-руська. – Київ, 1989. Далі в дужках позначаємо сторінку оригіналу.

12. Маркіян Шашкевич. До читателя // Писання Маркіяна Шашкевича. Видав Михайло Возняк у Львові, 1912.

13. Gramatyka języka ruskiego (mało-ruskiego) napisana przez ks. Józefa Łozińskiego. – Przemyśl, 1846.

14. Цит. за О.Маковой. Три галицькі граматика (Додатки) // ЗНТШ, 1903. – Т. 51.

15. Я.Головацький. Воспоминаніе о Маркіянѣ Шашкевичѣ и Иванѣ Вагилевичѣ // Літературний збірник. – Во Львовѣ, 1885.

16. Матеріали изъ історіи Галицко-русской словесности. Іосифъ Лозинскій // Літературний збірник. Вып. II и III. – Львовѣ, 1885.

17. Галицкіи приповѣдки и загадки збрани Григорем Илькевичом. – У Вѣдні. 1841.

18. Историческій очеркъ основанія Галицко-русской Матицѣ и справозданье первого собору ученыхъ и любителей народного просвѣщенія составлено Яковомъ Головацкимъ – въ Львовѣ, 1850.

The article considers the development of the orthographic norms in Halychyna starting from the appearance of the book "The slovenian Grammar" by Lavrentiy Zyzaniya in 1596 and up to 1850. The traditional spelling norms, worked out by the first slav ic teachers Kyrylo and Methodiy flourished (were cultivated) in Halychyna within whis period of time. The offer to change the etymological spelling – appeared only the 40's of the 19th century.

Володимир Барчук

ЛІНГВАЛЬНА МОДЕЛЬ ЯК КЛЮЧОВА КАТЕГОРІЯ ФІЛОСОФІЇ
МОВИ

Лінгвістика починалася зі спроб осмислити феномен мови. У центрі наукового пошуку на цьому шляху знаходилася загальнолінгвістична теорія, бо тільки вона могла б забезпечити максимально повне охоплення визначальних для мовної системи принципів побудови та функціонування. Первинним і очевидним об'єктом вивчення було слово – комплексна одиниця як з семантичного, так і структурного поглядів. У системі мовних знаків слово постало як універсальний і ключовий елемент – ім'я, здатний передати сутність позначуваного, денотата в сучасному розумінні. Вирішуючи проблему узагальненого характеру назви, спостерігаючи багатомірність семантики кожного конкретного імені в кожному конкретному випадку, античні філософи у понятті сутності пробували знайти семантичну константу, називаючи її ідеєю (Арістотель) чи правильною сутністю речі, котру людина наслідує її ім'ям (Платон). Розвиток ідеї правильних імен породив у перспективі концепцію двох мов (Рассел), а в давні часи формував лінгвістично-філософську класифікацію універсальних сутностей, обґрунтовану Арістотелем у “Категоріях” і опрацьовану в концепціях середньовічних схоластів. Ця теорія доводила, що первинність буття речей з властивими сутностями визначає сутність мовної номіналізації. Логічне виправдання таким поглядом опиралося на існування у кожній мові т. зв. первинних імен, тобто імен з непохідними кореневими основами, які відбивають основні об'єктивні сутності і формуються як їх відповідники. Отже, дотримуючись послідовності осмислення через мову дійсного світу, такі погляди лягли в основу формування загальнолінгвістичної теорії як теорії імені.

Дістаючи різні інтерпретації у різних вчених, теорія імені розвивається в напрямку філософії і лінгвістики, названому філософією імені. За своїм характером ця філософія номіналістична. Основним здобутком її є формування концепції імені як категорії, в основі якої лежить співвіднесення, супозиція. Уся філософія імені – це розв'язання проблеми співвіднесення імені і речі. Звідси – типологія найменувань за сутностями, ієрархія найменувань, відповідність імені і сутності. Однак у межах номіналістичної парадигми ці завдання не вирішуються. Проблема полягає в тому, що назва понятійна, а це віддаляє її від денотата, співвідносний предмет стає абстракцією. Назва не здатна сутнісно співвідвестись із річчю, бо номен стосується усіх речей певного класу. Це плата імені за узагальнення, за необхідність вироблення системи понятійних координат, якими є в мові імена.

Ім'я “оживає” в реченні [див.: 1, 32], яке є універсальним мовним знаком, здатним на співвіднесення із річчю. Речення дістає цю здатність через залучення онтологічних категорій в структуру мовного знака.

Лінгвoseміотика, таким чином, ближче підійшла до вироблення загальнолінгвістичної теорії, бо об'єднала усі рівні мови: звук, морфема, слово, речення – мовні знаки. Однак розширення наукового об'єкта в межах однієї концепції ставить іншу проблему. Семіотика формує теорію знаків; при цьому лінгвальний знак не виходить за межі власне семіотичного об'єкта. Можна як завгодно деталізувати структурну та семантичну природу знака, систематизувати і типологізувати його різномірні форми, але це не забезпечить його аналізу як живого явища мови; ми неминуче змушені перейти для такого опису у сферу формальної граматики, семантики, прагматики і, таким чином, потрапити в полон до несеміотичних дисциплін. З іншого боку, семіотика не ставить завдання виявити сутність мови, вона вивчає її семіотично. Отже, знакова теорія мови, попри свою універсальність, є частковою, оскільки в ній домінує одна риса мовної одиниці. Ця ж риса не є диференційною, а релятивною: будь-які явища і поняття, що входять у коло людської діяльності, можуть бути інтерпретовані семіотично. Зрештою, теорія знаків не претендує на роль загальнолінгвістичної концепції, завдання, як і наукова природа семіотики, інше: “Будь-яка емпірична наука займається пошуками даних, які могли б бути використані як надійні знаки; і незаперечним є факт, що будь-яка наука повинна втілити свої результати в знаки мови... Саме до семіотики повинні звертатися науки за поняттями і загальними принципами, що є присутніми для розв'язання їх власних проблем знакового аналізу, тому що семіотика – це не просто наука серед інших наук, а органон, інструмент всіх наук” (2, 86).

Вихід на рівень речення відкрив нові обрії для наукового пошуку. Спалах генеративної граматики на лінгвістичному обрії зумовлений не тільки нетрадиційним підходом до побудови загальномовної теорії, а й універсальністю опису мови за допомогою “синтаксичних дерев” – породжуючих структур. З розвитком генеративної теорії однак з'ясувалося, що існують проблеми з виконанням універсальних функцій базовими структурами: можливістю використання певної структури в семантично невідповідних (несинонімічних) реченнях. У межах генеративної теорії семантика не підлягає, як виявилось, необхідному опрацюванню. Це зумовлено тим, що генеративна граматика є зворотним боком формального синтаксису: абсолютизується категорія структури, яка й визначає коло необхідних компонентів – синтаксичних і семантичних – для розгортання. Однак виявилось, що семантичний компонент є визначальним для побудови запропонованих “дерев”, а отже розгортає перспективу необмеженої кількості генеративних структур, тобто подальша формалізація втрачає узагальнюючий характер, а значить сенс, практичну цінність, а у структурах використовуються маркери, що можуть і не враховуватися мовцем у конкретному реченні. Граматика потрапляє в полон лексики. Це подібне до того, якби ми намагались дати відомим поняттям нові імена (складні), що виповідали б основні (чи всі, а не ключову) сутнісні ознаки. Приваблива і струнка генеративна теорія

породила громіздку систему структур і виявилась без практичної перспективи. Це зумовлено й порушенням ключового принципу моделювання: модель мусить бути простішою за відтворюваний об'єкт. Цінним здобутком теорії Н. Хомського є формування концепції структури, моделі основної одиниці мови – речення.

Отже, пошук загальномовної теорії повернув вчених до семантики, але не на рівні назви, застиглої абстрактної узагальненої форми, а на рівні живих комунікативних одиниць – речень. Проблема постала в цілком нових наукових завданнях, бо до цього часу наука верифікувала надійно тільки один якийсь аспект розгляду мови: чи історичний, чи соціальний, чи психологічний, чи системно-структурний (3, 21). Останній, до речі, опрацьований найповніше, водночас він є базовим для інших аспектів опрацювання мови. Новий семантичний аналіз має враховувати семантику, яка визначається мовцем. Особу в стосунку до мови можна розуміти по-різному, однак ключовим, на наш погляд, для формування загальнолінгвістичної концепції є врахування її ознак як мовця, що виявляється на структурно-системному, тезаурусному і мотиваційному рівнях мовленнєвої діяльності (пор.: 3, 51).

Перший рівень доволі глибоко і всебічно, але фрагментарно, з огляду на категорію мовця, опрацьовано Ш. Баллі. Мовна система постає у вигляді розгалуженої мережі мнемонічних асоціацій, подібних між собою у всіх суб'єктів мовлення (4, 30). Ідея поверхневої і глибинної структури мовних одиниць (див.: там само, 30-31), всебічно використана генеративістами, передбачає встановлення взаємодії між формою і тим, що її визначає, тобто семантичним наповненням. Така взаємодія може бути встановлена через мовця як суб'єктивна семантика. Мотиваційний рівень (інтенціонал) також цілком належить до компетенції мовця. Тезаурус ніби опосередковано відбиває мовленнєві потенції особи і поділяється на універсалії, непохідні одиниці, і суб'єктивні, похідні. У цьому підході необхідно чітко окреслити поняття значення. А. Вежбицька встановлює поняття значення мовної форми як ситуацію, у якій мовець її відтворює, і реакцію, яку вона викликає у слухача (5, 5). Хоча проблема цим не розв'язується, бо для науково точної дефініції значення для кожної форми мови необхідно мати точні наукові дані про все, що оточує мовця у світі (там само). Однак це ідеальна вимога, яку неможливо виконати, а саму проблему дещо абсолютизовано. Якщо оцінювати концепцію універсалій, то набір базових невизначених понять слід вивести за межі мови в звичному розумінні. Однак це не так. Важко погодитись із визначенням семантики як науки про розуміння (див.: 5, 13), бо це переносить її до компетенції виключно слухача, який прямо не впливає на процес семантичного наповнення форми (наприклад, написання – прочитання). З іншого боку, розуміння може різнитися від дійсного (вкладеного мовцем) значення. Наприклад, поняття "хліб насущний" хтось розуміє як хліб, інший як поживу взагалі, третій як засіб підтримання людського в людині, четвертий як Дух Святий і под. Розуміння впродовж 2000 років розвинулось, однак значення залишилось

незмінним. Отже, семантика форми значно ширша, ніж розуміння, вона вміщує в собі всі можливі варіанти розуміння. Це забезпечується тим, що у мовному знакові відбито не тільки значення, а й відношення до цього значення, а також відношення до денотата, відношення до слухача і т.д.

Таким чином, на першому рівні розмежування семантика ділиться на об'єктивну і суб'єктивну, що входить до компетенції мовця. Семантичні універсалії належать до другого типу одиниць, тому виводити їх значення за допомогою одиниць першого типу не можна. Очевидним є те, що слово *if* не можна описувати т.зв. набором елементарних смислів (5, 13) не тому, що воно належить до примітивів (навпаки, воно менш давнє, утворилось тоді, коли в мові розвинулись складні конструкції для вираження значення каузативу, і з цього погляду не є примітивом), а тому, що це інший тип семантики. Лексична семантика – тільки один із компонентів семантичної структури мовної форми, ключовий, але в мовній системі не визначальний. Очевидно, що й нелінгвальні одиниці можуть виражати значення, подібно до лексичного (візуально-графічна інформація, як-от: хлібина на вивісті магазину, дорожні знаки і под.).

Проблема вивчення мови сьогодні полягає не в тому, щоб обґрунтувати ієрархію семантики мовної одиниці (семантика задовільно структурована), а в тому, щоб виявити такі категорії, які б об'єднували різні семантичні рівні, були наскрізними для всієї мовної системи. Усяка лінгвістична концепція прямо чи опосередковано обґрунтовує моделювання мовних явищ чи об'єктів. При цьому моделювання завжди стосується значення. Так, номіналістичний підхід намагається відтворити сутнісну семантику речі (поняття). Ця спроба вкрай важлива, бо відкрила для науки поняття сутності як функції називання: будь-яка назва містить правильне знання про річ (її сутність), і проблема полягає не стільки в структурі назви, а в її понятійному наповненні. Таким чином, людство рухається в кожній з мов до відповідності речі і назви не шляхом добору імен, а шляхом їх осмислення.

Семіотика моделює мовні одиниці як знаки в межах структурного і компонентного членування, намагаючись встановити їх семантичний склад. Її здобутком є вивчення різнорівневих одиниць мовної системи та введення універсального поняття знака-моделі. Знакова теорія відображає однак статичний аспект мовної семантики, схильючись у бік структуралізму, і діє в межах об'єктивно-формалістичної парадигми. Однак ідея синтезу всіх мовних одиниць, наскрізного охоплення мовної системи є очевидним здобутком лінгвoseміотики.

У межах тієї ж парадигми працює генеративна граматики, намагаючись внести динаміку в опис синтаксичної моделі. Ця динаміка виражається в оперативному аналізі структур, який визначається як породжуюча здатність. Однак без врахування позиції суб'єкта мовлення аналіз є гіпотетичним: виникають резонні сумніви в тому, що численні можливі світи взагалі мають якусь відношення до психологічного процесу розуміння речення, бо не існує такого смислу, в якому можна було б

розуміти твердження про те, що людина має ментальний доступ до всіх можливих світів, що існують (6, 376).

Твердження про те, що існують мовні одиниці поза системно-структурною компетенцією і що ці одиниці є базовими, реанімує статичні номіналістичні традиції, які різко ставлять межу можливостям наукового опису мови. Така ситуація вкотре піднімає проблему частковості, непевноти наукового пошуку в межах нових традиційних підходів.

Мовна діяльність особи є моделювання. Це очевидно, оскільки сама мова є моделлю світу. Світ цей тримірний: той, в який включено носія мови, світ самої особи, світ поза досяжністю мовця – виключений світ. Третій в мовленнєвому аспекті поки що недосяжний людині, перший – світ об'єктивних смислів, другий – світ суб'єктивних смислів. Зазначимо, що межа між цими світами нечітка. Мова як антропоцентрична модель відбиває цей поділ. Акценти при розв'язанні загальнолінгвістичної проблематики, що стосується функціонування мови, мають бути зміщені в бік егоцентричної семантики. Очевидною є необхідність відбити в моделюванні те, що визначається мовцем.

Другим важливим завданням є сформулювати принципи побудови лінгвальних моделей. Одним із важливих деструктивних факторів в теоретичному опрацюванні лінгвістичних моделей чи структур є відсутність чіткої концепції загальномовної (універсальної) моделі. Загальномовна чи універсальна тут означає така, що відтворює фрагмент мови на всіх системних рівнях, комплексно, цілісно. Методологія моделювання окремих мовних одиниць опрацьована. З іншого боку, визначено принципи логічного чи логіко-математичного моделювання мови (див.: 7. 339). Однак логіко-математичні прийоми мають частковий, прикладний, а не теоретико-пізнавальний характер, вирішують конкретні завдання наукової інтерпретації. Очевидно, що лінгвальна модель має бути лінгвальною. Прикладом власне мовного способу відображення є загальновідоме пояснення в давнину подорожніми з Європи в Азію і навпаки, що таке кінь і верблюд: європейці казали співвітчизникам: "Верблюд – це кінь з горбом"; азіяці пояснювали: "Кінь – це верблюд без горба".

Ще одним важливим завданням є встановити мету, а значить і межу компетенції моделі. Проблема розвитку будь-якого нового підходу полягає в тому, що творці намагаються обґрунтувати його як унікальний, хоч цілком свідомі, що з погляду наукової методології таких не існує. Револьюційне відкриття в лінгвістиці є мало ймовірним. Лінгвальна модель покликана відобразити механізм і процес функціонування мови. При цьому в центрі наукового опису є значення.

Отже, опрацювання загальнолінгвістичної проблематики, зокрема

питань щодо сутності та механізму функціонування мови, у центр наукової парадигми ставить категорію лінгвальної моделі. Мову можна пізнати за допомогою мови. Модель повинна відобразити ключове у семантиці мовної одиниці (мовного знака) – відношення. Відношення виявляється як дво- чи полівекторна величина, у центрі якої семантика інтенцій мовця.

1. Вітгенштайн Л. *Tractatus logico-philosophicus*. Філософські дослідження. – К.: Основи, 1995.
2. Моррис Ч. *Основания теории знаков // Семногика*. – М.: Радуга, 1983.
3. Караулов Ю. *Русский язык и языковая личность*. – М.: Наука, 1987.
4. Балли Ш. *Общая лингвистика и вопросы французского языка*. – М., 1955.
5. Вежибицкая А. *Семантические универсалии и описание языков*. – М.: Языки русской культуры, 1999.
6. Dowty David. *Word Meaning and Montague Grammar*. – Dordrecht: Peidel, 1978.
7. *Українська мова. Енциклопедія*. – К., 2000.

The article considers the problem of creating the general linguistic theory within different scientific paradigms. The notion of the lingual model which reflect language mechanism and functioning process lies in the centre of the theoretic conceptions.

Олег Пилип'юк

СТАНОВЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ДУМКИ В КИТАЇ

Культура на території Китаю, як засвідчують археологічні дані, виникла у II тис. до н. е. Саме з цього часу до нас дійшли перші писемні пам'ятки – "ворожитні словеса", надписи, вирізьблені на кістках тварин, панцирях черепах і бамбукових планках. Вони є первісним матеріалом щодо суджень про особливості тогочасного життя, появу писемності, мову, але до літератури ніякого стосунку не мають. Література започатковується з едиктів і указів давніх правителів (серед них такі, які за характером і стилем можуть вважатися взірцями риторичної прози), ворожитних формул, прислів'їв, заклинань (у них є взірці афористичної прози), пісень, од тощо. Відокремити історично реальне у цих пам'ятках від витвореного уявою і фантазією нелегко.

Епоха Чжоуського царства ще в давнину вважалася "золотим віком" китайської історії. Думка про такий ідеалізований лад з'являється тоді, коли народ, що вийшов на арену історії, намагається виробити ідеали щасливого життя. З уявленням про "золотий вік" ми знайомимось з часів Конфуція, тобто VI – V ст. до н. е. Створюючи власну картину найкращого суспільного ладу і намагаючись надати їй максимальної переконливості, мислитель покликається на те, що такий устрій уже колись-то був, і це – період Чжоуського царства. Саме про ідеали цього "золотого віку" йдеться у давньокитайських пам'ятках "Луньюй" і "Шуцзин", стиль мови яких відзначається особливою афористичністю.

Афоризм як рід словесної творчості щось формулює, щось

припідносить і навіює, але завжди є логічно мотивованим і точним, тому не випадково перші літературознавчі трактати (і не тільки в Китаї) позначені афористичністю вислову теоретичних понять і дефініцій. “Луньюй” – перший пам’ятник літератури Давнього Китаю – в афористичній формі намагається розкрити тогочасне уявлення про словесну творчість. Варто зауважити, що це поняття в різних культурах не співпадає не тільки за звучанням, але й за первісним змістом. У європейських мовах це слово – “література”, в китайській, а від неї у корейській і японській – *веньсюе*. Але *веньсюе* – його пізніша форма, а початкова – просто *вень*. Саме в цій формі слово зі значенням “література” широко представлено в “Луньюй”.

Із цього пам’ятника ми дізнаємось, що в людині розрізняли дві іпостасі. Одну – позначали словом *чжи*, іншу – *вень*. *Чжи* – це людська натура, природні властивості людини. Початкове значення слова *вень* – це візерунок, мереживо, малюнок. Оскільки *вень* протиставляється *чжи*, тобто даному самою природою, остільки воно означає уже набуте людиною, надбане і водночас те, що прикрашає її. Конфуцій сказав про своїх учнів, що одні з них найкраще себе виявлять у моральній поведінці (де сін), інші – в ораторському мистецтві (яньюй), треті – у політичних справах (чжен ши), четверті – у вивченні *вень*. *Вень* – те, що вивчають, точніше, те, чим людина збагачує себе, свій внутрішній світ. Сучасні дослідники-синологи відзначають, що вислови “учитися” (*сюе*) і “вивчати тексти” (*сюе вень*) були для Конфуція синонімічні [4; 87].

Такий початковий зміст поняття “література” в Китаї. Водночас це і перша у світовій культурі концепція письменства як суспільної категорії. Про те, як високо оцінюється суспільна роль літератури, можна переконатися, вчитуючись у такі експресивні слова, що приписуються в “Луньюй” самому Конфуцію. Так, коли під час мандрівки мислителю загрожувала небезпека, він промовив: “Вень – вана вже нема. Але хіба вень не у мені? Якби Небо хотіло би знищити цю вень, я не зміг би стати її носієм” [4; 139].

Таким чином, відповідь на питання щодо походження літератури і мотивів її невідповідності лежить у площинах суспільно-історичної необхідності та естетичних і аксіологічних потреб. Водночас мислителі Китаю намагалися дати відповідь і на інше питання: а в чому виявлялася специфіка письменства? Було помічено, що вже на початковому етапі література оперує як мовою понять, так і мовою образів і символів, тобто вона використовує інформативно-комунікативну та художньо-образну особливості мови. Тому в структуру *вень* включалися проза (*шу*) і поезія (*ши*).

В “Історичних записках” батька китайської історії Сима Цяня є свідчення, що у давнину віршів (*ши*) було більше трьох тисяч. Конфуцій відкинув непридатні і взяв ті, що відповідають правилам (*лі*) і належному (*і*). Стати *вень*, літературою, могли, власне, тільки ті вірші, які відповідали суспільним нормам, бо вони завжди вважалися основою організованого

суспільного життя.

Звернемо увагу ще на одну деталь: давні вірші (*ши*) не всі, виявляється, відповідали критеріям “входження в літературу”. Гідними цього були визнані 305 з них, тобто всього одна десята частина. Як нас переконує вся подальша історія літератури в Китаї, відбір став необхідною умовою становлення словесної творчості. Таким чином, формувалися відповідні естетичні критерії.

У літературознавчій думці давнього Китаю цікаво поставлена проблема авторства. Візьмемо, приміром, два твори, які стали шедеврами класичної давньої культури: “Луньюй” і “Лао-цзи”.

“Луньюй” – “Судження і бесіди” – така назва першого із названих тут творів. “Судження” кого? Конфуція, частково його співбесідників; “бесіди” – його з учнями й іншими особами.

Конфуцій – особистість історична. Ми знаємо, що він народився в 551 р. до н. е. Знаємо, що значну частину життя провів у себе на батьківщині, в царстві Лу, де займався чиновницькою діяльністю; що в 497 р., коли йому було вже 56 років, почалися “роки мандрювань”, які тривали майже 14 років; що за ці роки він побував у десяти тогочасних царствах, а помер у 479 р. “Луньюй” і є “судженнями і бесідами” цих років мандрювань.

Але літературознавця не може не зацікавити питання: а хто ж їх записав? Очевидна відповідь – не сам Конфуцій. Про нього у творі йдеться у третій особі, а сам твір не є автобіографічними нотатками. Вважається, що записи зробили його учні. Хто? Невідомо. Коли? Також невідомо. Вважають, що близько 400 р. до н. е. книга “Луньюй” уже існувала.

Коли ми перегортаємо сторінки цієї книги, то мимоволі задаємося питанням: хіба це запис суджень і бесід? Адже, очевидно, Конфуцій спілкувався з учнями, а не повідомляв. Іноді такого типу бесіди наявні у тексті, але значно частіше Конфуцій не розмовляє, а промовляє: “Коли потрібно говорити, а не говорять, – втрачають людей. Коли не потрібно говорити, а говорять, – втрачають слова. Мудрий не втрачає людей, не втрачає слів”. Хоч формально діалог наявний у “Луньюй”, часто це лише художній прийом для більш рельєфного і монологічного викладу думки.

Отже, Конфуцій не є автором пам’ятки “Луньюй”, а радше – її героєм. А хто ж є автором популярної філософської поеми “Лао-цзи”? Лао-цзи – не ім’я, а псевдонім – “Старець”. Як засвідчує Сима Цянь, прізвище його – Лі, ім’я – Ер. Історик згадує про зустріч Лі Ера з Конфуцієм, повідомляючи при цьому, що останній приходив до Лі Ера за навчанням. Але за настановами звичайно приходять молодші до старших. Отже, Лі Ер був старшим сучасником Конфуція.

Варто не забувати і про те, що літературні твори тієї епохи не є одночасним фактом, а тривалим у часі явищем. Поняття авторства в тому сенсі, в якому воно звичне для нас, до такого типу текстів не підходить. І це історична особливість літературної ситуації того часу, особливість, зумовлена формою складання та функціонування літератури.

Традиція приписує Конфуцію введення в літературу віршів (*ши*) і

указів, промов, звернень, клятв (шу) [5; 219-220]. При цьому були відібрані ті з них, які якимось чином задовольняли суспільні запити часу або були наново інтерпретовані відповідно до цих запитів. Вимогу, щоб літературний твір обов'язково співпадав з інтересами суспільства, яскраво засвідчує твір, що має назву “Чуньцю” (“Весни і осені”).

“Чуньцю” – це літопис, тобто послідовний запис подій, що відбувалися у царстві Лу з 722 по 481 рр. до н. е. Подібні записи велися у різних царствах давнього Китаю, але до нас дійшла тільки ця пам'ятка. І вона так би і залишалася одним з документів державного архіву, тобто перебувала би поза літературою, коли б знову не той же Конфуцій. Мен-цзи, вірний послідовник цього мудреця, повідомив, що Конфуцій опрацював творчо цей літопис і не тільки здійснив літературну редакцію, але й змінив і доповнив текст. Доповнення ці модифікували “документальний” тон викладу, були введені оцінки подій і діянь певних осіб. Такими оцінками Конфуцій нібито здійснив суд над історичними діячами свого царства, насамперед, звичайно, над його правителями. Він сказав, що в діяннях сановників було добрим, а що лихим, назвав кожен вчинок його іменем, назвав зло – злом, злочин – злочиним. Послідовники Конфуція сприйняли це як “усталення правильних найменувань” речей і оголосили найвищою заслугою їх навчителя. У такому “відредагованому” виді “Чуньцю” і ввійшов у склад *вень*.

Цей пам'ятник склав своєрідний контекст для подальших літературознавчих трактатів, що вражають точністю висловлення положень і мотивацією логіки критико-аналітичних суджень. Тому, очевидно, варто звернутися і до трактату “Моцзи”, у якому були закладені теоретичні основи багатьох наук.

Традиція приписує цей твір людині, прізвище якої було Мо, а ім'я – Ді. Час його життя – приблизно 479-400 рр. до н. е. У трактаті наявні частини, де йдеться про питання державного управління, суспільного устрою, обов'язки людини, є частини, що містять судження про “небо”, богів, демонів; водночас тут трактується питання фізики (вчення про світло), механіки (вчення про силу), геометрії (вчення про кути, трикутники) і логіки (вчення про судження – стверджувальне і заперечне, загальні і часткові терміни, про висновки).

Роздуми про логіку в трактаті витримані в антропософському зрізі. Так, Мо-цзи вважає, що у кожної людини є його “належне” (і). На питання, що таке це “належне”, відповідь дається логічна і точна: “належне – це корисне (лі), тобто те, що людина вважає корисним і вигідним для себе, те, що називається інтересами”. Але простежимо далі хід думок: “У стародавні часи, тільки-но з'явилися люди, не було покарань, проте у кожного було своє розуміння справедливості. В одного – одне, у двох – два, а десять мали десять уявлень про справедливість. Чим більше народжувалося людей, тим більше виникало понять про справедливість. Кожний вважав правильним свій погляд і відкидав погляди інших людей, а як наслідок між людьми виникала сильна ворожнеча.

У родинях батьки і діти, брати ставилися одне до одного з ненавистю й огидою, не могли жити разом у злагоді і залишали одне одного. Люди Піднебесної, використовуючи вогонь, воду, отруту, завдавали одне одному кривди, сильні не допомагали слабким, ті, хто мав надмір багатств, не ділилися ними, а марнотрадили, розумні не наставляли недосвідчених, приховували від них свої знання. Безладдя в Піднебесній панувало таке, як серед диких тварин” [7; 83-84].

“Мо-цзи” бачить шлях виходу з такого становища в орієнтації не на те, що у людей відмінне, а на те, що у них однакове. Ця думка виявлена формулою “поважати єдність, однакове.” Таким чином, тут окреслений феномен, який ми називаємо словом “закономірність”, що є запорукою формування наукових знань, теоретичних уявлень і суджень. Тут ми спостерігаємо відхід від образних засобів вираження думки і зосередження зусиль на способах адекватного понятійного виявлення. Тому, очевидно, не випадково, що перші ґрунтовні літературознавчі трактати з'явилися саме у Китаї. Причини цього не лише у факті існування словесного мистецтва. Для появи науки про літературу самої літератури ще замало. Потрібна відповідна інтелектуальна атмосфера, роль якої взяли на себе філософія і похідна від неї логіка. Це міркування яскраво підтверджують перші трактати з поетики як у давньому, так і середньовічному Китаї. І, звісно, чимало відповідних аргументів ми знайдемо в античній естетиці та літературознавстві.

З погляду філологічного та літературознавчого зокрема, словесні форми розкриття однієї і тієї самої системи думок дозволяють простежити в “Мо-цзи” за процесами словесної обробки понять цієї системи. Образні засоби виявлення свідомості відходять на другий план, а постулово формується парадигма понятійного вислову. Надзвичайно характерні в цьому річичі такі визначення-формули, як, приміром, “людське начало” (жень) – те, що основане на любові до людей; “належне – це корисне”; “істина – це тоді, коли слово узгоджується із думкою (смыслом)”; “знання – внутрішній матеріал людини”.

В “Луньюї” мовиться: “Слово [...] коли воно доходить, це все”. Очевидно, точність при вираженні думки, відбір точного предметного слова чи фрази вже тоді вважалося не лише одним із виявів мистецтва слова, але й науки про слово.

На другу половину IV – першу половину III ст. до н. е. припадає життя і діяльність двох представників суспільної думки класичної пори стародавнього Китаю: Мен-цзи і Сюнь-цзи. Про них нам відомо з двох творів, назви яких збігаються з іменами авторів. Книга “Мен-цзи” не тільки викладає вчення самого Мен-цзи, але й дає багатий матеріал для суджень про інтелектуальну атмосферу тієї епохи. Але це ще не є трактат: ніякого систематичного викладу яких-небудь поглядів, ніякого “академізму” в авторському ставленні до них.

Книга “Сюнь-цзи”, що дійшла до нас у редакції Лю-Сяна, філолога I ст. до н. е., складається з 32 частин, розподілених за 20 розділами. Кожна

частина являє собою цілком завершену і самостійну цілісність. Проілюструємо заголовки деяких частин: “Про заняття наукою” [8], “Про царську владу” [9], “Про багатства держави” [10], “Про шлях правителя” [12], “Про ритуал” [19], “Про музику” [20] і т. д. Книга “Сюнь-цзи” по суті є зібранням трактатів на різноманітні теми: тут і етика, і політика, і економіка, і навіть естетика (трактат “Про музику”), а в деяких трактатах [22; 27] викладаються окремі положення логіки.

Для філолога, літературознавця зокрема, важливим є факт нової форми викладу наукових знань – тематичного трактату. Це вже щось зовсім інше, ніж форма “Мен-цзи”: тут відсутні дійові особи, події ситуації, тобто ті структури, що вносили би у текст повістувальний і персональний елементи; відсутні емоції, що супроводжували б ті чи інші судження, тобто немає того, що надає викладу публіцистичного пафосу, а це вже, радше, спроба наукового трактату.

Епоха Ханьської імперії, що охопила чотири століття – два останні століття до нашої ери і два перших – нашої ери, – являє собою заключну фазу стародавнього Китаю. За змістом інтелектуального і культурного життя вона нагадує олександрійську епоху в історії грецького народу. До речі, і там вона почалася у III ст. до н. е. після створення імперії Олександра Македонського, що широко розпросторив кордони еллінської культури і водночас збагатив цю культуру елементами культур Сходу – Ірану, Індії, Середньої Азії.

Саме з часів Ханьської імперії розпочалось проникнення китайської науки і культури в сусідні країни – на Корейський півострів, в Індокитай і навіть на Японські острови. І якщо грецька мова в країнах еллінського світу стала мовою освіти, науки, культури, а грецька література – основним їх матеріалом, то таку ж роль в оточуючих Китаю країнах взяла на себе китайська мова і китайська наука і культура. При цьому спостерігалось й інше: проникнення в Китай, у китайську культуру елементів культури інших народів, здебільшого народів Середньої Азії, де, окрім автохтонної давньої культури, перетиналися впливи культур Ірану, Індії та Еллади. Досить сказати, що за часів Ханьської імперії із Середньої Азії у Китай став проникати буддизм, що склався в Індії. А буддизм тоді був не тільки релігійним ученням, але й цілісним культурним комплексом.

Що ж дала епоха Ханьської імперії китайській літературознавчій думці та літературі? Спочатку звернемося до часів У-ді, цього “китайського Августа”, якщо може бути співставна роль цих двох історичних діячів Китаю і Риму в утвердженні нових порядків.

У 136 р. до н. е., тобто через 4 роки після заволодіння У-ді царським престолом, вийшов указ про заснування “Університету” (Тайсьюе), першої вищої школи в Китаї, і п’яти кафедр, очолюваних “докторами” [2; 59-60]. Кожний із них був спеціалістом однієї із “п’яти класичних книг” (у цзин), а “класичними книгами” були “Шуцзин”, “Шицзин”, “Іцзин”, “Ліцзи”, “Чуньщо”, тобто пам’ятки прославлені, а частково і створені конфуціанцями минулих часів. Утвердження цих кафедр означало не що

інше, як офіційне визнання конфуціанства, більше того – піднесення конфуціанства у ранг офіційної ідеології того часу і тієї влади.

Як і чому це сталося? Ці питання вимагають відповіді, бо мають безпосереднє відношення до літературознавчої думки і літератури. Перетворення конфуціанства в офіційну доктрину, в основу підготовки урядової бюрократії швидко обернуло його з живого, розвиваючого вчення у мертву догму, а викладання наук на ґрунті цієї догми виродилось у схоластику. Водночас відродження конфуціанства зумовило і появу ряду прогресивних і продуктивних тенденцій, зокрема зародження філософії як гуманітарної науки.

Варто відзначити, що початкова стадія Ханьської імперії ознаменувалась масовим вилученням у населення – з наступним їх спаленням – книг, особливо конфуціанських. Зміни у внутрішній політиці спричинились до пошуків уцілілих рукописів, їх збір спонукав до праці по відновленню текстів тих творів, які збереглися. Створювалися книгозховища, а найбільше з них, природно, розташовувалось у палаці У-ді. Приклад імператора став взірцем для місцевих ванів – членів колишніх царських домів, що стали вищими титулованими аристократами. Так, до прикладу, великі бібліотеки зібрали у себе Лю Ань – хуайнаньський ван, Де – хецзяньський ван та інші (знову мимоволі згадуються бібліотеки олександрійська, пергамська в іншому регіоні Стародавнього Світу). Так широко почала розвиватися ханьська філологія – далекий аналог філології олександрійської епохи, і обидві вони зробили велику справу: зберегли для наступних поколінь пам’ятки давнини і оповили їх ореолом “класики”. Якщо для китайців раніше існували тільки просто ши – вірші, то тепер це вже була “Книга Пісень” – “Шицзин”. Більше того, був складений і канон цієї класики – “П’ятикнижжя”: “Шицзин” (“Книга Пісень”), “Шуцзин” (“Книга Історії”), “Іцзин” (“Книга Перемін”), “Мецзи” (“Книга обрядів”), “Чуньщо” (“Весни і осені” – літопис царства Лу). Ввійшла би в канон і “Юцзин” (“Книга Музики”), високо поцінована Конфуцієм і його наступниками, якби вона збереглася.

Засновником Ханьської філології був Дун Чжун-шу (бл. 200-122 рр.). Саме за його ініціативою і клопотанням був заснований “Університет” (Тайсьюе) – перша вища школа в історії Китаю з п’ятьма докторами і п’ятдесятьма студентами. З іменем Дун Чжун-шу, таким чином, зв’язано відродження освіти, припинення тієї політики “оглушення народу”, яку проводили імператори Цінського дому. Звернення до давніх пам’яток, природно, зумовило прагнення вчених краще зрозуміти їх зміст і проникнути в деякі аспекти структури. Так, книгу “Шицзин” супроводжувала “Велика передмова” – стаття, в якій було зроблено аналіз змісту і форми пісень. “Великою” вона названа тому, що вже у “Шицзині” з’явилися “передмови” і до окремих віршів, названі, відповідно, “малими”. Вірогідним автором цих передмов вважається Мао Чан, роки життя котрого припадають на II ст. до н. е.

Про що ж йдеться у цій “Великій передмові”? Про “шість категорій”:

фин, я, сун, фу, бі, сін. Усі ці слова зустрічаються у пам'ятках попереднього періоду, але тут вони мають значення суто літературознавчих термінів [1; 82].

Терміни *фин, я, сун* походять, як думають учені-синологи, від звукової системи вірша – наспіву (шен) і ритму (дяо), тобто визначають пісні як мелос. І такий підхід цілком мотивований, бо не підлягає сумніву той факт, що ши були піснями. Але одні пісні просто розспівувалися, інші – виконувалися у супроводі інструмента, тобто були покладені на музику, а ще інші – компонувалися на складній мелодії і ритміці голосу, інструментальній музиці і танцях. Характер інструментування, форма виконання лягли в основу поділу на фин, я, сун.

Проте для ханьських філологів таке міркування виявилось недостатнім. Слово *фин* означає “вітер”. Чому ж таку назву має один із видів пісні? Тому що пісні охоплюють душу людини так, як її тіло охоплює вітер. Але вітер може дути і згори, від “вищих”, і знизу, від “нижчих”. У першому випадку він настановляє, а в іншому – тривожить. Отже, пісні жанру фин поділяються на *напутні* і *тривожні*.

Слово *я* тлумачиться як “правило”. Правила встановлюються волею державця, в управлінні якого є справи великі і малі. Тому і пісні я діляться на “великі я” і “малі я”.

Слово *сун* означає “возвеличення”, “оспівування”. У піснях, названих цим словом, возвеличуються ті, кого варто оспівувати: божества, а за ними і правителі. Так стала сприйматися і поезія “Шицзина”.

Тлумачення іншої групи термінів походило від лексичного значення слів фу, бі, сін. *Фу* означає “висловлювати”; отже, вірші, названі так, щось безпосередньо висловлюють.

Бі – означає “порівнювати”; отже, вірші, названі так, відображають щось через прийом порівняння з чимось іншим.

Сін – означає “починати”; отже, вірші, названі так, мають особливий зачин і, тільки відштовхуючись від нього, переходять до свого безпосереднього предмета. Власне, існує й інше тлумачення двох останніх термінів: бі та сін однаково зв'язані з порівнянням, тільки перші – відкрито, а другі – латентно. Так у складі ханьської філології формувалося і літературознавство, в основному в сфері поезики.

Вивчення старих пам'яток, природно, породжувало ряд питань, співвідносних як з текстом твору, так і з його розумінням. Це приводило філологів до суперечок, що виливалися в епізодично організовані дискусії. Досить відомою була дискусія, що відбулася у 79 р. до н. е. Її завданням було обговорення “співпадаючого і відмінного” в існуючих тоді списках класичних творів з метою встановлення канонічного тексту. Очевидно, цього потребувала й урядова влада, оскільки дискусія відбувалася у “Палаті Білого Тигра” – одному з парадних приміщень в імператорському палаці. Вона мала настільки важливий статус, що за велінням імператора історик Бань Гу опрацював її матеріал в книзі “Байху тун” (“Бесіди у палаті Білого Тигра”). Під час дискусії було зачеплено 44 окремі теми,

досить різномірні за змістом, що виходять далеко за межі власне конфуціанства.

Завершення цієї першої роботи щодо вивчення давніх пам'яток відбулося вже напередодні II ст. н. е., позначеного також діяльністю двох відомих філологів ханьської епохи: Ма Юна (78 – 166 рр.) і Чжен Сюаня (127 – 200 рр.). Перший видав не тільки давні пам'ятки “Шицзин”, “Шуцзин”, “Цззин” і “Ліцзи” – чотири частини конфуціанського “П'ятикнижжя”, але і твори власне конфуціанські – “Луньюй” і “Сяоюзин” (“Книга про синівський обов'язок”), а також “Ленюй чжуань” (“Життєпис знаменитих жінок”) Лю Сяна, “Лао-цзи”, першу пам'ятку даоської літератури, “Хуайнань-цзи” – твір, що виник уже в Ханьську епоху і, накінець, “Лісао” – поему Цюй Юаня.

Інший філолог, Чжен Сюань, видав пам'ятки суто конфуціанського змісту: “Цззин”, “Шуцзин”, “Шицзин”, “Ліцзи”, “Луньюй” і “Сяоцзин”. На цьому і завершилась кодифікація конфуціанських пам'яток, що водночас означало і перевід їх із сфери власне літературної до філософської, де вони і функціонували в наступні віки. Там ми знаходимо чимало думок, співвідносних із синтезом філософських і філологічних, зокрема літературознавчих, начал.

Не варто думати, що ханьські філологи були тільки вченими, всуціль зануреними у світ пам'яток старовини і нічим іншим не цікавилися. Цілком інше уявлення про них створює такий філолог, як Лю Сян (77 – 6 рр.). За традицією він спочатку був збирачем, видавцем і дослідником давніх рукописів. Саме йому ми зобов'язані тим, що до нас дійшли окремі фрагменти книги “Ле-цзи”. Його редакція “Ле-цзи” не збереглася, проте відомо, що вона стала основою для всіх наступних.

Дещо інший характер має інша досить популярна праця Лю Сяна: складений ним збірник “Чуци” (“Чуські строфи”) – зведення поетичних творів авторів Чуського царства. Це вже праця філолога, історика літератури і видавця. Вона розкриває нам унікальний по-своєму факт існування у Давньому Китаї регіональної літератури, в даному випадку тієї, яка виникла і розвинулась у царстві Чу. Збірник, складений Лю Сяном, засвідчує, що в цьому царстві були прекрасні поети – Цюй Юань, Сун Юй – і що їх творчість сформувала своєрідну за змістом і формою поезію.

Збірник “Чуци” в редакції самого Лю Сяна до нас не дійшов. У редакції же, нам відомій, ми знаходимо твори не тільки Цюй Юаня і Сун Юя, але й деяких ханьських авторів, у тому числі і самого Лю Сяна. Це пряме засвідчення того, що від двох чуських поетів пішла поетична школа, що мала вже загальнокитайське значення. Отже, назва збірника “Чуци” позначає не “поезію царства Чу”, а “поезію школи Чу”.

Доцільно ще сказати про значення слова *ци* у цій назві. Як вважає відомий учений – орієнталіст М.І.Конрад, на його правильне тлумачення наводить словесна формула, що з'явилася в ханьську епоху: “Ши змінюється в сао, сао змінюється в ци”. Словом, ши позначаються давні пісні: побутові, обрядові, бенкетні, тобто народна поезія найширшого

змісту. Сао – елемент слова “Лисао”, назви відомої поеми Цюй Юаня, має значення “скорботи”. *Ци*, власне, означає “слово”, здебільшого поетичне. Отже, наведена формула засвідчує те, що поезія *ши*, тобто поезія різноманітного змісту, в подальшому поєдналася з емоцією скорботи. Що і знайшло своє вираження у “слові”. Очевидно, що китайське *ци* ми умовно можемо відтворити більш зрозумілим нам терміном “елегія” і перекласти не просто як “Чуські строфи”, а як “Чуські елегії” [3; 195].

Лю Сян насамперед був книжником, філологом, а з його іменем та іменем його сина Лю Сіня зв'язана перша в історії китайського літературознавства бібліографічна праця – каталог імператорської бібліотеки. Він до нас, на жаль, повністю не дійшов, проте свідчень про нього з різних джерел збереглося чимало, і, що особливо важливо, ці свідчення зафіксовані у рубриках, за якими були розписані рукописи, що зберігались у бібліотеці. Їх сім:

- 1) зведення, збірники, що містять різноманітний матеріал;
- 2) списки шести класичних творів конфуціанства: “Іцзин”, “Шицзин”, “Шуцзин”, “Ліцзи”, “Чуньщо” і “Юцзин”;
- 3) твори, що належать авторам класичного періоду стародавнього Китаю, тобто такі як “Чжен-ци”, “Чжуан-ци” тощо;
- 4) ши і фу, тобто твори поетичні;
- 5) твори з військової справи “Сунь-ци” і “У-ци”;
- 6) твори з питань державного управління, зокрема “Гуань-ци”;
- 7) твори медичні, ворожитні.

Таким чином, Лю Сяну і Лю Сіню судилося стати творцями першої в Китаї ґрунтовної бібліографічної класифікації.

Певними літературознавчими аспектами, зокрема розробкою біографічного методу, без особливого перебільшення, позначена спадщина творця історичної науки в Китаї, “китайського Геродота”, відомого вченого Сима Цяня (145 – бл.87 рр. до н.е.). Правда, літературознавці могли би з повним правом назвати цього мислителя “китайським Плутархом”, хоч, очевидно, саме Плутарха (бл.45-120 рр.н.е.) варто назвати “римським Сима Цянем”. У розділі “Життєписи” (“Лечжуань”) у своїх “Історичних записках” Сима Цянь виступає попередником автора “Порівняльних біографій” Плутарха, що дав не просто біографії видатних особистостей того часу, але біографії “порівняльні”, співставляючи одну з іншою. Правда, Сима Цянь мав дещо інший підхід: він не співставляє, а протиставляє. Життєпис Мен-ци Сима Цянь помістив поруч з біографією Сюнь-ци, а це означає, що ці особистості в чомусь між собою протилежні.

Китайський історик-біограф населив “життєписи” найрізноманітнішими людьми: тут і правителі, тут і чиновники, полководці, народні герої – не то розбійники, не то захисники пригноблених; тут і достойники Піднебесної – Конфуцій, Мен-ци, Чжуан-ци, Ле-ци; і ворожити, і пророки, острослови-софісти тощо. Словом, усі ті, з яких, на думку Сима Цяня, складається суспільство. Окремі фрагменти засвідчують про літературознавче мислення дослідника. Ось як він пише про Цюй Юаня:

“Його поетичний стиль відзначається стислою формою, слова його мови тонкі і ледь уловимі; настроєвість його душі вирізняється чистотою; його поведінка, вчинки його бездоганно чесні. Те, про що він говорить у віршах, формою невелике, але значенням велетське, вище усіх мір. Його образи для нас близькі, але думки, ідеали далекі. Його наміри чисті: тому все, що він хвалить у природі, – прекрасне” [6; 7].

Літературознавчі знахідки мислителів Стародавнього Китаю не згубилися у тому часі, а знайшли продовження у середньовічних китайських поетиках.

1. Гринцер П.А. Литературы древности и средневековья в системе исторической поэтики (Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения). – М.: Наука, 1986. – С. 72-104.
2. Історія світової культури. Культурні регіони: Навч. посібн. – К.: Либідь, 2000. – 520 с.
3. История всемирной литературы. В 9-и т. – Т. 1 – М.: Наука, 1983. – 584 с.
4. Классическое конфуцианство: Переводы, статьи, комментарии. В 2-х т. – Т. 1 – СПб.: “Издательский дом “Нева”, М.: “ОЛМА-ПРЕСС”. – 2000. – 384с.
5. Кравцова М.Е. История культуры Китая. – СПб.: “Лань”, 1999. – 416с.
6. Цюй Юань. Лисао. – СПб.: ООО “Издательский дом “Кристалл”, 2000. – 336 с.
7. Читанка з історії філософії. У 6 кн./ За ред. Т.І. Волинки. – К.: Фірма “Довіра”, 1992. – Кн. I. Філософія Стародавнього світу. – 207 с.

The article highlights the coming-into-being and the initial stages of the Chinese literary criticism development as well as the formation of the literary work conception as the social category.

Структура тексту

Марія Голянич

КОМУНІКАТИВНА СПРЯМОВАНІСТЬ ВНУТРІШНЬОФОРМНОЇ НОМІНАЦІЇ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (на матеріалі оповідання Леся Мартовича “Грішниця”)

Потенційна зорієнтованість внутрішньої форми (ВФ) слова у художньому тексті на формування його змістово-образного наповнення спричиняє те, що слово з актуалізованого ВФ відіграє важливу роль не лише в ідентифікації дійових осіб, в умотивуванні їх діяльності, уподобань, сприйнятті ними дійсності, але і в тропеїзації контексту, в моделюванні його оцінно-образних параметрів, що сприяє точнішому прогнозуванню лінії поведінки героїв, виявленню їх комунікативних намірів.

Звичайно, і поза комунікативною включеністю яскраво виражена ВФ слова у тексті є значущою.

Однак розгляд внутрішньоформного слова крізь призму комунікативних актів допоможе, на нашу думку, глибше зрозуміти смисл аналізованого висловлювання – той “нефіксований, не зовсім конвенціалізований зміст” [3; 324], породжений конситуацією, який здатний розгортатися в тексті, виявляючи в ньому приховану інформацію, взаємодіяти із “суперечливими”, “конфліктними” семами, які по-новому можуть експресивізувати сегменти, виявляючи в них інші оцінні домінанти.

Дослідження комунікативної спрямованості внутрішньоформного слова допоможе глибше проникнути у смисл тексту в цілому: що хотів сказати автор цим текстом, що він сказав?

Враховуючи, що смисл тексту як “проекція плану змісту мовного вираження на свідомість інтерпретатора із властивими йому уявленнями про світ і систему цінностей” [3; 133] може бути варіативним, висловлюємо припущення, що внутрішньоформна номінація як один із засобів семантичної організації тексту відіграє важливу роль у виборі найбільш переконливого його варіанта (чи й варіантів).

Внутрішньоформна номінація, особливо у функції заголовного, ключового слова, характеризується потужним асоціативно-образним потенціалом формування додаткових смислових прирощень, здатна імплікувати значення, які з іншими комунікативно значущими засобами дозволяють декодувати текст як складну комунікативну одиницю.

Враховуючи і внутрішньоформне значення, читач починає глибше розуміти зміст розмови діючих осіб, їх наміри, уловлювати смислові розгалуження окремих реплік, відчувати моменти наближення смислових порогів (особливо важливих точок пульсації значень), здатних повертати русло розмови чи надавати йому неочікуваної експресивної тональності.

Так, в оповіданні Леся Мартовича “Грішниця” [4] заголовна номінація з полімотиваційною словотвірною структурою (грішниця – “та, що є грішною”, “та, що вчинила гріх”, “та, що грішить”) передбачає різні напрямки розгортання внутрішньоформного змісту, в рамках визначеного,

Марія Голянич. Комунікативна спрямованість внутрішньоформної номінації у художньому тексті

семантично усталеного значення. Сприйнята в функції стрижневого елемента повідомлення-ствердження, вона підводить читача до думки, що та, про кого йтиме мова у тексті, вчинила щось таке, що з погляду християнської моралі кваліфікується як гріх.

Читач не знає, чи предикат “грішниця” висловлюється лише автором, чи сприймають таке означування герої твору, чи погоджується із чим сама героїня, тобто на початковому етапі сприйняття тексту виділена автором номінація кваліфікується читачем і як образ, і як знання про певні реалії дійсності, і як певна експресивна домінанта, що може мати у тексті різний діапазон вияву і різними учасниками діалогу здатна кваліфікуватися з протилежними аксіологічними знаками (“+” чи “-”).

Характер внутрішньоформної номінації як ключової, з якою пов’язується основний смисл тексту, яка “організовує певним чином семантичний простір” [5; 44] оповідання, виявляється уже на початковому етапі його сприйняття. Інтродуктивний сегмент, що знайомить із міркуваннями героїні про її внутрішній стан і “прогнозує” стан оточення, що мислиться як даність в майбутньому (осінь, мряка, хляпавка, ніч, студінь, болото – і далі художньо вмотивоване – смерть без свічки, грішниця), у дескриптивному викладі підтверджує припущення читача про конвенційність семантичного наповнення внутрішньоформного слова: він догадується, хто така грішниця. Однак цей же сегмент сигналізує і про інше – про згорнуті динамічні моделі людської поведінки, що можуть виявитися при розкодуванні комунікативних актів: Без свічки вмру... Най біг прийме і так! Не заслужила я на ліпше. Видно, що мені господь милосердний і на цім світі покуту завдав. Ой! Та бо й грішниця я, грішниця! (с. 136).

Цей же сегмент передбачає розгортання психологічних наративів, які змогли б пояснити внутрішню неузгодженість різних психологічних пластів буття героїні, її готовність до оприявлення досі не артикульованого значення, що виступає водночас і засобом самоідентифікації, й засобом психологічного зцілення роздвоєної особистості: “Правду мені повіла баба Палагна..., половина тебе всередині обірвалася, то шкода вже й надію мати” (с. 136).

В аналізованому сегменті зовсім приглушені альтернативні наративні лінії, що в подальших висловлюваннях по-різному розкриватимуть зміст внутрішньоформної номінації “грішниця”. Він не відзначається різноманітністю ілюктивних актів (домінує розповідь-повідомлення, хоча в її межах фіксованими є фрагменти прихованої погрози, неминучості дійства, журби, каяття).

Однак важливість його для розуміння смислу тексту полягає в тому, що внутрішньоформне слово, “проходячи” крізь названі висловлювання, отримує їх образну підтримку (гріх асоціюється з вибудованим образно-асоціативним тематичним рядом: осінь, болото...). інтригує читача, підводить його до сприйняття різних аспектів окресленого ключовим словом поняття, тих сторін, відношень, властивостей об’єкта, позначуваних внутрішньоформною номінацією, крізь призму яких він може оцінюватися.

У цьому сегменті означена значеннева опозиція світського і сакрального характеру, сфокусована великою мірою у внутрішньоформному слові,

проходиться через весь текст, виступаючи виявом архетипічного трансцендентального дискурсивного фрагмента “добро-зло”, “правдивість-грішність”.

Нарешті, аналізований сегмент – це фрагмент нарративної практики, в якій відбито результат “надання смислу досвідам, становлення знання”, підведення до “процесу вибачення, оправдання” [1; 34], прощення і заспокоєння, що в тексті становить стрижень комунікативного розгортання значення.

ВФ слова як засіб кваліфікації денотата, включаючись у формування загальної оцінної семантики останнього висловлювання (Ой! Та бо й грішниця я, грішниця!), гіпотетично визначає стилістику поведінки в діалозі того, кому адресується повідомлення, однак репліка-відповідь, на перший погляд, не синхронізована: – А ти, Аничко, не завдавайся в журу. Палагна ж казала, що як будеш журитися, то й не вийдеш. Ти маєш бути весела, то й полегшення матимеш! (с. 136).

Адресат не питає, чому героїня вважає себе грішною, він скеровує русло розмови в іншу прагматичну ситуацію, не виявляючи готовності (як підтвердиться пізніше, свідомо не бажаючи) прийняти запропоновану стратегію ведення діалогу, основою якого мало б бути розкриття насамперед внутрішньоформного значення:

“та, що є грішною” – “чому вона грішна?”

“та, що має гріх” – “який це гріх?”

“та, що згрішила” – “чому вона вчинила так?”

У висловленнях, адресованих дружині, що містять заспокоєння, застереження, пораду, внутрішньоформну номінацію не вжито (це суперечило б комунікативній меті партнера), однак потенційно вона присутня: герой не заперечує тему грішності, а лише уникає її, акцентуючи напрямки артикуляції іншого значення.

Як бачимо, внутрішньоформна номінація на цьому етапі розгортання змісту тексту фокусує конвенційно стабільні значення; потенційно аномальний, амбівалентний значеннєвий реєстр цієї мовної одиниці не реалізований, тому можливі імплікації, породжені внутрішньоформним значенням, узгоджуються із наведеним контекстом чи ситуацією мовлення.

Якщо в аналізованих вище висловлюваннях відсутня експліцитна інформація, що виявляла б бажання героїні (читає лише здогадувався про її комунікативні наміри), то в наступних – вона центральна:

“Мушу виговоритися, бо як ізмовчу, то здається мені, що обірветься мене й друга половина... Мушу приповістися та й просити в тебе прощ!” (с. 136).

Прагматичне ускладнення суб’єктивно маркованого висловлювання (“Мушу виговоритися”) здійснюється за рахунок додаткової інформації причинного характеру, що передає психічний стан героїні (“... то здається мені, що обірветься мене й друга половина, то я й ночі не перетриваю”), а також за рахунок розширення складу прагматичних чинників, які представляють ще один оцінний вимір ситуації:

“А ще й панотець сьогодні при сповіді роз’яснили мені, як я тяжко нагрішила, то я сама себе боюся” (с. 136).

Семантико-комунікативний маркер “а ще й”, вводячи нову інформацію, що підсилює значущість внутрішньоформної ознаки (тяжко нагрішила), але вже з позиції особи, здатної відносно об’єктивно кваліфікувати вчинене кимсь в аспекті “грішне – праведне”, формує прагматично заданий підтекст, що вербалізується приблизно у такі висловлювання: Я й раніше про це думала, воно мене мучило, але лише після розмови із священником усвідомила, що насправді вчинила.

Оцінно-мотиваційна база такого підтексту виступає стимулом для героїні пройти крізь ще одну сповідь, десакральну, що повинно принести заспокоєння, внутрішню узгодженість, душевне зцілення особистості, спокій “на цім світі”.

У тексті не відбито порушення таїнства християнської сповіді, ми не знаємо її змісту, але із стратегії ведення діалогічної партії, її структури, характеру, послідовності викладу фактів, їх оцінки здогадуємося про психічний стан, душевні випробування, крізь яке уже пройшла героїня, благаючи прощення на небесах, а тепер намагаючись це зробити і стосовно ближніх.

Значення внутрішньоформної номінації, приписане героїнею собі в характеристичній функції і визначене як сутнісне в оцінці власної особи, виступає причиною пошуку нею засобів узгодження внутрішньо-особистісних і міжособистісних стосунків. Воно ж, очевидно, було стрижневим мотивом сповіді як мовленнєвого акту, а разом з нею – основою інтелектуального і емоційного переживання.

Це ж значення, сприйняте в ролі основи моральної ідентифікації особи і основного стимулу – досягти комунікативної мети (в центральній частині викладу), певною мірою спричинило уникнення прагматично завуальованих висловлювань, які допускали б множинність трактування, дозволяли б партнеру по комунікації не актуалізувати окремі ланки експресивних блоків, не реагувати на них, залишаючи їх поза реальним і “потенційним рядом суб’єктивно-модальних значень речення” [2; 85].

Таким чином, ключова номінація, формуючи в тексті внутрішньоформний топік, включаючись у інтенції комунікативних актів, допомагає адресанту вплинути на співбесідника, коригувати, на його думку, поведінку партнера, прогнозувати його мовленнєву реакцію. А цим самим реалізувати свої комунікативно-прагматичні плани – виговоритися і попросити прощення (прощі).

Чи прочитуються такі комунікативні наміри співбесідником? Чи догадується він, що йому хочуть повідомити, зрештою, чого очікують від нього?

Маркером комунікативних актів прощення і признання (зізнання) є використаний у тексті стереотип “просити прощ!”, який уже передбачає певний характер повідомлення, його вербальне оформлення, а також предикатні формули “нічого не знаєш”, “мало що знаєш” з невербалізованою імпліцитною другою частиною “я тобі зараз все розкажу”, яка в тексті змінюється конкретним інформаційним блоком.

Порівняймо:

“Ні! Ти нічого, Андрійку, не знаєш”, “Не втихомирюй мене, Андрійку, бо ти ще мало що знаєш, то ще не все” (с. 137) та ін.

Ці та інші “ввідні” формули виступають у тексті своєрідними анафоричними скріпами, що, сигналізуючи про тему нового повідомлення, водночас сприяють концептуалізації викладеного, оформлюють відмежовані репліками партнера мовлення акти зізнання в єдине ціле – у десакралізовану сповідь.

У висловлюваннях героїні тут не вживається внутрішньоформна ключова лексема, але кожний тематичний мовленнєвий блок великою мірою підпорядкований розкриттю поняття, закодованого в словах-індикаторах, що представляють цю лексему, сигналізуючи про імпліцитну присутність у їх значеннєвій структурі семи “гріх”. Наприклад:

“Ти не знаєш, що я зłodійка. Я вкрала в Варвари мівміток” (отже, я грішниця).

“Я не варта й доброго слова від тебе почути. Бо я – душоґубка. Це я загнала Івануку в гріб” (отже, вчинила гріх, зґрїшила).

“Я – ніхтолиця” (таким чином, ще раз може іменуватися грішною. Грїшна я”.

Виконуючи функцію предикатів, ці слова виступають не лише засобом самохарактеристики героїні, вони розкривають її внутрішні психологічні конфлікти, що не були оприятлені через неможливість узгодження бажання, реальної поведінки героїні і системи соціально-етичних і моральних норм та оцінок і лише зараз знаходять розв’язання, коли доміантними стають у мовця інші стратегії.

Ці ж мовні одиниці (зłodійка, душоґубка, ніхтолиця) є тією смисловою базою, яка програмує відповіді-репліки, що виконують функцію спростування інформації, її перекодування, представляючи її у протилежному оцінному вимірі. У результаті названі лексеми з яскраво вираженими внутрішніми формами, а також ключова внутрішньоформна номінація грїшниця набувають амбівалентного характеру. Порівняймо:

зłodійка ↔ “найпорядніша газдиня в селі” (с. 137).

У тих випадках, коли інтенційна заданість висловлювання реалізується, але співбесідник з певних причин не може прийняти зізнання, вербалізувати лаконічну репліку-аргумент, у структурі якого було б яскраве заперечення змісту внутрішньоформної номінації, він використовує розгорнуті дескрипції, включає найрізноманітніші інформаційні блоки, які допомогли б нівелювати усталене значення ключової номінації. Або ж заповнює її окремі сектори іншим, позитивно-оцінним смислом чи, виявляючи повне несприйняття інформації, переводить її у вимір ірреального:

“Ти, Аничко, бігме, з гарячки таке говориш!” (с. 137);

“Ти, бігме, Аничко, в гарячці. Що ти таке говориш? Опам’ятайся” (с. 137);

“Може, я намочу платинку та прикладу тобі до голови, бо тебе має гарячка дуже мучити” (с. 139);

“Але ти отак у гарячці лежиш та й собі щось таке розгадуєш, а воно тебе зовсім обмарило” (с. 139);

“Аничко! А спам’ятайся ж, бо це не вийде на здоров’я. На платинку, об’яжи собі голову, най тобі гарячку витягне” (с. 139).

Таким чином, ключова внутрішньоформна номінація у художньому тексті є комунікативно спрямована – вона невіддільна від мовленнєвих стратегій мовця, від формування у тексті імпліцитного значення.

Внутрішньоформна номінація може підсилювати емоційно-вербальні реакції співбесідника, виступати одним із засобів концептуалізації його висловлювань.

Тематизуючи окремі сегменти, формуючи смислосназучі топіки, вона виконує у тексті прогнозуючу функцію, допомагає глибше проникнути у глибинний зміст художнього слова.

1. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. – 2000. – № 3.

2. Импліцитність в языкe и речи / Отв. ред. Е.Г. Борисова, Ю.С. Мартемьянов. – М.: “Языкы рус. культуры”, 1999.

3. Кобозева И.М. Две ипостаси содержания речи: значение и смысл // Язык о языке: Сб. статей / Под ред. Н.Д. Арутюновой. – М.: “Языкы рус. культуры”. – 2000.

4. Мартович Л. Грїшниця // Мартович Л. Вибране. – Ужгород: Карпати, 1982. – С. 136-140 (далі у тексті вказуємо лише сторінку).

5. Новиков А. И. Текст, смысл и проблемная ситуация // Вопросы филологии. – 2000. – № 3.

The article investigates the capability of the nominations with vividly expressed inner form to contribute to the revealing of communicative intention of characters, forecasting the line of their actions and recognizing their emotional-verbal reactions in the text.

Надія Денисюк

ІСТОРИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АНАЛІЗ СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕПТУ “FICTION” ТА ЙОГО ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО ВИРАЖЕННЯ (УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД)

У період оновлення методологічної культури, яке протягом останніх десятиліть відбувається у світі, а особливо активно – на пострадянському просторі з кінця другого тисячоліття, актуальним завданням науки є перегляд традиційних систем понять і відповідних їм термінів. Цей процес у літературознавстві пов’язаний насамперед з появою новаторських, оригінальних явищ у мистецтві слова і ряду теоретичних пропозицій, котрі вже оформилися в широковідомі школи і напрями в Західній Європі, США, Канаді, а також частково в орієнтальному світі. Праці авторитетних їх представників активно освоюються і в слов’янських культурах, презентуючись найчастіше польською, російською і чеською мовами. Деякі з них з’явилися також по-українськи. Отже, нові філософсько-естетичні, культурологічні, літературознавчі, мовознавчі концепції постають перед українськими філологами, учнівсько-студентською молоддю в різномовних версіях і найменше – в українських перекладах. На книжковому ринку

незалежної України, як і раніше, переважають російськомовні переклади праць провідних учених світу.

У цій ситуації виникає необхідність зіставлення чужомовних – в оригіналах і перекладах – версій літературознавчих текстів, розвитку, вдосконалення української терміносистеми, вироблення нових термінів і терміносполук, які були б еквівалентними засобами передачі основних понять, концептів і концепцій, запропонованих поза межами України. Перекладання теоретико-літературних (ширше – літературознавчих) праць не менш складний процес, ніж переклад художніх текстів. На це свого часу звертав увагу Іван Франко, вимагаючи фаховості для "доброго перекладу наукового твору". Крім володіння щонайменше двома мовами, перекладач наукових праць має бути, твердив Франко, "добре обзаяомленим із тою наукою, до якої обсягу належить перекладаний твір" [8, т.39, с.9]. "Особлива компетенція" для такого перекладача – запорука успішної діяльності у сфері науки, яка розвивається носіями різних мов у поліетнічних середовищах, у міжнаціональному спілкуванні.

Леонід Білецький ще 1925 року показав, широко цитуючи оригінали, що в латиномовних текстах давньоукраїнських поетик часто вживалися слова "fictio", "fictione" у співвідношенні з "immitatio", "imitatione". Перекладаючи їх у різних словосполученнях ("fictio seu immitatio", "de fictione poetica"), він чи не першим запропонував їх українські еквіваленти чи кальки: "вігадка або імітація", "поетична вігадка" [1, 61-62], не мотивуючи цього докладніше. Професор Вищої педагогічної школи імені М.Драгоманова в Празі, розробляючи методологію українського літературознавства, робив висновок, що коли із "західноєвропейськими корифеями порівнюємо українську поезію та її теорію, то пересвідчимось, що українська поезія, а особливо її теорія з того часу, була тоді в аналогічному розквіті" [1, 70]. Термінотворча практика Л.Білецького цікава і в плані пошуку українських відповідників до російських зразків. Так "изящество" в російськомовних статтях М.Максимовича він перекладав як "артистичність" [1, 77].

Ширше і докладніше латинську термінологію професорів Києво-Могилянської Академії ввели в українськомовний контекст Г.Сивокін (1960), В.Маслюк (1973), Л.Ушкалов (1994). У дослідженні "Давні українські поетики" Г.Сивокін розглядає значення термінів "fictio", "effictio", "imitatio naturae", "imitatio operis", "verisimilitudo Poeseo" і пропонує їх відповідники: "вимисел", "зображення", "наслідування природи", "наслідування праці", "правдоподібність поезії" [5, 70-71]. Коментуючи взаємозв'язок згаданих термінів, Г.Сивокін звертає увагу на те, що слово "зображувати" (effictio) вживалося поряд з "винаходити" (inventio), "створювати" (fingere), "вігадувати" (fictio). Він акцентує увагу на двох видах наслідування, адже ще у "Поетиці" 1685 року ("Касталійське джерело") можна було прочитати: "Поет є вігадник, наслідувач будь-яких речей, якому слід описувати явище не тільки так, як воно відбувалося, а й так, як воно могло відбуватися. Наставником його буде фантазія, що вігадує події та способи". Свій переклад Сивокін продовжує роз'ясненням, що в цій фразі стисло викладено все те, що ґрунтовніше тлумачить

Ф.Прокопович, який присвячує вігадці цілий розділ "De fictione poetica". "Вігадка події, – пояснює Г.Сивокін, – означає, що поет вігадує її цілком, вігадує те, чого, може, ніколи не було. Вігадка події (предмета) також буває подвійна: 1) вігадка, що зовні вігадкою не здається, тобто вігадка правдоподібна, коли герої мають вигляд, так би мовити, реальний, їм не приписується чогось незвичайного, надприродного; 2) вігадка відверта й явна, коли зображується щось надлюдське, як, наприклад, учинки богів" [5, 75]. Під вігадкою способу розумілася передача події, – продовжує коментатор, – але не так, як відбувалася вона насправді, не в точному копіюванні історичної послідовності фактів і подробиць, а так, як подія могла відбуватися, як здавалася вона поетові відповіднішою правді" [там само]. У контексті такої інтерпретації латиномовного тексту про творчий процес поета Г.Сивокін використовує ще один український відповідник до "imitatio operis" – "творчий домисел", що дозволяє зробити висновок про те, що "у вченні давніх поетик про зображення взагалі та вігадку, зокрема, треба відзначити сильнішу порівняно з наслідуванням (у праці) їх рису, оскільки автори виявляють тут глибше й принципово вірне (підкр., наше. – Н.Д.) розуміння особливостей художнього творення" [5, 76]. Отже, свої коментарі та оцінку давніх поетик у 1960 році молодий український дослідник формулював у характерних для тодішнього літературознавства термінах: "зображення", "вимисел", "художня творчість", зберігаючи синонімічність таких слів, як вимисел/вігадка, не вказуючи на те, які латинські терміни він передає відповідником "художній".

У 60-х роках минулого вже століття "фікція" в кириличному написанні з'явилася в "Словнику літературознавчих термінів Івана Франка" (1965).

Його укладачі С.П.Пінчук та Є.С.Регушевський помістили в ньому гасло "поетична фікція". Розкриваючи значення цієї терміносполуки, вони запропонували єдиний, на їхню думку, еквівалент – "художня уява" і тут же мимоволі вибудували синонімічний ряд, бо "поетичну фантазію" також пояснили як "художня уява" [4, 184], ні словом не торкнувшись такого збігу. Небажана синонімічність термінів розширювалась, оскільки в словнику з'явилися гасла "візія" ("уявна картина"), "уява", "фантазія" (з вживанням до "творчої уяви"). Показовим у цьому виданні став такий факт: серед термінів, уживаних Франком з початковою літерою "х", не виявилось жодної одиниці, похідної від "художній" чи "художність", зате починаючи з розкриття значення "артизм", послідовно через більшість гасел аж до "форма" і "характер" (у другому значенні), укладачі користуються цими лексемами, не мотивуючи такої практики і факту відсутності в терміносистемі Франка терміна, дуже поширеного в російській мові, у російському, а потім і українському літературознавстві.

З цього погляду варта уваги структура і семантичні зміщення статті "Поетична фікція" в цілому. Вона виглядає так: "Поетична фікція – художня уява".

В окремих випадках уживання значення цього терміна поширюється на художню літературу взагалі.

В добі хрестових походів і культу дам у Західній Європі *поетична фікція* залюбки опрацьовує тип ідеальної жінки (ЗНТШ, XLVIII, 74) [4, 184].

Із контексту наведеної цитати з праці Франка 1907 року не зрозуміло, чи йдеться про “художню уяву”, чи ж – “художню літературу взагалі”. Але спроба розширити значення “фікції” у структурі терміносполуки “поетична фікція” з “вимислу, вигадки” до мистецтва слова взагалі була на той час (1966 рік) новою, хоча не акцентованою з погляду систематики понятійно-термінологічних засобів Франка. Тим більше, що далі йшла стаття “Поетичний вимисел”, в якій значення цієї терміносполуки розкривалося як “художня вигадка, що є своєрідним засобом відтворення правди життя в художніх творах” [4, 185].

Наступний крок в освоєнні та систематизації термінів, які нас цікавлять, зробили фахівці з класичної філології у Львівському університеті (В.Маслюк, І.Андрейчук, П.Венгловський, Ю.Мушак) і дослідник естетики бароко І.Іваньо 1973 року. Тоді опублікована “Поетика (Сад поетичний)” М.Довгалевського. Переклад тексту здійснив В.Маслюк, користуючись, як сам зазначав у слові “Від перекладача”, порадами названих вище співпрацівників, а передмову написав І.Іваньо. Автор передмови, відомий історик естетичної думки в Україні, прокоментувавши в європейському контексті провідні концепти М.Довгалевського, наголошував, що “сучасного читача вразить кількість термінів, зміст яких був докладно розроблений теоретиками XVII–XVIII століть. Найменші елементи поетичного твору діставали там чітке визначення і відповідно регламентувалися правилами, які не завжди усвідомлює сучасний поет, складаючи оригінальні вірші чи поеми” [2, 21].

Перекладач та коментатори українськомовної версії твору М.Довгалевського подали текст, який має прозорий зміст, легко читається, переконливо ілюструє вище цитовану оцінку І.Іваня, але остаточно утвердили ту систему понять і термінів, у якій наріжними концептами є два види наслідування (мімезису), вимисел, зображення, правда і правдоподібність. На відміну від Г.Сивоконя, який “imitatio operis” перекладав як “наслідування в праці”, вони послідовно передавали формулою “наслідування твору” (“наслідування в творчості”), а до “вимислу” вживали синонім “видумка”. Наприклад, пишучи про предмет поезії, В.Маслюк подав такий текст: “Предмет поезії двоякий: речі, які підходять або можуть підійти для поетичної видумки, і самі вірші, які виражають цю поетичну видумку. Дехто називає це предметом найближчим і предметом дальшим. Найближчий предмет [поезії] – це самі вірші, а дальший – це речі, які можна освіяти у віршах” [2, 40]. У цьому перекладі акцент переносився на творчість і відмінність між “досконалою” і “недосконалою” поезією, між поезією “природною” і “штучною”. Праця М.Довгалевського виражалася словесно чіткими тезами. “Поет, – читаємо там, – це сам творець, який згідно з своєю поетичною манерою пише свої твори, а поема – це сам твір, створений і видуманий згідно з правилами поетичного мистецтва” [2, 45].

Залишивши поза увагою мотивацію свого вибору нових українських еквівалентів латинських термінів, В.Маслюк, наскільки ми зауважили в аналізованому тексті, звертає увагу сучасного філолога на розходження грецької термінології в оригіналах Аристотеля, в латинських версіях його

праць, вільних переказах його думок Довгалевським. Ось один з яскравих прикладів. Презентувавши думку М.Довгалевського, яка спирається на ідеї Аристотеля (“Поняття “з правдоподібним вимислом” свідчить, що поет неодмінно зобов’язаний щось видумувати та зображувати його правдоподібним, бо, як повчає Аристотель, вимисел – це душа поезії”), перекладач додавав примітку: “В Аристотеля (“Поетика”, 1450 в) йдеться про фабулу трагедії. Там читаємо: “Основа і немовби душа трагедії – це фабула” [2, 395]. Запам’ятаємо цю інформацію, хоча вона й неповна, бо говорить, що в грецькому тексті “Поетики” фабулі передувало слово “mytos”. Цю колізію будуть аналізувати історики естетичної думки аж у ХХ столітті.

До проблеми понятійно-термінологічних відповідників у грецько-, латинсько-, старослов’янсько-, польсько-, давньоукраїнських текстах по своєму підійшов Л.Ушкалов (1994). Уже у збірці філологічних етюдів “Світ українського бароко” він зважив на контекст християнізму, філософських учень отців церкви і на ту роль, яку в системі середньовічних універсалій відіграє поняття образ. Вище ми вже бачили, як у перекладах текстів давньоукраїнських поетик використовувалися лексеми зображення, правдоподібність, імітація, подібність предметів і т.п. При побіжних згадках про “fiction” обминалася грецька універсалія “ейдос”. Тепер Л.Ушкалов подає цілий ряд різномовних слів, які підводять під “продукуючу модель, наслідком еманатії якої виявляється сукупність форм “становлення буття у Слово” (термін Г.Башляра)” [7, 3]. Він називає такі відповідники концепту “образ”: “архітип”, “вид”, “виденіє”, “знак”, “знаменіє”, “ізображеніє”, “ікона”, “кштальт”, “подобенство”, “пропорціо”, “сімвол”, “тіп”, “exemplum”, “figura”, “imago”, “similitudo”, “symbolum”. Дослідник спостеріг, що “стрижневим для даної універсалії виявляється її міметичний вимір [там само], але вся сукупність взаємопов’язаних смислів і значень виділених з давніх текстів різномовних лексем дає підставу для такого висновку: “Таким чином, мистецький образ становить собою особливу ілюзію (виділено Ушкаловим. – Н.Д.) певної речі. Скажімо, створювати (“facere”, “fingere”) поетичний образ – значить наслідувати (imitare) ту річ, вигляд чи подібність якої зображується. Звідси й образ називають зображенням (imago effigies dicitur)” [7, 6]. Ілюзіонізм взагалі трактується родовою ознакою мистецького образу, котра (ознака) спирається на співвідношення певних смислових збігів у словах “міф”, “фабула”, “байка”, “вигадка”. У цьому зв’язку важливим є наступний висновок Л.Ушкалова, сформульований і з допомогою слова “фікція”: “Мистецький образ є міметичною ілюзією, фікцією, річчю, належною до сфери діяльності людини як homo ludens (Й.Гейзінга), – що власне й визначає його смисл. При цьому дана фікція “приводить” наслідувані речі із темпорального потоку до вічності, повчає, хвилює і розважає, але, перш за все, гносеологічно поєднує “видиму” та “невидиму” природи, тобто дозволяє людині стати причетною до ноуменального рівня речей” [7, 7]. Так фіксується смислова дотичність поширених тепер висловів: “образний світ”, “духовний світ”, “фіктивний світ”, про що мова йтиме далі. Наразі звернемо увагу ще на один висновок Ушкалова, пов’язаний із врахуванням учень про сакральне (небесне,

божественне) і профанне (земне, мирське). "Література українського бароко, – пише учений, – розглядає образ як спосіб існування небесної та земної ерархій, особливий модус буття, одним із проявів якого є мистецтво взагалі й мистецтво слова зокрібно" [7, 10].

Наявність слова "фікція" в українській лексиці підтверджує й академічний "Словник української мови" в 11-ти томах. Розкриття його семантики несе на собі відбиток інтелектуальної ситуації, яка склалася на час, коли словник готувався і публікувався (1970-1980 рр.). У 10-му томі згаданого фундаментального видання семантичні відтінки "фікції" визначалися так: "1. Те, що не відповідає дійсності, не існує, або видаване з певною метою за дійсне; вигадка. 2. Рідко. Те саме, що вимисел". Далі пропонується узагальнення: "Вигадане положення, вигадана сукупність думок, положень, що видається з певною метою за дійсне" [6, 590]. Зміщення акцентів, якщо зіставляти ці міркування лексикографів з коментарями Г.Сивоконя, В.Маслюка і Л.Ушкалова, очевидні. Цікаво, що укладачі "Словника української мови" брали ілюстративний матеріал з літературно-критичних статей І.Франка, значно розширивши (у порівнянні з працею С.Пінчука і Є.Регушевського) контекст "фікції". Простежимо "перипетії" фікції у Франка.

Перший випадок вербальної її фіксації знаходимо у статті "Влада землі в сучасному романі" (1891). Вона писалася і публікувалася по-польськи. Потім перекладалася укладачами творів І.Франка в 20-ти томах. У викладі еволюції "провідних ідей новітнього роману", який зробив І.Франко, читаємо: "Ці ідеї були такі високі та величні, що нові покоління вже не могли їх зрозуміти і наївно та некритично вбачали історичну правду там, де була тільки поетична фікція, яка передавала погляди та ідеали певної епохи і мала на увазі пропаганду тих ідеалів. Героїв тих фантастично-моралізаторських романів відносили до святих..." (підкр. нами. – Н.Д.) [8, т.28, 177-178]. Тут маємо протиставлення "історична правда – поетична фікція" в конкретно-історичному контексті і вказівку на те, що "поетична фікція" не довільна вигадка, а передає "погляди на ідеали певної епохи".

У 1896 році в статті "Слово про критику", в якій зроблено особливий акцент на індивідуально-суб'єктивному характері творчості ("признак повного, неограниченого права індивідуальності, особи автора в її найбільш особистій індивідуальній функції людській, якою є літературна творчість"), читаємо про обов'язки і права літературного критика. Він, пише Франко, не мусить "затопитися" в літературному творі і не бачити нічого за рамками "того світу, який створила фантазія автора даного твору. Він не мусить робитися духовним невольником автора, не мусить іти покійно там, де його автор провадить. Він може, коли хоче, сперечатися з автором, супротивити його фіктивному світові свій власний ідейний або дійсний реальний світ, може квестіонувати і точку виходу, і ґрунт, і спосіб поступування автора" [8, т.30, 216].

Як бачимо, Франко має на увазі "дійсний реальний світ", "власний ідейний світ" критика і "фіктивний світ" письменника. Чи "фіктивний світ", творений письменником, є фікцією в розумінні укладачів "Словника української мови"? Як постає такий світ? На ці питання знаходимо

відповідь у статті І.Франка, котра з'явилася на світ 1911 року. Перед аналізом польського перекладу своїх "Каменярів" І.Франко мотивував мету детального порівняння українського тексту і польськомовної його версії (перекладач С.Твердохліб), а також згадував фактори, які спонукали до написання "Каменярів". Він мав на меті "показати широкій громаді деякі <...> секрети штуки перекладання, психічні явища та естетичні факти, які відчуває кожний тямучий читач, але які рідко хто усвідомлює собі виразно" [8, т.39, 11]. І саме тому він звернув увагу на те, як виникає і структурується "поетична фікція". Наголосимо на деяких моментах, що спрочинили задум: "вірш був впливовим тодішнього мого положення й настрою"; підтримка нових ідей частиною галицької молоді викликала в молодого Франка "при всій невідрадної економічних відносин бадьорий, бойовий настрій". Все це втілювалося в "алегоричний образ громади працівників, що спільною важкою працею ламають скелю для промощення дороги". В основі теми цього твору лежали конкретні враження від роботи робітників, що товкли каміння на дорозі (під вікнами квартири, де мешкав поет), і оповідання про будівництво залізничного тунелю біля Дуклі. Отже, "акцію представлено як сонне відіння" без означення її місця і часу. Поєднання таких чинників трансформувалося у відповідну образну картину з нарративним виміром. Про це Франко пише так: "Хоча ціле оповідання держане в першій особі (в формі "я"), то проте воно не має автобіографічного характеру і його треба вважати поетичною фікцією і пластичною проекцією того настрою, який у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший, хоч, може, й не відчуваючи його так живо <...> Я старався висловляти думки і малювати картини якнайпростіше і найясніше, не насилуючи ані складні, ані язика" [8, т.39, 11-12]. Міркування і спостереження І.Франка, особливо далі, під час аналізу перекладу кожної строфи і кожного рядка з погляду адекватної передачі змісту, пафосу вірша і того емоційного ефекту, який мав би викликати у читачів український текст і польський переклад, містять такі "естетичні факти", котрі тепер передаються термінами "типовість", "художнє узагальнення", "ліричне переживання" і т.п.

Через три роки після виходу праці Л.Ушкалова "Світ українського роману", в якій "fiction" згадувався в широкому контексті української літератури, в її контактах з культурою інших народів Європи, цей концепт знову вживався в українській терміносистемі. Логіка дослідження типів літератури, її свідомості і типів літератури в історико-літературному контексті привела до цього терміна Є.М.Черноіваненка. У його монографії, котра вийшла друком 1997 року, читаємо з посиланням на Цв.Тодорова таке: "... в англійськомовних країнах художня література позначається саме терміном "fiction" – "вимисел", "фікція". Все це підводить нас до висновку, що сутність специфіки художньої літератури полягає у вигаданості" (підкр. наше. – Н.Д.) [9, 445]. Як бачимо, "fiction" пов'язується не просто з літературою, а з її специфікою.

Є.М.Черноіваненко веде мову про "усвідомлений художній вимисел", котрий саме в період розквіту індивідуальності людини як особистості, яка виділяється з уніфікованої суспільної свідомості, відіграє вирішальну роль у формуванні якісно нового типу літератури [9, 444-445]. І в цьому контексті

автор користується терміносполокою "художественность мира литературы", виділяючи декілька сегментів у семантичному полі, що нею позначається. Про це наочно засвідчують назви підрозділів: "Художественность мира литературы: значение вымысла", "Художественность мира литературы: концепция творчества и творца", "Художественность мира литературы: природа идеи".

До концепції Є.М.Черноіваненка повернемось у наступному розділі. Тут же фіксуємо тенденцію відновлення уваги українських літературознавців до "fiction". Тому згадаємо ще найсвіжіший факт з дисертації Л.Г.Медведюк "Трансформація природи мистецтва та літератури в новітньому часі" (2001). У цій праці аналізуються процеси трансформації поняття мімезису/наслідування протягом XVIII–XIX століть з урахуванням перспективи, яка реалізувалася в модернізмі і постмодернізмі. Звертається увага на терміни "techné", "Kunst", "ars", "art" і на їхню співвідносність у витоках і взаємозв'язках національних культур. При цьому автор нагадує, що "поняття поезія в давнину обіймало всю художню словесність і фактично збігалось у своїй семантиці з англійським "fiction" [3, 16]. Торкаючись англійської традиції в розширенні семантики і філософського підґрунтя фікції, Л.Г.Медведюк пише: "Якщо пильно придивитись, то англійська "нова естетика" була новою постільки, поскільки чуттєвість, фантазія, імагінація у ній брали гору над розсудковим "простим наслідуванням природі". За такого дискурсу ідеальним репрезентантом міг бути тільки геній-творець, не обмежений жодними передписами, бо художня творчість є найвищою формою діяльності саме душі, а не розсудку" [3, 17]. Такий короткий огляд історії терміна "фікція" в українській терміносистемі.

1. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. – К.: Либідь, 1998. – 408с.
2. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). – К.: Мистецтво, 1973. – 435с.
3. Медведюк Л.Г. Трансформація природи мистецтва та літератури в новітньому часі. Дисертація ... наук: 10.01.05. – К.: Інститут літ-ри ім. Т.Шевченка, 2001. – 197с.
4. Пінчук С.П., Резушевський Є.С. Словник літературознавчих термінів Івано-Франківської області. – Івано-Франківськ: Наукова думка, 1966. – 272с.
5. Сивокопін Г. Давні українські поетики. Друге вид. З додатками. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2011. – 165с.
6. Словник української мови: В 11 томах / За ред. І.К.Білодіда. – К.: Наукова думка, 1979. – 658 с.; Т. 11. – 1980. – 699с.
7. Ушкалов Л. Світ українського барокко. – Харків: Око, 1997. – 116с.
8. Франко І. Зібрання творів У 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1980. – С. 176 – 195; Т. 30. – 1981. – С. 214 – 218; Т. 31. – 1981. – С. 46; Т. 39. – 1985. – С. 1 – 20.
9. Черноіваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. – Одесса: Маяк, 1997. – 712с.

The historical and functional analysis of the concept "fiction" is proposed in this article. The historical development of the term "fiction" in Ukrainian terminology is analyzed as well.

Світлана Луцук

РОЗВИТОК МОНТАЖНИХ ПРИНЦИПІВ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ПОБУДОВИ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА ТА ІВАНА ФРАНКА

Найбільш характерною особливістю світової культури межі XIX–XX століть була посилена увага до проблеми умовного знака і значення – до механізмів зв'язку між вираженням і змістом. У галузі літературознавства таке зацікавлення породжувалося тенденцією до імпліцитного статусу оповідача, який, засідаючи в душі героїв, сугестіював читачеві свої думки. У створенні такого ефекту, за твердженням Івана Франка, авторіві допомагала т. зв. "природність" художньої структури, бо вона цією "елементарною силою... захоплювала душу" [11; 526]. Адже підставою органічності стали "переможна хвиля ліризму", "несвідомий наклін до ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі" [13; 108], а також зневага до "шаблонності, абстрактів" та любовання "у півслівцях і тонких натяках" [11; 526]. Таким чином, "нова белетристика" виявилася "незвичайно тонкою філіграновою роботою" [там само], фактом "чисто естетичної насолоди" [13; 110]. Оскільки вона не просто конструювала інформацію з автоматичної послідовності подій, а перетворювала образи світу в художні знаки, народжувала "реальну умовність", вимагала від реципієнта двопланового сприймання: "одночасно забути, що перед тобою вигадка, і, – як влучно зауважив Юрій Лотман, – ніколи не забувати про це" [4; 302]. Ота дивовижна сув'язь театральної гри і фотографічно вірної імітації життя в межах однієї художньої структури як мікромоделі авторського світу, власне, найбільше спричинилася до функціонального уподібнення нової белетристики та кінострічки. Бо остання саме завдяки відкриттю ефекту ритмічності монтажною отримала здатність вмішувати не лише "згустки" дії, а й безперервний потік реального.

Василь Стефаник, очевидно, першим в українській літературі відкрито задекларував спробу кінематографічного впорядкування художнього матеріалу – т. зв. "фотографіями" "З міста йдучи" та "Вечірня година", на що обурений Осип Маковей зауважив: "...коли се вже "фотографії", а не... фонографи, то варто би хоч кількома словами нарисувати тих розмовників" [5; 33]. Як бачимо, визнавши найголовніший механізм організації Стефаникових текстів – "знамениту обсервацію", критик все ж не вловив "мінус-приймів" кадрозчеплення, – ймовірно, з причини реалістичної зорієнтованості на докладну локалізацію події з мотивованою зав'язкою, перипетіями і розв'язкою.

Найсуттєвішу різницю внутрішніх принципів композиційної побудови в "старій" і "новій" белетристиці Іван Франко тлумачив поняттями, за своєю суттю дуже близькими до кінематографічного ракурсу. Так, "давніша повість чи новела... виглядала як здвигнений після правил архітектоніки (тобто згідно з ними, відповідно до задуму, первинної настанови – С.Л.) більш або менш солідний будинок" [11; 525]. А нова манера відзначалася

способом “бачення світу крізь призму чуття й серця... мальованих автором героїв” і була “не просто технікою”, а “окремою організацією душі”, це ж – “річ, якої при найліпшій волі не потрапиш наслідувати” [13; 109]. Отже, в першому випадку дистанційний оповідач, переводячи погляд із одного об’єкта на інший, немовбито надиктовував хід подій, а в другому – всезнаючий екзегетичний наратор невидимим диригентським камертоном лише ніби впорядковував складний контрапункт текстової поліфонії і, розставляючи відповідні акценти, сприяв вимальовуванню в уяві реципієнта причинно-наслідкових зв’язків. У цьому контексті функції репрезентантів авторської свідомості можуть бути охарактеризовані як театральне мізансценування та кінематографічне експонування – відповідно до представленої вище логіки викладу.

Бажаючи якомога краще унаочнити принципову різницю внутрішніх законів конструювання художньої подієвості, Іван Франко запропонував порівняти своє оповідання “Хлопська комісія” зі Стефаниковим “Злодій”, адже “написані вони з уст одної з жертв того самого конфлікту” [там само]. Здійснюючи таке зіставлення, Іван Денисюк зауважив, що Стефаник використав прийом “скорочення певних компонентів сюжету”, “введення їх у підтекст”, унаслідок чого твір набув характеру “внутрішньої трагедії”, зміг передати “Біль моральний” [3; 156]. І справді, психічний стан головних героїв і його зовнішня мотивація в названих творах абсолютно відмінні. Франко застосував “Я-об’єкту” наративну стратегію, а Стефаник – третьоособову оповідь із виразними ознаками суб’єктивізації. Скажімо, герой “Хлопської комісії” дистанційно “переживає” події власного життя (“– Ну, що, паничу, тепер ми оба, правда? – цидив він крізь зуби, держачи за ланцюг, котрим я був скований за руку й за ногу. В одній хвилі він шарпонував ланцюгом, і я повалився горілиць і вдарив головою о землю” [14; 240]), у стані безвиході він вдається іноді навіть до іронії – немов насміхається з усього, бо передчуває щасливий кінець своєї пригоди (“Що я витерпів за тих кілька годин, того, певно, було б мені потроха стало й на десять літ. Уже гадав, що, може, кров мене залле, і просив бога, щоб післав мені смерть. Але де там! Іншому би, щасливішому, може, було б і сповнилося те, але не мені... Ще якби баба не була мені дала води напитися, то я би був, певно, не витримав. Та, відай, на те воно вже йшло, щоб я витримав!” [там само; 241-242]). Натомість Стефаників злодій увесь пройнятий власною трагедією: оповідач демонструє його тривогу, метушню, фатальне передчуття (“Злодій хотів взяти Максимову руку, аби поцілувати... – Не йдіть, Максиме, не йдіть, вусчку, від мене, бо я зараз умру. Я не боюся, бігме, не боюся, але такий мене неспокій тре...”), подекуди ще й насміхається з нещасного устами інших героїв (“Тумана пускає, що він хоче? Ти, небоже, такого способу трібуєш, є, ми й на це вчені!” [9; 156-157]).

Таким чином, можна стверджувати, що Франковий наратор, ідентифікуючись із героєм, переносить себе у його час і простір, дистанційно, метонімічно доповнюючи характеристику внутрішнього світу злодія власним усезнанням. Тому виникає враження рухомої камери режисера, яка вишукує відповідні первинному задумові об’єкти. Внаслідок

цього сюжетно-композиційний лад набуває ознак притчевої заданості. Відтак перший – експозиційний – компонент практично цілком визначає розвиток дії, адже засобами внутрішнього мовлення розширює хронотоп оповідання до кількох десятків років та невизначеного простору всієї околиці, де “живе” “бухацька кумпанія” героя-перекотиполя. Перед очима читача розгортається плівка одного випадку з шоденного життя героя. Це історія крадіжки на селі – в багатого газди. Причинно-наслідковим, градаційним нанизуванням незавершених кадрів автор творить монтажний ефект безперервності дії. Майже кожен акт знущання-помсти хлопів над злодієм завершується забуттям героя – внаслідок втрати свідомості: “В очах мені потемніло. Я ще тільки побачив, як він замахнувся чоботом до мойого лица. Відтак почув я біль у груді, в крижах, у боці, а відтак нічого не стало...” [14; 241]. Стан злодія поміж світлом і темрявою, життям і смертю, викінчуючи кожен сповільнений кадр його існування, активізує смисловий стик, робить таку маргіналію “реального-квазіреального” носієм значень, закономірно сполучаючи події теперішнього життя героя з експозиційно заданою траєкторією його буття. Внаслідок цього монтажна композиція набуває ознак тривимірності. Ще одним, майже реальним, героєм тексту стає фатум – те, що злодієві “на роду написано”. У читача складається враження, що усе на світі змовилось допомогти героєві у його втечі від “ірода”-газди: і випадковий збіг обставин (селянинові треба йти на поле, бо завтра зі злодієм має бути в суді), і рідні пограбованого (бабуся дає їсти і ще й умовляє присяжного дозволити героєві “припочити у stodолі”), і навіть інтуїція (під вечір, добряче підготувавшись, уже думав утікати, але зупинився: “ану ж присяжний прийде обзирати” – так і сталось). Ось чому кульмінаційний кадр звільнення злодія характеризується пресупозицією вище згаданого фатуму, а відтак набуває одночасно ознак розв’язки. Отже, саме дистанційність наратора у поєднанні з суб’єктивованою “Я-оповіддю” перетворює зображувану подію в умовний знак ідеї “пропашої” людини, яка змушена бути саме такою в силу суспільно-психологічних закономірностей.

Наративна стратегія Стефанікового оповідання “Злодій” (до речі, щодо жанрового визначення цього твору дослідники не мають єдиної думки: наприклад, Денисюк називає його новелою з фаталізмом “неминучої покари” [3; 155]) теж характеризується внутрішньою бінарністю. Згадувана нами суб’єктивізація третьоособової оповіді досягається емпативним уживанням наратора в емоційну сферу героя. Внаслідок цього кінематографічний принцип конструювання сюжету, властивий аналізованому творові Івана Франка, в тексті Василя Стефаніка набуває значної структурної видозміни – аж до монтажної фіксації, при якій об’єкт превалює над тлумаченням, а актор – над режисером [4; 325]. У “Злодієві”, таким чином, маємо справу з рухомим об’єктивом героя, за яким спостерігає імпліцитний наратор. Крайшому схопленню вражень допомагає максимальна конденсація часу і простору. Дія оповідання стосується одного вечора та однієї домівки – до того ж не цілої, а центральної частини хати. На цій невеличкій “сцені” сходяться четверо чоловіків (із них один злодій-підсудний), а також час від часу з’являється постать переляканої жінки.

Скомплікованість мізансценування ще більше підкреслюється окремими деталями, показаними крупним планом: “Максим і Михайло заступили цілу хату, головами досягали стелі, а волосся їх досягало їм поперека” [9; 153]. Мета такого кінематографічного прийому, за твердженням Володимира Горпенка, у “наближенні камери до актора”, щоби виділенням чогось “змінити емоційне враження від фіксованого” [2; 20]. Тож не дивно, що “зłodий сидів за столом блідий, апатичний”, із відчаю метушився, хотів Максима “в руку поцулувати”, бо той – “сивий чоловік, міг бути його татом”. На цьому маленькому клаптику хати зłodий був єдиним ворогом усіх інших людей, із невідвратною фатальністю чекав трагічного кінця. бо перехресні стріли “завзятих, чорних очей вішували йому згубу” [9; 154-155]. З відчуттям “загнаного зайця” герой переводить погляд на предмети та істоти, що нависають над ним у цьому замкненому хронотопі. Ось – жінка, яка завмерла від жаху на печі. Там газди напиваються, бо “ще не контетні” для бійки. Тепер Михайло малює словесні картини, як слід розправлятися з мужиком, паном і жидом, – усі ж вони зводяться до схожих деталей: “Походи трохи по нім мінуту, дві, та й готовий, ребра потерті на форост”. А ось Максим стає дуже неспокійним, каже, що йому краще би було піти геть. Зłodий уперше за останній день відчуває, що Максим – теж людина, не позбавлена відчуттів і слабостей. Тому й ловиться за нього, як за рятівну соломинку, думаючи, що завдяки виявові поваги “бог гріха зменшить”. Згодом газди, дійшовши до кондиції, виганяють “мнекого чоловіка”, “зальопану бабу” геть, бо Максим каже, що “тут нема бога”. На передньому плані кадру опиняється один зłodий – “блідий трохи, але веселий”; його марні надії і пошуки виходу закінчились. Право показу повністю на себе перебирає всезнаючий оповідач. Він – як режисер – моделює одну картину, яка є логічним продовженням “плівки” геросового “дослідження” оточуючого світу. Сповільнюючи дію, режисер-наратор створює ілюзію об’ємності. Вона ж – після ілюстрації діалогу ворогуючих сторін – перетворюється у недискретний, багатофакторний світ реальності. Тому що відбувається т. зв. “штурм площинної поверхні” завдяки “розміщенню осі дії перпендикулярно до площини екрана” [4; 352]: на зłodія, який завмер у німому чеканні на першому плані кадру, з глибини хати “кинулися... як голодні вовки”. газди [9; 157]. Як бачимо, монтаж зображень створив ту внутрішню несподіваність конструкції, без якої будь-який текст позбавлений художньої інформації. З цієї причини згадуваний твір Стефаніка і надавався до екранізації. Це успішно зробив Леонід Осика, довівши, що “психологічні стани аж ніяк не суперечать поетичному кіно” [1; 86]. Адже саме “мінус-прийоми” кадрозчеплення, використані автором, породили ту особливу знакову систему ідеї, яка стала вторинною метафоричною одиницею, еквівалентною дійсності, тобто реальності екрана.

З проведеного аналізу зрозуміло, що ідеї творів “Хлопська комісія” і “Зłodий” майже ідентичні. До того ж обидва тексти конструюють головну думку за допомогою бінарності наративної стратегії – отого кінематографічного прийому зміни місць суб’єкта та об’єкта. Однак міра розчинення авторської свідомості у героях різна: дистанційність часткової ідентифікації

у Франка лише претендує на ефект руйнування реалістично локалізованої події, тоді як емпативно-екзегетична позиція Стефаникового наратора допомагає героєві "вийти з образу", а потім "увійти в нього", щоб бути непередбачуваним, по-модерному природним та органічним. Тому можна стверджувати, що найхарактернішим для композиційної побудови текстів Івана Франка став кінематограф "підглядування", або ж "ока". А Василь Стефаник пробував свої сили здебільшого у "фільмах аналізу" (чи навіть "монтажу вражень, які невпинно напливають" [3; 163], - за висловом Денисюка), коли "погляд" внутрішнього наратора цілеспрямовано послуговується знаковою системою твору мистецтва.

На перших стапах становлення монтажною композиції обидва письменники користувались прийомом мізансценування, тобто задалегідь продуманого розміщення героїв на "сцені" - у певному поєднанні з зовнішньою обстановкою. Як можна здогадатися, така режисерська настанова зумовлена намаганням виражати через зовнішнє поєднання людських фігур їх внутрішнє співвідношення. Звичайно, Франко тяжів більше до власне площинних експериментів, Стефаник - до чуттєвих, сказати б, до внутрішнього мізансценування. Хоча категорично та однозначно не можна обмежувати ракурси зображення, властиві текстам обидвох авторів, лише до якогось одного різновиду. Слід радше говорити про домінування певної режисерської настанови, яка закономірно зумовлюється естетичним переживанням дійсності кожним письменником зокрема. Для унаочнення сказаного перейдемо до аналізу інших творів. Об'єктом оберемо Франкове оповідання ("повістку") "На дні" та Стефаникові мініатюри "З міста йдучи" і "Вечірня година", названі самим письменником, як ми вже зазначали вище, "фотографіями".

Найголовнішою ознакою композиційної структури зазначених текстів є обрамленість "внутрішнього світу": чи то обмеженим хронотопом в'язничної кімнати протягом двох зображених діб із життя Андрия Темеря ("На дні"), чи то фактором короткої розмови селян по дорозі у село ("З міста йдучи"), чи навіть моментом пригадування героєм маминої пісні, через метафоричний образ якої асоціативно розгортається історія життя ("Вечірня година"). Власне, така кадроподібність актуалізує вертикальний зміст композиційних зв'язків. А тому, за твердженням Миколи Римаря, просторово фіксована структура тексту починає виступати як "система організації, свого роду застиглий час", бо всі її елементи немовби "існують одночасно", тим самим набуваючи "внутрішнього сенсу" [6; 217]. Звідси - особливе враження кіножиття, в яке одночасно штучно внесена дискретність кадрової дійсності та реальна умовність ритмічного плину буття. На базі існування самостійних, вивершених "шматків життя", зазначає Юрій Лотман, і з'являється та особлива "багатоманітність комбінацій", яка створює можливості для "виділення будь-якої деталі" [4; 306].

Оповіданням "На дні" Іван Франко довів виражальні можливості одночасного співіснування паралельного і перехресного монтажів. Дія гвору розгортається як поступова зміна кадрів арештантського життя, причому цією плівкою керує то всезнаючий наратор, то дід Панько, який

оповідає Темері про попереднє життя кожного жителя камери, так що виникає враження паралельного існування подій. Згодом спостерігаємо внутрішнє мовлення-переживання Андрія і Бовдура (т. зв. “психологічний дует”, “автопсихоаналіз”, “процес мислення, пульсації думки” [3; 120-121] – в термінології Денисюка), яке мимоволі влітається у мовленнєву партію наратора у моменти найбільшого нагнітання психічної напруги і цим створює враження, що третьоособова оповідь – лише ілюзія, тільки чистковий факт дисоціації особистості, те внутрішнє дистанціювання, в якому має потребу кожна людина для дослідження “впливу думки на органічні чинності”. Звичайно, охарактеризована оповідна стратегія власну подвійність “запозичувала” від осцилятивного розчинення авторської свідомості в неусвідомлюваній сфері героїв. Її прикладом може бути хоча б факт внутрішньої боротьби Андрія між розумом і чуттям (про неї неодноразово згадував сам Франко стосовно себе), а також його прагнення вести “психологічний дневник”, щоби згодом сконструювати “механічний психометр” для “виміру маси чуття”, адже “найглибші сліди витолочують у душі” ті враження, що “найчастіше повторюються” [12; 143-144]. Як бачимо, Іван Франко у логічному дискурсі відкриває тасмницю внутрішньої композиції створюваного ним оповідання “На дні” – акцентування на значущих, повторюваних деталях, які, затримуючи увагу реципієнта, створюють враження метафоричного еквівалента ідеї, закладеної у вертикальному, парадигматичному світі тексту.

Сюжетна структура аналізованого твору Івана Франка набуває характеру смислового мерехтіння” завдяки повторюваному образу очей – зазвичай Бовдурових та Андрієвих. Поява цієї “метафори сумління” [4; 356] у публічному світі “кадру”, обмеженого скомплікованим хронотопом сучасної цюпки (“не більша шести кроків вдовж, а чотирьох вишир, з одним маленьким закратованим вікном” [12; 113]), укрупнює авансцену подій, агнітає трагедію “поглядної” перестрелки представників різних суспільних верств – “дна” і панства. Так з’являється ідея потреби просвітницької праці перед селян, вивчення та зрозуміння їхніх проблем. Як голос викриваючого сумління, звучить у тексті “партія” всезнаючого оповідача: “Він [Андрій] говорив про своє діло, про свою любов, про своє нещастя. А про Бовдура з його болем і гнівним завзяттям у нього й гадок не було. Е, голово молода, запалена, самолюбна”; “Вже була глуха ніч, опівніч. Всі арештанти спали, ввипривалювані колодами. Спав і Андрій і не чув тих уриваних бесід [Бовдура], шептаних півголосом, і не чув, і не знав тої страшної муки вловіка, здиченого недолею, а здичінням доведеного до крайньої розпуки” [там само; 149, 153].

Іншою метафорою художнього світу цього оповідання Франка є крихітний, лейтмотивний і заголовковий образ “дна” суспільства. Поданий наратором він надзвичайно цікаво – ніби з дистанції спостерігача через ескапо: “Темера зразу став у дверях немов остовпілий... Йому стало в тій душі так тяжко, так безмірно холодно і тісно на серці, немов оце хто його з цього, ясного світу вкинув у глибоку керницю, і він упав на її дно битий, заморочений” [там само; 116]. Збільшувальне скло цього художнього приладу підмічає кожнісіньку деталь обмеженого простору

міжкімнати, виділяє її з натуралістичною точністю та надмірністю. Істанційна позиція всезнаючого наратора, його “нависання” над вищиною зображуваного творить ілюзію всебачення і всерозуміння. У результаті простір цюпки немовби опиняється всередині світу дзеркал – між голосами сумління, поглядами видимих та імпліцитних, самостійних когезивно зчеплених оповідачів. Так традиційний для Франка монтажний кадрів поступається місцем внутрішньокадровому. Тому оживає надзеркальний світ, виникає гра ритмів, ліній, точок, площин [2; 15].

Скажімо, з непередметною реальністю пов’язаний ефект “звукового лу”. Гнітючу атмосферу задушливої цюпки час від часу “роздирає” осний регіт “поліція”, “жалібне хлипання обдертого чоловіка”, “глухе жукання уст, жв’якаючих сухий хліб”, а також “далекий голос дзвона”. Дразнена уява Андрія, замкнутого в цей простір, починає малювати ці картини: “Ось стеля оживає, стягається, розширюється, хитається, і вона на її буро-жовтім тлі виступають крізь сумерк ті самі погані грозичі, спускаються згори, нахилиються над ним, німі, дов трупи” [12; 154]. І в цій Темери вже й не розуміє, де дійсність, а де сон (історія крадіжки на)... До речі, саме звукові ефекти сприяють остаточному рішенню дура, доводять його до готовності звершити вбивство. За дверима нікого немає, голосно, грубими голосами говорять вартові про одного бідолаху-ня: “Ні, – акурат як прибігли, то ще був троха теплий. Та де? Горло аж самої кості перерізане”. Згодом “ніж упав на підлогу”. Тут наратор сує відчуття, які охопили Бовдура: “Він скулився в куті і цокотів зубами, обвіби поліціяни відгадали його замисли і ось-ось прийдуть в’язати, січи живцем... Сталевий стукіт переразив його дужче, ніж грім. Він сів у кут, скулився і зажмурих очі, заткав вуха, щоби ніякі внішні вражіння не дошли до нього”. Потім було криваве провокаційне видиво, а згодом, пркнувшись до Андрія, Бовдур почув його крик крізь сон: “Ганно, й!” Наляканий голосом всезнаючого “Я”, наскрізь просвічений усіма ркалами”, керуючись інстинктом самозбереження, Бовдур, як кат, відко наляг йому [Темері] коліном на груди, лівою рукою хопив за о, а правою черкнув щомоці” [там само; 159-160].

Полісно-трепетне, глибоко внутрішнє переживання квазіреального світу ктерне і для Стефаникового героя, кілька хвиль із життя котрого дані в оповіданні “Вечірня година”. Нав’язлива думка-пригадування іної пісні через лейтмотивні образи опалого білого цвіту вишень та лілій-хмар, які за годину щезають на небосхилі, конструє ідею тропинності людського життя. На рівні внутрішньої композиції цьому іють не тільки повторювані образи, а й ритмічна гра площинами рження. “Замкнуті в голові думки” “чудної вечірньої години” літали” на волю. Ось розмова з добрим товаришем у нього в садку, не спостереження за білими хмарками. А це – картина поля, де у істві герой разом із сестрою пас вівці і де вперше затямив мамину кочку. А тут – історія проведів малого хлопця “у світ на науку”. Бу за нею – малюнок повернення сина вже після смерті сестри. Тоді – на могилка. А над усім цим – дивовижний “танок” вишневого цвіту і пісні, яка лунає невідомо звідкіля. Як бачимо, перехресне накладання

тих площин творить монтажний ефект життєподібності. Відкритий третій зміст” – “Отак рвалася та нитка [життя]...” [7; 99-100] – є результатом т. зв. “втрамниченого”, внутрішньсюжетного монтажу [4; 5].

“Мінус-прийоми” кадрозчеплення властиві й для оповідання Василя Франка “З міста йдучи”. Імітація недискретності життя досягається тут певним прийомом “вмонтованого кадру”, близьким до дзеркального ефекту картини про картину” [там само; 351, 336]. Більша частина тексту будована за принципом складного контрапункту, тобто поліфонічного, яке одночасного звучання кількох мовленнєвих партій. Цікаво, що автор крило декларує таку монтажність, вводячи кожен голос своєрідним промом (“Перший”, “Другий”, “Третій”)... Ідучи дорогою з міста в село, селяни обговорюють новину: помер вельми заможний газда, а з його промом сталося так, як сам він віщував, – син, не привчений до праці та ведення господарства, пустив “маєство як за водою” та ще й розтринькав чинне придане, щоби не “пускати маєток на вікликане” [10; 83-84]. Тепер змушується з дружини, б’ючи її до крові. А все це тому, що “небіщик Максим щось знав до себе. Аді, нори зносили [старому газді був сон такий] про маєство, і невістці нори по плечах просікають...” [там само; 85]. Так відбувається історія життя Максима, подана “режисером” у вигляді вільного монтажу. І тут несподівано “камера відсувається”, а на сцені опиняються ті ж таки чоловіки, але тепер вони говорять про падіння власного фінансового падіння. Виявляється, що Максим “таке ж, як і ми”, що усі вони – колишні газди, а тепер “зарібні” люди. Стає зрозуміло: кого що болить, той про те і гомонить. Звичайно, така ідея загального зубожіння галицького селянства кінця XIX століття впливає на аналіз вертикальної композиції тексту, і цьому найбільше сприяє Франкова майстерність експресіоніста-монтажиста.

Натуралістичне ж підґрунтя естетичного світу Івана Франка зумовлює інтенційність наратора, т. зв. кінематограф “ока” – задля кращого показу живої деталі, виділення її як метонімічної сутності цілого. Власне, з цієї точки зору модерним текстам Франка більше властивий монтаж будови, приєднання різних кадрів, експериментування з часом і простором на підставі прийомів мізансценування. Лише зрідка в такій творчій структурі можна помітити внутрішньокадровий рух. Як правило, тоді найбільш значущим елементом композиції, фактом глибинного зв’язування письменника у внутрішній світ героя. Такою метафорою ідеї оповідання “На дні” є кінцевий акорд твору. Збагнувши, що даремно живив життя молоду людину, Бовдур немов прокидається зі свого сновидіння. Найбільше, чого він прагне, – це впустити світло у темряву життя. Він вибиває двері, прориваючи простір авансцени, а тоді ховається у темряву камери. “Гурма [поліціянів увійшла] за ним з ліхтарнями. Але як тільки давно невидане світло впало жовтим пластом насеред казні, всі присутні стали мов укопані і йойкнули мимоволі. Насеред казні, піднімаючи кров’ю, лежав труп Андрія, а коло нього, нахилений, клячів Бовдур мочив руки в його крові... Здавалося, немов наново людський дух вступив у те тіло, що досі було мешканням якогось біса, якоїсь дикої, звірячої

ші" [12; 162]. Таким чином, прийом експонування (піддачі чутливого матеріалу дії світла) був необхідний Франкові для "штурму ричинної поверхні" кадра (різкий рух на глядача, а потім – углибину), а пініше – для зняття попередніх, заскорузлих уявлень про людину у тинці. Долаючи пресуппозицію негативізму, наратор устами двох ржесвільних" виголошує істину: "– Прокліття на вас, поспіаки! – сказав идур. – Адить! – і він приложив руку до зіваючої рани Андрія, реділюючи її долонею впівперек на дві половини, – адить, отсе моя повинна, а отсе ваша половина!", "Стебельський [панок-гімназист, який бивався "правди життя"] обернувся до Бовдура і сказав: – Pereat homo, sciat humanitas! [Хай пропадає людина, хай росте людяність!]" [там само; 1]. Отже, самé експонування в цьому тексті – метафора світла, облення просвітницької жертви задля пробудження народу, низів плільства.

Прийом кінематографічного експонування як усезагальний закон будови твору, безперечно, властивий уже Стефаниковим поезіям у прозі. Імемо для прикладу мініатюру "Вітер гне всі дерева". Її наративна уктура – це окреме, покадрове фіксування ритмічних змін у природі "тер морщить воду", "місяць із-за вітру сріблить" її), почуттях хлопчини липає. Став перед виставою склеповою... Вистава блищиться, але очі нця і блищуться, і сміються"), а також у його фізичних станех ("Іде пчик. Але не біжить..., не може конче... І біжить трошки, а більше йде. куди так?" [8; 45]). Усі ці реалії буття метафорично зіставлені на основі бності і ритмічно об'єднані у ціле за допомогою "комбінованої зйомки", го експонування одного факту на фоні відсутності іншого, а потім – аки. Світловиділення шматка плівки перед реальністю чорного миту [2; 6] – монтажний прийом т. зв. "трюку з заміною", який отримує тя за допомогою ефекту зупинки. А відсутність руху – це матографічна метафора смерті, забуття, дисгармонії [4; 351]. Звідси й льно-риторичне запитання: "Ба, куди так [поспішає хлопчина]?" На яке і по собі дає відповідь внутрішня структура тексту: "В нікуди. Бо вітер всі дерева. тобто кожну людину – незважаючи на її соціальне рвище: чи тільки плаче вона перед склеповою виставою, чи доджується нею" Оце – реалії дійсності, до імітації яких українська в йде через використання "мінус-приймів" кадрозчеплення – задля нічної потреби наближення своєї структури до модерного світу буття. Отж, поява монтажних принципів композиційної побудови в малій Івана Франка та Василя Стефаника диктувалась онтологічно бою імітації недискретності життя. Шлях розвитку цих принципів а зобразити як рух по прямих – від кінематографа "ока" до матографа "погляду", від конструювання до фіксування, від монтажу і кадрів до внутрішньокадрової трансформації, від мізансценування до нування. Естетичною базою такої зміни став перехід від ідентифікації в з об'єктом зображення до їх емпативного злиття – через проміжний рсциляції. У цьому процесі першість, безперечно, належить Іванові ту, а дискурсивна довершеність – Василю Стефаніку.

1. Брюховецька Л. Поетична хвиля українського кіно. – К., 1989.
2. Горпенко В. Виразальні можливості монтажу. – К., 1999.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999.
4. Лотман Ю. Об искусстве. – Санкт-Петербург, 1998.
5. Маковей О. [Знаменита обсервація] // Василь Стефаник у критиці та спогадах. 1970. – С. 33-34.
6. Рымарь Н. Поэтика романа. – Куйбышев, 1990.
7. Стефаник В. Вечірня година // Стефаник В. Твори. – К., 1972. – С. 99-102.
8. Стефаник В. Вітер гне всі дерева // Стефаник В. Повне зібрання творів: У 3 т. – Т. 1. – К., 1952. – С. 45.
9. Стефаник В. Злодій // Стефаник В. Твори. – К., 1972. – С. 152-157.
10. Стефаник В. З міста йдучи // Стефаник В. Твори. – К., 1972. – С. 81-86.
11. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 1. – К., 1984. – С. 471-530.
12. Франко І. На дні // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 15. – К., 1978. – С. 110-116.
13. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 35. – К., 1982. – С. 91-111.
14. Франко І. Хлопська комісія // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 15. – К., 1978. – С. 236-248.

In the article, by Svitlana Lutsak, "The development of the assembly principles of compositional construction Vasyl Stefanyk's and Ivan Franko's prose", the artistic texts considered through the presence in them, of so called "imperceptible narrator". Such a narrator merges into the object of delineation, so he can change the opinion of the recipient invisibly, impose different images (illustrations). He possesses the ability to convey the inner world and in the flow of life. The principle of assembly iconization, that was mentioned above, is admitted to be a motive power of the 19th-20th centuries Ukrainian prose modernization.

Наталія Нешипір

ВНУТРІШНЯ ФОРМА СЛОВА ЯК "ОБРАЗ-ПРЕДСТАВЛЕННЯ" У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (на матеріалі сучасної української прози)

У зіставленні "мова – реальна дійсність" слово як один з елементів лінгво-системи признається не тільки для позначення, називання предметів чи явищ, але і для загального відображення людиною об'єкта дійсності і свого суб'єктивного світу. В імені "закріплюються" результати креативної діяльності людини, здійснюється "передумова пізнання реального відображення її в суб'єктивній людській формі" [5; 7]. Мовний знак є одним із засобів гносеологічного освоєння об'єкта, що передбачає введення його в свідомість і практичне освоєння, тому лексична одиниця виступає як результат, і як відправна точка у процесі пізнання [див.: 10; 20]. Перша фаза ("об'єкт – діяльність – слово") відповідає акту утворення подібних образів, які формують пряме номінативне значення слова. Другий етап пізнавального циклу ("слово – діяльність – об'єкт") зіставляється зі свідомості із актом конкретизації віртуального значення мовної одиниці її семантичним розгортанням. Словесний знак вводиться у систему пізнання номінатора (виявляється експліцитно, оскільки слово є "результатом процесу сприйняття), задає (інколи імпліцитно) "мотив" пізнання об'єкта. Слово постає як когнітивна одиниця мовної системи, яка фіксує у

внутрішній формі (ВФ) окреслений гносеологічний шлях, ВФ слова виступає координатором у процесі сприйняття об'єкта дійсності.

Вона є образом-представленням об'єкта, тобто "не образом предмета, а образом образу, представленням" [9; 131]. ВФ слова зосереджує в собі суттєвий образ (вихідну форму думки), власне, той, що відчувається нами у процесі чуттєвого сприйняття. Такий образ постає як конгломерат різноманітних ознак, однак тільки одна із них є домінуючою, такою, призначення якої – генерувати відчуття цілісності предмета. У слові ця ознака, закріплена у його ВФ, сприймається мовцем як знак предмета, його часткове зображення.

Оскільки буття об'єкта не обмежується тільки його сприйняттям – воно неможливе без реальної фіксації у номінативній системі, слово зосереджує в собі результат первинного сприйняття і визначатиме його (через ВФ) у майбутньому, стає суб'єктивним відповідником об'єкта. Тому суттєво, щоб довільно вибране ім'я закріпилося в системі загальноприйнятого, стало іманентним їй. Одночасно воно повинно виділяти і "відповідати" чуттєвому образу об'єкта. Таким чином, образ, який фіксується у ВФ слова, виступає як специфічний універсальний код, що забезпечує перехресний зв'язок між сприйняттям і представленням і вводиться "через слово" у *lingvo*-систему. ВФ виступає центром образу, однією із його ознак, що домінує (суб'єктивно) над іншими, вказує реципієнтові на шлях сприйняття – інтерпретації об'єкта.

Особливо актуалізується образотворча функція ВФ слова у художньому тексті. Вона сприяє оприявленню латентних смислів, конкретизує, розширює семантику образу через розгортання внутрішньоформного поетичного імені (поетоніма), що позначає цей образ. Проаналізуємо сказане детальніше:

– *Згода!* – сказав Воланд. Він набрав номер на своєму мобільнику і промовив тихо: – *Хай їде ієрофант Чорнокіньський* [4; 17].

ВФ імені Чорнокіньський – "той, що має/мав чорного коня" – виражає тільки частину знань про референт, повідомляє про одну із характерних особливостей об'єкта, що, можливо, виділяє його серед інших. Однак представлений образ є семантично маломістким, розгортання його продовжується в наступних рядках:

– *Знайомтесь, – сказав чорт, – ієрофант Вищої Магії, його знаність маг і мольфар пан Юрій Чорнокіньський із Карпат* [4; 17].

Кореферентні номінації розширюють інформаційний простір внутрішньоформної назви – "ієрофант Вищої Магії", "маг", "мольфар". Нисхідна лінія регалій пана Юрія Чорнокіньського уточнює, деталізує, ким є герой:

маг – "2. Людина, що нібито володіє таємницями магії; характерник, чарівник, чудодійник" [7; 544];

мольфар – "діал. 1. Чарівник... 2. Злий дух, чорт" [7; 679].

Кореферентні назви збагачують семантику образу. Незважаючи на стилістично-смыслову "відтінковість" кожного імені, між ними зберігається взаємозв'язок, бо вони мають спільний елемент, котрий зіставляється і співіснує із внутрішньоформним образом, – чарівник.

Поєднання контамінованого кореферентного імені “чарівник” із поетонімом Чорнокінський породжує різні асоціативні уявлення. Їх масштабність залежить від фантазії реципієнта, однак всі вони мають негативну семантику, що зумовлено діаметрально протилежною символікою чорного і білого кольорів (Чорнокінський) – позитивне / негативне, добро / зло, життя / смерть, світло / темрява. Чорний колір асоціюється із потойбічністю, це символ “темряви, зла, смерті, диявола, пекла” [8; 72]. Кореферентна номінація “ієрофант Вищої Магії” актуалізує ще й антиномію чорна магія – біла магія.

Доповненням семантики імені, своєрідним його уточненням є значення, пов’язане з символікою образу коня (Чорнокінський). У слов’янській міфології кінь – символ потойбічного світу, “емблема пекла” [8; 67]. Поєднання символічних смислів допомагає створити загальний образ героя, вказує на те, ким він є, розгортає основний аспект семантики образу – знавець Чорної Магії – диявол.

Таким чином, аналізований образ формується як компресія, сполучення різних семантичних характеристик. Він поєднує в собі семантичний вектор (ВФ слова) і відвекторні вісі, представлені різними номінаціями референта.

Суттєвим уточненням у формуванні образу героя є текстуальне коригування його імені:

– *Ніколи не мав чести бути Юрієм... Юра, Юра і лише так! Або Юр!* [4; 17].

У наведеному сегменті заперечується офіційно-ділове звертання Юрій, а пропонується Юра, Юр, що у поєднанні (“співіснуванні”) із означенням “мольфар” натякає на вже існуючий образ мольфара Юри у творі М.Коцюбинського “Тіні забутих предків”, що семантично зближує їх (мова може йти про їх роль, призначення у творі чи зовнішню схожість). Асоціативним зв’язком між образами В.Кожелянка і М.Коцюбинського актуалізуються фрагменти знань про уже відомий об’єкт. Герой “Тіней забутих предків” – чарівник, який “керує” природними силами, провидець темних сил, Чорної Магії. Отже, призначення, роль Чорнокінського визначені, запрограмовані уже “в імені” – надавати послуги знавця Чорної Магії (у тексті герой відправляє одного з персонажів із сьогодення у Конотоп 1659 року).

Як бачимо, внутрішньоформна номінація несе важливу інформацію про об’єкт, представляє образ цього об’єкта, формує навколо героя те мікрополе, в якому він повинен реалізуватися.

Процес сприйняття та розуміння ВФ імені є не стільки репродуктивним, відтворюючим, скільки продуктивним, бо у ньому передбачається насамперед формування образу на основі розгортання ВФ слова. Це не стільки візуальне сприйняття, в основі якого внутрішньоформна номінація, а особливий тип оперування предметами (за основу береться асоціативна база реципієнта).

У процесі сприйняття не завжди з’являється образ об’єкта, тобто при “контакті” між словом і реципієнтом не обов’язково виникає “порозуміння”. Повинно відбутися перехрещення загального, об’єктивного (воно імпліцитно може оприявлюватися і у ВФ слова) та індивідуального.

суб’єктивного (внутрішня система знань індивіда), щоб об’єкт “бачився” реципієнтом, був сприйнятий і прийнятий ним, тоді ім’я “сигналізуватиме” про предмет, буде його достовірним відбитком.

Фома Аквінський порівнював слово із дзеркалом [див.: 2; 493], у якому ми бачимо предмет. Особливістю дзеркала є те, що воно обмежується образом саме цього предмета, тому слово розуміється як абсолютне відображення об’єкта, однак імпліцитним залишається процес мислення, якому воно повинно завдячувати своїм існуванням. Тільки у ВФ імені фіксується момент процесу сприйняття суб’єкта, котрий надалі може оприявлюватися і розгортатись, відтворюючи завдяки декодуванню ВФ лексичної одиниці “шлях” мислення. ВФ слова розглядається швидше психологічно, ніж лінгвістично. Вона “фокусує в собі “чуттєвий образ” [11; 51]. Оскільки такий образ має кілька ознак, котрі формують його як єдине ціле, тільки одна з них може домінувати і генерувати відчуття цілісного об’єкта. У такий спосіб ознака діє в нашій свідомості як часткове зображення або як знак конкретного предмета. Дзеркальне відбиття дозволяє побачити саме цю сторону, особливість об’єкта, інші – залишаються в “задзеркаллі” і доступні у процесі інтерпретації, асоціативної проєкції внутрішньоформного образу.

Образ, який закріплений у ВФ слова, є постійним компонентом номінації на відміну від семантики одиниці, котра завжди змінюється. Відбуваються процеси нарощення і зменшення інформаційного поля слова. Однак внутрішньоформний образ виступає у цьому випадку центральним компонентом структури слова, основою семантичного потенціалу. Він формує дискурс імені (логічно і семантично пов’язане міркування, в якому кожне наступне повідомлення послідовно чи рекурсивно пов’язане з іншим, сусіднім). Виникає внутрішня сітка зв’язку (ВФ імені ≈ образ – асоціативне сприйняття внутрішньоформної номінації, розгортання ВФ ≈ суб’єктивний чуттєвий образ предмета), котра в своїй цілісності забезпечує існування дискурсу імені.

Наприклад: ... *саме з такими і відбуваються найчастіше дорожньо-транспортні пригоди, – подумав Інспектор Патрульович Калимник* [4; 22].

ВФ кожного імені зокрема акумулює різне (але імпліцитно споріднене) бачення суб’єктом об’єкта: хто він є? (Інспектор – “той, хто інспектує”) для чого він є? (Патрульович – “той, що патрулює”) який він є? (Калимник – “той, що бере калими, хабарі”). Вона визначає сутність об’єкта, наближаючи до формування образу, продукуючи дискурс об’єкта. ВФ ілюструє акт пізнання – висвічує, як сприймається об’єкт референтом. Вибір першообразу, що визначає основу ВФ номінації, – це “первинна імпліцитна оцінка предмета, і чуттєвий зміст, викликаний ним, ... і певна концепція бачення” [3; 11]. Персонаж саме таким уявляється номінаторові: інспектор патрулювання, який бере хабарі. Таким чином, номінатор уже визначився у ставленні до об’єкта дійсності, надалі у нього запрограмована думка про героя, яка “передається” реципієнтові і формуватиме основу бачення об’єкта іншими. Процес називання набуває трирівневої структури: сприйняття – оцінювання – власна концепція бачення. Центром “концепції бачення” є образ, який виникає при згадуванні про об’єкт, асоціативний

еквівалент, що програмується у ВФ імені і має здатність розгортатись.

Образ об'єкта дійсності не варто відривати від самої дійсності, тобто форму дійсності (внутрішньоформну номінацію) від її субстанції (об'єкта), адже образ такий же реальний, як і об'єкт, і є іманентним йому, що латентно виявляється у ВФ слова. "В дійсності ж образ дійсності не відірваний від неї, хоча й відмінний від неї, не роз'єднаний з нею і складає з нею одне фактичне ціле, один факт" [6; 174]. У цьому зв'язку ВФ слова виконує роль з'єднуючої ланки, вектора, що визначає суттєві особливості об'єкта дійсності і закріплює, фіксує їх у внутрішньоформному образі. В імені дійсність продукує себе саму, інформує не тільки про своє існування, але й про свої ознаки. Так, ВФ поетоніма Інспектор Патрульович Калимник – це інформаційно-репрезентативний образ об'єкта дійсності, який є іманентним координатором у сприйнятті і представленні героя.

Образ дійсності не відірваний від неї, одночасно є автономним стосовно до відповідного йому реального об'єкта. Тому представляє "певне відношення свідомості до об'єкта, він не існує в свідомості сам по собі (як одиничне – Н.Н.), а є одним із станів свідомості" [1; 87]. Образ об'єкта виникає як результат синтетичного акту, елементами якого є знання (інформація) та інтенція. "Інтенція знаходиться в центрі свідомості, і саме вона визначає націленість, спрямованість свідомості на об'єкт" [1; 88]. Знання ж визначають, уточнюють об'єкт. У процесі синтетичного акту свідомості поєднуються репрезентативні, образотворчі і інформаційні елементи. У результаті утворюється образ конкретний, чуттєвий і семантично місткий. "Об'єм образу, як вважає Сартр, ніколи не перевищує інтенції, оскільки саме інтенція стимулює свідомість, яка уявляє цей об'єкт" [1; 89].

Образ об'єкта виникає на основі сприйняття його в минулому і репродукує його відмінні властивості. Отже, образ є вторинним у зіставленні з реальним об'єктом, тому його призначення – інформувати-представляти об'єкт. Суттєвим елементом пізнання об'єкта і формування його образу є уява референта-номінатора, котра дозволяє зображувати предмет не як окрему частину дійсності, а творчо репрезентує його, виділяючи ознаку, котра надалі формуватиме ВФ імені об'єкта. Адже ефективність репрезентації словом референта великою мірою залежить від ВФ номінації, котра повинна бути своєрідним аналогом, мікрообразом об'єкта. Внутрішньоформна номінація повинна представляти не реалізацію предмета дійсності, а бути його об'єктивацією, відповідністю, "образом образу" (О.Потебня) об'єкта.

Так, ВФ поетоніма Покора – "той, що кориться, є покірним" – оповідає про те, яким є герой, що бачиться в особі цього чоловіка номінаторові – покірність, послух, поступливість, смиренність [див.: 7; 530].

У тексті читаємо: Отець Андрій був совістливий панотець, а через те так само бідний Недаремне його й Покорою прозвали [12; 32].

Кореферентна номінація "панотець" та означення "совістливий", "бідний" доповнюють образ Покори; крім того, вони підтверджують правильність, відповідність внутрішньоформного образу об'єкта, оскільки характеризуються близькою смисловою тональністю із лексемою "покора".

В асоціативному полі лексеми "панотець" знаходиться поняття "покірності", "поступливості", "смиренності", актуалізується і текстовий синонім "совістливість" ("совістливий панотець"). Лексема "бідний" ("бідність"), що є семантично віддаленою від згаданих понять, у тексті набуває нових відтінків у значенні і вводиться у синонімічний ряд з доміантною слова "покора" як своєрідне доповнення, наслідок ("через те так само бідний"). Існування "семантико-текстового" синонімічного ряду та ВФ імені дозволяє розширювати представлений внутрішньою формою образ покірної людини, вказує на її становище у суспільстві, моральні переконання та на рівень життя. Номінатор зупинився на тій особливості об'єкта, що осягнена не візуально, а чуттєво, – на внутрішньому світі героя. Ця ознака є іманентною об'єкту, оскільки виявляється і на візуальному (імпліцитно), і на чуттєвому рівнях, є його відповідністю. Образ, програваний і актуалізований ВФ слова, представляє певне відношення свідомості номінатора до об'єкта, який сприймається і називається.

Таким чином, ВФ слова є тим "мовним конституентом, через який у слові здійснюється акт пізнання і який завдяки "релятивізації" системи значень "окремих елементів мови" відносно системи знання (концептів) на основі асоціативного мислення "дозволяє вийти за межі емпіричного досвіду – від явища до сутності, від досвіду – до знання – і до концептуальної картини світу" [3; 14].

Образ бачиться як результат пізнання об'єкта, ВФ слова – як мікросубститут цього образу, інтерпретація об'єкта. А оскільки номінація будується з опорою на певну виділовану, ідентифікаційну ознаку предмета дійсності, суттєвим у процесі вибору ознаки, що формуватиме ВФ слова, є смисловий "контекст", фон, на якому вона функціонує. Адже він "підтримує" її, сприяє її дієвості та розгортанню. Внаслідок цього ВФ поетоніма стає "конструктивним елементом художнього тексту" [3; 98] і за його посередництвом деталізує, конкретизує, збагачує свої семантичні межі.

Так, із тексту відомо, що панотець Покора навчався в духовній семінарії, був священником. Постійні перебування на богослужіннях, у молитві піднімали його дух, робили його глибоко віруючим (однією з божих чеснот є смиренність, покірність). Як бачимо, фон (текстова інформація) виступає актуалізатором семантики образу, передбачає внутрішній взаємозв'язок образу і тексту.

ВФ слова координує напрям процесу сприйняття об'єкта, оприявлює частину знань про нього. Невиражена частина інформації формується на основі фоново-ситуативних відомостей, асоціативних уявлень реципієнта, текстової інформації. У ВФ слова фіксується образ об'єкта дійсності, який сприймається як часткове зображення предмета, його представлення, яке у процесі розгортання генерує відчуття цілісного предмета.

1. Афасижев М.Н. Западные концепции художественного творчества. – М.: Высшая школа, 1990. – 176 с.

2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

3. Голянич М.І. Внутрішня форма слова і художній текст. – Івано-Франківськ. Плай, 1997. – 178 с.

4. Кожелянко В. Конотоп // Сучасність. – 1999. – №11. – С. 10-72.
5. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980. – 148 с.
6. Лосев А.Ф. Имя: Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы. – Санкт-Петербург: Алетей, 1997. – 618 с.
7. Новий тлумачний словник української мови. У 4 т. – К.: Аконіт, 1999.
8. Потапенко О.І., Дмитренко М.К. та ін. Словник символів. – К.: Редакція часопису “Народознавство”, 1997. – 156 с.
9. Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 623 с.
10. Уфимцева А.А. Семантика слова // Аспекты семантических исследований. – М.: Наука, 1980. – С. 5-81.
11. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичні дослідження. – К.: АТ “Обереги” 1996. – 192 с.
12. Шевчук В. Початок жаху // Сучасність. – 1993. – №3. – С. 18-67.

In the article “The Inner Form of a Word as “Image – representation” in a Fiction Text (Based on Modern Ukrainian Prose)” the image-bearing function of the inner form of a word is analysed. The inner Form of the word is considered as a partial representation of an object.

Оксана Семенюк

СТРУКТУРА ОЦІННОЇ МОДАЛЬНОЇ РАМКИ РЕЧЕНЬ ІЗ ПРЕДИКАТИВАМИ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ

Оцінка як один із видів модальності характеризується особливою структурою, яку можна представити у вигляді модальної рамки (термін О.М. Вольф) з властивими їй обов'язковими та факультативними елементами, яка, накладаючись на дескриптивний зміст висловлення, не збігається з його логіко-семантичною і синтаксичною будовою. Обов'язковими елементами модальної рамки є аксіологічні суб'єкт та об'єкт, пов'язані оцінним предикатом, аспект оцінки, шкала оцінок і стереотипи, що становлять психолінгвістичну основу оцінних висловлень. У якості факультативних елементів до неї входять інтенсифікатори, деінтенсифікатори, класифікатори, мотивування тощо [див. 4].

Структура оцінки у реченнях із предикативами емоційного стану має свою специфіку, що зумовлена, насамперед, властивостями аксіологічного об'єкта – внутрішнього стану людини. Взаємодію елементів модальної рамки оцінки з компонентами семантичної структури висловлень про стани можна простежити на прикладі співвідношення “суб'єкт оцінки – суб'єкт стану – суб'єкт висловлення (мовець)”.

Під суб'єктом оцінної структури мається на увазі особа, частина соціуму чи соціум в цілому, з погляду яких здійснюється оцінка [4; 68]. Оскільки висловлення, що містять оцінку емоційного стану, мають два аксіологічні

об'єкти: власне стан (добре комусь чи погано?) і “стан справ” (добре чи погано те, що суб'єкт перебуває у певному настрої?), у модальній рамці відповідно присутні два суб'єкти оцінки. Першим виступає так звана “загальна думка” певного соціуму (коли радісно, легко, весело, – це добре, коли тужно, гірко, неспокійно, – це погано), а другим – мовець, а також автор чи персонаж у художньому тексті. Порівняйте: *І мені по-нерозумному стало жаль, що вона віддаляється, а не йде мені назустріч* [17; 106] – оцінка “стану справ” зі знаком “–” (те, що я відчуваю жаль, – погано) зроблена з раціоналістичних позицій самим суб'єктом емоційного стану, що одночасно виступає суб'єктом мовлення, виводиться зі змісту висловлення і виражається за допомогою лексеми *по-нерозумному*.

Таким чином, суб'єктом оцінки внутрішнього стану є загальна думка, соціум, на противагу індивідові, що є суб'єктом самого стану; тобто суб'єкт оцінки та суб'єкт стану у досліджуваних конструкціях не збігаються.

Зважаючи на те, що внутрішнє “відчуття себе” є суб'єктивним і найадекватніше кваліфікувати його може той, кому воно належить, суб'єкт стану практично завжди збігається з мовцем. Тому у таких висловленнях домінуючі позиції займає перша особа як засіб вираження суб'єкта стану: *Хміль бухнув у голову, я сидів біля столу, відчуваючи, як грає й бавиться у мені зелений змії, і мені стало так печально й самотньо, що вперше я заплакав, як плакав колись дитиною* [17; 92]; *Мені так добре, стіни такі отчі, такий у серці невимовний щем!* [7; 341]; *Часом так погано, що й на світ не дивився б, а часом чую, як кров у мені грає, сміливість в собі почуваю...* [9; 168].

Речення, у яких суб'єкт емоційного стану і мовець мають різних референтів, навпаки, є винятком у мові, порівняйте: **Тобі так важко і тоскно на серці, що аж плакати хочеться*. Робити висновки про внутрішній стан співрозмовника можна на основі зовнішніх, фізичних його проявів та поведінки: *Ти цілий ранок смієшся, мабуть, тобі дуже весело; Ти не хочеш розмовляти зі мною, навіть дивитися на мене не хочеш; напевне, тобі все ще гірко й образливо через мій вчинок*. Однак ці прояви не завжди дають правильну інформацію про емоційні переживання суб'єкта, наприклад: *Мила моя, ти плачеш? Так, ні, я не плачу. Це тільки сльози, а мені так гарно з тобою, я така щаслива* [5; 99]. Тому оцінка емоційного стану адресата часто висловлюється гіпотетично, про що у реченнях такого змісту сигналізують компоненти зі значенням невпевненості, припущення, можливості, ймовірності *мабуть, може, можливо, певно, напевно, очевидно, очевиднож* та ін.

Аксіологічні висловлення стосовно психоемоційного стану адресата мовлення є нормативними при повторах і перепитуваннях: *Дон Жуан Боже! Як страшно се, Долорес! Долорес. Вам страшно? Я цього не сподівалась* [13; 427].

У художніх текстах змалювання внутрішнього стану іншого суб'єкта –

персонажа – можливе, бо автор наче спостерігає його зсередини, зливається з ним, і це дає можливість передати найтонші відтінки емоцій героя: *Йонові наче камінь з грудей спав. Легше якось зробилось на серці, хоч разом з тим соромно перед дочкою* [9; 341]; *Мотрі з ним було і важко, й ніяково, а на самоті якось пусто, нудно і сумно, до смерті сумно* [3; 61]; *Йому зробилося дуже прикро. Відразу, без ніякого мотивування, настрої у нього змінився: з рожево-півсонного він упав до чорно-меланхолійного* [14; 236].

В оцінних висловленнях досліджуваного типу при персоніфікації суб'єктами стану виступають олюднені неістоти – рослини, явища природи та ін.: *Як вис вітер, наче йому страшно і наче сумно, наче він старий* [7; 128]; *А я дивлюсь і думаю про вірші. Коли їм сумно – хай вони сумують* [7; 136]; *В лісах блукають згорблені колоси – дерева, неприкаяні, як ми. Їм сумно, як і нам* [7; 330]. Одним із випадків персоніфікації є вираження суб'єкта стану за допомогою лексем *душа, серце*, які у свідомості мовців асоціюються з осердям внутрішнього життя. У таких реченнях відбувається роздвоєння суб'єкта стану, який має одного референта: людина ніби збоку кваліфікує те, що відчуває її душа як автономна сутність: *...можливо, моя душа у такий спосіб плакала, адже нелегко їй, одягненій у важку й неповоротку одягу тіла* [18; 14]; *Душа летить в дитинство, як у вирій, бо їй на світі тепло тільки там* [8; 32].

Людина як імпліцитний суб'єкт стану виступає у висловленнях, що містять оцінку оточуючого середовища. Як слушно зауважують дослідники, “це відображає загальну властивість семантики мови, де часто явно виділяється “людський” аспект” [11; 328]. Оцінка навколишнього світу до певної міри залежить від внутрішнього стану людини, що сприймає цей світ через призму власних почуттів, порівняйте: *Сіро і сумно ставало на острові по заході сонця* [9; 438] – така оцінка вечірнього острова може імпліцитно вказувати на меланхолійний чи навіть сумний, похмурий настрої того, хто її висловлює. Перебуваючи в іншому стані, він міг би змінити свою оцінку на протилежну і сказати, що після заходу сонця на острові ставало тихо, спокійно, затишно. Про прихований суб'єкт внутрішнього емоційного стану, що водночас є суб'єктом оцінки, свідчить також можливість трансформувати речення у такий спосіб: *Сіро і сумно ставало мені на острові після заходу сонця*. Див. ще наступні приклади: *Тісно... Тісно й нудно в душній плебанії. Нудно зі старою Гафійкою, нудно з одноманітною в любові бабцею* [15; 39]; *Сонце вже встало і золотить повітря. Так тепло, так радісно* [9; 104].

Характерною особливістю модальної рамки оцінних висловлень про стани, що вирізняє їх з-поміж інших аксіологічних висловлень, є непричетність до оцінки суб'єкта.

Якщо, оцінюючи ознаки чи дії суб'єкта, ми переносимо оцінку на сам суб'єкт (*вона жорстока і байдужа, отже, вона погана людина; він здійснив героїчний вчинок, отже, він герой*), то, оцінюючи емоційний стан, ми не

проектуюмо свою оцінку на суб'єкт стану. Наприклад, коли кажуть про когось: *“Йому було дуже страшно, хоч він переконував себе, що реальної небезпеки немає і боятися нічого”*, –цю людину не вважають боягузом, бо стан, у якому вона якийсь час перебувала, не є для цього достатньою підставою. Отже, те, що суб'єкт стану не є об'єктом оцінки, зумовлено його основною характеристикою – вольовою пасивністю, з одного боку, і тимчасовим характером стану, з іншого боку [11; 335].

Специфіка модальної рамки висловлень про стани спостерігається також на рівні функціонування таких її імпліцитних елементів, як аксіологічні стереотипи. Як відомо, будь-яка оцінка не може відбутися без знання стандартних ознак для відповідних об'єктів. Об'єкти, які входять до класифікаційних структур та володіють стандартним набором ознак, складають оцінні стереотипи [4; 57].

Стереотипні уявлення про емоційні стани є досить розмитими, оскільки вони ґрунтуються на інформації зі сфери сприймання, що сама по собі характеризується суб'єктивністю. У цьому випадку діє закономірність, яку можна сформулювати у такий спосіб: “чим суб'єктивнішою є ознака, тим більш розмитий її стереотип, чим вона об'єктивніша, тим стереотип більш визначений” [там же; 60].

Найкраще ця закономірність простежується на прикладі загальнооцінних предикативів, що позначають широкий діапазон внутрішніх відчуттів, оскільки набір властивостей чи ознак, які заміщує загальна оцінка, як відомо, є досить невизначеним і в кількісному, і в якісному відношенні. Так, стереотипи емоційних станів, позначені за допомогою загально-аксіологічних предикативів, які займають відповідні позиції на позитивній частині шкали оцінок (*добре, гарно, любо* та ін.), належать до невизначених, розмитих стереотипів. Уявлення про добрий душевний стан, які існують у картині світу того чи іншого суб'єкта стану, відмінні, хоча, безперечно, попри ці відмінності стереотипних уявлень, існує якийсь стандарт, спільний для певного соціуму, без якого взаєморозуміння між мовцями – учасниками т. зв. “діалогів про оцінки” – було б неможливим. Наприклад, для письменника стереотипний образ емоційного стану, який можна охарактеризувати предикативами на зразок *добре, гарно, любо, легко*, крім загальноприйнятого набору ознак, може містити ще й таку ознаку: *добре* на душі, коли легко і натхненно твориться і ця робота приносить задоволення. Порівняйте рядки з поезії Лесі Українки “Як я люблю оці години праці...”, у якій вона описує творчий процес: *І любо так, і серце щастям б'ється, Думки цвітуть, мов золоті квітки* [13; 53]; або зі “Щоденника” О. Довженка: *Сьогодні написав три сторінки “Незабутнього”, і так легко на душі* [5; 14]. Для глибоко віруючої людини індивідуальною складовою такого стереотипу може бути інша ознака: *добре* на душі, коли відчувається єднання з Творцем, переживається стан релігійного екстазу або людина його очікує, прагне: *Йому було так добре, в голові трохи крутилось, душа*

сподівалась розкошів молитви і тріпала, як птиця крилами [9; 294].

Факультативним елементом модальної рамки оцінки, який, проте, як засвідчує досліджений нами матеріал, часто присутній в аксіологічних висловленнях про стани, є інтенсифікатори. Разом з деінтенсифікаторами вони відображають рух по шкалі оцінок, що відбувається і в зоні "+", і в зоні "-", причому посилення ознаки "добре" і ознаки "погано" можливе у двох зонах: Зробилось так легко, так радісно, як іще ніколи [9; 286] – зона "+"; Коли ми збираємось докупити, мені робиться так сумно, так сумно на душі і так чогось жаль, що й згадувати боляче [5; 180] – зона "-".

У досліджуваних структурах використовуються як інтенсифікатори, характерні для інших видів оцінки, так і специфічні прийоми інтенсифікації.

Інтенсифікація може бути закладена в семантиці самого слова, у нашому випадку – предикатива емоційного стану, наприклад: боязко – страшно – жаско; неприємно – брідко. Такий спосіб інтенсифікації характерний не лише для оцінки станів, а й для оцінних висловлень, що мають інші аксіологічні об'єкти. Проте найчастіше у ролі інтенсифікаторів виступають окремі лексеми: І коли я чую обвинувачення "України в огні" в націоналізмі, як же гірко, як тоскно мені робиться на душі [5; 207]; І було сумно і сумно подвійно [5; 376]; Мені стало невимовно важко [5; 379]; ...вас охоплює, разом з хвилиною звуків, ціла хмара асоціацій, почувань і ви відчуваєте, що вам стає безмірно журно, тепло, запишно [3; 496]; Я якось озирнувся на себе і справді помітив, що мені тепер дуже гарно стало – якось бадьоро, цікаво, дуже [3; 495]; Іноді Олю безумно жалко [3; 321]; О, як було нам весело, як весело! [7; 71].

Іноді на інтенсифікацію оцінки може працювати ширший контекст. Характерним прикладом, який ілюструє його роль у вираженні емоційного стану, що сприймається як максимальний на негативній шкалі, є уривок зі щоденникових записів Олександра Довженка: Я почувую себе на грані катастрофи. Мене або вб'є скоро грудна жаба, або я сам себе якось уб'ю, так мені нестерпно важко на душі [5; 61]. У ньому поряд з інтенсифікаторами так і нестерпно, що містяться у реченні з предикативом стану і несуть основне навантаження у посиленні оцінки зі знаком "-", що ж функцію виконує висловлення Я почувую себе на грані катастрофи, яке теж характеризує внутрішній стан. Лексема катастрофа виражає інтенсифікацію своєю семантикою (порівняйте: лихо, горе, біда – катастрофа – спостерігається рух по шкалі оцінок у зоні "-", а вислів почувати себе на грані катастрофи в цілому фіксує оцінюваний стан на крайніх точках шкали. Посиленню негатиї сприяє і висловлена думка про суїцид; порівняйте: Мені так важко на душі, що хочеться плакати – Мені так важко на душі, що хочеться накласти на себе руки – відбувається рух у напрямку від зони нейтрального до крайніх точок зони "-", Усі названі засоби діють у комплексі, виступаючи у цьому контексті в ролі інтенсифікаторів оцінки внутрішнього стану.

У наступному прикладі простежується настільки сильний вияв стану зі знаком "+", що він переходить у якісно новий стан з протилежним знаком оцінки: Мені легко, що вже аж трудно [7; 313]. Відбувається своєрідна "еманація" стану, якщо послугоуватись термінами філософії, яка супроводжується переміщенням з однієї зони оцінки в іншу. Позитивна оцінка не має при собі експліцитно вираженого інтенсифікатора, проте він мислиться, що зумовлено змістом підрядної частини: Мені так неймовірно (надзвичайно, невимовно...) легко, що вже аж трудно.

Для аксіологічних висловлень про стани характерною є інтенсифікація шляхом опису зовнішніх проявів емоцій, фізичної реакції на них: І мені так жалко, так жалко за ним, що нестримні ридання стискають мені горло і сльози заливають щоки [12; 25]; І сором йому було перед легіями, таки до крові сором [15; 257]; Я подивився востаннє вгору до святих ... і мені так стало жаль, що я вже не їхній, а тут-о, на віки вічні в пеклі, так стало жаль мені, що я не витримав ... і гірко заплакав [5; 553]; І до сердечного болю жаль стане Марусі дитини-смерічки [15; 55].

Інтенсифікатори оцінки емоційного стану, таким чином, виконують ту ж функцію, що й інтенсифікатори при інших видах оцінки, – сприяють посиленню афективного компонента висловлення, а з погляду прагматики – збільшують його перлокутивний ефект.

Отже, оцінна рамка речень з предикативами емоційного стану має певні особливості. Насамперед, це функціонування двох аксіологічних суб'єктів, що відповідають двом об'єктам оцінки, – "загальної думки", коли оцінюється власне стан, та індивідуального суб'єкта при оцінюванні "стану речей". Суб'єкт оцінки не збігається з суб'єктом стану і з суб'єктом висловлення. Властивості суб'єкта (неагентивність, вольова пасивність) і тимчасовий характер стану зумовлюють те, що оцінка емоційного стану не переноситься на його суб'єкт. Наступна особливість модальної рамки, яка проявляється в аналізованих реченнях, – невизначеність, розмитість оцінних стереотипів, спричинена суб'єктивним характером самого стану. Оскільки в аксіологічних висловленнях про стани важливу роль відіграє афективний компонент, в їх модальну рамку часто входять елементи, що сприяють його посиленню – інтенсифікатори. Інтенсифікація оцінки здійснюється за допомогою різних засобів, починаючи з семантики предикатива і закінчуючи контекстом.

1. Арутюнова Н.Д. Аксіологія в механізмах життя і мови // Проблеми структурної лінгвістики, 1982 – М.: Наука, 1984. – С. 5-23.
2. Арутюнова Н.Д. Типи мовних значень: Оцінка События. Факт. – М.: Наука, 1988. – 338 с.
3. Винниченко В.К. Краса і сила. – К.: Дніпро, 1989. – 752 с.
4. Вольф Е.М. Функціональна семантика оцінки – М.: Наука, 1985. – 228 с.
5. Довженко О.П. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи. – Харків: Фоліо, 1994 – 655 с.

Поетика літературно-художнього твору

Степан Хороб

ПОЕТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКОЇ ДРАМИ

Західноєвропейські драматурги-експресіоністи часто вдавалися, зображуючи головного героя, до символічного відтворення драматичної дії через його життєву дорогу з різноманітними зупинками на ній ("Людина із дзеркала" Франца Верфеля, "Пробудження весни" Франка Ведекінда, "Поруч себе" Георга Кайзера, "На вулиці перед дверима" Вольфганга Борхерта, "Граф фон Рагценбург" Ернста Барлаха, "Шлях до Дамаску" Августа Стріндберга та ін.), що, в свого чергу, підказувалося авторам сюжетами середньовічних містерій, приміром, дійством про похід до Еммауса [1; 125]. Цей прийом драматургічної поетики експресіонізму, хай і рідше, все ж зустрічається і в українській модерністській драмі. Так, "Народний Малахій" Миколи Куліша теж п'єса про дорогу героя, що веде його на манівці, і про певні зупинки на цьому шляху: перша й остання наче замикаються, утворюючи своєрідне коло життєвої долі Малахія Стаканчика – від його проведів під звуки церковного хору, причитань і голосінь родини й друзів, сусідів і приятелів, які прощаються з ним навки, коли він покидає свою оселю, і до його перебування у домі терпимості, де його трагічна доля, ніби передбачувана цими дивними проводами, вивершується насправді.

Мета Малахія – таки дійти, добратися до "Олімпу пролетарської мудрості", щоб, збагатившись нею, відповідно освячувати свої плани (хай і маніякальні для когось) реформування людини й суспільства. Примітно, що Микола Куліш не змальовує свого героя статичним чи однотипним, а всім зображуваням контекстом (сюжетні картини, психологічні колізії, мотивовані обставини та ситуації) і свідомим кодом іронічно-сатиричної пародійності трансформує його від початкового (релігійного чи точніше – язичницького тезаурусу) до кінчного (піднесено-романтичного, революційно-оптимістичного) статусу. Власне, й метаморфози Стаканчика сприймаються як цілком мотивовані й логічні: спочатку "Неопророк", потім "Міщанський Гамлет", згодом "Дон-Кіхот і Маркс із комірчини", а вже наприкінці – біблійний Малахій-наввиріг. Справді, загадковий сфінкс української ментальності, як зауважує Неллі Корнієнко.

На відміну від українського драматурга, Стріндбергова трилогія "Шлях до Дамаску" зображує в умовно-символічному виді шлях героя, що розгортається від однієї вихідної точки в безмежність. Однак і там, і там дороги персонажів (байдуже, чи закриті, а чи відкриті вони) – то поневір'яння, муки, страждання, що призводять до якоїсь ірреальної, дуже

* Цей різновид драматичної дії чи не найактивніше розробляли німецькі драматурги-експресіоністи, і він носив назву Stationsdramatik.

непевної мети, в досягненні якої героям часто доводиться зупинятись.

Микола Куліш, окрім цього, також використовував у своїх творах різноманітні фантазмагоричні картини (сну, уяви, підсвідомості персонажів, їх візії), що характерні для поетики експресіонізму. Згадаймо, скажімо, створене драматургом уявне видіння Малахія ("Народний Малахій"), коли той, перебуваючи на Сабуровій дачі, заснув з роздумами про реформу людини. Сон описаний автором так: "У хворій його уяві з'явилися, розквітнули дивовижні проєкти, реформи, цілі картини. Спочатку з голубих коливань і метеликів збіглися, закрутилися якісь голубі кола з жовтогарячими центрами, забринів спів "Милость мира" Дегтярьова, перемішаний з Інтернаціоналом, брязкотом кадила та з трелями жайворонків, потому вимальовувалося таке: десь у голубій РНК голубі наркоми сидять і слухають його доповідь про негайну реформу Людини. Плещуть в долоні, схвалюють і вітають його, він далі показує наркомам наочно, як треба негайно реформувати людину. По черзі до нього підходять: дідок в дармовісі, колишній воєнний в галіфе, дама, Агапія, санітар, божевільні, він накриває кожного голубим покривалом, повчає, переконує, потім робить магічний рух рукою – і тоді з-під голубого покривала виходить оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра, ангелоподібна. Далі ці люди, багато людей і він на чолі їх, з червоними маками та з жовтими нагідками, йдуть у голубу даль. По дорозі бачать – стоїть гора Фавор, Оля несе яблука святити, люди співають її "осанна", тільки якось по-новому. Потому у голубому мареві маячить якийсь новий Єрусалим, далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо" [2; 53].

Власне така експресіоністська техніка, використана Кулішем (схожу зустрічаємо у "П'єсі-сні" Августа Стріндберга), відчутно сприяла поглибленню алегоричності п'єси: сновидіння, з яким починається у хворій уяві Малахія реформування людини і суспільства, завершується нічим. Навіть у божевільних мареннях зникає все голубе, як мрія, що є наближуваним символом щасливого майбутнього. А згадуваний у такій фантазмагорії "новий Єрусалим" є не чим іншим, як Московью. Згодом фанатичний "комуніст-ленінець" Малахій спрямовуватиме стару селянку Агапію, яка все життя шукає і вишугує шляху до гробу Господнього в Єрусалим, саме до неї, до нової Мекки – до Ленінового мавзолею в Москві.

Більше того, Микола Куліш таку алегоричність сновидіння наче спроектує на реальну дійсність, адже Малахій йде до "голубої мрії" (себто нездійсненого раю) через тернисті кола пекла, кожне з яких репрезентує то будинок розпусти, то божевільню, то завод з їх більшовицькими (насправді, християнськими) заповідями "возлюбити ближнього", "не вбити" (навіть словом!), "упокоритися вірою"...

З цього боку цікавим видається прихід Малахія на завод "Серп і молот", робітників якого він прагне спрямувати на "світлу дорогу" життя: "Слухайте мене, гегемони, і я виведу вас з цих закудених мурів. Провулками, завулками, повз заводи і фабрики, межами та стежками, ген-ген за могили, у голубу даль поведу. Тру-ту-ту! Уставайте, люди, бо несучи вас реформу, не форму, а реформу!" [3; 69]. Однак робітники ігнорують такі заклики Малахія, вони зайняті більш звичною для себе справою –

розливом чавуну у форми. Тому й намагаються випровадити “надокучливого реформатора” з цеху: “З дороги, старик! Станьте осторонь, гей, як вас!.. Малахій! Та покажіть йому, куди вийти, бо ще розтопиться...” [4; 72]. Опинившись за дверима цеху, безпорадний, але не розчавлений, він тільки й спромігся до висновку: “У них свої, червоні (виокремлення наше. – Х.С.) мрії. Яка трагедія!” [5; 72].

“Гегемони”, що представляють майбутнє народу в нових соціалістичних умовах, воліють за краще перетворитися у звичайні гвинтики суспільно-більшовицького механізму, аніж, піддавшись якимось химерним проектам Малахія, жити в раю (тут пряма аналогія до вимріяного людством гармонійного і справедливого суспільства) з його постійними християнськими приписами, забарвленими червоними ідеями. Ні ефемерні ілюзії Малахія Стаканчика, ні тим більше гармонія між християнським та більшовицьким віруваннями – нездійсненні насправді. По суті, “Народний Малахій” – чи не перша в національній експресіоністській драмі п’єса, що майже всуціль сконструйована автором на проекції підсвідомості героїв, їх візіях тощо.

“Нове”, що приніс у драматургію М.Куліш, – переконливо доводить дослідниця його творчості, – полягає в тому, що він відтворює події та весь художній світ не такими, якими вони є насправді, а такими, якими їх бачить головний герой. М.Куліш пише наче крізь призму сприйняття головного героя. Головний герой створює п’єсу із самого себе, за своєю подобою і заселяє навколишній художній світ своїми витворами... Але громадська і художня позиція Куліша саме тим і відзначається, що він ніколи не віддавав п’єс, “написаних” самими героями, їм на відкуп. Світ ретельно ними відтворений, але створений в результаті тих чи інших помилкових поглядів, ставав по волі Куліша самостійним і не підкорявся вже цим героям. Спочатку герої впливали на цей світ, а потім світ починав впливати на них і підкорювати їх собі. Тому жоден герой не саморозвінчується. Всі люто захищаються” [6; 161].

Є в творчості Миколи Куліша й інші драматургічні прийоми, що розроблялися західноєвропейськими експресіоністами. Скажімо, німецькі драматурги, відштовхуючись від драми Франка Ведекінда “Пробудження весни” і драми Августа Стріндберга “Шлях до Дамаску”, почали поділяти свої п’єси не на окремі сцени, а на невеликі так звані “етапи-станції”. Короткі картини йдуть одна за одною, декорації міняються миттєво, дія набуває стрибкоподібного ритму і баладної форми [7; 191].

Власне, ця баладність увиразнено проступає в останніх драмах Миколи Куліша (“Народний Малахій”, “Вічний бунт”, “Патетична соната”, “Маклена Граса”) і проявляється в тому, що ремарки написані автором у поетичному стилі, а репліки дійових осіб, не вказуючи на їх приналежність, викладені як своєрідний діалог в епічному творі. Характерний з цього погляду початок першої дії “Народного Малахія”:

“Заплакала, затужила у своєму домі (на Мішанській вулиці, 37) мадам Стаканчиха Тарасовна:

Ой, хто скаже, хто ж розкаже, чи ти, доню, чи ти, пташко, а чи ти, Матінко Божа, куди він, у яку сторононьку тікає та на кого ж мене, бідну, покида-а-є?

Похнюпилася канарка в клітці. Посмутнів образ Божої Матері. Мовчать. Тільки дочка середульша біля матері впада:

– Мамонько!..

– Не перебивай!

– Випийте, люба...

– Що це?

– Валер’янові каплі.

– Геть, одчепись! Хіба можна таку драму в серці та валер’яною впинити... дайте мені отрути!” [8; 4].

У наведеному уривку явно проглядає намагання Миколи Куліша ліризувати й епізувати драму (що згодом буде блискуче здійснено ним у “Патетичній сонаті”, “Маклені Грасі” та інших творах, а в західноєвропейській драматургії дещо пізніше – Бертольдом Брехтом), а також тонко передати душевний стан героїні. Та якщо епізований діалог передається засобами театрального мистецтва, то ліризовані ремарки значною мірою не піддаються цьому, як, приміром, така промовиста деталь ремарки “посмутнів образ Божої Матері”. Зате вона, ця ремарка, “дуже важлива у плані літературному, бо сприяє розкриттю загальної концепції “Народного Малахія”: весь комізм і вся трагедійність п’єси полягає у неможливості знайти спільність у релігійному і комуністичному погляді на життя, жиги обома ідеологіями водночас [9; 248].

Тут, для аналогії з європейською драматургією, напрошується приклад із п’єси німецького експресіоніста Августа Штрамма “Подія”. де, власне, внутрішні духовні й душевні імпульси героїв зосереджуються не стільки в прямій діалогічній мові, скільки у ремарках:

Він (із темноти, легко). Я?!

Жінка (облегшено). Я. (Шукає його руки).

Він (обіймає її).

Жінка (тремтить, задихається). Ти?

Він (нахилиється, ніжно). Ти?

Жінка (обороняється). Я!

Він (ніжно, жартом). Я?! (Цілує).

Жінка (тремтить). [10; 37].

Цікаві міркування про експресіоністську драму Августа Штрамма «Подія» у сенсі досліджуваної нами проблеми поетики модерністського типу художнього мислення висловлював свого часу Лесь Курбас у статті «Нова німецька драма»: «Драма Штрамма не має психології: душевні переживання, що є між подіями, які вони зв’язують, в найвищій мірі прості, не будучи одночасно примітивними. Пралючуття чоловіка і жінки, пралереживання обох статей ведуть дію. Технічні можливості ледве зазначені. Весь рух від надзвичайно простої і великої думки: терпіння чоловіка, якого творчий гнів спиняється обмеженістю явищ, покаяний у земному, залишається він паном духовно. Рішучий бій відбувається в сценарії, що кількома елементами обіймає безмежну далечину бурхливого космосу.

«Боротьба чоловіка, при боці жінки, із силами світу, що нагинаються і підглядають момент, щоб накинутися на земного, дана тут з вулканічною, еруптивною силою і величчю. Без сліду алегоричної штучності. І без дріб’язкової гротескності замирає зовнішнє життя осліпленого вже, біля сільського роздоріжжя, серед лепету несвідомих дітей, у зневаженні дорослих: несного вижненим чистим почуттям, ще він людина, що він стоїть у живих, огрітих кров’ю взаємних із людянощом повногою землі. Неважко інакше інтерпретувати містичну картину світу А.Штрамма» (Рудольф Курц). Не треба перш за все забувати, що твір Штрамма – твір сценічний.

Є у драматургії Володимира Винниченка і Миколи Куліша немало епізодів, сцен, ситуацій, що засвідчують широке використання українськими авторами поетики діалогу експресіоністських п'єс. Тут розмови дійових осіб між собою "мають характер якихось монологів, не зв'язаних у ціле, ніби кожна особа зовсім не цікавиться іншими й промовляє лише до себе" [11; 34]. Можна сказати, що у "Дизгармонії", "Великому Молоху", "Щаблях життя", "Брехні" Володимира Винниченка, "Патетичній сонаті", "Вічному бунті" Миколи Куліша – та, власне, майже в кожній п'єсі українських драматургів-експресіоністів є чимало таких ситуацій, де дійові особи зосереджені на власному "я" настільки, що ніби не чувають одне одного, коли ведуть поміж собою розмову.

Цей нюанс стостерігається у сцені діалогу Корнія і Сніжинки ("Чорна пантера і Білий Медвідь"), причому перебування їх у такому, сказати б; простраційному психологічному стані вмотивоване реалістично: кожен з них по-своєму вражений смертю маленького Леся – сина Корнія-Медведя, і кожен по-своєму, окремо переживає це. Іншими словами, Володимир Винниченко буде діалог не як звичний ланцюг причинно-наслідкових "зчеплень", де кожна думка, щонайменший вираз, будь-яка реакція й реакція мають свою мотивовану попередність і наступність, служать своєрідним містком для їх єднання. Себто драматург конструє діалог не традиційно, а цілковито модерно, коли спонукою до розмови двох є якась спільно зацікавлена причина чи подія, а мовленнєві лінії від неї йдуть наче паралельно або врізнобіч. Письменник таким способом передає не лише усамітненість драматургічних персонажів, порушений зв'язок між ними, але й їх абсолютно особистісну "приховану" сутність характеру, їх далеко не байдуку позицію у відстоюванні тієї чи іншої проблеми, що, на перший

При переведенні тексту в диву картину сценічної дії зникає стенографічний характер його методу. Якраз такими скороченнями вдається йому замкнути у вузький обруч надзвичайну різномірність подій. Ці нечисленні, бліді слова будуть на сцені тим, чим хотів їх мати автор: експонентами могутніх прапочувань. Слова будуть не більш як експлозіями напружень, яких мовчки неслина видержати. Величезне поле для режисера» (Див.: Курбас Лесь. Філософія театру / Упорядник Микола Лабінський. – К.: Основи, 2001. – С.37).

Про поетику діалогу й монологу експресіоністської драми (на матеріалі німецької драматургії) знову ж у такі блискучі спостереження виявив Лесь Курбас. Він пише: «Особливо досконало виглядає експресіоністична техніка коротких, круто викинутих сцен, у діалозі безпосередньо еруптивних, у Рольфа Лауккера («Sturz des Paulus Apostels» («Падіння апостола Павла»). Великий талант форми і глибокий, серйозний рух у пражського гебрея Макса Брода (...). Його одноактова п'єска «Die Höhe des Gefühls» («Вершина почувань»). властиво, ліричний монолог у прозі, є, мабуть, першим експресіоністичним твором у Німеччині, головню своїм суб'єктивізмом, що відкидає всяку реальність. У триактовій його комедії «Abschied von der Jugend» («Прощання з молодістю») експресіоністично-характерна тільки свобідна і свавільна «безстильність», що оперує одночасно засобами найрізноманітніших стилів. У найновішій драмі «Eine Königin Esther» («Цариця Естера») він відкидає обов'язково історичний костюм фабули про Естеру і Гамана і, так розв'язавши собі руки, подає в фантастично-казковій формі те, чого так не зміг би дати в протилежному разі. Його Естера – це національний, порядкуючий, врівнюючий, примирюючий гін людства; Гаман є цього ж людства (чи точніше, як хоче автор, гебрейства) палкий гін руху, боротьби, вічного неспокою. Вони ненавидять себе і люблять одночасно. Принцип порядку перемагає і тримає світ, але з перемогою губить невинність, спокій, певність, і в його крові убитий живе далі» (Див.: Курбас Лесь. Нова німецька драма // Лесь Курбас. Філософія театру. – К.: Основи, 2001. – С.39).

погляд, ніби й не потребує якоїсь незвичайної реакції (оскільки й сам автор, і його герої розуміють, що ніякого остаточного рішення тут бути не може), насправді ж виявляє огром виражень почуттів та відчуттів.

Загалом розвиток діалогу в експресіоністських драмах Володимира Винниченка та Миколи Куліша спрямований передовсім на те, щоб багаті підтексти їхніх творів якомога швидше й продуктивніше сприяли інтегрованню тексту або ж ставали текстами. Скажімо, в п'єсах "Закон", "Гріх", "Нагусь", "Пригвождені", "Memento" чи "Патетична соната", "Маклена Граса" вимушено-звичний ритуал словесного спілкування часто "відступає" під потужним натиском й емоційно-експресивною напругою, власне, підтексту, де яскраво виражається взаємна ненависть чи зневага дійових осіб (приміром, Антоніна і Кривенко з "Memento" або Зброжек і Маклена з "Маклени Граси"). А вже тоді, коли будь-які звичності в мовленнєвій комунікації між персонажами зняті, герої викладають один одному все без найменших застережень і пощади, жорстко дискутують, непогамовно доводячи свою, може, й надто гіпертрофовану правоту: до крипти, запаморочення, знемоги, до безсилля зупинити себе і співбесідника, точніше – непримиренного опонента (наприклад, Інна Писилівна та її чоловік Панас Михайлович із "Закону", Марія Ляшківська і Сталінський із "Гріха", Ілько Юга і Марина із "Патетичної сонати"). Те, що в інших авторів української модерністської драми – текст, у Володимира Винниченка – нетривка, ледь окреслена словесна структура, якій годі втриматися від шаленого спротиву підтексту. Так, в одній із сцен "Дизгармонії" текст діалогу між Ольгою і Лією, по суті, замінюється підтекстом:

"Ольга. Я раз бачила, як хлопчики кинули в ставок мишу... Вона плинулась далеко від берега й почала плисти... А тут вітер і хвили піднімались. Миша пливла то в один бік, то в другий, то в третій і, нарешті, втопилась... (Мовчить).

Лія (здивовано). Ну?

Ольга. Ну, і втопилась. Втопилась, мабуть, через те, що не бачила берега й не знала, куди їй саме плисти... Хоч і мала сили плисти...

Лія. Нічого не розумію!

Ольга (з нудьгою потягуючись). Я – ніби та миша... Я маю сили, а не знаю куди плисти" [12; 10].

Підтекстовий смисл тут, як мовиться, прочитується одразу ж: Ольгу постійно мучать, роздирають сумніви і пристрасті у ставленні, з одного боку, до узаконеного в шлюбі, але нелюбого й хворобливого Грицька, а з другого, – до їх спільного приятеля, коханого, здорового й привабливого Миртина. Як жінка, сповнена нерозтраченої природної жаги, вона мститься між обов'язком і почуттями, між інстинктом потягу біологічного й моральністю суспільною.

У драмах Володимира Винниченка та Миколи Куліша в ході драматичної дії нерідко замість буденного діалогу-ритуалу з'являються діалоги-сповіді і діалоги-вириття. Дійові особи настільки відверто постають одна перед одною й одна одну вражають, що їх надірвні і гіркі стогони перемежуються в їх нервово-гарячкових висловлюваннях та витюках нещадно-злободенним сарказмом (приміром, Мирон Купченко із

“Шаблів життя”, Зінко Чупруненко із “Великого Молоху”, Родіон Лобкович із “Пригвождених”, Марина Ступай-Ступаненко із “Патетичної сонати”).

Таким чином, українські драматурги-експресіоністи створюють, подібно до Августа Стріндберга (“Батько”, “Графиня Юлія”, “Самум”, “Танець смерті”, “Соната привидів”), Вальтера Газенклевера (“Люди”), Ернста Толлера (“Перетворення”), Рейнгарда Герінга (“Морська битва”) та інших творців західноєвропейської модерністської драматургії ту невимушено своєрідну атмосферу драматичного дійства, що якнайповніше сприяє самовираженню індивідуалістського “я”.

Також подібно до творців експресіоністського типу художнього мислення, українські автори у своїх творах надають виняткового значення “настрою” – загальному тону й загальному колориту сценічної дії. Однак настрої, атмосфера в їх п’єсах виникають за дещо іншими законами, ніж, наприклад, у неоромантичних драматичних поемах Лесі Українки чи символістських етюдах Олександра Олеся, де, по суті, кожна чи майже кожна дійова особа проймається загальним настроєм, легко й навіть якомсь непомітно налаштовується на загальний лад. В Олександра Олеся голоси персонажів часто звучать наче в унісон (“По дорозі в Казку”, “Ніч на полонині”), в Лесі Українки вони набувають більшої свободи і складнішого розвитку (“Камінний господар”, “Лісова пісня”). Один і той же настрій захоплює багатьох дійових осіб: атмосфера невідомого і вимріяного щастя в Олександра Олеся, атмосфера непередбаченої волі і долі в Лесі Українки.

У Володимира Винниченка настрої будь-якого епізоду, будь-якої сцени визначає хтось один із двох, власне, той, хто в даний момент має краще становище, хто домінує у взаєминах, хто веде діалог. Уже в інших ситуаціях ініціатива може перейти до супротивника, і тоді він нав’язує партнерові свою волю, своє бачення, своє бажання. Така зміна настрою відбувається залежно від того, хто з персонажів у даний момент сильніший, активніший, навіть агресивніший і може вплинути на іншого, позначитися на його існуванні. Без гострої сутички, нав’язливої боротьби тут годі обійтися, як це відбувається, скажімо, в “Брехні” між Наталією Павлівною та Іваном Стратоновичем, в “Чорній Пантері та Білому Медведєві” між Корнієм Канєвичем та Сніжинкою, в “Законі” між Інною та Мусташенком тощо.

Відтак, згідно з вимогами експресіоністської поетики, у такого типу драмах українських авторів відповідно здійснюється розтапування дійових осіб, їх наявність у тому чи іншому епізоді, в тій або іншій ситуації. Це дає можливість драматургові більше зосередитися на вираженні того, про що йдеться у даному випадку, що регламентується у часопросторі, зрештою, на повнішому й всеохопнішому самовияві героя та його внутрішнього світу. Певно, звідси у драматургії Володимира Винниченка (крім, звісна річ, змістового наповнення) поява камерності, сімейності атмосфери, що, однак, не заважає їй мати виразно інтелектуальне спрямування. А це, за спостереженням сучасного дослідника поетики драматургії Володимира Винниченка, є однією із виразних модерних ознак його художнього мислення, коли “сімейні проблеми є водночас художнім втіленням проблем глобальних” [13; 284].

Кількість дійових осіб у драмах експресіонізму Миколи Куліша, як уже говорилося, порівняно більша, однак розтапування їх протягом драматичної дії також відбувається за законами поетики цієї модерністської моделі авторської свідомості. У “Патетичній сонаті”, наприклад, він так розставляє своїх героїв у тих чи тих мізансценах, від чого створюється враження, ніби сценічний часопростір є еманцією самої дії, а не тільки місцем її розгортання [14; 203]. Більше того, згідно з приписами експресіонізму, які цілком заперечували лінійне розгортання драматичної дії і натуралістичну декорацію у виставі, український драматург свідомо замінив їх своєрідним кінематографічним прийомом “укрупненого кадру” тієї чи іншої картини і ситуації, того або іншого епізоду і становища, внаслідок чого драматична дія ніби “розпадалася” на кілька окремих частин (вони відбувалися паралельно й одночасно), а в цілому становила собою панорамну проекцію баченого та уявного. Згадаймо, що в німецькому експресіоністському театрі (приміром, постановки п’єс Георга Кайзера, Вальтера Газенклевера, Ернста Толлера Максимом Рейнгардтом) з цією метою використовувалися кілька різноплощинних конструкцій або ж споруджувалися підмостки на певних висотних рівнях.

Микола Куліш у своїй “Патетичній сонаті” вирішував це набагато простіше і, що найпримітніше, звично для українського сценічного дійства, нашого національного театрального мистецтва. Зберігаючи традиції вертепу, різдвяного львівського театру, де дія водночас відбувалася на трьох площинах, що вивершували одна одну й символізували собою пекло, землю та небо, він структурує уявний розріз одного будинку, в якому мешкають люди різної долі, зрештою, неоднакової соціально-духовної орієнтації. У мансарді живе молодий, романтично налаштований поет Ілько Юга, поруч нього – безробітна модистка Зінка; на першому поверсі – старий російський генерал Перопцький із синами Андре й Жоржем, а також український учитель-патріот Ступай-Ступаненко з донькою Маринкою; у підвалі – представник революційного пролетаріату робітник Оврам із дружиною Настєю. Схожий експресіоністський принцип використав Микола Куліш і в своїй драмі “Маклена Граса”, що дало підстави дослідникам відзначати (і, як переконуємося, безпідставно) виняткове вміння українського драматурга органічно поєднувати в модерністському типі художнього мислення національні й інтернаціональні коди свідомості, традиції старої й нової драматургічної поетики.

Загалом творчість Миколи Куліша на українському ґрунті ілюструє (природно, як і творчість Володимира Винниченка) численні асоціації із практикою західноєвропейських експресіоністів. Скажімо, в тій же “Патетичній сонаті” наскрізним організовуючим принципом драматичного дійства виступає контрапунктність (схоже зустрічаємо в “Газі” Георга Кайзера, в “Шляху до Дамаску” Августа Стріндберга та ін.), коли кожен епізод наче заперечує попередній, утворюючи високу напругу почуттів, а кожна наступна сцена викликає найрізноманітніші, а нерідко й прямо протилежні емоції та парадоксально-химерні вираження [15; 162]. Вони, ці емоції та вираження, пов’язані з трагізмом долі окремих персонажів, як уже про це йшлося, та водночас доля кожного з них особі пов’язана з його характером та соціальними обставинами. Навіть поодинокі лінії (наприклад, Ілька й Андре, Оврама та Зінки, Жоржа та Зінки), не кажучи вже про домінуючі в загальній структурі драми лінії Ілька й Марини, Ілька та Оврама, Марини й Андре, Марини й Ступая та ін., перехресшуються між

собою не лише тому, що волею обставин персонажі перебувають в одному часо-просторі, а й тому, що тодішня революційна ситуація та криза громадянської війни спричинилися до надто загостреної й увиразненої потреби для кожного з них визначити свою принципову позицію щодо близьких сусідів-мешканців, зрештою, й нагальну вимогу самоідентифікації через самовираження.

У цій п'єсі Микола Куліш, як і свого часу Георг Кайзер у драматичній трилогії "Пекло-Шлях-Земля", фіксує, можливо, не стільки тодішню дійсність, скільки процес її переживання, що набув самостійного опредмеченого втілення. Між іншим, тут характерним для української драми є музичний супровід цього процесу, в результаті чого емоції й самовираження в п'єсі Миколи Куліша набувають незвичайних навіть для німецьких експресіоністів напруги й огрому. Як, скажімо, в епізоді, коли закоханий у Марину Ілько Юга наближається до її дверей, звідки доносяться звуки музики: "Сливе навшпиньках підходжу до заповітних дверей. Стою. Перша хвиля світлоярого *allegro molto* е соп вію спадає. В о н а грас далі – світлий роздум бунтарного духу, вічний спів кохання" [16; 183]. Або вже в іншій сцені, коли Ілько дізнається про зраду Марини: "Вчувається музика (з *allegro molto*). Чудово! Он тільки сонце шось дуже пече йому в груди. Нарешті воно заходить. Стає легше, але стає темно, дуже темно і музику ледве чути" [17; 243].

Наведені уривки з тексту "Патетичної сонати" виявляють, окрім того, ще й іншу, не менш важливу її особливість як експресіоністської драми. Йдеться про наявність тут оповідача як дійової особи й водночас як коментатора дії від власного імені – Ілька Юги. Драматург так вибудовує ремарки п'єси (з одного боку, вони виконують суто службову функцію – сприяють розкриттю умов та часу дії, несуть у собі настановчу роль для митців, а з іншого – допомагають вираженню внутрішнього світу героя), що вони, зберігаючи свою епічність, посилюють драматичну напруженість, сприяють динамічності драматичної дії. Доречно зазначити, що естетична цінність такого прийому поезики експресіонізму полягала у своєрідному відтворенні методу європейської прози "потіку свідомості" або "автоматичного письма" (між цими моделями художнього мислення навіть існує певна кореляція, хоча введені свого часу відповідно Джеймсом Джойсом та Роб-Грійем, вони, як вважається, вичерпали себе в їх творах), що, в свою чергу, сприяло епізації драми як роду літератури та виду мистецтва.

Використання музики і пісні для посилення ідейно-естетичного спрямування драматургічного твору – риса, мовити б, природно-іманентна й водночас традиційно-новаторська в українській модерністській драмі кінця XIX – початку XX століття. Згадаймо гру Лукашевої сопілки з неоромантично-символістської драматичної поеми Лесі Українки «Лісова пісня» чи скрипкову гру Арона Блюкмеса з неореалістичної п'єси Володимира Винниченка «Пісня Ізраїля», що, очевидно, йде від класичних зразків нашої національної сценічної літератури («Наталка Полтавка», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Сватання на Гончарівці», «Житійське море» та ін.) і новітньої символіки з її універсальною метафоричністю. Тим-то й не випадково сучасна дослідниця вказує на певну спорідненість постатей Лукаша й Арона (мотив зради власної сутності), а також властивий для стилістики драми родовий і мистецький синкретизм. (Див. Юськів М. Родовий синкретизм в стилістиці драми В. Винниченка «Пісня Ізраїля» // Винниченко і сучасність 36 наукових праць. – Сімферополь, 2000. – С.195-203).

Борис Бунчук. Про хорейчні твори Івана Франка дрогобицького періоду

1. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X-XIII вв.). – М.: Искусство, 1989. – 215 с.
2. Куліш Микола. Народний Малахій. Трагедійне // Микола Куліш. Твори. В 2-х т. – Т.2. – К.: Дніпро, 1990. – С.3-85.
3. Там само.
4. Там само.
5. Там само.
6. Корнієнко Неллі. Вогонь і попіл // Вітчизна. – 1968. – № 8. – С.152-166.
7. Див.: Duwe Wilhelm. Ausdrucksformen deutscher Dichtung vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Eine Stilgeschichte der Moderne. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965. – 347 s.
8. Куліш Микола. Народний Малахій. Трагедійне... – С. 3-85.
9. Ласло-Кушок Магдалина. "Маски" Миколи Куліша // Ласло-Кушок Магдалина. Шукання форми. – Бухарест: Кригеріон, 1980. – 327 с.
10. Цит. за вид.: Курбас Лесь. Філософія театру / Упорядник Микола Лабінський. – К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2001. – 917 с.
11. Савченко С. Експресіонізм у німецькій драмі // Експресіонізм та експресіоністи. – К., 1929. – С.32-49.
12. Винниченко В. Твори. У XVIII-ти т. – Вид. 2-е. – Т.IX. – Харків: "Рух", 1929. – 192 с.
13. Гуменюк Віктор. Сила краси: Проблеми поезики драматургії Володимира Винниченка. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
14. Див.: L'expressionisme dans le theatre europeen. Editeurs Denis Bablelet Jean Jacquet. – Paris: CNRS, 1971. – 298 s.
15. Корнієнко Неллі. Вогонь і попіл... – С.152-166.
16. Куліш Микола. Патетична соната // Микола Куліш. Твори. В 2-х т. – Т.2. – К.: Дніпро, 1990. – С.174-260.
17. Там само.

The author of the article examines the peculiarity of the Ukrainian expressionist drama – of the dramatic action, the dialogue and monologue, comparing the artistic thinking of the creators of the Ukrainian and West-European modernist drama.

Борис Бунчук

ПРО ХОРЕЙЧНІ ТВОРИ ІВАНА ФРАНКА ДРОГОБИЦЬКОГО ПЕРІОДУ

В автобіографії, написаній для М. Драгоманова (1900), І. Франко зазначав: "Почав я писати – віршем і прозою – дуже вчасно, ще в нижчій гімназії" [4; т.49, 242]. У передмові до збірки "Із літ моєї молодості" (1914) він уточнив час початку своїх літературних вправ: "... Майже від самого 1868 р." [4; т.3, 281]. Жоден з літературних творів кінця шістдесятих років до нас не дійшов. Перший вірш, відомий лише за назвою – "Великдень", був складений у 1871 році. Тим же роком датовані і найраніші віршовані спроби, що знаходяться в архіві поета – "Опись зими" та "Опись святого вечора". Більшість же ранніх Франкових поезій, які дійшли до нас, були створені у 1874-1975 роках. Улітку 1875 року дрогобицький період закінчився (поет виїхав з Дрогобича після закінчення гімназії).

Дослідники, що зверталися до ранньої творчості письменника, вказували на незначну кількість хорейчних структур у його поезії цього періоду. С.Щурат, відзначивши перевагу ямбічних форм, стверджував: "Властиве українській народній поезії хорейчне віршування займає в ранніх віршах Франка значно менше місця. Близьким до келомийкового вірша

семистопним хореем написаний тільки вірш “Думка” [5; 50-51]. В.Кардаш також акцентував на тому, що “хорей – характеристична риса фольклору – у нього (Франка – Б.Б.) майже відсутній” [2; 1444].

Зауважимо однак, що за період дрогибицьких писань у молодого І.Франка склалася власна хорейна традиція, пов’язана з перекладними та оригінальними поезіями. Початки її знаходимо у перекладних творах 1873 року (“Рукопись Короледворська” та “Слово про похід Ігоря”).

Франків переклад підробки В.Ганки та Й.Лінди, що на той час вважалася оригінальною пам’яткою чеської народної творчості, відкривається передмовою “Дещо про рукопись Короледворську”. У ній молодий перекладач виділяє три основні ритмічні форми, що ними складені “співи” “Рукопису...”:

1. Ритм “нерівний, богатирський” або “вільний” (“Чмир і Власлав”);

2. Ритм “нерівний”, “трохеодактилічний” (“Бенеш Германів”);

3. Ритм “п’ятитрохеїчний” (“Ольдрик і Болеслав”, “Любушин суд”).

Слов’янський “вільний ритм” І.Франко відтворив “силабо-тонізованим” акцентником. Силабо-тонічна основа – хорейна:

- | | | |
|---|----------|-----------|
| 1. Неклан каже на бій встати, | 01100110 | |
| 2. Каже княжими словами | 10100010 | X4 |
| 3. Проти Власлава. | 10100 | X2 |
| 4. Встали війська, на бій встали, | 10100110 | X4 (п/сх) |
| 5. Встали на княжецьке слово | 10001010 | X4 |
| 6. Проти Власлава. | 10100 | X2 |
| 7. Ой, то князь Власлав гордився | 00101010 | X4 |
| 8. Побідов над Некляном, | 0100010 | Я3 |
| 9. Над славним князем. | 01010 | Я2 |
| 10. Меч й огонь він напускав | 1010001 | X4 |
| 11. У Неклянову країну | 00100010 | X4 |
| 12. Й над грабіжними мечами | 00100010 | X4 |
| 13. Своїх воїнів голосив | 1010001 | X4 |
| 14. Він Некляна поганьблення [4; т.10, 37]. | 00100010 | X4 |

Хорей домінує і в рядках “Бенеша Германового”:

- | | | |
|---|------------|----|
| Обернувся Бенеш вгору | 00101010 | X4 |
| І мечем направо верг, | 0010101 | X4 |
| А там вже ся війська горнуть, -- | 00101010 | X4 |
| Він наліво верг. | 00101 | X3 |
| І наліво сила бурить, -- | 00101010 | X4 |
| Ззаду на скалистий лім, | 1000101 | X4 |
| А на німців вергли з лому | 00101010 | X4 |
| Все каміння вділ. | 10101 | X3 |
| Вни зступають на рівнину | 10100010 | X4 |
| І тут німців б’ють оп’ять, | 0010101 | X4 |
| Ой, втікали й погубили | 10100010 | X4 |
| Голови сакси! [4; т.10, 50-51]. | 10001 | X3 |
| П’ятистопним хореем перекладено “Ольдрика і Болеслава”: | | |
| Сім владик сих з вдалими повками. | 0010100010 | |

Вигонь Дуб там скоро поспішає 0010100010

Нічнов п’итьмов із своєв дружинов. 1010001010

Ся дружина сто хлопа числила, 0010101010

У піхвах всі мечі сталні мали 0010101010 н/силаб.

До мечів всіх сто потужні руки, 0010101010

А у серцях для Вигоня вірність [4; т.10, 54]. 0010001010

Вважаючи, що п’ятистоповий хорей є “звичайним у слов’янських думах і оповідання поетичних” [4; т.10, 33], І.Франко помилявся. Ритм давніх південнослов’янських епічних полотен організовував силабічний десятискладовик, особливо відчутний у сербських юнацьких піснях. Його силабо-тонічним відповідником є п’ятистоповий хорей. Саме тому “зовсім свобідний переклад” “Слова о полку Ігоря” молодий автор здійснив цим розміром:

О, бо віщий Боян, если пісню 1010101010

Загадав, кому творити, думков 0010101010

Розпускався по деревах, сірим 0010001010

Вовком рискав по землі, а сизим 1010001010

Орлом уносився попід хмари! [4; т.10, 7]. 0100100010 п/сх

Восьмистоповим хореем зі вклиненнями окремих рядків Я7 І.Франко переклав у 1875 р. “Смерть Гідимба” – уривок з першої книги давньоіндійського епосу “Магабгарата”. Такий відповідник для оригінального розміру шльока (сльока) було обрано, очевидно, під впливом німецькомовного перекладу Ф.Бонна [4; т.8, 594].

У тому ж році пост-гімназист переклав пісню Маргарети (“При кужілі”) з першої частини трагедії Й.-В.Гете “Фауст”. Вірш витримано у руслі тристопового хорей:

Щез ти, мій спокій, 10101X3

Ніє серце в болі. 101010 X3

Не зійти з тобою 001010 X3

Ніколи, ніколи! [4; т.13, 632]. 010010 Амф3

Четвертий амфібрахічний рядок – єдиний у перекладі.

Першим оригінальним твором поета, ритм якого викликає уявлення про хорей, є поезія “Думка”. Вона написана дуже тонізованим коломийковим віршем. Від коломийки тут чотирнадцятискладовий рядок з народнопісенною силабічною схемою, (4 + 4 + 6). Тільки у 10-у рядкові маємо схему (5 + 3 + 6). Наявність по одному опорному наголосові у двох перших силабічних групах і двох – у третій, парне римунання, жіночі рими – теж від фольклору.

Однак усі рядки вкладаються у схему хорей. Особливо добре це простежується у 5-у повнонаголошеному рядкові:

Браття, браття, ось вам мати Русь свята скликає [4; т.2, 446].

10101010||101010 X7

Нефольклорними є також численні переноси у тринадцятирядковому творі. Вони мають типово шевченківський характер:

6 Гей, верніться всі до неї! бо хто повстидаєсь

7 Матері своєї, то того й Бог ся повстидає! [4; т.2, 446].

12 Проклене їх руська мати, – а Боже прокляття

13 На них спаде, що не хтіли матері кохати! [4; т.2, 446].

Половина рим у творі – точні, 35% – приблизні, 15% – неточні.

Однакова кількість різнограматичних та дієслівних рим – по 35%.

У вірші поет активно використав внутрішнє римування (теж типово Шевченків прийом):

Розпустила над водою верба довгі віги.

Розійшлися руські діти по широкім світі.

О матері забувають з неї насмівають [4; т.2, 446].

Рядки восьмистопового хорea були присутні у творі “Ранок” (1874), що за особливостями віршової будови є своєрідною поліметричною структурою. Твір був доданий, як і інші поезії, до листа В.Давидяку 13 травня 1874 року:

Ночи темной друже в'їчний, уступай спокойный сне,

Уступайте сонни мары, -- життя трудъ зове мене.

Уступай, благій спокою – я на силахъ покрьпленный

Нехай радосновъ душею повитаю св'їтъ щоденный.

Бачь, немовъ безмежне море сиви мглы всю землю вкрыли,

Лишь горовъ лице ихъ чешуть буйни в'їтровии крила [1; № 1059].

10101010||0010101

00101010||0110101

00101010||00100010

00100010||00101010

10101010||10101010

00101010||10100010

Крім цих шести рядків, Х8 з'являється ще двічі. Значно більше у поезії рядків Х4:

Як широко, як далеко

Око тутъ твоє сягає,

И на крилахъ того в'їтру

Мчесь отъ краю гень до краю!

И больше, велич'їе

Предо мною вся земля,

И душа ю обнимає,

Жарь любовного огня

Радъ бы разомъ ю сътопити

И до себе притиснути,

Радъ життя свое въ ню влити,

А самъ зъ т'їла одлинити! [1; № 1059].

У руслі ритму п'ятистопового імітаційного хорea [3; 160] було витримано першу редакцію поезії “Дві дороги” (1874), додано до того ж листа, що й “Ранок”:

1. Двѣ дороги до заслуги намъ 101000101

2. Назначив Богъ, мглы и сну сынамъ. 001110101 п/сх

3. Тымъ судивъ страдать, чтобы батьковскимъ 1010100010

4. Тяжкимъ удовлетворить винамъ. 100000101

5. Другимъ отворивъ широке поле 1000101010

Борис Бунчук. Про хорейні твори Івана Франка Дрогобицького періоду

6. И давъ силу идъ знатнымъ д'їламъ. 011000101 п/сх

7. О, блаженный, кто в'їнецъ зыскати 0010001010

8. Первый могъ и страдавъ за другихъ самъ! 101010101

9. Кого оздобля в'їнецъ терновый, 1000101010

10. А покора взносить къ небесамъ! [1; № 1059]. 001010001

У творі, що складається з 24-х рядків, фіксуємо анапестичний рядок (“В'їнецъ” славы и волѣ зыскавъ!”: 0110001001). Позасхемні наголоси, крім рядків 2-го та 6-го, наявні ще у 13-ому (“Щобъ зыскавъ ви й в'їнецъ д'їль славныхъ...”: 0010101110) рядках. Кількість рядків з позасхемними наголосами становить 17,4%. Схема наголошеності стоп виглядає так:

I	II	III	IV	V
65,3	87	69,6	87	100

Вірш астрофічний. Римування несистемне: перші рядки парно римовані, наступні – римуються через один. Цікаво, що перша редакція твору – це вірш на дві точні рими.

Форма твору авторові не сподобалася. Через п'ять місяців до листа В.Давидякові 5 листопада 1874 року знову було додано серед інших віршів поезію “Дві дороги”, але вже перероблену відповідно до вимог сонета (Я6 та специфічна строфічна будова).

Чотиристоповим хореем виразно літературного походження молодий поет написав для О.Рошкевич вірш “На день 11 юлія 1875”. Наведемо дві перші строфи поезії:

Хвилі щастя золотого,

10100010

Всі надії, думи, сни,

1010101

Пісні, втіхи серця мого,

10101010

Дні свободи, весни,

10100010

Все, все, що лиш завдячаю

11100010 п/сх

Згадці про твою любов,

1000101

Я в день нинішній желаю –

11100010 п/сх

Сто раз більше – тобі знов! [4; т.2, 275].

11100011 п/сх

Акцентний малюнок твору такий:

I	II	III	IV
65	85	70	100

Повнонаголошені рядки становлять 20% від усіх рядків твору. 25% рядків мають позасхемні наголоси, здебільшого на першій стопі.

Вірш строфічний, складається з п'яти катренів з римуванням АbАb. 80% рим точні і 20% – неточні (днесъ -- приймеш, тобі – вздрів). Половина рим – різнограматичні, 20% – дієслівні.

Отже, перший Франків твір, написаний хореем літературного

походження – це вірш-звертання, вірш-вітання, твір, наповнений дзвінками ритмом кохання. Нагородження словесних повторів, підкреслена безсполучниковість, синтаксична незавершеність першої строфи, енергія риторичних звертань і риторичних запитань створюють такий емоційний фон, що навіть окремі позасхемні наголоси (“Все, все, що лиш завдячаю”) чи “зсув” наголосу на слабку позицію (“Прости, що не можу дати...”) сприймаються не як свідчення технічної немайстерності, а як стилістично виправдані і навіть привабливі...

Такими були перші хореїчні твори І.Франка. Загалом же, хореїчний метр поет використовував у всі періоди творчості. Хореїчні розміри посідали серед поетових силабо-тонічних форм другу позицію після “улюбленого” ямба.

1. Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, відділ рукописів. – Ф.3.
2. Кардаш В. Рання поетична творчість Івана Франка: Дрогобицький період // Визвольний шлях. – 1977. – № 12. – С. 1442-1453.
3. Костенко Н.В. Українське віршування XX століття. – К.: Либідь, 1993. – 232 с.
4. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976-1986.
5. Щурат С.В. Рання творчість Івана Франка. – К.: Вид-во АН УРСР, 1956. – 230 с.

The author of the article examines the trochee structures as one of the syllabo-tonic forms on the basis of I. Franko's translated and original poems during the early (Drohobych) period of this creative work.

Наталія Плетенчук

ЕСХАТОЛОГІЧНИЙ КОД РОМАНУ “МАРІЯ” УЛАСА САМЧУКА

Есхатологічний дискурс як домінанта архетипічно-художнього мислення сягає своїм корінням ще дохристиянських часів і первинного есхатологічного тексту-міфу, головною ознакою якого є “ініціація” (вічне народження героя) [див.: 9; 145]. Християнський канон породжує циклічну екзегезу: кожна епоха, точніше *fin de siècle*, у своєму національно-художньому вимірі актуалізує “малий Апокаліпсис”.

Апокаліптична візія пронизує українську художню свідомість початку ХХ століття, яка ще не встигла “опам’ятатись” від старозавітного каїнізму через *Magna Mater* (О.Кобилянська), як уже тичининська мати застерігає від нового гріха: “Ленін-антихрист явився, мій сину, а ти проти мене”. Божевільне малахіянство (М.Куліш) і фанатична віра у “загірну комуну” (М.Хвильовий) ставлять останню крапку у деструктивній “драбині”, адже піднято руку на святая святих. “Вбивство матері в “Я - романтика!”, –

* Під поняттям “*fin de siècle*” маємо на увазі не лише нейтрально-семантичний еквівалент “кінець віку”, а й смислове нашарування: 1) невідомість перед народженням нової свідомості на будь-якому екзистенційному рівні; 2) вужче – морально-етичне “виродження” (М.Нордау), сублимоване на національному ґрунті.

констатує О.Пахльовська, – означає *кінець світу* (виділ. наше. – Н.П.). В українській літературі це був завжди останній поріг (здаймо “Що записано в книгу життя” М.Кобилянського). Тепер його перейдено... Це велике супер-Я в назві сигналізує народження “будівничого нового світу”, “нового Адама” (Ф.Фюре), що розвертає в протилежний бік історію і стає Антихристом” [12; 71]. Божевільно-макабрічна ваханалія довершується апологією жертвоприношення “червоному богу” (чи “жовтому князю”, у барківській варіації) в романі “Марія”.

Есхатологізм (чи катастрофізм) як літературний напрям, підхоплений модерними вокативами “Молодої Польщі”, в українській літературі набуває значного поширення у 20-х рр. У цьому контексті можемо говорити про есхатологічний тип художнього мислення і у творчості Уласа Самчука. Ця світоглядно-філософська парадигма простежується у метатексті У. Самчука досить виразно, починаючи від творчого імперативу: “Біблію б дати! Книгу ісходу!” [15; 25], епіграфа-ремінісценції “Настане суд!” (роман “Гори говорять”), символічних образів, винесених у назви мемуарів, – “на білому коні”, “на коні вороному”, “п’ять по дванадцятій”, до численних алюзій, ремінісценцій, мікро- і макрообразів, апокаліптичних архетипів, мотивів, філософських рефлексій у проєкції на екзистенційний, морально-етичний чи соціально-національний вимір.

Ще більше есхатологізм відчувається у просторовій і нарративній моделі Самчукового світу, у внутрішній динаміці тексту. Однак це есхатологізм ідебільшого *віталістичний* (“початок кінця”), і в цьому сенсі він відрізняється від божевільно-депресивних інтонацій Т.Осьмачки, історіософсько-неокласичного есхатологізму Ю.Клена, сагірично-ґрайливих апокаліптичних візій М.Куліша, стилевого вітаїзму М.Хвильового, вже не кажучи про експресіоністично-надіривний есхатологічний нарагив й “віталізацію смерті” В.Стефаніка [див.: 20], [22].

Віталістичний есхатологізм становить основу філософської концепції роману “Марія”. Фізичний стан новонародженої нагадує біблійно-архетипне сотворення: “В її жили вливалися нові червоно-бальйорі частинки життя, яке з неймовірною майстерністю будувало клітинки, розгинало їх, ліпило чудесні вибагливі форми вінця творіння” [14; 8]. Майже натуралістично “описано” годування “живої репетливої дійсності”, яка прозоріням очей і пізнанням сонячного світла, прориваючись джерелом молока, уособлює уміщеність в цій крихітній істоті цілого Всесвіту й віталістично наповнену одушевленість життям. Автор “малює” іконографічний образ свого “вінця творіння” і дає своїй героїні ім’я – Марія, яким вказує на знаковість і “невичерпну багатозначність образу” [10; 4].

Роман починається фізичним народженням Марії, але вона переживає багато своїх народжень-ініціацій – як жінки, матері, вільної, духовної людини, врешті, як трансцендентно-надособової. Власне, твір “вигриманий у високому стилі художньої агіографії” [13; 6], і саме в цьому полягає майстерність Самчука-романіста – через “високий” жанр піднести образ пересічної, навіть грішної жінки, до рівня символу. Не випадково автор дав героїні боголюдське ім’я, в етимологічній семантиці якого чуємо інтиминочно-символічний натяк на “запрограмовану” їй гіркоту долі, але й

одночасно високість, уособлення природнього і надлюдського, раціонального та ірраціонального, земного і трансцендентного. Навіть “AVE” у бароково-зворотньому прочитанні через семіотичну опозицію “Єва (типова представниця людства) – Марія (Матір Божа)” передбачає паралелізм старозавітного гріхопадіння і новозавітного спасіння [10; 5]. Автор створив апокаліптичний образ земної жінки, яка зійшла на Голгофу страждання [17; 59], але продовжує існувати трансцендентно і таким чином виконує функцію ініціаційної парадигми.

Отже, на цьому рівні Самчуків віталізм межує з мистицизмом, що здатен осягати іманентне і трансцендентне, часове й вічне і своєю кінцевою метою вбачає Абсолютне Буття (єднання з Єдиним) [1; 55]. Шлях до Абсолюту активізується через трансцендентні акти і вічне становлення, яке є домінантою віталізму.

Власне, екзистенційний вимір роману “Марія” передбачає дві площини: реальну – життєпис героїні від народження до смерті (тому його визначено як “хроніку одного життя”) і трансцендентну – метафізичне існування. Дихотомія цих площин становить ідейно-концептуальне ядро роману. У центрі – любовний трикутник: Гнат-Марія-Корній, що є концептуальною основою життєвого конфлікту в реальній площині роману і детермінує моральний код – вчинки і дії героїв. Однак у метафізичній площині його роль як конфліктного епіцентра роману зникає, натомість активізується трансценденція (вихід за власні межі). Кожен з цього “трикутника” спричиняється до моральної ініціації іншого за неоміфічною схемою: *життя-деградація-відродження*, тобто простежується мотив “подвійного (духовного) народження” (К Юнг) [24; 73-74] героїв У. Самчука.

Гнат, розповівши Марії історію життя черниці, по суті, врятує її від роздвоєння внутрішнього Я, бо “не може бути ніколи пізно, коли йде про спасіння живої душі” [14; 51]. Сильна духом, вольова і життєлюбна Марія ціною крові ненароджених дітей, здоров’я, безмежного терпіння рятує від моральної деградації скалічену душу Корнія. Гнат продовжує любити і піклуватися про дітей Корнія, який, по суті, “відібрав” у нього дружину. Марія зі своїм всепрощенням стає внутрішнім голосом, *alter ego* підсвідомого докору сумління Гната (за скоєний злочин) і таким чином спричиняється до його моральної ініціації – народження “внутрішньої” (сковородинівської) людини, яка, обравши екзистенційну свободу від світу, продовжує існувати трансцендентно – у християнській любові до ближнього. Не випадково Марія назве Гната “святим” і в кінці твору почне “поволі передивлятися розгорнену Гнатом книгу свого життя” [14; 140].

Образ Гната, за есхатологією апостола Павла, що виходить зі сприйняття світу частково перетвореним (за аналогією до життя Ісуса Христа) [2; 10], своїм внутрішнім виходом зі світу, індивідуальним подоланням його кінцевості в акті віри і любові символізує катарсис і таким чином скасовує конфлікт земного і трансцендентного в романі. Довершує метафізичну модель світу онтологія страждання, що імпліцитно виступає епіцентром роману, через який “розширюються його просторові межі, відбувається розпад і народження, пульсує безкінечтя і кінець” [17; 58]. На цьому рівні роль морально-етичного фактора знижується або й нівелюється.

Зупинимось детальніше на вітальних особливостях есхатологізму У. Самчука. Стремління до життя, “життєвий порив” (“алаян віталь”, за А. Бергсоном) у художній системі роману “Марія” рецедується як концепт “повноти існування”: “... Марія зустріла й провела двадцять шість тисяч двісті п’ятдесят вісім днів. Стільки разів сходило для неї *сонце*, стільки разів переживала насолоду *буття*, стільки разів бачила або відчувала *небо*, запах сонячного тепла й *землі*” [14; 7]. Алюзії з біблійного шестоднева (“Книга Буття”) є символічно-імпліцитною мотивацією того, що “акт творення світу й людини ... повторюється і безкінечно триває у часі” [16; 91], а смерть у цій повноті існування сприймається як щось природнє, як символічний натяк на трансцендентну істину. Автор зумисне не вимірює життя своєї героїні роками, а точніше цифрою 71 рік 11 місяців, бо у підтексті роману відчувається важливість не кількості прожитих років, а їх вартості, чи трагічності, вимірної архетипним часом “день, як рік”, що вмотивовує життійний характер роману. Монтажно схоплений автором на початку роману рубенсівський (життєдайний) пейзаж, з одного боку, символізує повноту існування, а з іншого, – у проекції на “чотири броди” – скороминучість життя і метафізичне начало.

Епіграф і уведена в текст антиципаційна фраза-знак “Коли не рахувати останніх трьох” (днів. – Н. П.) [14; 7] виступають у ролі “семіотичного індикатора” (Ю. Лотман) і таким чином актуалізують самчуківський “початок кінця”. Семіотичний знак, по-перше, надає романові симетричного співвідношення початку з кінцем, по-друге, виступає “засобом подачі фабули як здійснення пророцтва, заданого на початку” і в своїй екзистенціальній проекції “підказує зародок долі” [19; 116] – смерть від голоду.

Закономірно, що інстинкт голоду у віталістично-біологічній концепції У. Самчука передує народженню свідомості (“... брунька розуму, яка от-от розвіється, розвіє й пізнає добро і зло”) [14; 7], бо, за Е. Нойманном, “для Его, що знаходиться в ембріональній фазі розвитку, харчова сторона є єдино важливою, і ця сфера ще дуже значна для інфантального Его, яке вважає материнський уроборос джерелом їжі і задоволення” [11; 41-42]. На стадії нойманнівського “уроборичного кровозмішання” (з молоком “в її жили вливалися нові червоно-бальорі частинки життя”) немовля покійно занурюється у плерому і несвідомо розтворюється в океані задоволення (Liebestod) [11; 33]. На цій, так би мовити, ідилічній стадії материнського уробороса в самчуківському аспекті мати-дитя харчовий символізм сприймається як органічний. Елементами життєствердження виступають груди і виділення молока: “Коли пелюстки Маріїних уст торкалися їх ягідок, вони проривалися джерелом молока, і Марія пила з насолодою та ширим завзяттям, властивим справжньому борцеві за існування” [14; 8].

Однак читача одразу насторожує думка: чому Марія уже на несвідомій стадії безпечного зв’язку з материнським уроборосом відчуває себе борцем за існування? З цього приводу Б.Цимбалістий зауважує, що для психології українця-селянина іманентне щедре (а не погодинне) годування немовляти, яке онтологічно закладає “інстинктовну певність у житті, ... у ранніх

підсвідомих переживаннях немовляти коріниться вихідна база для життєвого оптимізму, для морально-психічної незламності українського народу, незважаючи на всі історичні лихоліття” [21; 90-91], скажімо, пов'язані з апокаліптичним початком ХХ ст. – війною, революцією сімнадцятого року, розкуркуленням українського селянства і штучно створеним голокостом. Отже, автор на архетипно-антиципаційному рівні змикає образ маленької Марії з символом України. Крім того, образ Марії рецесується на початку роману як юнгівський архетип “вічного немовляти” [23], що завдяки безмірній віталістичній енергетиці набуває універсального виміру і уособлює екзистенційно-вічний конфлікт добра і зла.

Інстинкт голоду варіюється протягом всього роману у новій сюжетній ситуації на синхронно-діахронному зрізі тексту з підсиленою семантично-сисловою надбудовою. Однак Марія відчуває не тільки фізичний голод, але й внутрішній голод серця – на материнську ласку, батьківську опіку, любов чоловіка й дітей – у цьому вона вбачає повноту свого існування. Особиста есхатологія Марії починається тоді, коли на її очах зникає рід, коли настає “болотна” стадія уробороса, за Е.Нойманном, і на перше місце висувається “вісцеральна психологія голоду” [11; 42]. Крайньою межею стає канібалізм. Тоді втрачається свідомість і в ролі харчового символізму виступає сама людина – неоміфічна жертва “червоному богу”

Смерть від голоду сприймається як морально-світоглядне табу в самчуківському контексті і, зрештою, як остання межа в есхатологічно-християнському архітекті. Адже Magna Mater, що у концепції Самчука стає Абсолютом вертикально-просторової проекції: земля – під ногами, а Бог – над нами, надає віталістичну енергетику цьому архетипу. Щобільше, рятує деградовану душу, стає моральним кодом у романі “Марія”: “Корній замість до церкви йде в поле. Для нього й тут повно Бога. Стань навколішки й молися” [14; 85].

Етнопсихологи Г.Ващенко, І.Мірчук, В.Щербаківський, В.Янів, Я.Ярема акцентують на тому, що архетип Magna Mater в українському психосвіті є сублимацією матриархальності, індивідуалізму, чи юнгівського інтровертизму, домінування ендотимного тла, а головне – внутрішньої релігійності [див.: 25]. Іншу думку висловлює В.Липинський у своїй праці “Листи до братів-хліборобів”, цитуючи Йосифа Верещинського (1590 рік): “Хто України закоштує, той вже остатись в ній мусить, бо тягне вона кожного народу людину, як магнес залізо. Причиною тому genius loci: що Україна положення має під веселим небом, в повітрі добрим, в землі так родючій... І оця то прекрасна Україна покарана тепер за гріхи свої, і в пусті поля обернена через ослабість та недбалість наше... Причина то така, як в Содомі і Гоморрі: велика обильність хліба, в якій плавали і тучились люди українські, а нажерті стали противитись Господу” [цит. за: 25; 23].

Подібну думку висловить Улас Самчук через чотири століття у романі “Марія”, пророкуючи духовний апокаліпсис України: “Вонми, людино, – не єдиним хлібом живою будеш Пастир великої отари, вівця і вовк, лев і голуб, сонце і повна посвятна радість – додаток хліба. Нині пророче перо мочається у людську кров і на скрижальях доби випикує одне слово: хліб...

Наталія Плетенчук Есхатологічний код роману “Марія” Уласа Самчука

У романі “Марія” Magna Mater – не лише індивідуально-життєдайне начало, а й “оберіг екзистенції українства”: в онтологічно-мікроскопованому знакові колоса автор утверджує найвищий ступінь віталістичної абстракції – ідею Бути [5; 47]. Модель образу світу – стебло, що росте вгору, – у вертикальній проекції хронотопу ідентична структурі українського космосу: повстання покриву землі, випростання стебла у весь зріст, біблійне пробивання стелі неба, бо дозрів плід гніву, – і погром, жатва, вихор [6; 306]. Символічна жатва по горизонталі, в гачевському розумінні, асоціюється зі смертоносною стихією, хаосом, антиномічним космосу. Одразу запрошується аналогія з реально-варварським законом “про колоски” 32-го, що “покосив” мільйони невинних українців і породив синдром Павлика Морозова в самчуківському образі Максима, що веде до останньої межі християнського Апокаліпсису: “І возстане син на батька, батько – на сина...” Смертоносно-більшовицька стихія порушила внутрішню гармонію української екзистенції, спричинила “початок кінця” – гено- і етноцид, розкладання хребта нації.

М.Бердяєв у праці “Самопізнання” вказував, що росіяни за своєю метафізичною природою є архетипом “раскольникова” і народом кінця, який в ідеологічному вимірі заперечує християнський Апокаліпсис, висуваючи на перший план месіанську (есхатологічну) ідею “Царства Божого на землі”, насправді – імперської волі до могутності [3; 21-24, 191-193]. Тому закономірною є модель російського космосу, що абстрагована в мікрообразі дороги як символу стихії, скитання, безмежного простору, а отже, безмежної істини на кожній точці землі [6; 305], завперш – українській.

Улас Самчук переосмислює біблійно-апокаліптичну символіку відповідно до сучасної доби і страшної більшовицької дійсності: “... в пекельних кузнях готує сатана свій сатанинський винахід. На полотнищі свого прапора випикує: НЕП, УССР. Прокидається рано повстанець-мужик, дивиться крізь проріділий соціалістичний туман, бачить кривавий прапор і бачить сатанинські літери” [14; 108] новітнього Антихриста під числом 666 – звіра, що вилазить з безодні і перетворює “сильне, тисячолітнє, кулацьке село” на “мільйонну могилу”, церковні дзвони – на мертвий метал п’ятирічки.

Передбачення Апокаліпсису України автор втілює в образі неопорока Гната, віщий сон якого є есхатологічним кодом у романі: більшовицька влада – сатанинська; Україна – темний льох із залізними дверима, які охороняють новітні яничари з окривавленою сокирою; батько вбиває сина – чинить акт жертвоприношення “ідолу”. Гнат, якого автор ідентифікує із старозавітнім Ноєм, “плаває” на ковчезі “по бурхливих хвилях революції” і пророкує: “...краще буде Содомові й Гоморрі в день Страшного суду, ніж вам, що відреклись й плюнули на матір свою !..” [14; 141]. На цій стадії постає смертоносна Magna Mater, Мати-Молох, яка через зневірення в ній (Корнія) і зречення (Максима) у самчуківському аспекті батько-син веде до “уроборичного кровозмішання”, до кінцевого розтворення в єдності з нею.

За художньою концепцією У.Самчука, індивідуальна есхатологія тісно взаємопов’язана з історичною. Справді, загальна есхатологічна

перспектива є перспективою кожної миті життя [див.: 2; 2]. “Тому смерть самчуківського “мікрокосмосу” постає як “вселенська”, космічна катастрофа, як християнський Апокаліпсис” [4; 9]. Однак в романі простежується концепція “вічного повторення та євангельського воскресіння”, що скасовує недосконалість земного, і знаменує єднання трансцендентного й іманентного в царстві Бога. Крім того, концепт “смерть” є проявом “почуття кризи” народу, який втрачає глибинну пам’ять, автентичність”, але “набуває структури міфічної ініціації” [там само], що закономірно веде до відродження. Власне, есхатологічний текст передбачає рудиментарні ознаки міфу, бо, за Ю. Лотманом, він вважається “першим свідченням розкладання міфу і вироблення повістувально-лінійного сюжету” [9; 216].

Отже, прочитання Уласа Самчука під кутом зору есхатологічної естетики відкриває нову грань в художньому просторі прозаїка і таким чином може інтегрувати його в національно-апокаліптичний дискурс і західноєвропейський літературно-критичний контекст, адже в романі “Марія” новачинно поєднуються ознаки так званого антеїстичного есхатологізму з віталістично-бергсонівськими початками. Роман “Марія” є художньою рецепцією трагедії свідомості 20-30 рр. ХХ ст. Тому залишиться твором із виразно “автентичною ознакою” [7; 54]. Проте індивідуально-національна есхатологія сприймається не як екзистенційний фатум, а як акт подолання його шляхом духовної трансценденції – ініціаційної парадигми для нових поколінь

1. Андерхилл Э. Мистицизм и витализм // Андерхилл Э. Мистицизм. Опыт исследования природы и законов развития духовного сознания человека. – К., 2000. – С. 40-56.
2. Барабаш О. Есхатологія та утопія в розумінні історії: Автореф. дис. ... канд. філософ. наук. – Х., 2000. – 18 с.
3. Бердяев Н. Самопознание: Сочинения. – М.-Х., 1999. – 624 с.
4. Бородин С. Жанрова структура романів Уласа Самчука в контексті західно-української романної прози 30-40 рр. ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2000. – 18 с.
5. Вереток О. Художній образ землі як оберегу екзистенції українства у творі Уласа Самчука “Марія” // Улас Самчук – видатний український письменник ХХ ст.: 36 статей. – Тернопіль-Кременець, 1994. – С. 46-49.
6. Гачев Г. О русском и болгарском образах пространства и движения // Поэтика и стилистика русской литературы. – Л., 1971. – С. 300-312.
7. Добрянська І. “Дух руїни” у романі Уласа Самчука “Марія” // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль, 2000. – Вип. VI. – С. 50-54.
8. Зелінська Л. “Марія”: філософія жертвоприношення і українська ментальність // Волинські дороги Уласа Самчука. Збірник. – Рівне, 1993. – С. 46-51.
9. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек-текст-семиосфера-история. – М., 1996. – 464 с.
10. Матушек О. Символіка Богородиці у метаексті барокової літератури: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Х., 1999. – 19 с.
11. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. – М.-К., 1998. – 452 с.
12. Пахльовська О. Українська літературна цивілізація: Автореф. дис. ... докт. філол. наук. – К., 2000. – 96 с.
13. Пінчук С. Улас Самчук // Літературна Україна. – 1991. – 17 січня. – С. 6.
14. Самчук У. Марія. Куди гече та ріка. – К.: Наук. думка, 1999. – 416 с.
15. Самчук У. П’ять по дванадцятій: записки на бігу. – Буенос-Айрес, 1954. – 230 с.

Лариса Табачин. Своєрідність поетики фрагменту у невідомій новелістиці

16. Суліма В. Євангельські архетипи “Марії” Уласа Самчука // Біблія і культура. – 2000. – №1. – С. 90-94.
17. Українець С. Онтологія страждання у романі У. Самчука “Марія” // Самчук Улас. До 90-річчя від дня народження письменника. Ювіл. збірник. – Рівне, 1994. – С. 58-59.
18. Философский энциклопедический словарь. – М., 1998. – 576 с.
19. Фрай Н. Архетипічний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996. – С. 111-135.
20. Хороб С. Апокаліптичні ремінісценції в новелістиці Василя Стефаника (Функціонування есхатологічного напрямку) // Хороб С. Слово-образ-форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження). – Івано-Франківськ, 2000. – С. 58-66.
21. Цимбалістий Б. Родина і душа народу // Українська душа. – К., 1992. – С. 66-96.
22. Черненко О. Життя, смерть і страждання // Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Едмонтон, 1989. – С. 147-176.
23. Юнг К. К пониманию психологии архетипа младенца // Самосознание европейской культуры ХХ века. – М., 1991. – С. 119-129.
24. Юнг К. Сознание и бессознательное: Сборник. – СПб., 1997. – 544 с.
25. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. – Мюнхен, 1993. – 217 с.

The author of the article examines the artistic peculiarities of the eschatological paradigm of Samchuk's world outlook. On the grounds of the textual analysis the author proves that the novel "Maria" contains some innovatory combination of the features of the atheistic (national) eschatologism and vitalistic-Bergsonian principles.

Лариса Табачин

СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕТИКИ ФРАГМЕНТУ У НЕВІДОМІЙ НОВЕЛІСТИЦІ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

На початку ХХ століття у переважній більшості східнослов'янських літератур спостерігається посилення ліризму як виду пафосності, пов'язане насамперед із лірико-психологічною течією. Посилення стихії ліризму властиве й українській літературі. Можна погодитися з думкою Н. Шумило, що апогею ліризації досягла у 20-і роки ХХ ст. Дослідниця переконливо стверджує, що для виокремленого періоду, “коли руйнувалися старі художні форми та ще не були знайдені нові, процес “ліризації” був закономірним” [15; 164]. Показово, що найгипотезією генеалогічною формою, на якій простежується означена тенденція, постає фрагментарна проза. У західноукраїнській новелістиці міжвоєнного двадцятиліття вона знайшла свій вияв у формі ескізу, літературно-мистецького нарису, образка, поезій у прозі, акварелі тощо.

Варто зазначити, що фрагмент, попри свою ілюзорну “легкість”, вдавнату несерйозність, на наше переконання, належить до найскладніших жанрів. Його глибину і перспективи свого часу прозріливо збагнув І. Франко, схвально оцінивши згадану композиційну новацію. Саме фрагментарна проза, тяжіючи до інтимізації, зуміла задовільнити підвищений інтерес літератури на зламі століть до інтравертного, духовного світу людини. З огляду на сказане, окреслимо, безперечно, цікаві художні пошуки прозаїків-жінок.

Особливо поширеною жанровою формою була поезія в прозі, початки якої дослідники справедливо вбачають у біблійних псалмах і в

апокаліптичних візіях. Досконалі зразки цього унікального самобутнього жанру знаходимо і в українській літературі, зокрема у В. Стефаника ("Моє слово", "Дорога"), Марка Черемшини ("Колядникам науки", "Туга", цикл "Листки"), М. Коцюбинського ("З глибини"), С. Васильченка ("Задума", "Любов хмаринки", "Осінь"). Майстерну низку поетичних мініатюр репрезентувала О. Кобилянська, символічно назвавши їх "краплями крові" ("Рожи", "Там звізди пробивались", "Мої лілеї"). Привертає увагу шедевр поезії у прозі Лесі Українки, написаний у формі листа до Сергія Мержинського. Чудові зразки поетичних алегорій дала Дніпрова Чайка, авторка циклу "Морські малюнки", серед яких особливо оригінальними є "Плавні горять". Але фрагментарні форми малої прози західноукраїнської новелістики 20-30-х років ХХ ст. дещо відрізняються від названих класичних зразків початку століття.

Однією із найважливіших норм поезії у прозі початку ХХ століття був внутрішній ритм мови. Деякі твори цього структурного типу своєю мелодійністю дуже наближаються до віршованих. Прикметною з цього погляду є поезія у прозі "Братови" Уляни Кравченко, присвячена Івану Франку. Для ілюстрації сказаного наведемо декілька фраз: "Чом так тяжко Ти горюєш? Чом ридаш так? У кобзі Твоїй всі струни розжалені, сумно та тоскно звенять"; "О, доки послідного тхніння, я для Твоєї ідеї живу... Незнакомий, але покривний духом – рідаш мою судьбу..." [9; 99].

Власне, у прозі 20-30-х років ХХ ст. дотримання внутрішнього ритму мови стає необов'язковим. Та, попри все, кращі твори цього структурного типу не втрачають загального настрою, витонченості, гармонійності та мелодійності, підвищеного емоційного тону, граціозності ритму. Показовими із цього погляду є твори М. Крушельницької – "Думки: На дні душі. Самота", "Думки: Крик тиші. Моє квіття", "Осінь думка", "Золото осені". Ці чудові поезії у прозі – часточка суми і радощів талановитої письменниці. Вони побудовані у формі монологу, в якому відбивається ціла гама людських почуттів: відчай і непевність, розпучка й біль, що чергуються з надією на щастя. "На дні душі в мене ховаються скарби, скарби неоцінені" [14; 6]. – це перший дотик до найніжніших струн наболілого серця митця. А далі лагідними хвилями пливають м'які ритми цієї поетичної прози: "Я ж бережу їх на дні душі, бо тільки тоді вони мої, тоді їх блиск радус мої очі й гріє серце серед холоду щоденного життя" [14; 6]. Вражають своєю ширістю сповідальні нотки, пронизані тугою самотності "серед юрби", коли немає змоги поділитися сокровенним, коли лякає майже цілковита відсутність однодумців, коли оточення героїні занадто "грубе", щоб зрозуміти мелодію цієї небуденної душі: "Як часто така самота знаходить на мене, а як мало довкола мене таких, що розуміли б мене!" [14; 6]. Письменниця з гіркою констатує, що "друзів не може бути там, де треба ставити ціну чужим скарбам... Я боюся їх жорстокої правди, їх здорової, тверезої думки, утікаю із своїми скарбами на дно душі..." [14; 7]. У роздумах ліричної героїні акорди смутку переплітаються з коштовними крихтами щастя.

Іншого плану – туга героїні поезії у прозі "Осінь думка". Літня жінка з гіркою відчуває наближення старості, що невблаганно влітає у волосся свиню. І хоча її ще зовсім юна душа бунтує проти небажаних змін, все ж

героїня намагається достойно зустріти неминуче. Адже й у старості є своя привабливість і шарм.

Суттєвою у творчості М. Крушельницької є також проблема усвідомлення безсилля перед жорстоким законом природи – феноменом смерті. Шелест мертвого листя, у якому чути "зойки і скарги, плач і стогін", зненацька обірвана нитка людського життя поглиблюють драматизм у рефлексійній поезії в прозі "Золото осені". Наскрізний символ мертвого золотого листя, яке щороку встеляє дороги, милуючи зір, руйнує відчуття безвиході й зневіри. Цілком очевидно, що домінантою твору є вітаїзм смерті, властивий естетиці експресіонізму, – взаємозумовлення життя і смерті. Постійним мотивом творів М. Крушельницької є нагадування про мінливість, швидкоплинність життя, про невпинність потоку часу.

Поезії у прозі М. Крушельницької "Вперше на самоті (Пошлюбні думки)", "Думки: Крик тиші. Моє квіття" є своєрідним інтимним документом, що відбиває настрої письменниці у певний час. Факт звернення уже зрілої авторки до жанру поезії у прозі надзвичайно важливий. Він свідчить не про песимістичні тенденції, а про багатий поетичний світ цієї жінки, письменниці трагічної долі і вразливої душі.

Дуже близькими за своєю художньою структурою і за жанровими ознаками до розглянутих поезій у прозі є й мініатюри О. Вергановської "Побіда", "Спогад", "Сльози". Вони будуються на внутрішніх рефлексіях ліричного героя і своєю мелодійністю дуже наближаються до віршованих творів. Мініатюри пройняті єдиним настроєм – життєствердним оптимізмом.

До фрагментарної прози письменниць Західної України можна зарахувати і мініатюри та психологічні етюди С. Парфанович "До Сонця", "Акварелями", "Mater Dolorosa", "Мати і дитя", "Крик". Мотив світла і моруку як філософський лейтмотив характерний для композиції поетичної рефлексії С. Парфанович "До Сонця". Образ Сонця – важливий символічний і багатомірний символ. Ця поезія у прозі – ода безсмертному джерелу життя, яке дає "світло землі студеній", "проганяє ночі темряви безмежні" і найважливіше – "топить кригу одчаю у душах застиглих" [12; 10]. Неповну сторінку займає цей етюд, але вражає багатство художніх засобів. Численні рефрени ("Радуйся могутне, ясне, величне!!!"), риторичні вигуки ("Хвала тобі!") утверджують оптимістичний ритм життя.

Структурною складовою ліричної акварелі з однойменною назвою є елемент пластичного малюнка, що виявляє єдність ліричної героїні і природи. Ця гармонія посилюється домінантою світлих тонів та рожево-блакитних тіней: "Сонцясний, райдужно-сяйний день розсвітає найкращим квіттям – першим посміхом немовляти. Про нього леліють пісні льодяні зірки, снують ясні тони струни соняшного проміння..." [11; 131].

Мініатюра "Mater Dolorosa" (скорботна мати. – Л.Т.) написана від першої особи. Основну структурно-композиційну роль тут відіграє мовологічне самовираження лікаря. Жанрова канва при цьому не руйнується. Навпаки, всі образи й символи сплелися в єдину художню цілісність. Щодня ідучи "темними шпитальними коридорами", авторка думає про Матір "страждучу", що втратила сина, і пристрасно шепоче: "Ти

терпляча і тиха у своїм болі, кохаюча мати!" [13; 216]. Довершує композиційну картину засіб паралелізму, який посилює драматизм: "Коли зачую квиління дитини та стогони хворого, думаю: Гострий меч прошибає серце матері людської. Кривавиться воно з болю!" [13; 216].

Безмежною любов'ю до рідного краю привертає увагу мініатюра-образок чи, радше, осінній малюнок Поділля Дарії Віконської "Вчасна осінь". На полотні часу вмілий маляр народжує диво. На перший план письменниця ставить безпосередній враження від спостереження природи: "... ясним усміхом очей обіймаєш гейби безмежний овид: лагідне півколо благословенної ріллі, осінньою вогкістю замрячені гривки лісів у далечині, теплий кобальт неба над ситою зеленню сільських дерев, що струнко випрямлені, підбадьорюють спадисті селянські стріхи" [2; 5]. В основі цього фрагмента – малярська композиція – ефект контрасту кольорів (бронзові, золотаво-зелені, срібні, сині, білі), які насичують твір. Уважний погляд митця зупиняється на гречках, що "немов хвилі кровавого моря", на чубах кукурудзи, буйних, "гейби бунчуки над запорозьким військом", на срібному поліні. Основним композиційним сегментом малюнка-образка є тиша – "наче відгомін далекого органу або таємничої арфи" [2; 5]. Вона організовує всі елементи композиції в єдине ціле. І все тут підпорядковане останньому фрагментові. Раптом підіймається вітер, що увиразнює безперервний плін життя, – символ об'єднання українських земель, вітер із широких просторів України. Образ вітру традиційний у нашому фольклорі та в художній літературі. Він символізує також буремність, неспокій, прагнення чогось небуденного і водночас – очищення, оновлення. Цим образом послуговується і Дарія Віконська.

Досконалим зразком образка вважаємо і "Фрагменти" Дарії Віконської. Знову ж в основі цього твору – малярська композиція: живописна "жанровість" сценки. Досить вдалим є ефект контрасту на початку образка, що уточнює перехідний етап пір року: "Весняне небо в зимовий день" [7; 4]. Перший абзац передає настрої зимового дня як гармонійну пейзажну замальовку, виконану в дусі імпресіонізму: "Спадистий лан дрімає під білою мантією снігу, наче спадисті рамена жінки, що накинута на себе білий оксамітний плащ. Як же дбайливо сніг обтулює дрімаючу землю! Землі сниться прекрасний сон – сон Воскресення" [7; 4]. Дати – символіка білого кольору ("біляві хмарки ... точнісінько подібні на череду білих овець, що йдуть слідом за небесним пастухом": "сонце, наче Христос, світлий душпастир"; "ясна струя світла"; "білий пух"), у частій акцентації якого бачимо вплив М. Коцюбинського. Дарія Віконська уміє в малій прозі "освітлити" слово. Біла барва стає домінуючою у малярській палітрі письменниці і перетворюється на "голос психіки" (М. Коцюбинська), на символ незайманої чистоти.

Образок композиційно ділиться на дві частини, що є контрастними. Контрастує гармонія природи, елегантний настрої із трагедією віри у фальшиві цінності. Друга частина цієї поезії у прозі є класичним прикладом безфабульної алегоричної мініатюри. Алегоричний образ "стоптаніх, запорошених квітів край дороги", що є втіленням справжньої української музи. – поетичне кредо письменниці-патріотки. Патріотичним настроєм пронизані останні фрази, що фокусуються рефреном "нехай",

Лариса Табачин. Свєсєрідність поезики фрагменту у невідомій новелістиці який загострює нашу увагу:

"Нехай...

Нехай квіти стоптані, запорошені –

Нехай справжня муза заплывана, споневірена –

Не в тім річ, чи дощипують чиясь красу

Важне, щоб вона існувала..." [7; 5].

Як уже зазначалось, символіка світла, сонця проходить крізь усю творчість західноукраїнських митців. Більшої внутрішньої динаміки сповнена вона у Дарії Віконської. Ідеальною натурою для митця-пейзажиста виявилась місячна ніч з її тіннями й напівтінями, які живуть своїм прихованим, таємничим життям. У мініатюрі "Білі іріси" письменниця "підглянула одне з чудес живої природи": "Місячні промені ломались, немов у призми, на поверхні горішніх пелюсток, і зблизка ті пелюстки блищали стократно, наче пошипані діамантовим пилом (...). Нагадували радше астральні тіла, ніж живі квіти. Між місячним світлом і їхньою білістю, здавалось, було якесь особливе порозуміння" [1; 4]. Коли авторка вранці поглянула на білі іріси, "німі та буденні", у неї виникло логічне запитання: "А, може, справді білі квіти цюйно вночі живуть повним життям?..." Цю думку підтверджує розвідка румунської дослідниці М. Ласло-Куцок. Дослідниця слушно відзначає активізацію "нічного ладу світу символів", якому "відповідає (...) примирення з реальним станом речей, відсутність різних контрастів" [10; 23]. Тезу про "тимчасовість, мізерність, бруд, гріховність земного існування" продовжує прийом паралелізму, використаний Дарією Віконською: нічні квіти порівнюються з людиною із зворушливим, щирим обличчям, а денні – з холодною цинічною маскою будня. Можна провести тут паралель із аквареллю М. Коцюбинського "На камені", у якій митець також звернувся до символічної ролі місячного пейзажу.

Концепцію фрагментарної композиції як калейдоскопу вражень, пов'язаних місцем і настроєм, але не фабулою, дає Дарія Віконська у "Спогадах" та в "Імпресіоністичному". У тексті етюда "Спогади" авторка використовує таку форму викладу, як "подорожні нотатки". Композиційно етюд ділиться на три частини.

Авторка активно послуговується фразами-символами, в основі яких лежить прихований смисл: неспокійна порожнеча у домініканському костьолі "кладеться холодом на зняковілу душу" [6; 4]. Також увагу привертає символіка білого кольору, характерна для усіх творів письменниці, що є "шифром" емоцій на рівні підсвідомого. Білі нарциси та гвоздики, що лежать перед "подобою Пречистої Діви", виступають у "Спогадах" символом непорочності.

Перша частина етюда – це особливо кольористичний, мальовничий образок, що своїм вигонченням виконанням викликає асоціації з ніжнопрозорою технікою малярської акварелі. Романтичні скелі, акварининове озеро "Worthersee", блакитне небо – улюблені образи акварелістів. "Смуги білої піни у блідо-зеленій воді нагадують точнісінько тонкі, білі жилки в нутрі прегарного блідо-зеленого каміння! Трохи далі гірський потік змінює барву, з зеленого стає туркусовим" [5; 6]. Саме у концептуальному нюансуванні кольористики унікальність художнього

хисту Дарії Віконської.

У митця-імпресіоніста детальні реалістичні описи поступаються окремим деталям. Так, у творі “Імпресіоністичне” зовнішній світ передається такими зоровими і слуховими образами: “чорні, лискучі лімузини, гейби опанцйовані алігатори в африканській ріці”, “застиглі в нерухомості темні потвори” [4; 7]. Несподівані гіперболічні деталі створюють імпресіоністичний ефект: фари лімузинів – це “світелка, які роються, наче гуща золотих рибок у пливучій воді, це сотні тисячі очей темних, таємничих...” [4; 7]. В “Імпресіоністичному” схоплено плин елегантноі паризької вулиці – мерехтіння нічних вогнів, заклики рекламних афіш, одним словом, те, що є скороминущим, невловимим. Отже, зовнішній світ не деталізується, а передається максимально лаконічним і водночас точним штрихом. Це перша визначальна риса імпресіонізму.

Натомість етюд “Спогади” та епістолярна мініатюра “До...” Дарії Віконської мали зовсім інше джерело. Вони нав'язні подорожами письменниці до Греції, Риму, Неаполя, Венеції. Тут на зміну гамірним вулицям приходять “тиша, в якій, здається, чуєш давно прогомонілі кроки та голоси”, на зміну рекламним щитам – містичні барви готичного вітражу та “суворі лінії струнких коломи”, а на зміну невловимості миті – “гомін тисячоліть”. Можна провести тут паралель (хоча це й різні стосовно роду і жанру твори) із збіркою Святослава Гординського “Барви і лінії”, де також схоплено плин вулиці Парижа, цю “пристрасну красу” “вічної змінності” – заклики афіш і реклам, строкагий одяг, і де на зміну скороминущості приходять “гомін тисячоліть”. З поетичним світом Ігора Качуровського Дарію Віконську ріднить втеча в стару європейську культуру від антикультури, яку іноді породжує цивілізація. Що це справді так, засвідчує збірка І. Качуровського “Свічада вічності” (1972-1990), яка й починається з циклу “Стара Європа”.

До фрагментарної прози можна зарахувати й епістолярну “акварельку” Дарії Віконської “До...”, яка картинністю бачення викликає асоціації із бездоганною технікою малярської акварелі. Завдяки композиційному прийому обрамлення, початок і кінець твору ніби створюють замкнене коло, в центрі якого своєрідна лірична сповідь, виняткової краси пейзажна лірика. За жанром – це лист чоловіка до коханої, інтимний лист, пронизаний тугою за минулим. У серцевині листа – враження від одного вечора у товаристві коханої, ліризована оповідь, піднесений ліричний тон якої поглиблюється у зображенні дивовижного куточка Неаполя. Спільні спомини про це чудове місце мережать дивну акварель. Природа побачена і відчута надзвичайно витонченою душею, а тому вона звучить, як найкраща музика, міниться в настрої, в рухах, у пластиці, – вона живе. Авторка подає плернейний пейзаж, властивий імпресіоністичній манері письма в цілому: білопінне море, блакитне небо, грізний Везувій, профіль недалекого Капрі, де незрівнянний майстер слова, улюблений письменник Дарії Віконської Михайло Коцюбинський написав настроєвий образ “На острові”, а над усім – сонце як джерело життя і джерело краси. Увесь охоплений простір поділено на дві основні частини – Везувій і море. Підкреслено основний тон картини – блакитно-фіалкові тони.

На передньому плані – кратер Везувія, у зображенні якого переважають

Лариса Табачин. Своєрідність поезики фрагменту у невідомій новелістиці

білі кольори: “... над самим кратером повисла непорушно клубчаста хмарка, подібна на китицю величезних білих півоній” [3; 6]. Ось зразок вдалої кольористичної градації: “Згодом півонії стали рожевіти, аж за кілька хвилин – паленіли в світлі заходу сонця” [3; 6]. Із теплою гамою кольорів вигідно контрастують холодні відтінки грізної гори, “що мінілась у фіялкових переливах. У заглибленнях її спадистих узбіч тайлись сичі тіні, м’ягкі та розпливчасті, як на добрій акварелі. Відчувалося їх глибінь, немов заповнена кадилом” [3; 7]. Ближчий план у цій картині представлений Неаполем, що “горів яскравими плямами сонцем запалених червоних і жовтих каменів”, і морем, показаним через образи конкретних хвиль: “Ще ближче сині хвилі лизали стопи суворих скель, з яких виростає старий замок Castello dell’Ovo. Жовто освітлений прощальним привітом сонця, він протиставив свою кам’яну недоступність підлесним хвилям” [3; 7].

На тлі цієї гами кольорів майстерно виписано напружене очікування очевидцем виверження вулкану: “Фіалкові відтіни Везувія зблідли. Виглядав грізно. Розшарпаний кратер, з якого невпинно клубилася густа пара, не ворожив добра. Затока тепер блишала сталевом” [3; 7]. Та це не обґрунтована боязнь. На підтвердження сказаного “працює” спокійна панорама затоки: “У пристані дрімало лізьво кілька торговельних кораблів. Ніби крильця заблуканих метеликів, зближались з отвертого моря два вузькі, білі вітрила. Це рибачкі човни верталися домів” [3; 7].

Настають сутінки, і ми бачимо далечінь нескінченної лінії горизонту на морі, лінії злиття моря і неба, “тільки вздовж побережжя... ряд блідозолотих світил миготів, немов діядема над чолом моря” [3; 7]. Цей акварельний гірський пейзаж наче підсвітлює переживання адресанта, який з боєм згадує про колишні почуття, які, здається, як і минушість часу, теж безповоротно згасли. Письменниця ставить на перший план не фабулу, а найтонші порухи душі героїв.

Отже, “акварельність” літературного твору виявляється “не тільки у барвистості зображення, не лише в “малярському” способі бачення пейзажу та людей (силуетно, барвистими плямами), а й у самій ідеї картинності, у способі композиції, розрахованій на цілісне сприймання людини і тла, пейзажу, настроєвої атмосфери” [8: 229]. Зокрема, кольоровими мазками створено портрет-силует випадкової мешканки гір: “Молода жінка, загорнена в чорну з довгими шовковими тороками хустину, беззвучно кудись поспішає” [3; 7].

В “акварельці” Дарії Віконської переважають зорові образи, картини моря й гір виринають перед очима. Авторка охоче послуговується “кольоровими” епітетами (“білі хмари”, “сині хвилі”, “яскраво-червоні плями”). Взагалі у всіх творах письменниці домінують зорові враження і кольорові образи. Саме в цьому проявляється своєрідна особливість митця – звернення до засобів живопису. Зі спогадів сучасників Дарії Віконської відомо, що вона віртуозно володіла пензлем. Власне, тому її описи природи вирізняються своєю пластичністю та мальовничістю, оригінальністю метафор. Ця тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, плавність мови, майстерність описів природи та глибинний психологічний аналіз стають характерною рисою творчості митця.

Таким чином, образна система творців малої прози, зароджуючись у

вищезгаданих ліричних мініатюрах, набувала різних модифікацій у подальшій їх творчості. Водночас фрагментарна лірична проза готувала ґрунт для виникнення нової синтезуючої епічної прози. Певна річ, характерна особливістю музичністю та ліризмом, вона постає найтиповішою жанровою формою початку ХХ століття.

Невід'ємною жанровою ознакою фрагментарної прози стає імпресіоністичне використання кольору, світлотіні. Алегоричність, проникливий ліризм, виразна настроєвість, малярська композиція, силуетність, граціозна мова – такі риси об'єднують ці ліричні фрагменти. Фрагментарна проза наближається до нарису чи есе, які мають свій внутрішній план, скріплений жанром, ідеєю, думкою. Останні фрази нерідко маркуються рефреном, який цементує стилістичні елементи всього твору.

1. Віконська Дарія. Білі іріси // Жіноча Доля. – 1934. – Ч. 9. – С. 4-5.
2. Віконська Дарія. Вчасна осінь // Жіноча Доля. – 1937. – Ч. 18. – С. 5.
3. Віконська Дарія. До... // Жіноча Доля. – 1935. – Ч. 12. – С. 6-7.
4. Віконська Дарія. Імпресіоністичне // Жіноча Доля. – 1937. – Ч. 23. – С. 7.
5. Віконська Дарія. Спогади // Жіноча Доля. – 1937. – Ч. 1-2. – С. 6-7.
6. Віконська Дарія. Спомин // Жіноча Доля. – 1934. – Ч. 19. – С. 4.
7. Віконська Дарія. Фрагменти // Жіноча Доля. – 1935. – Ч. 7. – С. 4-5.
8. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – 2-е вид., допов. – Львів: Академічний Експрес, 1999. – 280 с.
9. Кравченко У. Братови, І-ІІ // ЛНВ. – 1926. – Т. 90. – Кн. 6. – С. 98-99.
10. Ласло-Куцюк М. Метаморфози місяця // Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ ст. – Бухарест: Критеріон, 1980. – 327 с.
11. Парфанович С. Акварелями // Нові Шляхи. – 1931. – Т. 6. – Ч. 2. – С. 130-131.
12. Парфанович С. До Сонця // Нові Шляхи. – 1930. – Т. 8. – Ч. 7-8. – С. 10.
13. Парфанович С. Mater Dolorosa // Нові Шляхи. – 1929. – Т. 4. – Ч. 8. – С. 216.
14. Слободівна-Крушельницька М. Думки. На дні душі. Самота // Жіноча Доля. – 1935. – Ч. 19. – С. 6-7.
15. Шумило Н.М. Проза Степана Васильченка (питання поетики). – К.: Наук. думка, 1986. – 239 с.

The author of the article investigates genre-compositional peculiarities of unknown fragmentary prose (of "poetry in prose") in the 20s-30s of the 20th c. On the basis of the contextual analysis the author reveals such predominant genre indication of the fragment as: impressionistic color usage, allegory, lyricism, distinctive tuneness, silhouetteness, graceful language.

МЕТАФОРА ЯК ЕЛЕМЕНТ АСОЦІАТИВНО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО

Своєрідна асоціативність стала однією з найвизначальніших рис літературного стилю Михайла Коцюбинського. Художні мікрообрази є результатом асоціативно-образної мисленнєвої діяльності, що охоплює складне композиційне об'єднання матеріалу на основі емоційних, світоглядних та інших факторів психіки письменника. Носієм мікрообразу є слово, тому емоційно-експресивна цінність художніх творів письменника визначається при детальному аналізі слів, досягнення їх змістових зв'язків, які реалізовані в творах загалом і в метафорах зокрема.

У літературознавстві, як відомо, метафору визначають як асоціацію через подібність [7; 456]. Чи не найбільша увага приділяється їй, бо саме вона "є, мабуть, однією з найпізніших можливостей людини. Її ефективність межує з чаклунством".

Особливістю власне індивідуальної творчої манери Михайла Коцюбинського є посилені метафорична асоціативність. Тож спробуємо простежити еволюцію метафоричних конструкцій письменника. Їх у доробку автора "Цвіту яблуні" з усіх видів художніх одиниць є чи не найбільше, а з іншого боку – в них найяскравіше реалізується процес і механізм його асоціативно-образного мислення. При цьому він завжди розраховує на співтворчість читача, на співучасть його асоціативного "поля" у процесі сприйняття художніх структур.

У перших своїх друкованих творах Михайло Коцюбинський здебільшого продовжує стильову традицію письменників ХІХ ст.: Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного та ін. Життя героїв (селян-трудівників, їх злиднів) змальовується через предметний світ селянського побуту. Письменник майже не виходить за межі реалізму. Відтак тут переважають зображальні асоціації предметно-побутових реалій: "хата пустокою дише"; "чималий мисник осміхався здоровими полів'яними мисками" ("На віру"); "в печі тріщав вогонь та сичав борщ" ("Ялинка"). "веселе полум'я жваво стрибало по соломі" ("П'ятизлотник"); "від печі йде дух, розходиться по всіх закутках" ("Ціпов'яз") тощо. Через подібність асоціацій передаються особливості умов життя героїв. (Для порівняння наведемо приклади з творчості Івана Нечуя-Левицького: "вона (хата) розсунулась, випнула задвіркову стіну", "Мелашка частувала миски рогацем по миснику", "хата потонула в старому садку" та ін.)

Типовим для творчості Михайла Коцюбинського загалом і ранньої зокрема стало використання художньо-образних засобів, узятих із фольклору. Хоча автор намагається переосмислювати їх у дусі літературної традиції кінця ХІХ ст. Скажімо, у сюжетну канву ліричної новели "На крилах пісні" обережно вилетіли в народноісненному дусі образи таких абстрактних понять, як сум, нужда, доля: "сум стояв у хаті, обнявшись з тишею". "прийшли злидні до злиднів, а з них виросла біда", "нужда товчється по кутках" тощо.

Важливу роль у виникненні імпресіонізму в творчості письменника

відіграє саме український фольклор. Адже "реалізм українського фольклору не так уже й далекий від імпресіонізму Михайла Коцюбинського [8; 4]. Зрештою, саме українська ментальність і притаманна їй ліричність сприяли виникненню імпресіоністичного стилю в тогочасній національній літературі.

Метафорична асоціативність раннього періоду творчості Михайла Коцюбинського видається більш простою, явною, безпосередньою, тобто письменник використовує метафоричні одиниці, які ґрунтуються на поєднанні загальноживаних і очевидних не лише в художній діяльності, а й у побутовому мовленні реалій. У літературознавстві їх нерідко номінують як "притерті" метафори: "Олександра кипіла" ("На віру"), "сани йшли в затоки" ("Ялинка"), "збігло кілька років" ("Ціпов'яз"), "сонце вже сідало" ("Помстився"), "життя ... тільки розпестило її, ослабило волю" ("Хто") тощо. Вони торували шлях "складнішій" метафоризації у творчості письменника. Дедалі частіше автор використовує асоціативно-образні конструкції, що охоплюють у своєму творчому синтезі складніші й глибинніші зв'язки: "сонце росло, палало і тихо спускалось додолу" ("Він іде!"), "дні течуть" ("Intermezzo"), "ми входили в гори, поміж дикі уламки скель, в закамелі трагедію велетнів" ("Сон") та ін.

Як зауважував ще Олександр Барвінський, уже на самих початках творчість Михайла Коцюбинського "щораз росла, кріпшала й поглиблювалась" [2; 394]. Письменник поступово створював нове, відмінне від реалістичного, оригінальне світобачення і світосприйняття. Таку художню еволюцію можна простежити на прикладі кольористичних асоціацій. Уже в ранньому оповіданні "Харитя" (1897) Михайлу Коцюбинському вдається майстерно зобразити внутрішні відчуття дівчинки (настрій, захоплення природою) через зорові враження. Харитя йде полем, та "якось їй чудно стає", бо помічає, як "червоніло ціле море колосків пшениці", "...межи зеленими килимами біліє гречка", а "в житі синіли волошки та сокирки, білів зіркатий ромен, червоніла квітка польового хвощу". Тут простежується ціла система кольористичних поєднань. Усе ж вони мають тільки зображальне значення і їхній зміст ще тісно пов'язаний зі змістом художньої дійсності.

В інших ранніх творах ("На віру", "Ялинка", "Ціпов'яз", "П'ятизлотник") практично відсутні метафори, що створені на кольористичних асоціаціях. На першому плані в них логічно-послідовне розгортання подій, окремі реалістичні епізоди побутового життя селян. І тільки після 1903 р., тобто у зрілий період творчості, Михайло Коцюбинський майстерно, цілком по-новому, вводить у художню тканину "гру фарб" і гаму кольорів. Цього вже вимагала нова імпресіоністична манера письма. Початково для створення зорового враження чи підкреслення конкретної ознаки кольору письменник найчастіше використовував тільки епітети як самостійну художню одиницю: "поле... сіро-зелене" ("Лялечка"); "між золотим сонцем і зеленою землею" ("Intermezzo"); "чорна тиша" ("Fata morgana"). Надалі такі епітети розвивали постійні та різноманітні зв'язки з іншими структурними компонентами твору, зокрема ставали невід'ємними елементами метафори, як-от: "тихо пливе блакитними річками льон" ("Intermezzo"); "м'яке зелене

світло ласкаво лягає на важке тіло" ("Невідомий"); "вже блакитний шовк неба покрився мереживом чорних гіллячок" ("Дебют"); "море розцвіталося срібними квітами" ("Сон") та ін. Такі епітети додатково доповнюють, підсилюють метафоричні образи, роблять їх більш зримими, "розгорнутими", доступними для уяви, а зазначені асоціативні поля – ширшими та багатшими.

У Михайла Коцюбинського "кольористична асоціативність" реалізується переважно у статичних метафорах: "море кучерявої зелені" ("Відьма"), "... в гарячому золоті сонячного проміння" ("По-людському"), "золото сонця" ("Утома"). Головне навантаження в таких образних конструкціях лежить здебільшого на іменниках. А вони – дуже лаконічний спосіб асоціативно-образного опису, що є своєрідністю власне імпресіоністичного стилю письма, оскільки багаті на сегустію і відтворюють суто миттєві зорові враження: фіксують, чи швидше навіть кадрують своєрідність предмету, явища в несподіваних ракурсах.

Розуміється, що статичними метафорами не обмежується творчість письменника. Щоб зафіксувати мінливість, витонченість, світлотіні зовнішнього світу, Михайло Коцюбинський використовує також кольористичні асоціації, що реалізуються у динамічних метафорах: "частіше червоніли за їх столом троянди" ("Сон"), "море так невинно голубіє під стінами скель" ("На острові") тощо. Такі метафоричні конструкції створюються завдяки використанню дієслів, а вони, як правило, роблять художнє зображення більш динамічним, розгорнутим.

Звернемось до конкретного прикладу: "За плечима в Івана росли вже гори і голубіли у далечині" ("Тіні забутих предків"). Своєрідність цієї метафори – в особливій динаміці. Вона ніби все сповільнює, чіпляючись за деталі, сприяє виникненню в уяві читача розгорнутого зображення голубих гір. Нею автор акцентує увагу реципієнта не стільки на героєві, що йде, а на зображенні, що зазнає динаміки. Фіксується, таким чином, швидкоплинне зорове враження. Кожен митець володіє власним баченням, відчуттям атмосфери, що огортає зображування предмета, зосереджується на щонайточнішій фіксації сприйнятого в даний, конкретний момент. У цьому випадку метафора зберігає суб'єктивний (власне авторський) психофізіологічний колір гір, ніби побачений неупередженим оком.

З наукового погляду віддалені гори видаються голубими тоді, коли повітря затримує і розсіює лише частину фіолетових, синіх, голубих короткохвильових променів сонця, пропускаючи без перепон інші [4; 391]. І тому чим герой більш віддалятиметься від темних гір, тим вони більше набуватимуть відтінків синього кольору, який створює саме повітряне середовище.

З психологічної точки зору синій колір дуже складний. Він здатний пробудити в душі людини багато різноманітних емоцій. Синій тон викликає відчуття далини, віддаленості у просторі. Він навіть здатен знімати напруження, заспокоювати, може бути сприйнятий як сумний. Тому у слова (складники метафор) підтекстно сприяють виникненню різних відчуттів як зовнішніх (зображальне значення асоціації), так і внутрішніх (виражальне значення асоціації).

Отож, мінімальна художня величина сприяє створенню розширеного

асоціативного поля, в якому поєднані і зміст, і емоції. Адже образно використане слово в імпресіоністичному творі “з надзвичайною ємкістю поєднує в собі не тільки означення, але і викликане ним відчуття” [1; 32]. А синій колір переважно пов'язаний з носієм і має емоційно-оціночне значення.

Таким чином, у зрілій творчості Михайла Коцюбинського є значно більше кольористичних асоціацій, ніж у ранній. Цього вимагало нове імпресіоністичне світобачення письменника. При тому колір, художньо використаний письменником, – не стільки реалістичний колір, властивий предмету загалом, “це – колір миті, створюваний сонцем і атмосферою” [6; 30]. Автор оперує “кольоровими епітетами” рівнозначно і як самостійними художніми засобами, і як складовими елементами метафор. Причому естетична функція кольорів і світлотіней домінує над іншими художніми засобами.

Імпресіоністичний стиль витонченого відтворення особистісних спостережень Михайла Коцюбинського виразно проявився зокрема у зображенні природних явищ. Письменник був митцем, якому сприйняття природи давало величезний естетично-інформаційний матеріал. Ушляхетнено опоезизовуючи красу навколишнього світу через художні образи, він велике значення надає яскраво емоційним деталям. Завдяки їм об'єкт спостереження передається у кольорі, пластиці, динаміці, тобто фіксуються одночасно різні враження.

Не випадково тому в “Intermezzo” письменник “старанно індивідуалізує кожен стеблину, квітку, намагається побачити форму її руху, погладити, щоб відчутти фактуру матеріалу, послухати шелест, почути запах” [3; 136].

Спробуємо розкрити глибинні мотивації народження художнього образу на конкретному прикладі: “Сіра маленька пташка, як грудка землі, низько висіла над полем. Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко гягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба. Струна тремтіла й гукала. Тоді, скінчивши, падала тихо униз, натягала другу з неба на землю. Єднала небо з землею в голосну арфу і грала на струнах симфонію поля”.

Така художня мініатюра стала синтезом окремих метафоричних образів-зліпків та їх узагальнення. Михайло Коцюбинський як імпресіоніст у найменших деталях фіксує те, що бачив і чув. Як допоміжні засоби для розкриття образу, використовуються епітети і порівняння.

Сіра маленька пташка, що знаходиться в польоті, за формою і кольором образно асоціюється з грудкою землі. Та цей образ жайворонка не є ізольованим. Він поступово зростає з іншими асоціативними шарами, які супроводжують його виникнення і співіснують з ним. Цілісний образ немов виростає з метафори. Адже метафорично передається краса траєкторій польоту пташки: натягання струн арфи від землі аж до неба. Як наслідок – спів пташки образно співставляється з звучанням арфи. Саме таким чином синтезується зорове і слухове враження. Колір, звук та рух взаємопроникають в образах. А жайворонковий спів метафорично номінується як “симфонія поля”. Це унікальна естетична імпресія. У розглянутому прикладі явно простежується характерний імпресіоністичний мотив – вловити невловиме. Зауважимо, що така легкість і доступність

асоціацій – важлива передумова новизни й оригінальності художньої образності.

Художня асоціативність зрілого періоду творчості Михайла Коцюбинського набуває деяких нових ознак. Юрій Кузнецов серед моделей, що є найближчими до імпресіонізму, виділяє дві: потік чуттєвого сприйняття і потік свідомості [6; 162]. Відповідно до цих моделей ґрунтуються ознаки метафоричної асоціативності.

Для творів першої моделі (потік чуттєвого сприйняття) характерною ознакою є те, що переживання виражаються у них не у вербальній формі, а найчастіше через зорові і слухові враження, що виникають перед очима героя. Скажімо, в акварелі “На камені” Фатьма зустрічає Алі. Письменник описує масштабні зміни, які сталися в душі героїв, не створює розвинутої сітки асоціацій, зв'язаної з переживаннями цього епізоду. Михайло Коцюбинський підбирає лише одну зображально-виражальну деталь, що створює зорове враження: “зацвіла тепер її любима квітка – гірський крокіс”. І цей художній мікрообраз символізує розквіт почуттів героїв.

На відміну від цієї акварелі, в оповіданні “В дорозі” для того, щоб художньо зобразити почуття Усті і Кирила, автор підбирає цілу низку метафоричних асоціацій і вражень, як-от: “Устя тайла дух, коли бачила, як “жук ловив сонце в земне дзеркало крил”, як “сивий полин п'янив повітря гіркими пахощами”, як журливий дрік “плакав золотими сльозами”. Краса природи суголосна любові героїв. Через естетичне сприйняття квітів зображено поступове розгортання почуттів Усті і Кирила. Навіть їхні очі асоціативно співставляються з чотирма найкращими квітками. У кінцевому результаті через багатство зорових і слухових вражень, через створену “естетику настрою” автор підсумовує все те, про що так давно мовилось: “се була оргія квітів і трав, п'яний сон сонця, якесь шаленство кольорів, пахощів, форм”. Створене асоціативно-образним щепленням зображення – це вже не просто картина природи, детально описана, навіть не тло подій (як у реалізмі), а швидше засіб психологічної характеристики героїв, що є особливістю власне імпресіоністичного стилю письма. Тут метафори мають уже як зображальне, так і виражальне значення. (Нагадаємо, що у ранній творчості Михайла Коцюбинського метафори виконували здебільшого зображальну функцію).

Письменник використовує імпресіоністичні засоби також для зображення душевних порухів людини, що відбиваються у виразі обличчя, а особливо звертає увагу на таку деталь, як очі. Пригадаймо оту “розмову очей”, що випадково зустрілися: Фатьма – Алі (“На камені”), лікар – батько, в якого помирає дитина (“Цвіт яблуні”), головний герой і випадково побачена жінка (“На острові”) та ін. В окремих випадках денотат “очі” метафорично номінується, як “дві жаринки Стасєвих очей” (“Дебют”), “дві чорні жаринки” (“Тіні забутих предків”) тощо.

Зупинимось детальніше на останньому прикладі. У результаті зіставлення очей із двома чорними жаринками в дійсності нічого не змінюється, а в художньо побудованій площині предмет від зіставлення з іншим набуває нових якостей. Здавалося, що може бути спільного між очима людини, у даному випадку Юри – мольфара, і двома чорними жаринками? Однак чітко простежуються зв'язки між двома реальними

предметами, які так далеко розділені в реальному світі і з'єднані в художньому. З цього погляду можна виділити кілька спільних асоціативних елементів очей і “двох жаринок”:

1. кількість (“двоє жаринок” відповідають кількості очей однієї людини);
2. розмір і форма (жаринки, як і очі, мають округлу форму);
3. колір (допоміжний художній засіб – епітет “чорний” – вказує на колір не тільки жаринок, а й очей);
4. блиск – образно очі номінуються жаринками, коли йде мова “про блиск в очах, що відбиває певний внутрішній стан” [10; 509].

Внаслідок взаємодії між асоціативними полями двох згаданих предметів, якості одного з них переносяться на інший, тобто відбувається процес взаємовідображення. Не тільки очі за певними елементами схожі на чорні жаринки, а й останні за тими ж елементами схожі на очі. Саме таким є акт метафоризації, саме таким шляхом твориться метафоричне зрощення – молекула художності.

Як можна бачити, при імпресіоністичному зображенні різних внутрішніх почуттєвих станів, Михайло Коцюбинський використовує не тільки пейзажні, а й портретні “метафоричні молекули”.

Друга з названих вище моделей (“потік свідомості”) є вербальною формою вираження емоцій. Вона відмінна від структури раціонального мислення, оскільки слова в цій системі пов'язуються не згідно із законами формальної логіки, а як наслідок певних емоцій, що їх вербалізують.

Так, у шедеврї української новелістики “Цвіті яблуні” порушується типова для імпресіоністичної літератури проблема роздвоєності почуттів батька і художника, в якого помирає дитина. Для відтворення подібного стану Михайло Коцюбинський підбирає систему асоціативних зіставлень, що художньо відтворюють побачене і почуте героєм, вдаючись подекуди навіть до елементів натуралізму.

Скажімо, “свист здушеного горла” вмираючої дитини – не що інше, як “сичання чигаючої смерті”. Така метафора має настроєву функцію і належить якраз до сильних психологічних подразників, адже зумовлює негативні емоції – страх, тривогу. Та й не дивно. Як вважає К. Платонов, саме “слово ... може викликати відповідні його смислового значенню фізіологічні реакції” [5; 42]. Подібними художніми молекулами письменник не тільки образно фіксує певний штрих із світовідчуття, підсвідомо стимулює його до творчості. У конкретній ситуації абстрактний образ смерті сприймається в предметно-чуттєвому аспекті, як слуховий подразник – свист.

Загалом же отой свист (“сичання чигаючої смерті”) стає уже, як засіб вираження складних переживань героя, наскрізною деталлю в новелі.

Не лише семантикою мікрообразу, а й самим звуковим “оформленням” (алітерація, асонанс) метафори Михайло Коцюбинський створює тривожний настрій: “сичання чигаючої смерті”. У такий спосіб метафора набуває конкретний емоційний заряд.

Мотив тривоги набуває особливого підсилення в інших метафорах: “мене гризе горе”, “скляний погляд напівзакритих очей”, “раптом дикий крик, крик матері, викидає мене з крісла”, “горе забрало мене цілком” тощо. У “Цвіті яблуні” відповідно до сюжетної канви простежується два ряди асоціацій: зміст перших відтворює страждання, смерть, а другі – життя, його перемогу. Домінантними стають власне останні. Адже у

спогадах батька залишиться образ саме живої дитини: “тато замітає голову”, “дивний настрій обхоплює мене”, “я сумую... за чимось іншим, живим, що відбулося там (у пам'яті) золотим промінням”.

Аналогічний приклад зустрічаємо в етюдї “Невідомий”. Герой його залишається оптимістом і життєлюбом, не зважаючи на трагічну ситуацію.

Зрештою, і система метафоричних асоціацій підпорядкована ідейному змістові твору: “я кликав її (смерть) на праве діло, і вона прийшла”, “гомін життя”, “клапоть неба, дерево, сміх, голос людини – приносять глибоку радість”, “пливе річка життя” і т. ін.

Таким чином, метафорична асоціативність зрілого періоду творчості Михайла Коцюбинського характеризується свіжістю й оригінальністю. Письменник образно співставляє віддалені, навіть несп'єднані для реального сприйняття асоціації: “не знаю, хто назвав ящірку душею каміння, живчиком, що вічно б'ється в важкій і нерухомій масі” (“Сон”); “ніжно дзвеніла над ним хвоя смерек” (“Тіні забутих предків”) та ін. Та в цьому, очевидно, і секрет художнього мистецтва загалом й імпресіоністичного зокрема. Адже “мистецтво цікаве для нас тим, що в ньому відбивається і виражається те, що в житті залишається невимовним, невловним, хоч і хвилююче ясним” [9; 36].

1. Агеєва В. П. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994
2. Барвінський О. Історія української літератури. – Львів, 1936.
3. Денісюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К., 1981.
4. Энциклопедический словарь юного художника – М., 1983
5. Клочек Г. Д. Поетика і психологія. – К., 1990.
6. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кін. XIX – поч. XX ст. – К., 1995.
7. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.
8. Логвин Г. Ще раз про імпресіонізм у Коцюбинського // Дивослово. – 1999. – № 4.
9. Макаров А. П'ять етюдів: Підсвідомість і мистецтво. – К., 1990.
10. Словник української мови. У XI-ти тт. –Т. II. – К., 1971.

The article traces the artistic evolution of metaphorical constructions as an element of associative-figurative thinking and impressionistic style of M. Kotsiubyn's'kyi.

Уляна Плитус

“ЩИБЕНИЧНИЙ ГУМОР” ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ІВАНА БАГРЯНОГО

Відома істина: зло – руйнування цінностей, добро – їх творення. Тому, сміючись із власного нещастя, глузуючи над невдачами, моральними вадами,

наші предки намагалися мудро долати всі перешкоди. Підтвердження цього можна знайти у книзі Д. Донцова "Підстави нашої політики", де широко аргументована історичними, етнографічними фактами характеристика щодо самоглузування українця, який регоче і над ворогом, і над власним нещастям.

Сміх наділений різноманітними відтінками. Як відтінок сміху, іронія виникає найчастіше в ситуаціях, коли в підтексті сказаного відчувається знущання. Іноді розрізняють гумористичну й сатиричну іронію в залежності від того, кому вона служить [4; 265], чи визначають її як одну з проміжних, перехідних форм між гумором і сатирою [9; 387]. Але є дослідження, де іронію розглядають окремо від сатири і гумору, і навіть порушується питання про вивчення іронії поза сферою комічного [7; 109]. У деяких історико-літературних працях робилися спроби дослідити так звану трагічну іронію, яка, на думку авторів, виходить за межі комічного.*

"Сад Гетсиманський", "Тигролови", "Огненне коло", "Людина біжить над прірвою" – за цими творами Івана Багряного можна уявити як письменника винятково серйозних тем і проблем, художника слова, позбавленого гумору. Виявляється, що в житті він був вельми життєрадісною людиною. Тому не дивно, що ця риса його вдачі проявлялася і в найтрагічніших його речах.

Внутрішній світ героїв романів Багряного допомагає розкрити гумор, бо український народ і гумор – нероздільні. Тому не випадково зустрічаємо його і на сторінках романів "Сад Гетсиманський", "Тигролови" і навіть "Огненне коло". Бо гумор, сміх був і є духовною потребою внутрішнього світу української людини, а отже, суттєво доповнював народні характери й національний колорит.

Як зазначав Юрій Лавріненко: „Гумор можна вважати за синонім до свободи – принаймні внутрішньої свободи людини..." [6; 113] Адресовані ці слова Остапу Вишні, але надзвичайно підходять й Івану Багряному, особливо, при аналізі його прозові спадщини.

Іван Багряний використовує гумор, іронію, сатиру не тільки для того, щоб викривати огидну злочинність тоталітарної системи, а й для того, щоб показати героя, символічність, критику людей з вищого ешелону влади.

Григорій Многогрішний – головний герой роману Івана Багряного "Тигролови". Цьому образу притаманні такі новаторські риси: правдивість, гумор і сарказм, жорстокість, веселість і сум, своєрідна екзистенційність, любов і ненависть. Григорій – гідний представник своєї нації.

Невід'ємними в характері Григорія є і любов до матері-батька, до української хати, пісні, внутрішня сила, вміння сміятися крізь сльози, добродушність, гостинність, сміливість, чим, можливо, й зумовлений щасливий кінець твору.

Ми мало знаємо про минуле Григорія, а те що знаємо, – лише трагічне, але час від часу головний герой згадує і веселі моменти зі свого життя. Коли хлопці відвідують ресторан у Хабаровську, Григорій згадує студентські роки в Києві та свої жарти: "... дуріючи в ресторані, вони отак брали прейскурант і дописували в меню: після – "Стерлядь в маринаді" та "Омлет по-венгерськи" писали "Лошадь в яблоках", "Геена огненная со льдом" і так далі..." [2; 186].

Уляна Плигус "Шибеничний гумор" як засіб характеротворення. Це говорить про те, що не завжди він був „вигнанцем", а – простим, кмітливим, веселим юнаком.

Як і Григорій Многогрішний, Сірка – гордого козацького роду, працьовиті, витривалі, сміливі, чесні. Денис Сірко – несхибний мисливець, справжній господар тайги. "Кремезний, броватий, волохаті груди в пазусі" [2; 52], "вусатий дідоган, дебелий високий, червоновидий" [2; 53], вже сам портрет Сірка змальований за дотриманням гумористичної традиції у змалюванні козаків. Хоч мріє він про тихий сімейний затишок, але не забуває і про проблеми національні, духовні. За допомогою окремих штрихів Іван Багряний показує ставлення Сірка до революції, суспільного ладу, в якому вони живуть:

"– А ти не думай. Хай йому хрін. Хай Ленін думає.

– Та він же, тату, вмер давно, кажуть, і в мавзолеї лежить.

– Отож, що лежить, йому тепер нічого робити, то хай лежить та й думає, бо є над чим" [2; 139].

Мова Сірка "приперчена" добрим народним гумором. Вдалим прикладом цього може слугувати також розповідь про святкування Різдва, коли "віршував сам дід Сірко... А що ж робить, як нікому віршувати? Не ведмедям же це робити?" [2; 161].

У Сіркові вірші йдеться про те, як Бог покарав Ірода за вбивство маленьких дітей: "... Бог послав пару, на Ірода всю кару за дитячу неповинну кров. Його дуже мутило, коло серця нудило, коло очей позеленіло, попід носом почорніло, немов у пса під хвостом, щоб не ганявся за Христом. Диявольський гайдимака не схотів хліба їсти – пропав безвісти, немов у ярмарку собака..." [2; 161]. Міцна національна традиція та індивідуальний стиль автора поєдналися тут в одне ціле і витворили неповторну, оригінальну віршівку з глибоким символічним змістом, доповнюючи образ Сірка.

Цей образ мальований немов з бравого козака Мамає, що і у воді не тоне, і у вогні не горить. Мабуть, саме з таких людей малювали картини, про таких співали пісні. З Сірка вийшов би добрий керівник держави. Адже каже жінка: "Вже немає Сіркової держави, гай-гай..." [2; 70]. Мабуть, таким український народ уявляв лідера: розумного і доброго, сміливого і веселого, розсудливого і розуміючого.

Грицько Сірченко – молодий "густобровий, кремезний парубок" [2; 52], спритний мисливець, вірний сім'ї та чоловічій дружбі. Він, як і всі молоді хлопці, не байдукий до дівочої краси. У залічній до Марійки Морозівни він жартівливий, децю колючий у висловах: "А бий тебе коза хвостом, як каже наш тато! Куди це ти, кирпата, так спотикаєшся прудко? [2; 96], „Агов, Марійко! Десь ти носом землю рила, що така замурана?" [2; 96], „Вона он уже не брикається, бачите, як рота роззявила, як сорока в жнива ююю Агов, Марійко!" [2; 99]. Це говорить про приналежність до роду українського: "Кого любимо, того й гудимо".

Надзвичайно вдало Іван Багряний висміює людську тупість і надмірне політиканство, що дуже близьке і нашому суспільству, тим самим, підкреслюючи гострий розум і веселу владу головних героїв роману "Тигролови". Коли Григорій Многогрішний з Грицьком оглядали в Хабаровську магазини, на вітрині крамниці "Госспірт" вони наткнулися на портрети Леніна і Маркса, викладені із пляшок, в яких було хмільне: "І досі не знав, що то були такі пияки! – засміявся Григорій. – Воістину, буйний є і творчий той геній будівничих соціалізму, і не знає меж, і ні перед чим не зупиняється!" [2; 174].

* Див.: Сахарний Н. "Иллиада". Разыскания в области смысла и стиля гомеровской поэмы. – Архангельск, 1957. – С 187; Полоцкая Э. Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова // Мастерство русских классиков. – М., 1969. – С 438-493.

Зображаючи дійсність, Іван Багряний вдається до засобів сатири, що нерідко межує з чорним гумором. Елементи комічного мають підсилити відчуття трагічного стану в'язнів, *“пущених на конвеєр безглуздої дійсності”* [2; 107-108].

– *Здоров, земляки!.. – І сміявся шибеничним сміхом. – Куди Бог несе?!*

– *В “Дальлаг”, а вас?!*

– *В “Севлаг”!.. ха-ха-ха!*

Люди висовували руки, і махали один одному, і сміялись. Що їм ще лишилось, як не сміятись?!?” [2; 171].

Подібне зустрічаємо у багатьох творах спорідненої тематики (“Скотоферма” Дж. Орвелла, “Де подівся Леваневський”, “Кінний міліціонер” Б. Антоненка-Давидовича, “Москва 2042” В. Войновича тощо). Засобами сатири Іван Багряний розкриває сутність ідеології тоталітаризму, що породжує в людини “шизофренічний спосіб мислення” [8; 6].

Якщо роман „Тигролови” насичений традиційним українським гумором, а так званий „шибеничний” гумор є рідкістю, то в „Саді Гетсиманському” та в “Огненному колі” – навпаки. Для прикладу можна навести “анекдот з Бунчуком” з “Саду Гетсиманського” Івана Багряного, в якому йдеться про те, що одного з п’яти братів посаджено до тюрми, а він, щоб не завербувати когось чужого „приніс у жертву рідного брата, завербував його” [1; 224]. Пізніше брати зрадили ще трьох братів, а на волі залишилась старенька мати. *„І тепер ті п’ять братів несподівано зустрілися в “брехалівці”, випадково. Зустрілися, цілувалися, обіймалися, ніби приїхали один до одного в гості... І мабуть, всі підуть на розстріл...”* [1; 225]. Найстрашніше було те, що камера реагувала на цей анекдот, звичайно, так, ніби все в порядку. Складається враження, що всі ці люди божевільні, а їхній сміх – це якесь скажене збочення. Але такі епізоди підкреслюють все безглуздя, мерзість, варварство тоталітарної системи. Андрія Чумака також дивує, як ці люди можуть сміятися, на що отримує відповідь: *“Лови момент! Коли маєш нагоду посміятися сьогодні, не відкладай на завтра. Смійся сьогодні, бо завтра не дадуть, завтра вже може бути пізно”*. *“Ще поки людині дають, крім кунді-бунді, борщу й каші, вона має всі підстави весело сміятися. Коли ж їй зроблять “чих-них”, тоді вона вже сміятись ніяк не зможе”* [1; 81].

Андрій називає цей сміх “тюремною бравадою”, але розуміє, що людині тут більше нічого не залишили, крім притишеного сміху і сарказму. Емануель Кант у книзі “Критика чистого розуму” писав, що сміх дає відчуття здоров’я, активізуючи всі життєво важливі процеси. Майже чотири століття тому Роберт Бартон у книзі “Автомомія меланхолії” писав, що гумор очищує кров, омолоджує тіло, допомагає у будь-якій роботі, а радість є “машиною для руйнування стін меланхолії”, і несе в собі зцілення від хвороб. Звісно, що сміх підтримує, але цей же сміх також дав змогу нації сховатися, знайти собі прикриття у своїй апатії, своїй нерішучості, індеферентності. Так що палиця, як то кажуть, має два кінці. Андрій Чумак з розумінням ставиться до сміху в тюрмі. В його образі можна знайти риси “сковорядинської людини”. Він багато медитує, обдумує бугтя, намагається ствердити одну ідею – збереження людськості.

Реалізм пом’якшений у “Саді Гетсиманському” ніжною емаллю скорботного романтизму, оздоблений місцями доброю іронією людини. Для своїх вражень автор обирає як засіб вираження гумор і сарказм – те, що було новим для тодішньої “рожевої” української літератури. Гумор Івана Багряного у романі незрівняний – український, який виснажував, рятував,

давав опертя в розхристаному, здеморалізованому світі. Чи не цей багрянівський гумор дає змогу збагнути незбагненне: чому звичайна людина, Андрій Чумак, спроможний усе витерпіти, здолати і звияжити.

У в’язничних умовах філософія дії пропонувала інтелектуальне протистояння. Існувала теза, що “з безглуздя треба боротись, доводячи його до абсурду”. Так, на потіху героєві роману, слідчий Гордий строчив під його диктовку раптове *“карколомне відкриття”* глибоко анархістської організації з іменами *“особисто знайомих”* – Уолта Уйтмена, Бенвенуто Челліні, Баруха Спінози, Уго Фоскло, Івана Вишенського та інших – для соліднішого списку: *“Потім розписали всі явки, наради й збори, коли були, де й хто був присутній. Склали стислу програму дії. Політичну платформу. Все, як належить. Наладнили зв’язок з колами Нестора Махна в Парижі... Організація вийшла громоподібна”* [1; 443].

Взагалі “шибеничний гумор” у романі – це несподіванка для читача, яка вдало збалансовує журливі літературні ноти. Мабуть, можна з упевненістю сказати, що гумор (і саме “шибеничний”, за визначенням Івана Багряного) – черговий екзистенційний феномен “реального існування” [3; 156].

“Анекдота про те, – пише Іван Багряний, – як замерзлого безпритульного палили в крематорії, коли по двох годинах палення відкрили нарешті дверцята печі, а він звідти вигукнув: “Закрий, халаяв, сквозить!” – це неподібний анекдот. Саме він відображає факт, що ця (арештантська) публіка і в пеклі почувается, як вдома” [1; 380].

У Д.Донцова зустрічаємо подібну байку про запорожця, який просить поляків перед шибеницею, щоб, мовляв, його повісили вище, щоб “улегшити їм... віддання йому останньої шани”. Ця байка, продовжує автор книги “Підстави нашої політики”, “виражає не тільки суверенну погорду перед смертю..., але й щось більше: страх, щоб кати не посудили його за страх перед смертю” [5; 205]. Як бачимо, сміх у смерті, чорний гумор – це не вигадка Івана Багряного. Він дотримувався народних традицій, знаючи менталітет своїх пращурів.

У романі “Сад Гетсиманський” зразків “шибеничного гумору” як засобів характеротворення дуже багато, зокрема яскравим зразком є діалог між професором старогербської мови Маневичем і Руденком про фак і ремесло, які їм придадуться в тих місцях, куди їх позаганяють всі ті “ОСО”, “Трибунали”, “Спецколегії” та “Тройки”. М’який гумор українців тут наближається до саркастичного, вони ж бо сміялися зі своєї дурості і немічності:

- *Яка ж буде робота, товаришу Руденко?*
- *Пустякова.*
- *Ну ж скажіть. Ви знаєте.*
- *Там багато білих ведмедів. Так от треба буде їх ловити.*
- *Білих ведмедів?!*
- *А ви ж думали. Але не журіться, норма пустякова.*
- *А яка ж норма?*
- *Всього три штуки на одного. Щоденно.*
- *Боже мій, боже!...”* [1; 338-339].

Камера беззлобно потішалася, а професор навіть того не помічав. Він не давав спокою Руденкові з тими ведмедями, поки той не пояснив сумно, що, на жаль, *“не ми будемо ловити білих ведмедів, а навпаки – білі ведмеді ловитимуть нас, дорогий професоре!”* [1; 339].

Цього всього не можна було б вигерштіти, і люди ці всі давно були б по божевільнях, коли б не ця людська риса, і не взагалі “людська”, а риса радянської людини, яка давно навчилася до всього ставитися з гумором, з презирливою іронією, з насмішкою. Ось приклад такої характеристики: “З його уст стікає смужка крові. Тиша. Аж ось з протилежного кутка камери хтось питає тремтливим голосом, хтось з друзів:

– Ну, що, Пилипе? Як там?

– Та... кажуть... не тільний, а телісь!...

– А ти ж?

– А... я... ка’у... “До бугая не водили”.

В камері сміх” [1; 394].

У “Саді Гетсиманському” чорним гумором “приперчені” сторінки, котрі передають “перські мотиви” в’язня – тюремного Мефістофеля – про “пригоди персіян і вірмен на слідстві в цій модерній тюрмі, в “органах революційної законності” [1; 82], про запроTOCOLьовані “зізнання” і “каяття” чистильника взуття Аслана, звинуваченого в шпигунстві: “Пиши: я робив повстання проти советської влади: Еге ж. Твої черевики швидко порвались? І твого начальника черевики теж швидко порвались?! І в робочого класу черевики дуже швидко порвались?! Ага?! Отож. То я їх чистив таким мазьом... знарошне таким мазьом, щоб швидко рвались. Контрреволюційним мазьом...” [1; 85].

Аслан розповідає, як то він чистив черевики пролетаріатові, як вони дерлися від отруйної мазі, як той пролетаріат лає советську владу, партію й самого Сталіна і хоче ту владу повалити, а все через одного чистія, фашиста й контрреволюціонера, Аслана... Він думає при допомозі своїх веселих земляків і друзів, опанованих психозом самовідкриття в ім’я рятунку від смерті та одчайдушним “шибеничним гумором”. Бідний Аслан розповідає, що він шпін, що він диверсант.

Взагалі виходило так, що історія кожного з в’язнів абсолютно подібна до історії дурного Аслана, чесного чистія черевиків. Ось чому вони так щиро сміялися з трагічних Карапетьянович “перських мелодій”.

Ще одна трагедія народу. Уже не в тюрмах Харкова, а на відкритих просторах, але не менш страшна описана у романі Івана Багряного „Огненне коло”. Прозаїк змальовує велику, міцну, справжню чоловічу дружбу, що зв’язала Петра з Романом Пелихом із Дрогобича. Юний, веселий, бадьорий, синьоокий Роман, невиправданий оптиміст, мрійник і романтик, живе, як і всі вони, з вірою у визволену Україну. Його характер типологічно близький образам Василя Тьоркіна, бравого солдата Швейка, Кола Брюньона. Грайливий гумор, гостра, часом різночла сатира і сарказм у бік противника і недруга – все це ріднить характер названих героїв і робить їх виразниками народного духу, який вміє знайти привід для жарту і сміху навіть у пеклі. Висока сміхова культура українського народу знайшла глибоке втілення на сторінках повісті і зв’язана з багатьма замальовками твору, але найбільш повно вона живе в образі Романа Пелеха. „Роман був, як ніколи, веселий і часом, немов школяр, пустотливий. Хоч його веселість скидалася на шибеничний гумор” [2; 246]. Згадаймо хоча б сцену у ідальні для німців. Роман дотепно використовує гасла, роблячи з них смішні парадокси.

Затиснута у вогненне кільце, дивізія (а разом з військовими угрупованнями на цій території ще й спалені українські села) живе нездійсненою мрією української нації, що все якось буде, минеться само по собі, жадібно вслухається в пророцтва місцевої ворожки Насті Стигматички,

котра запевняє, що під Бродами ворог сам пощезне. Автор з іронією підкреслює: “Ну, зовсім так, як в гімні національним тим співається: Згинуть наші воріженьки, як роса на сонці” [2; 256-257].

Недооцінювання ворога, зайва патетика, різні “вишивані дядьки”, про яких Петро пізніше скаже, що організувати дивізію було кому, а відстояти від м’ясорубки не знайшлося кому, – усе, що назбиралося за роки, за століття бездержавності, що не давало змоги батькам і дідам випростати спину, виривається з душі мрійника Ромця крахом юнацьких ідеалів: “А яка ж то була гарненька хатка! Хатка, що її мені збудували змалку різні вишивані “дядьки”! Знаєш, хатка з “козаченьків”, “з воріженьків”... “Козаченьки йшли на герць позуляти з “воріженьками” [2; 301]. “Замість вчитися модерним наукам, отієї математики, як треба перемагати ворога, ми чортій-відколи співали про симпатичних “воріженьків”, що самі щезнуть”, “як роса на сонці” [2; 302].

Бачимо, що у цьому творі автор наголошує на кращих рисах українського народу, але й сам визнає, що в цьому контексті вони грають не на руку нам.

Хоча не завжди емоційність, кордоцентричність, замилювання природою, м’який гумор є samozаспокоєнням. Дуже часто саме ці чинники, а також постійні ліричні пісні, афоризми, прислів’я, артистизм українців скріплюють віру у краще до останнього.

Отже, сміх – це не домисел, а реальне відтворення арештантської атмосфери. Гумор, як щось ірраціональне і незрозуміле в тюремних умовах сталінської доби, стверджує в романі велич і благородство людини, єдине, що дозволяло перемагати самого себе й зберігати в собі це високе ймення серед дикого примітивізму людської суєти. Ось чому саме “шибеничний” гумор є важливим засобом характеротворення у романістиці Івана Багряного.

1. Багряний І. Сад Гетсиманський: Роман. – К.: Час. – 1991. – 512 с.

2. Багряний І. Тигролови: Повість; Огненне коло: Повість. – К.: Укр. письменник, 1996. – 350 с.

3. Батенко Г. Світи із “Саду Гетсиманського”: (український підмурівок світового екзистенціалізму) // Молода нація (альманах). – 1996. – №4. – С. 150-157.

4. Боров Ю. Основные эстетические категории. – М.: Искусство, 1960. – 312с.

5. Донцов Д. Підстави нашої політики. – Нью-Йорк, 1957. – 467 с.

6. Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження. – Мюнхен, 1959. – 224 с.

7. Поспелов Г. Смех Гоголя // Николай Васильевич Гоголь. – М.: Сов. писат., 1954. – 217 с.

8. Сподарєць М.П. І.Багряний – романіст (проблематика та жанрово-стильова своєрідність): Автореферат дис. ... канд. філол. наук. – К., 1997. – 16 с.

9. Тимофеев Л. Основы теории литературы. – М.: Наука, 1976. – 433 с.

In the article “Gibbety humour” as a means of character making in the artistic prose by Ivan Bagryany” laughter is investigated not as invention, but as a real life of prisoners in Soviet jails. Humour, especially “gibbety humour” (named by Ivan Bagryany), helped innocent people to survive and not to become mad.

That is why the “gibbety humour” is one of the most important means of character making in novels by Ivan Bagryany

Історія літератури

Вікторія Чобанюк

ДУХОВНО-ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ-НЕОКЛАСИКІВ

У творчості неокласиків віддзеркалюється висока духовна культура людей, які жили в гармонії зі світом, вміли його чути, любити і поетизувати. Маємо всі підстави говорити про генетичний зв'язок їхньої творчості з філософською системою Г.Сковороди, бо зміст ліричних творів М.Зерова, М.Драй-Хмари, П.Филиповича, О.Бургардта і М.Рильського позначений засвоєнням духовної спадщини української літератури і відповідної світової традиції.

Одним із важливих понять філософії та естетики письменників є осмислення ролі слова. Саме осмислення, адже слово вносить гармонію в людські стосунки, визначає рівень духовності, моделює поведінку, але тільки тоді, коли є еталоном краси і правди. Відтак митець повинен працювати задля цього. Це неокласичне кредо висловив М.Рильський у поезії “У пушах, де стежки звірині”:

*Так ти, мистецтво, серед бур і змроку
Сієш мислям і серцям людським –
У темнім морі променисте око.*

Неокласики були переконані, що без всебічного й глибокого розуміння набутих минулого годі митцеві сягнути майстерності, досконалості виразу й образу, тому що одвічне творче начало народжується в глибинних шарах історії, передається від покоління до покоління. Часом творчість попередників так захоплює, що вони вважають себе ще невмілими учнями на дивному уроці літератури.

*І ваше слово, смак, калагатія
Для нас лиш порив, недосяжна мрія
Та гострої розпуки гострий біль, –*

читаємо у сонеті М.Зерова “Класики”. А П.Филипович у поезії “Я – робітник в майстерні власних слів” зізнається:

*Натхнення, віху чую я тоді,
Коли учусь у давнього митця.*

У збереженні досягнень минулого бачить розквіт сучасного і майбутнього Юрій Клен:

*Ми несемо нащадкам вічний дар
Дар невмирущої краси: всі чути
І нами бачені дива століть,
Щоб людську думку вдруге запліднить (“Потоп”).*

Глибинне осягнення секретів поетичної майстерності славних попередників поєднується у неокласиків з роздумами про роль і місце митця в сучасному світі. У вірші “З Античних барельєфів” П.Филипович зображує процес творчості майстра-скульптора і говорить про натхнення як

Вікторія Чобанюк Духовно-інтелектуальна своєрідність національної філософської традиції

“божественне осяння”. Але поезія “Кому не мріялось, що є незнана Муза” відкидає класичне уявлення про поетичне натхнення. Романтична мрія в образі незнаної Музи – то лише вигадка, бо “визначає ладу і пісень” не вона, а життя.

У цьому переконаний і М.Драй-Хмара, який у сонеті “Спустившись на саме дно копальні” вдало проводить асоціативну паралель між працею шахтаря і поета, адже слово-самородок також заховане в глибинних шарах давньої і сучасної культури.

Поезія для неокласиків – це праця, повсякденна і важка, але водночас улюблена і натхненна. Їм близька сквородинівська ідея про те, що лише в праці людська душа перебуває в постійному русі й оновленні, що справжньому митцеві насолоду приносить не слава, а сама праця над твором, яка солодша за славу. Тож поет повинен працювати “без крику і зупинок”, щоб “скиртами його підносився ужинок” (“Творча тиша”). М.Зеров вірний думці, що “Класична пластика і контур строгий, І логіки залізна течія” – це шлях поезії. П.Филипович – “робітник в майстерні власних слів”, – знає, що слово “засяє самоцвітом” тільки “в руках майстрів”. Поетична прозорливість, закоханість у навколишній світ у парі з працею дадуть небачений урожай мелодійних і прекрасних слів. Цього принципу неухильно дотримується М.Драй-Хмара:

*Я нюхаю світло і звук,
я чую, як грає проміння,
я бачу: на цвинтарі мук
нове проростає насіння (“Любці Колессі”).*

Тонке спостереження і глибоке розуміння краси як гармонії світу, розуму й почуття можуть вилитись у справжню поезію тільки в єдиному пориві з натхненною працею. Поетична творчість М.Рильського позначена такою єдністю; він справді “Як каменярь виходить на роботу, Щоб жест руки, розмірено скупий, Валив каміння і ламав стовпи” (“Суворих слів, холодних і шорстких...”). Бо в поезії, переконаний поет, як і “в житті людському, крізь порох, труд і піт, крізь сумніви і зтому Ми здобуваємо свою височину” (“Цвіте Азалія”).

Але, на жаль, складні умови життя часто стримували творчий політ митців, їхній порив до свободи слова. У поезії “По кліті кованій” не без ноток відчаю М.Драй-Хмара говорить:

*Поете, це – твоя химерна доля:
пручатись, борсатись у путях суєти...*

А закінчує її так: “а ти волочиш тут кайдани Атта Троля”. Згадаймо, що Г.Гайне у поемі “Атта Троль” змалював образ прирученого ведмедя, який танцює на людних площах. Гайне висміяв псевдомократів, тупу мішанську ненависть до всього талановитого й розумного. Сонет М.Драй-Хмари написаний у 1929 році, коли було взято курс на знищення самобутності нашого народу, тож умови для творчої праці митця не випадково автор порівнює із невиліницьким життям могутнього звіра.

Роздуми про місце митця в сучасному світі звучать і в сонеті М.Зерова “Історія Генрі Есмонда”:

*А десь в Америці є затишок для праці,
Де можна думати і Бога споглядати*

Серед розлогих нив і цукрових плантацій.

Хіба може творити митець, коли “прикрих дум не сходять попіл – як прогнати тлум передчувань і всі страхи безсонні?” (“Superstitio”).

І все-таки неокласикам вдалось сказати посутнє і дуже важливе про себе, про світ, про безповоротний час. З’ясовуючи свої творчі засади, вони усвідомили суть поезії як філософське одкровення, як мірило вічної краси. Як ми вже відзначали, через творчість неокласиків виразно проходить ряд сквородинських мотивів. Щойно ми з’ясували роль слова у творчості поетів. Зараз маємо на меті простежити у ній розвиток теми шляху. “Кожен народжений у цьому світі, – писав український філософ, – є мандрівник, сліпий або просвіщенний” [6; 466]. Ці мандрівники прагнуть особливого життя, що веде до висоти мудрості, гармонії в природі, світі та людині. У Юрія Клена:

*Йти у сніг і вітер, в дощ і хугу
І мудрості вином розвести тугу.
Бо, може, це нам вічний заповіт,*

*Оці мандрівки дальні і безкраї,
І, може, іншого шляху немає,
Щоб з хаосу душі створити світ* (“Скворода”).

Мотив шляху розвиває М.Драй-Хмара у вірші “Розлютувався лютий надаремне”:

*Переді мною відкриті всі дороги
(не обмину й мишачої нори) –
понесу в саквах своїх убогих
сіромахам на вихліб дари.*

Цей шлях іноді символічно простежується через таємничість вечора до ранку, як-от у поезії П.Филиповича “Не вино, не сон і не отруту”:

*Срібні верби, не згадайте лихом
Злидарів і мрійників-невдах
Курявою і гудінням тихим
Стелеться повечорілий шлях.*

Переважна більшість творів М.Рильського написана внаслідок мандрівок і є плодом філософського і поетичного осмислення того, що автор бачив на власні очі. Шлях у М.Рильського – це книга життя, в якій щоразу прочитаєш нові сторінки, залишаючи на полях власні спостереження і набутий досвід:

*Бери сакви, і рідний дім покинь,
І пий холодну, мовчазну глибину
На взліссях, де медово спіють дині!*

*Учися чистоти і простоти
І, стоптуючи килим золотий,
Забудь про везі темної гордині*

(“Запахла осінь в’ялим тютюном...”).

Мабуть, тільки у М.Зерова ця тема не простежується виразно. Власне, вона вчувається в ряді поезій, але “не лежить на поверхні”, а проходить через призму інших тем. Приміром, цикл “Одісея” – то, безперечно,

обов’язковий мотив шляху як дороги повернення до рідного дому, дороги відкриттів, певної переоцінки життєвих цінностей, пізнання навколишнього світу і себе у ньому.

Природа для неокласиків – невіддільна частка людського пізнання, шлях до осягнення душі людини, її найтонших порухів. Так, невідворотний колообіг людського життя навіює П.Филиповичу думку про те, що природа теж проходить всі його етапи: дитинство, юність, зрілість і старість. І, може, колишє сонце теж постаріє, стане “бліде, сивоволосе”, і тоді нащадок буде заздрити тим, кого в “далекі милі дні” воно “вогнем своїм палило” (“Сонце”). Людина і природа у творчості поета – єдине ціле: “І все живе в уяві поєдналось: Земля, ліси, і бондар, і різьбяр...” (“Різьбяр”). Як і людина, природа сумує і радіє, вітає життя: “Горнувся колос до колосу, шептав про радість життя” (“Уже давно розвиднялося...”).

Синкретизм відчуттів сповна вилився у поезії М.Рильського, надто ж коли митець олюднеє докільця і наче розчиняє в ньому саму людину. Приміром, у вірші “Новий хліб” спостерігаємо цікаву авторську метафору – “І голоси людські – як відгомони Того, про що розказує вода”. Порівняння людських голосів із мелодійним дзюрчанням води не є новим у поезії. Однак порівняння їх з її відгомонами – то оригінальна авторська знахідка, наповнена особливою смисловою місткістю. Дзюрчання води не просто за звуковою схожістю нагадує М.Рильському людський голос, а має глибоку внутрішню сутність: якщо голос людини – її відгомін, то вода розмовляє мовою людини. Таким чином відбувається гармонійне злиття людини і природи.

Таких прикладів у поезіях неокласиків знаходимо чимало. У душі сквородинівської філософії намічають вони першорядну роль і значення для духовного прозрівання людини саме злиття, єднання з природою: “Ясний світе, степе без краю, Срібна пісне роси й трави, Вас кохаю, вас закликаю, Хочу бути такими, як ви!” (П.Филипович), “Я з землею зрісся – не вирну” (М.Драй-Хмара), “І, соків земляних відчувши міць, Розплющить очі і зустріть коралі Таких веселих запашних суниць” (М.Зеров), “Отак вітрам віддатись, Щоб квітом синім і гірким Зрости і загойдатись На дикім березі нічнім” (Юрій Клен), “І стомлені душі зливались з живою душею землі” (М.Рильський).

На наш погляд, поезія М.Драй-Хмари і М.Рильського прагне передати найвищу радість буття. Вони дуже тонко сприймають навколишнє. Просто-таки віртуозно мислять образами-символами, створюючи зразки живописної алегорії рідкісної краси. Власне, непорушна злітність гармонії вчувається у світло-елегійному ладі картини, створеної М.Рильським у сонеті “Запахла осінь в’ялим тютюном...”:

*Запахла осінь в’ялим тютюном,
Та яблуками, та тонким туманом, –
І свіжій айстри над піском рум’яним
Зоріють за одчиненим вікном.*

В одній строфі маємо два мікрообрази, що об’єднані однією ідеєю, – передати захоплення осінньою красою. Цікаво, що кожен із мікрообразів поєднав у собі риси буденні, добре нам знайомі, і невідомі, які потребують додаткових зусиль для їх сприйняття. Коли читаємо, що осінь пахне в’ялим

тютюном і яблуками, нібито вдихаємо добре знаний аромат. А як вона пахне тонким туманом? Те ж саме маємо і в наступному мікрообразі. Айстри – не лише чудові квіти, в них – якась тасмниця, втілення вічних життєвих явищ. Вони, як зорі, зоріють за вікном. І це не лише зовнішня схожість. В обидвох випадках простежується зіткнення конкретного, земного із тасмничим, вічним. Так звичайна осіння картина у бащенні поета набуває глибокої філософської місткості. Справді, поезія М.Рильського “настроена на вічні і нові зміни, що відбуваються у природі. Вона для нього – найширший вияв життя і духу, де все біжить, змінюється, перебуває в постійному процесі виникнення і зникнення” [3,210].

Вияткова зрілість світовідчування вирізняє і М.Драй-Хмару. У вірші “Я світ увесь” читаємо:

*Дивлюся й слухаю: прозора
співає струміль биття,
і віриться, що скоро-скоро
так само заспіваю я.*

Щоб відчутти, як “співає струміль биття”, необхідно, аби життя в значенні матеріального буття бодай в уяві поета трансформувалось в поняття життя як духовної субстанції, що керується законами, відмінними від земних. Така повинь відчуттів полонить поезію М.Драй-Хмари, залишаючись при цьому добре контрольованою, захищеною від можливості перерости у стихійний потік.

Саме через сприйняття природи відбувається осягання неокласиками всесвіту і вічності, адже характерними особливостями філософської лірики є художня настанова на пізнання сутнісних проблем буття, часу і простору. В цьому сенсі серед поетів вирізняється П.Филипович. У вірші “Єдина воля володіє світом” він висловлює свою мрію і віру в розквіт гуманістичного суспільства в майбутньому. Єдиний шлях прогресивного історичного розвитку – людяність. І цей закон – “єдина воля” – мусить захоплювати всі явища людського буття і Всесвіту.

У М.Драй-Хмари також прочитується певна схильність до цілісного переживання світу. Душевний стан його більше чи менше пов’язаний з тими чинниками, які, кажучи словами Г.Сковороди, “добирають” собі одні одних за внутрішнім “юродством”. На нашу думку, таке цілісне переживання світу починається з глибокої самоусвідомленості поета, а відтак – визначення свого місця в цьому світі, максимального наближення до нього:

*І знов, як перший чоловік,
усім тваринам дав я імення,
Я зорі сестрами нарїк,
а місяць – побратим у мене (“І знов, як перший чоловік...”)*

Життя людини – то мить, за яку вона повинна зробити дуже багато, а тоді піти в невідоме, залишившись на землі в спогадах. Але навіть кожна мить із цієї миті може здаватися вічністю, якщо знайти і встановити отой невидимий зв’язок із найдивнішим із чудес, ім’я якому – світ, що оточує нас:

*Мить – як безвік. Безгоміння.
Ось прислухайсь, не диши...*

*Чуєш радісне квіління
не самотньої душі?*

Так поет намагається осягнути феномен часу, власне, прийняти її найменшу одиницю – мить. Лірика М.Драй-Хмари виповнена могутнім життєлюбством, мабуть, тому в ній вчувається така потужна емоційність і незбагненна сила.

Щойно сказане можна повторити, аналізуючи поезію М.Рильського, хіба що в ній не відчуємо того природного, навіть стихійного пориву, радше навпаки – неквапливе сприйняття й зважену оцінку. Заглиблюючись у природу, митець шукає філософічних висновків. І тоді з’являються глибокоосмислені вірші, які тривожать думку, примушують шукати відповідь на складні питання, як-от у сонеті “Тріпоче сокір”:

*А серце так: ти ж той листок єдиний
На гілці всеземної деревини,
Ти ж тільки частка, лінія одна!*

Людина – єдиний листок на гілці всеземної деревини. У цьому образі автор вдало поєднав власні переживання, одночасно вивішив його за рамки локалізації на рівень загальнолюдський, адже кожна людина – неповторна, єдина – може залишатися такою тільки пізнавши себе, а це станеться лише за умови, якщо вона відчує себе часткою такого ж неповторного, достоту незбагненого живого світу.

Центральне місце у поетичній світобудові неокласиків належить любові – до світу, до людей. Для характеристики естетичного сприйняття дійсності митці послуговуються символікою кордоцентризму. Ідеї “філософії серця” (За вченням Г.Сковороди, серце – складний внутрішній світ людини, воно є безоднею думок) художньо інтерпретуються в українській поезії, зокрема у творчості неокласиків через символічний зміст образу – символу серця. Багатством символічних відтінків відзначається образ серця в поезії М.Драй-Хмари. Це і засіб розкриття емоційного стану: “Хрусткий на серці стигне лід” (“Зоріти ніч...”), “і знову віра воскресєє у серці стомленим моїм” (“Маленькій Оксані”), “і хтось у серці радість множить легку, як срібне волоконце” (“Ласкавий серпень”), і образні метафори із значенням пізнання серцем: “і збагнути серце хоче тасмницю тасмниць” (“На смерканні”), “... мов та бджола, воно блукає манівцями. О серце, оповите снами, чому ти не дзвінка стріла?” (“Наставила шовкових кросен”), і символ доброти та душевної відкритості: “Бідний сам я, не йду на хитрі влови: з серця в серце наллю я пісень” (“Розлютувався лютий надаремне”), “благословляють незримі руки тих, в кого серце болить” (“На побережжі”). У М.Рильського серце є джерелом не тільки почуття – “Мандрівка пахне, аж серце п’яне” (“Мандрівка пахне...”), “Як вітрові нема йому спокою, Своє ві серце сам і розрива” (“Торкнулась легко...”), “Серце нудьгує, і плаче воно” (“Безсонна ніч”), – але й думки: “Знай, що в світі найтяжче – це серце носити студене” (“Медитація”), “Та серце вірить, повне прохолоди, дитячим неосіннім голосам” (“У присмерку осінньої алеї”).

У поезіях Миколи Зерова та Юрія Клена серце виступає переважно як “містилице почуття” [3; 247]: “Так повно кров у серці нульсувала”, “Мороз прибрав весь учорашній бруд, Що серце тис і накладал окови”, “Яка крізь серце потекла Каяла” (М.Зеров); “І сонна тиша в серці залягла”, “Тут –

наче серце стіймано в сільце, А там навколо – всесвіт неозорий”, “...в серце сипле зорі снігови” (Юрій Клен).

Лірику П.Филиповича пронизує “філософія серця” як утвердження духовної сутності людини, хоч звернення до образу серця знаходимо лише в поезії “Небо осіннє, мов квітка марніє...”:

*Серце твоє – мов маленький будиночок
На неосяжній холодній землі.*

Цей образ увібрив ставлення автора до світу, розкрив його філософські ідеї, власне те, що серце – то основа людського життя, бо з нього бере початок і думка, і любов, бо тільки в ньому знаходить людина силу вижити у щоденному вирі пристрастей і суперечностей. “А той, хто зберіг серце своє, – вчить Г.Сковорода, – врятував душу свою” [6; 80]. Ця ідея українського філософа близька всім київським неокласикам, тим-то їхня поезія така духовно наснажена, емоційно відкрита і почуттєво багата.

Поетів ріднить між собою примат вищих духовних цінностей, кажучи словами Г.Сковорода, – внутрішнє задоволення в правді. Щастя бачиться в духовній свободі, єднанні з природою, самопізнанні, “сродній” праці, служінні своєму народові. Творчість київських неокласиків сповнена любові до життя, його краси, зорієнтована на шкалу вселюдських цінностей. Саме це підносить її до міжнаціонального виміру.

1. Драй-Хмара М. Вибране. – К.: Рад. письменник, 1969. – 302 с.

2. Зеров М. Твори: В 2т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1. – 843 с.

3. Камінчук О. Рецепція “Філософії серця” в українській поезії// Молода нація: Альманах. – К.: Смолоскип, 1996. – С. 247.

4. Клен Юрій. Вибране. – К.: Дніпро, 1991. – 461 с.

5. Рильський М.Т. Сонети. – К.: Молодь, 1974. – 187 с.

6. Сковорода Г. Пізнай в собі людину. – Львів: Світ, 1995. – 526 с.

7. Соловей Е. Українська філософська лірика. – К., 1998. – 366 с.

8. Филипович П. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1989. – 196 с.

The article investigates the issue of aesthetic connection of Ukrainian neoclassical works with the philosophical system of H. Skovoroda. Spiritual freedom, nature unity, self-knowledge, kordosentryzm, “srodna” work are those spiritually-intelektual coordinates which the article author reveals in the process of poetic-artistic world analysis by M. Zerov, M. Drai-Khmara, P. Fylypovych, O. Burgardt and M. Ryl's'kyi.

Надія Крижанівська

МОТИВИ “ДУХУ СУПЕРЕЧНОСТЕЙ”
У НОВЕЛІСТИЦІ ЕДГАРА АЛЛАНА ПО
(на матеріалі новел “Чорний кіт”, “Серце-викривач”
та “Чортик суперечності”)

В особі Едгара Аллана По (1809-1849), одного з найвидатніших митців в американській літературі XIX століття, поєднався чудовий поет та новеліст-романтик, творець національного жанру новели, психолог, якого понад усе цікавили тасмниці людської душі, а також вчений, що прагнув пізнати світ.

Вагоме місце у новелістиці письменника посідають оповідання, де він намагається проникнути у потайні глибини підсвідомого, проаналізувати злами людської психіки, а героями цих творів є люди, що страждають хворобливою збудливістю, спричиненою розумовими чи нервовими недугами, люди, котрі здійснюють свої вчинки всупереч здоровому глузду.

У сучасному літературознавстві ці твори відносять до психологічних новел автора. Процес психологізації художньої прози, слушно зазначає Н.П.Михальська, – є характерною рисою літератури періоду 1840-1860 років, що проявилась у творчості По, Готорна, Мелвіла (4;4). Як справедливо зауважує Ю.В.Ковальов, “предметом уваги письменника стала душа людська, що жахнулася, зіткнувшись зі світом, в якому для неї не залишилося місця. Звідси біль та хвороба душі, звідси її страх та жах як об'єкти уважного художньо-психологічного дослідження” (1;176).

Тема незбагнених вчинків людини або “духу суперечностей” є центральною темою новел “Чорний кіт” (1843), “Серце-викривач” (1843) та “Чортик суперечності” (1844). “Мова йде про неприродні та небезпечні для самої людини ірраціональні нахили, що породжують злочинні дії. Надзвичайними подіями в цих новелах виступають передусім душевні стани та бажання, зовнішні дії ніби вторинні” (3;192-193).

Новела “Чортик суперечності” вирізняється з-поміж вищезгаданих оповідань перш за все тим, що їй властиві елементи есе. З одного боку – це філософський нарис, а з іншого – новела з характерними для неї художніми особливостями. Читач і не здогадується, що цей філософський нарис є художнім твором, аж поки не прочитає більшу його частину і не дізнається, що головним героєм новели є оповідач і твір має свій сюжет.

Новела розпочинається критикою френології, – вчення на той час досить поширеного. Вважалося, що за допомогою френології можна встановити відповідність між психічними властивостями людини та формою її голови. В оповіданні “Чортик суперечності” Едгар По іронізує над неспроможністю прихильників цього учення збагнути тасмниці людської психіки та вбачає причину цього у ненауковості їхнього підходу. Зокрема, він наголошує на тому, що згадане вчення не відводить у своїй системі належного місця нахилам, що існують у вигляді корінних, одвічних та непереборних почуттів.

Більша частина твору присвячена теоретичному розгляду того парадоксального явища, котре автор називає “духом суперечностей”, що

має величезну владу над людиною та штовхає її на здійснення вчинків, котрих вона не повинна робити. Саме “дух суперечностей” штовхає людину, що стоїть на краю прірви до самогубства. І якщо у таку мить не знайдеться дружньої руки підтримки, яка утримала б її від падіння у цю чорну безодню, то людина загине. У такий спосіб Едгар По передає з усією глибиною та силою ту трагічну самотність, яка переповнювала його самого.

Зазначимо, що 40-і роки, другий і останній період творчості письменника, були найбільш складним та трагічним періодом його життя. Коли у 1842 році вдруге зазнали поразки усі його плани створити власний журнал та ще й незабаром здоров'я його дружини, Вірджинії, значно погіршилося і вона опинилася на межі смерті, життя Едгара По сповнилося безнадійністю, пригніченістю та тривогою. Він часто знаходив утіху в пияцтві, що давало підстави його недругам пояснювати жахи, які є у його творах, витвором “хворої” фантазії письменника та називати його “безумцем, який пише про себе”.

Головний герой новели “Чортик суперечності”, оповідач, веде свою розповідь з камери для засуджених до смерті, куди він потрапив за вбивство, вчинене з метою заволодіти статками своєї жертви. Перш ніж піти на злочин, він довго та ретельно розмірковував над способом убивства, так само ретельно він приховав усі докази, що виключало можливість його розкриття. Йшли роки, та врешті-решт настав той день, коли “дух суперечностей” охопив нашого героя і, втративши владу над собою, наперекір самому собі, жахлива таємниця вирвалася з його вуст.

В оповіданні “Чорний кіт” письменник теж розмірковує про стан душі, охопленої “духом суперечностей”, що є притаманним кожній людині. Автор знову наголошує на тому, що філософи залишають вивчення цього явища без потрібної уваги і запитус читача: “Кому не траплялося сотню разів здійснювати дурний чи безглуздий вчинок без будь-якої на те причини, лише тому, що цього не можна робити. І хіба ми не відчуваємо, всупереч здоровому глузду, постійної спокуси порушити Закон лише тому, що це заборонено?” (5;194).

Так одного ранку герой “Чорного кота” цілком холоднокрівно накинув петлю коту на шию і повісив його на дереві. Повісив його, обливаючись слізьми та відчуваючи докір сумління. Він зробив це знаючи, що чинить смертельний гріх, проте “дух суперечностей” переміг людину.

Дуже близька за своїм сюжетом до новели “Чорний кіт” новела “Серце-викривач”. У цьому творі оповідач убиває старого чоловіка, котрого він любив, лише через те, що його страшенно дратує око старого.

Слід зазначити, що оповідання “Чорний кіт”, “Серце-викривач” та “Чортик суперечності” побудовані у повній відповідності до вимог Едгара По щодо структури та змісту. Стосовно структури новел, то вони характеризуються стислістю, скомпресованістю, лапідарністю, наявністю лише одного закінченого сюжету, тяжінням до градаційної динаміки розв'язки. Що ж до змісту- то це оригінальність та незвичайність сюжету. Розповідь у новелах йде від першої особи, що створює ілюзію правдоподібності того, що відбувається.

У своїх творах письменник звертався до вивчення глибин людської

психіки і найбільш цікавим способом зображення внутрішньої сутності людини, на його думку, був зріз певного психічного стану, що виходив за межі звичайного. Таким психічним станом і є стан людини, охопленої “духом суперечностей”. Необхідно звернути увагу на те, що хоча Едгар По і вважав це явище властивістю людської природи взагалі, він усвідомлював, що тут йдеться про хворобу, аномалію, патологію, відхилення від норми. Герої Едгара По страждають від тих чи інших нервових недуг, а все надзвичайне трапляється з ними тоді, коли вони знаходяться під впливом алкоголю або під час хворобливого загострення їхніх відчуттів. Більше того, убивця в Едгара По часто ідентифікується з жертвою (7; 64).

Як і в інших оповіданнях письменника, в новелах “Чорний кіт”, “Серце-викривач” та “Чортик суперечності” автор намагається досягти потрібного психологічного ефекту. У них з самого початку відчувається прагнення до кульмінації, що створює певний драматичний ефект. Проте ключем до цих творів є саме останній абзац. Є.М.Мелетинський слушно зауважує, що в “Чорному коті”, “Чортику суперечності” та “Серце-викривачу” ірраціональні психічні стани визначають і зав'язку і розв'язку. Вид ненависного кота приводить до вбивства (замість нього) ні в чому не винної дружини, а божевільне роздратування через око сусіда – до його вбивства. Але, окрім цього, злочинець видає себе, коли йому причувається стукіт серця покійного чи нявчання кота, чи коли у збудженому стані йому самому хочеться кричати про скоєне (3; 193).

Едгар По досягає необхідного емоційного впливу різними засобами - колірною символікою, звуковим оформленням, лексико-стилістичними прийомами. Вже сама назва “Чорний кіт” створює певне колірне тло: “Кіт, незвичайно великий, красивий та цілком чорний, без жодної плямки...” (5;193); “То був чорний кіт, дуже великий...” (5; 196); “Я плекав тепер лише злі думки-найчорніші та найзліші...” (5; 198).

Що ж до новели “Серце-викривач”, то її письменник будує на звуковому ефекті - стукоті серця: “...мені почувся тихий, глухий, частий стукіт, так ніби цокав годинник, загорнутий у вату. Чи мені не знати цього звуку. То билось серце старого. Його удари розпалили мою лють так само, як барабаний бій будить відвагу в душі солдата.”; “...пекельний барабаний грукіт серця наростає. Що не мить, він ставав усе швидшим та швидшим, усе голоснішим та голоснішим” (5; 102).

В оповіданні “Чорний кіт” Едгар По теж використовує цей прийом, проте аж у фіналі: “Крик, спочатку глухий та переривчастий, ніби плач дитини, швидко перейшов у невгамовний, голосний, протяжний лемент, дикий та нелюдський, – в звіряче скиглення, несамовитий стогін, що виражав жах, змішаний з торжеством, і міг виходити лише з пекла...” (5; 200-201). У даному випадку звуковий ефект поєднується з прийомом градації, де словом-ключем виступає слово “крик” з його численними емоційними відтінками.

Для художньої структури багатьох новел Едгара По характерною рисою є традиційна у романтичній прозі пара: оповідач-герой. Однак у більшості психологічних творів письменника герой та оповідач - одна й та ж сама особа і “в ній втілено і норму, і відхилення, а розповідь набуває характеру самопостереження. Звідси з усією неминучістю впливає роздвоєння

свідомості героя, яка функціонує ніби на двох рівнях. Один належить людині, що здійснює вчинки, інший - людині, яка розповідає та пояснює їх" (1;188). Як слушно зазначає Л.П.Маркушевська, дія у психологічних новелах Едгара По розвивається у двох планах - емоційному та раціональному, коли одна сторона особистості сприймає та переживає, а інша аналізує емоції. Саме таке раціональне пояснення емоційного сприйняття суттєво відрізняє письменника від готичної літератури жаків (2;133).

Слід відмітити сциєнтицизм новелістики Едгара По. Для багатьох його творів характерним є вживання науково-термінологічної лексики. Оповідання "Чорний кіт", "Серце-викривач" та "Чортик суперечності" містять філософські терміни та слова, що вживаються для опису психічного стану людини. За допомогою термінологічної лексики автор розкриває світогляд героя, показує його душевний стан, що допомагає збагнути його вчинки.

Однак домінуючим все ж таки є емоційний лексичний пласт. Його в основному складають слова, що містять емоційний компонент та слова, що викликають певні переживання та почуття: жах, жахливе вбивство, страх, зло, ненависть, лиходійство, злочин, страшенне прокляття, груп, смерть, мертвий. Деякі з цих слів, такі як "страх" та "жах" повторюються неодноразово, а поєднання цих слів з лексичними одиницями, що належать до семантичного поля похмурості, ще більше посилює ефект у змалюванні різних ступенів страху, неперевершеним майстром якого є Едгар По.

Таким чином, поєднання раціональної та емоційної лексики відображає дві сторони роздвоєної особистості героїв аналізованих новел. Крім цього, таке поєднання створює необхідний ефект єдності враження, на важливості якого завжди наголошував письменник.

Аналізуючи інші лексико-стилістичні прийоми, за допомогою яких автор здійснює емоційний вплив на читача, зазначимо вживання великої кількості епітетів. Що б не описував Едгар По - усюди він вживає епітети. Однак, не дивлячись на різноманіття та багатство епітетів, усі вони витримані в чіткій символічній гамі: "безсонна мертва тиша", "зловісна тиша", "безмежний жах" (5;101-102), "диявольська лють" (5;194), "криваве знаряддя" (5;198) та ін.

Наступний стилістичний прийом, який так притаманний новелістиці письменника - це часте використання повторів, що створює ритміку його творів: "Я посміхнувся - насправді, чого мені було боятися? Я люб'язно запросив їх до будинку. Я пояснив, що це я сам скрикнув уві сні... Я вивид їх по цілому будинку. Я просив шукати-шукати як слід... Я показав їм усі його коштовності, цілісінькі, неторкані..."(5;103); "Я задихався, мені бракувало повітря...Я заговорив ще швидше..., але звук наростає неминуче. Я схопився... але звук неминуче наростає. Я ходив по кімнаті та тупотів ногами, - але звук неминуче наростає...Я бризнув слиною - я бушував- я сварився! Я совав стілець, зі скреготом возив його по мостинам, але звук прекивав усе та наростає невпинно..." (5;104).

Частий повтор займенника "Я" у першому прикладі, а другому - ще й поєднання повторів зі звуковим ефектом сприяють створенню певної атмосфери, загального емоційного напруження, щоб викликати у читача

своєрідний психологічний стан та підготувати його до розв'язки.

Едгар По використовує повтори на різних рівнях: лексичному, синтаксичному, сюжетно-композиційному. На лексичному рівні - це, як правило, частий повтор одних і тих самих епітетів, що зазвичай належать до семантичного поля спліну, туги, смутку. На синтаксичному - повтор конструкцій, зокрема питальних речень та речень, що містять інверсію. На сюжетно-композиційному рівні має місце повтор образів, які автор переносить з одного твору в інший і шим створює загальну атмосферу, котру легко впізнати (2; 133).

Слід зауважити, що письменник особливо наголошував на можливості чисто лінгвістичних чинників, тобто на важливості слова та його звучанні у творі. Він акцентував увагу на необхідності створення єдиної тональності твору, використовуючи при цьому різноманітні мовні засоби.

Розглядаючи новели "Чорний кіт", "Серце-викривач" та "Чортик суперечності", зазначимо, що усі вони наповнені певним символічним звучанням. Насамперед це, як і в багатьох інших оповіданнях Едгара По, символіка безумства. Як уже згадувалося вище, ряд критиків, послідовників Грізволда, вважали письменника "безумцем, який пише про себе". Інша група дослідників (Ю.В.Ковальов, О.М.Ніколюкін, Л.М.Корольова, І.Б.Проценко та ін.) вважають, що жах, похмура атмосфера, символіка безумства у творах Едгара По мають зовнішні, соціальні причини. Письменник дуже боляче реагував на різке протиріччя між теорією та практикою буржуазної демократії, на бездуховний практицизм американського способу життя. Його глибоко вражало те, що, з одного боку, американське суспільство проголошувало християнські моральні принципи, а з іншого - грубо порушувало їх. Едгар По вважав, що причину цього слід шукати у людській свідомості, а тому й звернувся до дослідження психічного розладу, що проявляється у схильності до порушення етичної норми.

У новелі "Чорний кіт" Едгар По застосовує символ "вогонь". Взагалі "вода" та "вогонь" вважаються улюбленими символами письменника. Як відомо, в літературі символ "вогонь" має подвійне смислове навантаження: він зігріває, проте він і нищить. Що ж до названого твору, то тут пожежа, що знищує будинок героя, символізує кару за його жорстокість, а сам чорний кіт є символічним вираженням його провини.

Таким чином, використання символіки теж допомагає здійснювати психологічний вплив на читача та сприяє створенню ефекту єдності враження.

Слід зауважити, що важливу роль у художній структурі новел Едгара По відіграють категорії часу та простору. Як зазначає І.Б.Проценко, для новелістики письменника характерним є "тісно замкнутий, строго обмежений простір і час на схилі віку" (6; 12). Хоча в оповіданнях "Чорний кіт", "Серце-викривач" та "Чортик суперечності" немає замкнутого фізичного простору, свідомість героїв так само відокремлена від світу та зосереджена на собі. Тобто, тут йдеться про психологічний, а не фізичний

простір (1; 199).

“Час” у названих творах – це момент існування на порозі смерті, момент каяття, коли герой усвідомлює скоєне та розповідає про те, що привело його до такого кінця.

Отже, можемо дійти висновку, що у художній структурі аналізованих новел простір, час, звукове оформлення, символіка та лексико-стилістичні прийоми підпорядковані одній меті – художньому дослідженню людського ества, зокрема явища, яке Едгар По назвав феноменом “духу суперечностей”. Письменник досяг незвичайної для свого часу художньої достовірності у змалюванні психічного стану людини, охопленої страхом, жахом та передчуттям загибелі.

1. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По : Новеллист и поэт. – Л., 1984.
2. Маркушевская Л.П. Психолого-фантастические новеллы Э.По // Индивидуально-художественный стиль и его исследования. – Киев, Одесса, 1980, С. 129-139.
3. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М., 1990.
4. Михальская Н.П. Поздний американский романтизм, 40-60-е гг. // История зарубежной литературы XIX века. – М., 1991, С. 3-40.
5. По Э.А. Избранные произведения : В двух томах. – Т2. – М., 1972.
6. Проценко И.Б. Эстетика новеллистической прозы Эдгара По : Автореф. дис... канд. филол. наук. – Л., 1981.
7. American literature in context , 1830-1865. – NY, 1982.

The article deals with Edgar Allan Poe's artistic investigation of the phenomenon which he called “the imp of the perverse”. The artistic structure of the short stories “The Black Cat”, “The Tell-Tale Heart” and “The Imp of the Perverse” is analysed. The author of the article makes an attempt to reveal the way the artistic structure of the short stories under analysis contributes to the solution of the problem raised by Poe : to convey the complexity of the human nature torn by “the imp of the perverse”.

Оксана Когут

ПОЕТИКА СИМВОЛІЗМУ В ДРАМАТУРГІЇ СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА

Спиридонові Черкасенку випало творити в період, коли в українській драматургії було розгорнуто потужний рух за її оновлення. Це був час, коли література запанувала в театрі, а твори автора-драматурга визначали її нове обличчя. Відтепер письменник ставав чи не першою і єдиною силою в процесі формування нової естетики в театрі та драматургії загалом. Традиційно серед модернізаторів національної драматургії, її „європеїзаторів” називають імена Лесі Українки, В. Винниченка, Олександра Олеса. Однак не забуваймо і про творчість тих письменників, які якщо й не йшли в авангарді нового мистецтва, то принаймні вміло трансформували на національному ґрунті ідеї новітньої європейської драми.

Спиридон Черкасенко відноситься до тих драматургів, яким вдалося синтезувати у своїй творчості здобутки старого побутового театру та типові риси нового напрямку в європейській драмі на рубежі XIX – початку XX ст.,

що його зазвичай прийнято називати символістським. Про це у своїй ґрунтовній праці “Триста років українського театру” наголошував Д. Антонович. “Талант Черкасенка, – відзначав дослідник, – більше розважливий, у нього слабше напруження поетичного нерву, символ іноді вульгаризується у звичайну алегорію, яку закінчує прозаїчна мораль, але зате Черкасенко найбільше доступний і близький до старого побутового театру, він є ніби мостом або галузем ланцюга, що лучить старий побутовий репертуар з репертуаром модерного театру” [1; 198-199].

Модернізм приходив у нашу літературу через посередництво інших європейських літератур. Тому доволі часто в нашому літературознавстві зустрічається кілька назв на позначення одного і того ж явища в літературному процесі. Як дослідив М. Ільницький, те, “що у Франції та Росії називали символізмом (символізм – це романтизм навиворіт), в Німеччині та Австрії дістало назву неоромантизму з огляду на генезис, корені цієї течії. Адже романтизмові були притаманні і символ, і недомовленість, і розуміння творчості як містичного дару, розмови з Богом, лишень що тепер символ зведений до знаку, що не піддається раціональному трактуванню, не підлягає понятійному розшифруванню (...) “розшифрування” символу не може бути однозначним, навпаки, символ виступає як амбівалентний, тобто містить натяк на взаємно протилежні значення” [6; 22]. Специфіка української символістської драми полягала у сугестуванні глибоких традицій національного романтизму й неоромантизму, що знайшли своє відображення у п’єсах С. Черкасенка “Про що гирса шелестіла” (1918), “Казка старого млина” (1913).

Ще 1912 році у праці “Театральне мистецтво і український театр”, яка була згодом видана окремою книгою під назвою “Театр і драма” М. Вороний наголошував на безперспективності цього напрямку, на “неорганічності і хиткості” творів символізму в національній драматургії та театрі. “Символічна драма, – писав він, – розриває всі зв’язки з традиціями попередньої драми, прагне розгадати містичні таємниці існування, недосяжні для позитивного знання. Вона повинна таким чином віддалитися від реальної дійсності і заглибитися в сфери туманного й незрозумілого. З глибин підсвідомого, джерел понадчуттєвого черпає вона своє натхнення. Символічна драма зреклася найважливішої основи драматичної дії – створення характерів, які, зіштовхуючись між собою, символізують діалектику життя. Замість характерів вона створила силуети, бліді тіні, майже позбавлені руху і поставлені в рамки абстрактної дійсності, без певних ознак часу й місця дії” [4; 147].

Ранні драматичні твори Спиридона Черкасенка “Жах” (1908), “Повинен” (1908), належать до типово символістської драматургії. Згідно з вимогами її поетики тут домінуючими виступають образи-символи: Батько, Мати, Сини, Дочки, Невістка, Шахтар, Бабуся, які позбавлені будь-якої конкретики і є лише втіленнями певних ідей та поглядів.

Як стверджує Л. Мороз, “...маніфести символістів ґрунтуються значною мірою на Святому Письмі, на теософських ідеях” [10; 6]. Тому не викликає подиву звернення Спиридона Черкасенка до символічної скарбниці Книги Книг, результатом чого стало художнє переосмислення автором образу всесвітнього зрадника – Юди, одного з апостолів Ісуса Христа. Звичайно,

що з огляду порушених драматургом проблем можемо твердити про його зацікавлення “вічними” антитезами людського буття: життя і смерті, свободи і рабства, любові і ненависті, духовного і тваринного, вірності і зради. Аналіз в цьому контексті відомої Євангельської колізії зради Месії Іудою Іскаріотом потрапляє і філософський підтекст драми С. Черкасенка “Ціна крові” (1930), який полягає у вітаїстичному утвердженні Вищої Духовної Сили.

Сучасні дослідники Л.Дем’янівська [5], М.Кудрявцев [7; 16] та О.Мишанич [9; 393] схильні відносити драму С.Черкасенка “Ціна крові” до історичної драматургії, яка разом з тим близька за своїм характером до “драми ідей”, але в ній є історична достовірність, часовий реквізит, водночас автор дбає про динамізм сюжету, сценічний рух, прозорість ідеї. З такими судженнями можна погодитись лишень до певної міри, позаяк цей драматичний твір витримано в релігійно-християнському дусі, тому цілком припустимо класифікувати його як модерну релігійну драму.

Тема відступництва й зради Юдою Ісуса Христа неодноразово поставала у творах багатьох письменників як вітчизняної, так і зарубіжної культури. Неканонічні варіанти ситуації зрадництва знайшли своє втілення у творах Фелікса Голендера – роман “Ісус та Іуда” (1881), Павеля Гейзе – п’єса “Марія з Магдали”, Тора Гербера – роман та драма “Іуда” (1897), Курта Кюхлера – драма “Іскаріот” (1905), Карла Гауптмана – оповідання “Іуда” (1908). До цієї теми звертались Т.Шевченко, Ф.Достоевський, Ю.Вексель, Д.Мержковський, Л.Андреев, а в радянські часи – М.Булгаков і Ч.Айтматов та інші. Фундаментальне дослідження особливостей образу Іуди Іскаріота в українській літературі провів В.Антофійчук [2]. Питання аналізу специфіки функціонування новозавітного сюжетно-образного матеріалу у світовій літературі ґрунтовно досліджені у багатьох працях А.Нямцу [11].

Спиридон Черкасенко у своєму творі переосмислює біблійну легенду про Юду в аспекті визволення ним свого народу від римського поневолення. Метаморфоза героя С.Черкасенка в тому, що Юду він подає не просто зрадником чи людиною, а вольовою особистістю, яка бере на себе роль керівника, здатного вивести іудеїв з під рабського поневолення. Прикриваючись ім’ям Вчителя, він із завзятістю фанатика впродовжує в життя свою ідею фікс про скоре визволення ізраїльтян на чолі з новим царем – Ісусом Христом. Для Юди Бог – це народ, поневолені римлянами іудеї. На його глибоке переконання, той хто не служить боротьбі за свободу своїх єдиновірців, – створіння безвольне й не варте доброго слова. В Юди немає й крихти сумніву, що рабство дочасне, що час визволення і свободи юдеїв неминучий. Він свідомо терпить поневіряння у пошуках для свого народу Царя і провидця з єдиною метою – відродити у силі і славі іудеїв. У творі Черкасенка Юда постає діяльною особистістю, незважаючи на те, що в Євангельському та культурологічному дискурсі потрактовується традиційно спрощено як антиособистість, антигерой. Юда страждає від того, що довгі роки римської неволі витравили в юдеїв найкращі національні якості й прищепили укриту злість, облудливу покірність завойовникам, які скували їх дух й накиннули принизливе ярмо рабства. Це породжує в душі Юди зневагу до людей, яка водночас тісно

переплітається із жалем.

Як слушно зауважив сучасний дослідник, “в душі Іуда захоплюється своїм розумом, але водночас і страждає через те, що оточуючі недооцінюють його діяльність і здібності. Тому, турбуючись на словах про народ, він насправді зневажає і ненавидить людей. Їх інтереси і турботи чужі і незрозумілі йому; будучи майстром інтриги та знавцем людських слабкостей, Юда водночас відчужений від навколишнього світу. Психологія фанатизму неухильно приводить до тоталітаризації індивідуальної свідомості, її принципової орієнтації на найпідліпші пристрасті та інстинкти натовпу” [2; 62].

Власне, в ім’я ідеї свободи Юда зраджує Месію, який для нього є не чим іншим як реальним втіленням символу Волі, яку люди (раби – як сам він визнає), розіп’яли на хресті. Черкасенко не лишень психологічно поглиблює образ Юди, але й примушує свого героя активно діяти. Уже з самого початку п’єси образ зрадника виступає головною рушійною силою, яка стає спонукою до розвитку драматичної дії. Епізод зустрічі його з Ісусом у пустелі прямо вказує на Євангельську колізію випробування Сина Божого сатаною: “І ось приступив до Нього спокусник, і сказав: “Коли Ти Син Божий, скажи, щоб каміння це стало хлібами!” [3; 1188]. Це накладає семантичне значення Сатани-спокусника на образ Юди-зрадника, цим самим значно поглиблюючи морально-психологічний зміст образу. Подальші всі дії Христа (чудо нагодування 5 тисяч людей п’ятьма хлібами та двома рибами, воскресіння Лазаря, тріумфальний в’їзд до Єрусалиму), втрачають свій сакральний зв’язок з канонами Святого Письма і переходять “в план реально пояснюваних розрахунків і егоїстичних пристрастей” Юди [12; 64]. Окрім того, автор через образ Юди (ідейний фанатизм якого обмотивовує причетністю до повстання іудеїв супроти римлян під проводом Юди Голоніта), прагне надати Євангельським колізіям історико-реалістичного характеру.

На думку М.Кудрявцева, Іуда є “носієм раціонального зла – злочину в ім’я блага поневоленого і потомленого людства, підлості в ім’я справедливості” [8; 209]. Тільки зазнавши поразки у своєму поєдинку з натовпом й потрапивши у безвихідну ситуацію, він у стані протрації чинить самогубство, однак так і не усвідомивши повністю згубності своєї ідеї-фікс. Люди для нього немов маріонетки в театрі ляльок, які повинні діяти тільки у відповідності до його волі. Однак Істина та сила Вищого Духу не підвладні амбіціям самовпевненого Юди.

Крім того, рішучість Юди здійснити задумане посилюється його ревністю до Ісуса Христа, через якого, як він певен, втрачає Магдалину. У драмі Черкасенка Марія Магдалина постає в період свого життя, коли вона вже відкрила для себе його істинний зміст й присвятила себе служінню Месії. Драматизм характеру Магдалини обумовлений, з одного боку, пам’яттю про минулу розкіш та розпусту, з іншого – щирим прагненням жінки не зійти з обраного шляху праведниці. Ця боротьба значно ускладнюється втручанням у долю Магдалини – Юди, який не приймає її нового світовідчуття, а в Месії бачить тільки свого суперника й гарного чоловіка, який полонив думки та почуття коханої жінки.

Боротьба двох первнів людської особистості: духовного і плотського є одним з тих онтологічних начал, які провокують у житті героїні численні конфлікти. Магдалина чи не єдина, хто прагне зрозуміти Юду. У певні моменти складається враження, що вона ладна піти за ним і повернутися до колишнього способу життя. Юда звичайно не думає, що розвиток подій призведе до розп'яття Вчителя. Він не замислюється про можливі наслідки своєї зради, вважаючи, що події повинні розгортатися так, як він розраховує. На відміну від Юди, звістка про смерть Ісуса "тверезить" Магдалину й остаточно утврджує її в думці, що Юда – діявол. Підсумовуючи вищесказане, погоджуємося з судженням, "що канонічна негативна семантика в принципі не може бути зруйнована, бо при сприйнятті будь-якого, навіть найапокрифічнішого, трактування образу домінантою його рецепції залишається Євангельська аксіологія" [2; 50].

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619-1919). – Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. – 273 с.
2. Антофійчук В. Образ Іуди Іскаріота в українській літературі. – Чернівці: Рута, 1999. – 104 с.
3. Біблія. Святе письмо Старого та Нового Завіту. – К., 1991. – 1528 с.
4. Вороний М. Театральне мистецтво і українській театр: (Думки та уваги). – ЛНВ. – 1912. – Т. LX – Кн. 10.
5. Дем'янівська Л. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ ст. (символічна драма С. Черкасенка й О. Олесь) // Українська література: Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К.: АТ „Обереги”, 1995. – С. 133-150. Льницький М. Від „Молодої Музи” до „Празької школи”. – Л.: Каменяр, 1995. – 210 с.
6. Кудрявцев М. Ідеї та особистості в історичних п'єсах С. Черкасенка // Дивослово. – 1997. – №2. – С. 15-17.
7. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст. – Кам'янець-Подільський, Олімп, 1997. – 272 с.
8. Мишанич О. Спиридон Черкасенко (1876 – 1940) // Історія української літератури ХХ ст. У двох книгах. Кн. 1. / За ред. В. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – С. 391-394.
9. Мороз Л. Символістська природа драматургії О. Олесь // Літературна Україна. – 1998. – № 49 (17 грудня). – С. 6.
10. Нямцу А. Мир Нового Завета в літературі. – Черновці: Рута, 1998. – 108 с.
11. Нямцу А. Новый Завет и мировая литература. – Черновці: Черновицкий гос. университет, 1993. – 243 с.
12. Хороб С. Українська релігійна драма: генеза, поетика // Варшавські українознавчі записки 11-12. Польсько-українські зустрічі. – Варшава, 2001. – С. 222-236.

The article deals with the specific features of the symbolist type of S. Cherkasenko's artistic thinking against a background of the Ukrainian modernist drama of the early 20th century.

Тетяна Качак

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВИХ МОДИФІКАЦІЙ У СУЧАСНІЙ “ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ”

Історію творять особистості, а фіксують – статисти. Якщо говорити про літераторів, а саме про прозаїків, то вони є одночасно і творцями, і статистами історії. Їхні твори висвітлюють проблеми сучасного суспільства, фіксують основні події і дають їм аналіз, оцінку, зрештою,

малюють портрет доби, інтерпретують світоглядну позицію суспільства.

Говорячи про оцінку та оцінювання чогось, звертаємось до філософських категорій суб'єктивного й об'єктивного, а розглядаючи різні точки зору, різне сприйняття світу і буття письменниками, використовуємо поняття оригінальності і новаторства, інколи – віртуозності.

Розглядаючи сучасну так звану “жіночу прозу” (прозу, представлену авторами-жінками) можна вважати, що оригінальність (в тій чи іншій мірі), яка виявляється, перш за все, у стилі авторок і реалізується через обраний жанр, притаманна кожній.

О. Забужко, Є. Кононенко, С. Йовенко, С. Майданська, Л. Тарнашинська, Г. Пагутяк, Г. Тарасюк та інші письменниці обирають для творів прозову форму, удосконалюючи своє письмо у різних жанрах: роман, повість, оповідання, новела, етюд, “мінітрактат про літературну творчість”, “психологічне дослідження”, інші нетрадиційні форми.

Слід зазначити, що більшість із них свій шлях в літературу починали поезіями. “Початковим імпульсом була поезія... Як у Франції, так і в Англії жінки-поетеси передують жінкам-романісткам”, – переконує В. Вулф [6; 63]. Поетичну школу пройшли: С. Майданська, О. Забужко, С. Йовенко, Г. Тарасюк, Є. Кононенко, Г. Гордасевич. Дехто з прозаїків паралельно займається літературною критикою (чи певними її напрямками) – О. Забужко, Л. Тарнашинська, Г. Тарасюк.

Зосередження згаданих письменниць на прозі має певне підґрунтя. Кріста Вольф, наприклад, у прозових жанрах бачить “не вичерпані можливості”. Проза здатна “передати різноманітність і складність нашого часу в цікавих поворотах. Цей жанр, який дозволяє фіксувати поведінку людей, і одночасно роздумувати над нею, жанр, де методично можливий синтез і аналіз. Цей жанр цілком захоплює автора як особистість, не заставляючи його, все ж, до ідентифікації. Добра проза – подія хвилююча” [5; 76].

Актуальна у сучасній літературі проблема миттєвої реакції на швидкоплинність часу стала причиною домінування саме творів малих прозових форм (оповідання, новели, етюди і т. д.).

“Оповідання – жанр, що його обличчя завжди звернене до сучасності, – пише Є. Шубіна в розвідці “Жанр оповідання в літературному процесі, – і сучасність ставила перед оповідачами масу найактуальніших питань” [5; 52].

В цьому жанрі творить більшість українських письменниць.

Мала проза “має шанс на читацький попит, позаяк сучасний читач прагне переважно літературних історій, швидких і коротких” (за Євгеном Бараном) [4; 5].

Певний жанровий “репертуар” диктує і стильова течія доби. “Дисонанси доби переростають у дисонанси форми”, – засвідчує Л. Тарнашинська [4; 5]. Стабільність стильових процесів порушується. Та це не хаотичний рух. Вони протікають у напрямі зміни, заміни однієї течії на іншу. Теоретики говорять про функціонування в літературі цілої групи стильових течій (реалістичної, романтичної, фольклорно-умовної, символічної, асоціативної, психологічної, деструктивної та інших).

Здається, після занепаду реалістичної та усіх пов'язаних з нею конвенцій, під великий сумнів стає також і продуктивність їхніх наявних антагоністів – авангардизму, модернізму та власне постмодернізму. І. Бондар-Терешенко переконує, що “новітній стиль прагне нових супротивників, і вже під сучасну пору найуспішніші пошуки відбуваються

у галузі паралітератури. Себто там, де весь попередній жанровий корпус зміщується” [3; 238].

Слід врахувати те, що жанрова продуктивність стильової течії визначається і необхідністю художньо, зокрема ціннісно, адаптувати новий матеріал, в тому числі і нового героя, якого утверджує стильова течія чи інше визначальне в даний момент стильове утворення. Один із жанрів при цьому нерідко стає базовим, немовби центром ядра, яке утримує свої частинки, розташовані в полі його тяжіння, у певному оціночному діапазоні.

• У сучасній “жіночій прозі” базовими жанровими структурами вважають новелу, оповідання, повість.

Новелістика представлена В. Мастеровою (“Брати”, “Сиродій”, “Вовкулака” та ін.), Л. Пономаренко (збірка “Дерево обличчя”), Л. Тарнашинською (збірка “Сходження на Фудзіяму”), Є. Кононенко (“Земляки на чужині”, “Нові колготи та ін.), С. Йовенко (новели із збірки “Любов під іншим місяцем”). Зокрема Л. Тарнашинська наголошує, що “новеліст – це, безперечно, поет повсякдення” [4; 5].

В. Фащенко, акцентуючи на вищеназваній залежності жанрів від особливостей стильових течій, запропонував таку класифікацію сучасної новелістики: 1) реалістично-аналітична жанрова модифікація (у сучасній прозі її представляють А. Кокотюха, В. Мастерова, С. Йовенко, Л. Тарнашинська); 2) лірико-романтична (В. Габор, Л. Пономаренко, Є. Кононенко, Г. Пагутяк); 3) комічна (Б. Жолдак, О. Ірванець).

В основу класифікації поставлені актуальні на сьогодні стильові доміанти: пізнавально-аналітичне, екстравертне начало реалістичної новели, суб’єктивно-емоційна, інтравертна спрямованість лірико-романтичної і сміхова, карнавальна, іронічна стихія гумористики.

Реалістична новела з’явилась в часи кризи соцреалізму і почала інтенсивно розробляти нові теми та виразальні художні засоби, табуовані радянським літературознавством. Новелістика останнього десятиліття – мозаїчна картина художніх пошуків, – вважає П. Білоус, – вектор яких – освоїти здебільшого “заборонені раніше теми”. При цьому виділяються дві внутрішні модифікації реалістично-аналітичної новели: імпресивно-психологічна (у “жіночій прозі” представлена декимі текстами Л. Тарнашинської та інших) та соціально-психологічна (В. Мастерова, С. Йовенко). Для першого типу характерне поглиблене зображення внутрішнього світу персонажа, розкриття психічного стану в момент екстремально-кризової ситуації (“Клінічний випадок”, “Усмішка Монни Лізи” Л. Тарнашинської). Такі тексти складають частину антології сучасної новелістики “Квіти в темній кімнаті”.

Соціально-психологічна новела робить наголос не стільки на зображенні реакції особистості, скільки на художньому розкритті епізоду ситуації, обставин, які цю реакцію викликали. Авторська увага спрямована на відтворення внутрішнього життя героїв, на їхні стосунки з суспільством. Провідною є тема кризи сучасної сім’ї (“Сиродій”, “Брати” та інші твори В. Мастерової), екзистенційна тема відчуження і самотності, любові, яка не відбулася (“Канте хондо”, “Таємниця самітника”, “Хіба ти вбивця” С. Йовенко).

Є підстави говорити і про звернення української малої прози до філософської ідеї екзистенціалізму: проблеми абсурдного світу й абсурдності існування людини в ньому, боротьби й бунту як реакції на абсурд, кризової ситуації вибору, яка визначається свободою і волею героя. Час у таких творах виразно екзистенційний, простір ущільнюється, посилюється роль композиції, як засобу узагальнення змісту. Більшість

новел цього напрямку камерні за тематичним спрямуванням, невеликою кількістю дійових осіб, герметичною ситуацією, в яку потрапляє персонаж (Л. Тарнашинська, Г. Пагутяк, Є. Кононенко). Форма викладу позначена експресивністю і недомовленістю, нехтуванням лінійних часово-просторових відношень і класичних логіко-последовних компонентів сюжету.

Прикметною ознакою сучасної новелістики є очевидний інтелектуалізм та іронія, але їй “бракує чіткості та ясності мети..., яка губиться в погоні за літературною сенсацією” [4; 5].

Л. Пономаренко, Є. Кононенко, В. Мастерова, Л. Тарнашинська використовують у творчості і лірико-романтичні мотиви, конфлікт з бінарним протиставленням реального і омріяного, мрії та дійсності, з трагічним зображенням любові. Це новели “Вовкулака” В. Мастерової, “Не кидай мене саму в полі” Л. Пономаренко, “Тебе спалить сонце” Г. Пагутяк.

Спостерігаються у “жіночій прозі” і риси так званої “магічної новели”: реальна і потойбічна площини, які перетинаються за допомогою магічних прийомів, часто зливаються в одну (Г. Гордасевич, Г. Пагутяк). Цій прозі притаманні психологізм, інтелектуалізація, філософічність.

У процесі вибору жанру кожна письменниця використовує синтез традицій і новаторства, що вважаємо позитивним явищем. Кожна з обраних жанрових форм “породжується певним видом емоцій, яким вона співзвучна” [6; 68]. Письменник творить так, як вимагає зміст, підказує інтуїція і диктує талант. У неординарних прозових жанрових модифікаціях і змістовій цілісності полягає авторське трактування тої чи іншої теми, проблеми, явища (не йдеться, звичайно, про претензії поставити на перше місце “культ факту, а не його художньо-мистецьке осмислення” [4; 5]).

Так, “класика жанру, яку забули і якою нехтують” (за Є. Бараном [4; 5]) є важливим аргументом, але не провідним у формотворчих і жанрових шуканнях сучасних прозаїків.

Не можна заперечити Г. Тарасюк, яка вважає, що “в малій прозі варто було б сповідувати закони жанру, дотримуючись певних параметрів”: лаконізм, афористична мова, філігранність фрази, несподівана інтрига і парадоксальна розв’язка, вольовий герой [4; 5]. Але не можна поставити межі, яка б обмежувала творчі потенції сучасних письменниць. Час виходити з полону літературних стереотипів” (за Є. Бараном) [4; 5]. Не кожному талановитому письменнику підходять “класичні рамки стереотипів” і, зрештою, не кожен, хто в них “вписався”, є талановитим. Отже, сповідування класики жанру чи навпаки є не домінантним, хіба що допоміжним критерієм оцінювання прозових творів.

Крім новел, у сучасній прозі є досить поширеною повість, яка відзначається “здатністю у малому відобразити велике”. Повісті С. Майданської (“Провідна неділя”), С. Йовенко (“Юлія”, “Жінка в зоні”), О. Забужко (“Я-Мілена”, “Дівчатка”), Є. Кононенко (“The very woman”) якісно відрізняються одна від одної і представляють стильову позицію у сучасній літературі авторок.

Більшість повістей відзначаються безсюжетністю, мозаїчністю, фрагментарністю, а не строгим дотриманням норм і правил побудови традиційних сюжетних ліній (мається на увазі послідовність, зрештою, і наявність всіх сюжетно-композиційних елементів). Зокрема це стосується повістей Г. Пагутяк, Є. Кононенко, С. Йовенко. Є повісті, написані у фольклорно-традиційному дусі (“Провідна неділя”) і т. п.

Роман – жанр, який потребує багато праці і часу, адже є інформативно насиченим, багатолінійним щодо сюжету, поліпроблематичним прозовим жанром. Часто у сучасній літературі з’являються твори, автори яких

означають як роман, але вони відрізняються від традиційного за нашим уявленням роману.

О. Забужко переконує читачів, що, “зробившись фактом вітчизняної літератури, роман вніс би в неї, безвихідно-герметично заливлену всередину національної “екзистенційної самоти” кінця століття, ...той безперечно оздоровчий погляд на себе “збоку”, “ззовні”, якого їй хронічно бракувало, та й досі бракує...” [9; 268].

Сучасна “жіноча проза” вже має романістів в постатях О. Забужко, (“Польові дослідження з українського сексу”), Є. Кононенко (“Імітація”), С. Майданської (“Землетрус”, “Діти Ніуби”), С. Йовенко (“Жінка в зоні”). Їх проза – це якісно нові романи як за тематикою, так і за манерою письма, як за змістом, так і за формою.

Ідейно-тематичні і формотворчі шукання, експерименти і апробації тісно пов'язані між собою і характерні для сучасного літературного процесу. Адже “проникнути в глибину ідейно-тематичної основи твору можна лише через своєрідність його художньої форми” [12; 7]. Якщо зміст твору складає тема та ідея, то “форма – це спосіб розкриття змісту, його композиція і сюжет, система образів, жанрова своєрідність, художні засоби” [11; 74].

У нашій літературі часто письменники стають “заручниками форми”. На думку Р. Харчук “Український митець є клоуном форми” [14; 16]. Бачить “ідею” більшість, художньо ж осмислити здатні одиниці. Літературознавець Р. Харчук наголошує на тому, що література не повинна перейти рубікон – межу, де закінчується література і починається антилітература. Саме ця межа мислиться на рівні свідомості, всередині окремої творчої індивідуальності, і позначається на глибині та формальному оформленні творів художньої літератури.

Так, якщо С. Майданська надає своїй прозі музичної ритмічності, емоційного напруження, психологізму, оригінальної конфігурації сюжетних елементів, то жанрова природа її творів є “знайомим незнайомцем”.

Роман О. Забужко “Польові дослідження з українського сексу” провокує читачів своєю назвою і “дає миттєве спілкування, миттєве зацікавлення конкретним твором, конкретним автором, конкретною національною літературою” [2; 48]. Форма викладу асоціюється з читанням лекції. Це модерністична спроба по відношенню до використовуваних письменниками форм творів. Перевагами саме цієї форми є те (за словами Є. Барана), що “ти можеш довільно переставляти окремі епізоди, власні спогади, враження, візії, – дотримуючись цільної композиції, якої добиваєшся не логікою викладу, а створенням відповідного настрою, сучасності відчуття (виступаючого і слухача)”. Жанр цього твору визначає критик як роман – полеміка із самим собою.

Роман Є. Кононенко “Імітація”, що інтригує детективно-белетристичною манерою розповіді, акцентом на вищій духовно-моральній сфері буття, побудований на контрастній опозиції антиномій (справжність та імітація, дійсність і можливість і т.п.). роман з нетрадиційною композицією, переплетенням уламків спогадів, замальовок реальності, уривків роздумів, фрагментів сновидінь (витлумачення яких, за З. Фройдом, – є ключем до несвідомого, а значить іншого світу), візій є своєрідною суперечкою із закліштованим масовим мисленням.

Є. Кононенко надає обраному жанру нової форми, яка виявляється у нерівномірності частин твору, синтезі лаконічності спостережень і діалогів, а також зосередженні уваги на уявній фабулі, а не на змісті.

Для сучасного українського роману характерне використання прийому

“потоків свідомості” як манери викладу матеріалу (фрагменти у творах О. Забужко, С. Йовенко, Г. Пагутяк, Є. Кононенко). За Л. Гінзбург, “потік свідомості – зовсім умовна форма зображення душевного процесу” [8; 14]. Оскільки сьогодні маємо акцент на інтравертному світі героя, то це відповідна форма втілення такого образу. Тому маємо багато зразків прози, які не відповідають традиційним поняттям того чи іншого жанру.

Повертаючись до вищесказаного, відзначимо, що жанрові модифікації залежать від формотворчих новацій письменників, їх вибору. Кожен автор вибирає жанр, який найкраще зможе репрезентувати його думки, емоції читачеві. М. Кодак переконаний, що “жанровий пошук відбувався з орієнтацією на читача, принаймні уявного” [10; 44]. Звичайно, повинна існувати “відповідність між сучасною людиною і жанром” [10; 68].

Багатство стилів, різноманітність інтерпретацій, формальна поліфункціональність забезпечують різножанровість сучасної “жіночій прозі”.

1. Баран Є. Звичайний читач. – Тернопіль: Джура, 2000. – 140 с.
2. Баран Є. Зоїлові трені: літературно-критичні тексти. – Львів: Логос, 1998. – 112 с.
3. Бондар-Терещенко І. Український симулятор (Про дві парадигми сучасної літератури) // Іменник. Антологія 90-х. – К.: Смолоскип, 1997. – С. 229-247.
4. Від помсти до каяття. Про нові виміри української малої прози розмірковують О. Логвиненко, Л. Тарнашинська, Г. Тарасюк, Є. Баран // Літературна Україна. – 2001. – 6 вересня. – С. 5.
5. Вольф, К. От первого лица Художественная публицистика. Перевод с нем. – М.: Прогресс, 1990. – 416 с.
6. Вулф, В. Власний простір. – К.: Видавничий дім “Альтернативи”, 1999. – 112 с.
7. Герасим'юк В. Ніч перед Богоявленням // Забужко О. Репортаж із 2000-го року. – К.: Факт, 2001. – С. 90-94.
8. Гінзбург Л. О психологической прозе. – Ленинград: Сов писатель, 1971. – 464 с.
9. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика 90-х. – К.: Факт, 1999. – 340 с.
10. Кодак М. П. Поетика як система: Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1988. – 159 с.
11. Лесин В. М. Літературознавчі терміни. Довідник. – К.: Рад. шк. 1985. – 251 с.
12. Поетика художнього тексту: Матеріали доповідей і повідомлень. – Київ-Херсон, 1996.
13. Фашенко В. В. Вибрані статті. – К.: Дніпро, 1988. – 371 с.
14. Харчук Р. Національна ідея: Література і держава // Українська мова і література в школі. – 1992. – № 7-8. – С. 14-17.
15. Шубіна Є. Жанр оповідання в літературному процесі // Гримич Г. М. Загадка творчого бунту: Новелістика українських шістдесятників: Літературно-критичний нарис. – К.: Укр. письменник, 1993. – 248 с.

The article considers artistic peculiarities of genre modifications in the modern “women's prose” on the ground of analyzed works by O. Zabuzhko, Y. Kononenko, S. Yovenko, S. Maidanska, H. Pahutiak, H. Tarasiuk and others.

Проблеми дериватології

Ірина Джочка

ДЕРИВАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДІЄСЛІВ ІЗ СЕМАНТИКОЮ “МАЙСТРУВАТИ, ЗАЙМАТИСЯ РУКОДІЛЛЯМ”

Об'єктом дослідження у нашій статті є дериваційний потенціал дієслів конкретної фізичної дії із семантикою “майструвати, займатися рукоділлям”, до яких належать такі твірні: варити, валяти, випилювати, вирізувати, вирубувати, висікати, вити, вишивати, в'язати, гапувати, гнути, довбати, дути, збивати, карбувати, клепати, кроїти, лагодити, ладнати, латати, лити, ліпити, майструвати, мережати (мережити), набивати, плести, прясти, розшивати, снувати, стругати, сукати, тесати, ткати, точити, торочити, шити.

У межах аналізованої групи дієслів виділяємо декілька підгруп. До першої підгрупи, члени якої об'єднані навколо семантичного множника “певним способом вишивати”, входять слова: вишивати “нашивати на тканину або шкіру візерунки нитками, бісером і т.д.”, гапувати “вишивати шовковими, вкритими тонким шаром золота або срібла нитками різного гатунку”, “вагалі вишивати”, мережати “робити мережку (у І знач.)”, “те саме, що вишивати”, набивати (текст) “вбивати на тканині певним способом якийсь узор”, розшивати “оздоблювати вишивкою, вишивати”. Семантичний множник “певним способом з'єднуючи, виготовляти тканину, пряжу, мотузку, волокно тощо” групує дієслова валяти “розминаючи і дуже ущільнюючи, збивати (з вовни, шерсті, пуху тварин і т.ін.), вити “робити, сплітаючи з чого-небудь; скручуючи, зсуваючи, з'єднуючи в одне ціле волокна, нитки і т.ін.”; в'язати “плести що-небудь спицями, гачком і т.ін.”, прясти “скручуючи волокна коноплі, льону і т.ін., робити безперервну тонку нитку, пряжу, виготовляти пряжу для певної тканини”, плести “виготовляти що-небудь виттям, переплітанням”, снувати “переплітаючи нитки, волокна і т.ін., з'єднуючи їх, виготовляти щось”, сукати “скручуючи, звиваючи кілька пасом, виготовляти що-небудь (мотузку, шнур і т.ін.)”; ткати “виготовляти тканину способом шільного приєднання перехресно переплетених ниток – поздовжніх (основи) і поперечних (утоку)”. Третю підгрупу формує семантичний множник “певним способом пошкоджуючи що-небудь, виготовити на його основі новий об'єкт”. До цієї підгрупи належать дієслова, які, якщо на перший план буде поставлена семантична ознака мети дії, можуть бути віднесені до лексико-семантичної групи зруйнування або пошкодження об'єкта, оскільки “пошкодження у семантиці цих лексем виступає необхідною умовою процесу створення” [9; 10]: вирізувати, вирубувати, висікати, випилювати, гнути, довбати, карбувати, клепати, кроїти, стругати, тесати, точити, торочити. До лексем, що виступають гіперонімами щодо інших лексем групи і мають більш широке абстрактне значення, належать: майструвати “робити, виготовляти що-небудь ручним способом”, ладнати (розм.) “те саме, що робити 2; виготовляти”, лагодити (розм.) “те саме, що робити 2, виготовляти”.

Ірина Джочка Дериваційний потенціал дієслів

Дериваційна спроможність дієслів тісно пов'язана з їх валентними характеристиками, сполучуваністю з іншими словами у реченні. Як зазначає І.І.Овчиннікова, “типовий лексико-семантичний контекст дієслів з семантикою створення може бути представлений у такому вигляді: діючий, агентивний суб'єкт – дія, спрямована на створення – об'єкт, що виникає внаслідок реалізації дії як кінцевий результат” [9; 15]. Ці позиції виступають обов'язковими, тому основними валентностями для аналізованих дієслів є валентності суб'єкта і об'єкта. Проте ці дієслова характеризуються ще й рядом додаткових актантів, які формують їх факультативні валентності. Так, в дієсловах створення релевантними можуть виявитися семи, які характеризують спосіб виконання дії і відповідно реалізують валентність способу виконання дії (вирізувати “ріжучи, обрізуючи, виготовляти що-небудь”; плести “виготовляти що-небудь виттям, переплітанням”); матеріал, з якого виготовляється предмет (латати “лагодити, пришиваючи латки”, лити “виготовляти що-небудь із розплавленої речовини”); гапувати “вишивати шовковими, вкритими тонким шаром золота або срібла нитками різного гатунку”); інструмент дії (в'язати “плести що-небудь спицями, гачком і т.ін.”; клепати “вдаряючи молотком, виготовляти або лагодити що-небудь із металу”, випилювати “вирізуючи пилюкою, виймати яку-небудь частину з чогось або виготовляти щось”).

Вченими встановлено, що інколи деякі валентності можуть бути дериваційно не вираженими, проте неможливе утворення похідних, значення яких не передбачене актантною структурою твірного дієслова, крім назв абстрагованої дії [1; 293], [8; 7]. Тому аналіз дериваційної спроможності дієслів із семою “майструвати, займатися рукоділлям” здійснимо з урахуванням валентних властивостей твірних дієслів.

Реалізацію словотворчого потенціалу дієслів відображає така комплексна словотвірна одиниця, як словотвірна парадигма, яка в сучасній лінгвістиці розглядається як сукупність похідних від однієї твірної основи на одному ступені творення, які відрізняються дериваційними формантами [3; 12]. Типовою словотвірною парадигмою аналізованих твірних є тризонна парадигма з такими семантичними позиціями у кожній із зон: субстантивна – “виконавець дії”, “результат дії”, “знаряддя дії”, “місце дії”, “спосіб дії”, “матеріал для дії”, “залишки після дії”, ад'єктивна – “якість дії”, вербальна – “виконати, довести до результату дію”, “виконувати дію трохи або додатково”, “виконувати дію, поширюючи її на багато об'єктів”, “виконуючи дію, виготовляти щось у якій-небудь кількості”, “починати виконувати дію”, “виконувати дію якийсь час”, “закінчувати виконувати дію”, “виконувати дію, при якій відбувається проникнення якогось об'єкта в інший”, “виконувати дію над об'єктом повторно, знову або по-іншому”, “виконуючи дію, виготовляти необхідну кількість об'єктів”, “виконувати дію, відокремлюючи щось від чого-небудь або частину від предмета”. За браком місця у статті не аналізуватимемо композитні деривати, утворені на базі предикативних синтагм, де у ролі предикатів виступають досліджувані твірні.

Дієслова конкретної фізичної дії продуктивно породжують похідні із значенням “виконавець дії”. Це зумовлене тим, що “дієслова цього

семантичного класу позначають фізичну трудову діяльність, а поняття діяльності передбачає поняття діяча” [10; 72]. Девербативи із цим словотвірним значенням засвідчені від більшості дієслів групи: варильник, валяльник, вишивальник, в'язальник, карбувальник, клепальник, клепач (діал.), кравець, гаптувальник, гаптар (заст.), довбальник, ливарник, ліпник, майстровий, мереживниця, набивач, набивальник, плетільник, пряха, прядильник, снувальник, сукальник, стругальник, тесля, тесляр, тесальник, токар, точильник, ткач, ткаля, швець, швейник, шваля, швачка.

Серед цих похідних виділяємо дві групи найменувань виконавця дії “виконавець – не спеціаліст” і “виконавець – спеціаліст”. Для субстантивів першої групи дія, яка характеризує виконавця, не є постійною і обов'язковою, а носить випадковий характер, вона не пов'язана з його професійною діяльністю: гаптувальниця, гаптар, в'язальник, вишивальник, пряха, пряха, снувальник “той, хто снує пряжу, виготовлюючи основу для тканин”. Змістова структура цих іменників побудована за схемою “той, хто діє”. На думку А.М. Хамідуллої, “агентивні найменування такого типу з'явилися в результаті чистого транспонування дієслівного змісту” [10; 71]. Похідних такого типу засвідчено небагато. Натомість маємо значну кількість девербативів зі значенням виконавця дії – спеціаліста. В цьому випадку значний вплив на їх утворення має спеціалізація, яка закладена в самому характері дії, для виконання якої необхідні спеціальні знання, досвід: снувальник “робітник, що працює на снувальній машині”, валяльник, варильник, довбальник, клепальник, клепач (діал.), ліпник, ливар, ливарник, майстровий, мереживниця, набивальник, набивач, кравець, плетільник, прядильник, стругальник, сукальник, точильник, тіпальник, ткаля, ткач, тесальник, тесляр, токар. Основою для побудови значеннєвої структури цих іменників стали синтагми на зразок “робітник, що займається...” (клепальник “робітник, що займається клепанням”); робітник, який спеціалізується на ...” (сукальник “робітник, який спеціалізується на сукальних операціях”); “робітник, який виготовляє ...” (прядильник “робітник, який виготовляє пряжу”); “фахівець, спеціаліст з ...” (токар “робітник, фахівець з механічної обробки металу, дерева та ін. способом обточування та верстки”, ліпник “спеціаліст з ліпних робіт”).

На дериваційну спроможність дієслів значно впливає те, чи процесуальні ознаки, які вони позначають, належать строго однорідному класу об'єктів чи декільком. Якщо дієслово позначає “ознаку, яка може бути приписана кільком класам об'єктів, то воно здатне виконувати мотивуючу функцію у відповідних кількох семантичних розрядах імен” [4; 30]. Так, наприклад, клепати, довбати, пряхти, стругати, тесати, точити може і людина, і спеціальне пристосування – інструмент або машина. Отже, поряд з похідними на позначення виконавця дії – людини маємо девербативи із словотвірним значенням “знаряддя дії”: клепало, клепач, довбало, прясло, прядка, прясельце, пряслице, струг, струганок, стругач, стругачка, тесло, тесла (рідко), теслиця, тесак, токарня (діал.) “токарний верстат”, швайка, шило. Якщо дієслово здатне мотивувати за однією й тією ж ознакою позначення різнорідних об'єктів, а суфікс, зазвичай, має кілька розрядних значень, то “утворення з такої основи і суфікса здатне допускати кілька осмислень” [4; 33]. Клепати може і спеціальний інструмент, і

людина, а суфікс – ач має розрядні номінативні значення особи і об'єкта. Таким чином, девербатив клепач позначає і людину, яка займається клепанням, і знаряддя дії, призначене для клепання.

У досліджуваних вербативів валентність об'єкта розщеплюється на власне об'єкт і місце виконання дії [8; 11]. Тому закономірним є породження від цих дієслів імен місця-приміщення, підприємства: валяльня, валюша (заст.), валюшня (заст.), ливарня, майстерня, прядильня (заст.), теслярня (рідко), точильня, токарня “токарна майстерня”, ткальня (заст.), швальня. Значеннєва структура таких девербативів побудована за схемою “майстерня або фабрика, де ...”, “... майстерня” (валяльня “майстерня або фабрика, де валяють, збивають вовну, шерсть, пух і т.ін.”, токарня “токарна майстерня”, ткальня “ткацька майстерня”). Проте у своєму значенні такі іменники містять ще й прихований компонент – “спеціально призначений” [11; 143]. Отже, валяльня, валюша, валюшня, ливарня, майстерня, прядильня, теслярня, точильня, токарня, ткальня – це не тільки місце, де відбувається дія, а місце – приміщення, спеціально призначене, відведене для виконання дії. Значна кількість дієслів аналізованої групи, які потенційно могли б стати твірними для девербативів на позначення місця дії (81%), фактично таких іменників не утворюють. У мовній системі відсутність таких номінацій компенсується системою лексичних одиниць, які утворені за допомогою інших “модельно організованих способів” [5; 56]. Такі іменники можуть бути заміщені синтаксичними засобами вираження місця (напр., майстерня, де виготовляють що-небудь виттям, переплітанням; в'язальна майстерня, сукальна майстерня), складними іменниками (миловарня, сукновальня, сталеліварня, селітроварня – “місце виконання дії, об'єкт якої названий іменником”).

Як уже зазначалось, аналізовані дієслова належать до дієслів конкретної фізичної дії з семантикою створення об'єкта, для них “визначальним компонентом є сема, що означає мету дії – створити об'єкт” [9; 5]. Похідні із словотвірним значенням “результат дії” актуалізовані майже від усіх твірних: вирізки (рідко), вильце (етн.), вільце (етн.), вінок, вишиванка (розм.), вишивання, вишивка (рідко), в'язання, гаптування, гапт (заст.), довбанка, дутик, крій, карбування, лаття (рідко), лата, лиття, литво, ліплянка (діал.), ліплення, ліпка, мереживо, мережання, мереження, мережанка, мережка, набиванка, плетиво, плетеник, плетениця, плетінка, прядиво, пряха, прядка, розшивка, розшиття, сукман, сукмана, сукно, сукня, сукенка, струг, тесак, тес, торочки, торок (розм., рідко), тороки, торочка, торочця, шитво, шиття, шитки (заст.).

Розглянемо детальніше, як кожна з наведених вище підгруп реалізує свій дериваційний потенціал у цій семантичній позиції. Від дієслів, які об'єднуються інваріантним значенням “певним способом вишивати” утворені похідні, що позначають: а) візерунок: вишивка “вишитий на чому-небудь візерунок”, мережка “ажурний узор, зроблений на місці висмикнутих із тканин ниток”, “те саме, що вишивка”, мережанка “те саме, що мережка 1”, мережання, мереження “мережані (вишивані, різьблені) узори на чому-небудь”, гаптування “вишивка шовковими, вкритими тонким шаром золота або срібла нитками різного гатунку”, гапт (рідко) “те

саме, що гаптування 2”, розшивка “оздоблення, узорне шитво на чому-небудь, вишивка”, розшиття “те саме, що розшивка”; б) тканину з певним візерунком: мереживо “сітчаста тканина з узорами, якою оздоблюють одяг, білизну та ін. предмети домашнього вжитку”, набиванка (рідко) “тканина з набивним кольоровим узором”; мережка (заст.) “мереживо (у 1 знач.)”, мережанка “те саме, що мережка 1”; в) вишитий предмет: мережанка “мережана (у 1 знач.) річ”, вишивка (рідко) “вишитий предмет”, мережка “те саме, що вишивка”, гаптування “вишита срібними або золотими нитками річ”, гап (рідко) “те саме, що гаптування 2”.

Дієслова, що позначають процеси виготовлення чого-небудь з певного матеріалу шляхом скручування, зв'язування в одне ціле, стали твірними для девербативів на позначення: а) ниток, мотузок: пряжа “довга нитка із зсування, порівняно коротких волокон (конопель, льону, бавовни, вовни і т.ін.), яку одержують при прядінні”, прядка “те саме, що пасмо 1”, прядиво “те саме, що пряжа 1”, ткання “поперечні нитки тканини, що перехресно переплітаються з поздовжніми (основою), утік”; б) тканини: сукно “щільна тканина з вовняного або напіввовняного прядива”, ткання “тканина (у 1 знач.); в) предметів, виробів: вильце, вильце (ети) “те саме, що гільце”, вінок “квіти, листя, гілки і т.ін., сплетені в коло, яким звичайно прикрашають голову”, в'язання “виріб, який в'яжеться або зв'язаний”, сукман “старовинний, переважно чоловічий суконний верхній одяг з довгими, розширеними донизу полами”, сукмана “те саме, що сукман”, плетінка “плетена сумка для продуктів, ткання “все те, що виткане”.

Девербативи із словотвірним знанням “результат дії”, які утворені від твірних інших підгруп, позначають вироби, виготовлені певним способом, наприклад, литво “литі металеві вироби”, дутик “надутий предмет”, довбанка “предмет, видовбаний із суцільного шматка дерева” і т.п.

Непродуктивними виявились дієслова аналізованої групи у породженні девербативів із словотвірними значеннями – “спосіб дії”: вирізування (“спосіб вишивання”), плетення, плетиво (“спосіб з'єднання ниток, лика та іншого еластичного матеріалу”), “матеріал, який використовується при виконанні дії”: прядиво, латка, лата, “залишки після дії”: стружка.

Закономірною є послідовна актуалізація в девербативах словотвірного значення “абстрагована дія”. Немає жодних семантико-граматичних перешкод для утворення таких дериватів, якщо в комунікативній діяльності в них виникає потреба. Семантична позиція “абстрагована дія” заповнена похідними майже від усіх досліджуваних твірних: випилювання, випилка, вирізування, вирізка, вирубування, вирубка, вируб, висічення, висічка (рідко), висікання, валяння, вишивання, вишивка, лагодіння, ладнання, в'язання, клепаання, кросення, кроїння, крій, гаптування, гнуття, довбання, дуття, збивання, карбування, латання, лиття, литво, ліплення, ліпка, майстрування, мереження, мережання, набивання, плетення, плетіння, розшивка (рідко), прядіння, прядення (рідко), прядиво, пряжа, снування, розшивка, розшиття, розшивання, сукання, стругання, тесання, точення, торочення, шиття, шитво.

Ад'єктивна зона представлена прикметниками, що позначають ознаки, які можуть характеризувати як суб'єкти, так і об'єкти аналізованих твірних. Об'єктна валентність при цьому дериваційно реалізується прикметниками

із значеннями “зроблений, виготовлений способом...”: валяний, гаптований, довбаний, карбований, клепааний, дутий, литий, ліпний, латаний, ліплений, плетений, тесаний, тканий, тіпаний, точений, струганий, суканий, “зроблений за допомогою...”: вирізний, витий, “зроблений з...”: прядений, гнутий, “оздоблений вишивкою”: вишиваний, розшиваний, розшитий, набивний. Суб'єктна валентність на словотворчому рівні маніфестована девербативами із значеннями “стосовно до..., пов'язаний з...”: валяльний, валюшний (заст.), випилювальний, вишивальний, в'язальний, клепальний, ліпний, прядильний, тіпальний, ткацький, токарний, ткальний (рідко); ливарний, “призначений для...”: валяльний, валюшний (заст.), вирубний, вирізувальний, варильний (техн.), довбальний, ливарний, клепальний, карбувальний, набивальний (спец.), прядильний, плетільний, стругальний, сукальний, снувальний, тіпаний, ткацький, ткальний (рідко), теслярський, точильний; “який здійснює...”: набивний, “який використовується для...”: прядильний, прядивний. Пор.: прядильний “стосовно до прядіння”: Був я вже й на фабриках прядильних, робитиць вітав (П.Тичина), прядильний “призначений для вироблення пряжі”: На підприємствах текстильної промисловості підвищилась продуктивність прядильного і ткацького устаткування (З газети), прядильний “який використовується для прядіння”: Прядильні рослини; прядивний “те саме, що прядильний 2”: “На Україні вирощуються такі прядивні та олійні культури: бавовник, коноплі, льон-довгунець, льон-кудряш, ріпак, соняшник та ін. (З підручника), прядений “зроблений з прядива”: Ну вморивсь я в очеретах. Так поїду у гаї, і на чистому загоні Сіті прядені мої (Л.Щоголів).

Однією з властивостей дієслів конкретної фізичної дії є регулярність утворення від них пасивних дієприкметників: валяний, вишиваний, випилюваний, висічений, вирубаний, вирізаний, витий, в'язаний, гаптований, гнутий, збитий, клепааний, карбований, кроєний, латаний, литий, ліплений, мережаний, мерсжений, мережований (заст.), набиваний, плетений, прядений, розшиваний, розшитий, струганий, суканий, точений, тіпаний, тканий, тесаний.

На думку Ю.Шереха, дієприкметник слід вважати віддієслівним прикметником [12; 318]. Так само вважає і Кузьмич О.М., яка визначає дієприкметник як “віддієслівний прикметник із набутими всіма прикметниковими категоріями і нейтралізованими визначальними дієслівними категоріями” [6; 10]. Ще більш категоричного висновку притримуються вчені, які стверджують, що в дієприкметнику повністю переважають прикметникові морфологічні й семантичні властивості, а отже, існують абсолютно достатні підстави вважати його віддієслівним відносним прикметником [7; 12-20]. [2; 180]. Тому вважаємо доцільним трактувати дієприкметники як девербативи ад'єктивної зони.

Девербативи з словотвірним значенням “якість дії” містять у своїй семантичній структурі від однієї до трьох конкретизуючих сем. Найбільшою активністю відзначаються прикметникові утворення, що мають одно- або двосемну структуру. Більшість прикметників характеризуються конкретизуючими семами: “стосовний до, пов'язаний з...”, “призначений для...”, “зроблений, виготовлений способом...”;

незначній кількості ад'єктивів властиві семи: "зроблений за допомогою...", "зроблений з...", "який здійснює...", "який використовується для..."

"Об'єктна валентність дієслів конкретної фізичної дії регулярно виражається як субстантиват прикметника" [8; 86]. Синтаксичні деривати представлені у таких семантичних позиціях: "місце дії" (ткацька (заст.) "майстерня для ткання", ливарний "цех, у якому відливають металеві вироби, ливарний цех"), "результат дії" (в'язане "зв'язаний предмет").

Дієслівний блок представлений семантично можливими модифікаціями дії аналізованих дієслів. Здійснюючи бач-яку дію, людина, здебільшого, прагне досягнути результату. Цілеспрямована дія завершується тільки тоді, коли досягає певного результату. Тому результативне значення є характерним й для дієслів із семантикою "майструвати, займатися рукоділлям", які позначають різноманітні виробничі процеси в повсякденному житті людини. Похідні із словотвірним значенням "виконати, довести до результату дію" засвідчені від усіх твірних: завити, звити (ізвити), зв'язати (ізв'язати), вив'язати, вигалтувати, загнути, видути, покарбувати, виклепати, викроїти, закроїти, вквати, вкувати, вилатати, залагати, злагодити, залагодити, обладнати, вилити, відлити, вліпити, зліпити, вимайструвати, змайструвати, вимережити, розмережити, обмережити, змережити, сплести, заплести, спрягти, заснувати, вистругати, висукати, зсукати, всукати, витесати, протесати, розтесати, виткати, розіткати, зіткати, виточити, прошити, зшити, вшити, заштопати.

Валентності, які передбачають ознаки дії, що виражені у реченні прислівниками, дериваційно реалізуються тільки дієсловами. Валентність ступеня інтенсивності дії і міри виконання дії (поєднання дієслова з прислівниками ступеня інтенсивності дії на зразок сильно, легко, ледве і прислівниками міри на зразок багато, мало, недостатньо) транспонується у вербативи, що позначають кількісні модифікації дії. Похідні, які реалізують цю валентність, представлені у семантичних позиціях: "виконуючи дію, виготовляти щось у якій-небудь кількості" (наварити, наваляти, навити, нав'язати, назбивати, наклепати, накувати, скувати, налагати, налагодити, наладати, наліпити, намережати, наплести, випрясти, напрати, настругати, насукати, натесати, наткати, нашити); "виконувати дію, поширюючи її на кілька об'єктів" (повирубувати, повити, позвивати, повисікати, повирізувати, повишивати, повив'язувати, перекарбувати, перелатати, позалатувати, повиплітати, позаплітати, повипрядати, подопрядати, перепрясти, перестругати, повистругувати, позастругувати, пересукати, повитісувати, перетесати, переткати, повиточувати, перешити, позашивати, позашити, перештопати, позаштопувати); "виконувати дію трохи або додатково" (підлатати, підліпити, підлести, підстругати, підсукати, підтесати, підіткати, підшити, підштопати); "виконуючи дію, виготовляти необхідну кількість об'єктів" (обкувати, облатати, обпрати, обшити); "виконувати дію над об'єктом повторно, заново або по-іншому" (перекарбувати, перекроїти, перекувати, переладнати, переліпити, перемайструвати, переплести, перестругати, пересукати, перетесати, перештопати).

Темпоральні модифікації дії, які є результатом реалізації темпоральної валентності, передбачають поєднання твірного дієслова з прислівниками

довго, швидко і фазовими дієсловами почати, закінчити. Такі модифікації засвідчені у словотвірних значеннях "почати виконувати дію" (замайструвати, запрягти): "виконувати дію якийсь час" (повишивати, пов'язати, пров'язати, подути, покарбувати, прокувати, промайструвати, промережити, проплести, проп'ясти, протесати, проткати, проточити): "закінчувати виконувати дію" (виплести, доплести, допрати, доснувати, досукати, дотесати, доткати, дошити, довити, дов'язати, доклепати, докроїти, докувати, долатати, долагодити, доліпити).

Векторна валентність (поєднання дієслова з просторовими прислівниками на зразок знизу, зверху, збоку) транспонується у вербативи, що позначають просторові модифікації дії. Однак ряд просторових модифікацій відображають одночасно і векторну, і об'єктну валентності твірного дієслова. Похідні з такими модифікаціями актуалізовані у семантичних позиціях: "виконувати дію, при якій відбувається проникнення якогось в об'єкта в інший" (вв'язати (ув'язати), вклепати (уклепати), вквати, вліпити (уліпити), вмережати, вплести (уплести), вшити); "виконувати дію, відокремлюючи щось від чого-небудь або частину від предмета" (розкувати, розліпити, розплести, розснувати, розсукати).

Як показав проведений аналіз, дієслова із семантикою "майструвати, займатися рукоділлям" словотворчо досить активні, хоч реалізують свій дериваційний потенціал по-різному, в залежності від логіко-поняттєвих та валентних передумов, що впливають на процес словотворення. Тенденцію до повної реалізації словотворчого потенціалу в межах аналізованих зон з усіх досліджуваних твірних виявляють непохідні слова, у яких сема створення об'єкта є єдиною або первинною номінативною функцією, у міру віддалення на периферію ЛСВ із семантикою "майструвати, займатися рукоділлям" дериваційна активність твірних спадає. Важливими факторами, що впливають на реалізацію словотворчого потенціалу аналізованими дієсловами, є їх валентні характеристики: найбільш продуктивними виступають ті твірні, які мають найменшу кількість обмежень на заміщення об'єктних валентностей. Назви дій з обмеженою сферою функціонування і низькими показниками частотності містять у складі словотвірних парадигм найбільше нереалізованих словотвірних значень. Проте навіть сприятливі семантико-граматичні передумови для деривації тих чи інших похідних не завжди є запорукою їхнього утворення, їх функціонування пов'язане також з потребами комунікативної діяльності людини в таких номінаціях.

1. Апресян Ю.Д. К построению языка для описания синтаксических свойств слова // Проблемы структурной лингвистики 1972. - М., 1973. - С. 279-325.

2. Вихованець І.Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті - К., 1988. - 255 с.

3. Грещук В.В. Український підприкетниковий словотвір. – Івано-Франківськ, 1995. – 206 с.
4. Дмитриева Н.С., Новикова Л.М. Компоненты семантики отглагольного существительного // Исследования по семантике. Лексическая и синтаксическая семантика. Межвуз. науч. сб. – Уфа, 1981. – С. 28-36.
5. Котельникова Г.Д. Номинативные ряды отглагольного личного субстантива в современном русском языке // Вопросы словообразования и номинативной деривации в славянских языках. – Гродно, 1982. – С.54-65.
6. Кузьмич О.М. Віддієслівні утворення в українській мові: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1996. – 16 с.
7. Кучеренко І.К. Граматична характеристика дієприкметника і його місце в системі частин мови // Мовознавство. – 1967. – № 4. – С.12-20.
8. Морозова Т.С. Структура словообразовательных парадигм русского глагола: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1980. – 20 с.
9. Овчинникова І.І. Лексико-семантична класифікація дієслів конкретної фізичної дії з семантичного створення об'єкта в українській мові: Автореф. дис. ... канд.філол. наук. – К., 1993. – 23 с.
10. Хамидуллина А.М. Отглагольные имена деятеля в ономаσιологическом аспекте // Исследования по семантике. Лексическая и синтаксическая семантика. Межвуз. науч. сб. – Уфа, 1981. – С. 67-73.
11. Хамидуллина А.М. Структура словообразовательного значения (на материале суффиксальных имен существительных со значением места) // Вопросы словообразования и формообразования в индоевропейских языках. – Томск, 1988. – С. 136-144.
12. Шерех Ю. Нарис сучасної української літературної мови. – Мюнхен, 1951. – 402 с.

The paper contains the theoretical investigation of the derevaluational potential of the verbs of concrete physical action with semantics "to make, to be occupied with embroider". The formal-semantic and pragmatic factors, which determinate realization of the derevaluational ability, are analyzed. The typical and concrete paradigms of these verbs are stated.

Віра Пітель

ПРИРОДА СЛОВОТВІРНИХ АСОЦІАЦІЙ: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АСПЕКТ

Мотивованість деривата під час його функціонування має дещо інше призначення, аніж мотивація при утворенні нового слова. У зв'язку з цим актуальним є питання про необхідність збереження зв'язку між похідною і твірною лексемою у свідомості людини і про регулярність чи нерегулярність його вияву.

Теза про неонов'язковість мотивованості у готовому слові є досить поширеною у лінгвістиці. Звідси – пояснення процесів демотивації такими причинами, як негативна роль мотивуючої ознаки для розвитку логічного мислення, для вільної поєднуваності слова з іншими лексемами [18; 159-160], для розширення асоціативного поля слова [1; 150-151] і т.д. Мовознавцями неодноразово підкреслюється позитивне значення демотивації, яка сприяє "прогресу розумової діяльності", "економії духовних сил" [3; 171], "скороченню мовного коду" [6; 33].

Закономірності еволюції мотивування в окремих словах і у лексиці в цілому цікавили багатьох мовознавців, починаючи від В.Гумбольдта, А.Марті, О.Потебні та ін. Так, О.Потебня вважав, що розвиток внутрішньої

форми слова – це його рух від чуттєво-безпосереднього до умовно-символічного, від трьохелементної структури слова (зовнішній знак, внутрішній знак (або уявлення), значення) – до двохелементної (зовнішній знак, значення) [18; 300-301].

Хоча ці погляди багато в чому є слушними, все ж твердження про те, що мотивованість вичерпує себе актом утворення лексеми і надалі лише заважає її функціонуванню, не можна вважати правильним. Свідченням цього є численні випадки актуалізації мотивованості у мовленні, коли вона виконує мнемонічну, системоутворюючу, саморегулюючу та інші функції.

У лінгвістиці існує декілька напрямків вивчення ролі мотивованості під час функціонування деривата: 1) деактуалізація мотивування, яка призводить до демотивації; 2) проєкція функціональних властивостей мотивування на функціонування існуючого мотивата; 3) відхід мотивування у слові на другий план при можливості його факультативної актуалізації; 4) виникнення якісно нових функцій мотивації при функціонуванні мотивата в мовленні і мові, які заперечують (діалектично) генетичну спрямованість мотивації [7; 92].

Третій напрям дослідження функціонування деривата пов'язаний з ретроспективною мотивацією. Його досить вдало охарактеризував О.О.Потебня. Говорячи про мотивуючу ознаку як про знак значення, він зауважує, що такий знак тільки натякає на значення, "дає можливість у випадку необхідності зупинитися на ньому і поступово довести його до свідомості, але дозволяє і не зупинятися" [19; 18].

При ретроспективному мотивуванні у свідомості людини включається механізм дії епідигматичних асоціацій. Вони, як і будь-які інші асоціації, є результатом рефлекторної роботи мозку, детермінованої впливами на нього зовнішнього світу, і невід'ємним елементом процесу мислення: "Предмети і явища дійсності запам'ятовуються та відтворюються у зв'язку одне з одним, "групами" чи "рядами" ... Це зумовлюється реальними зв'язками предметів і явищ, зокрема їх зв'язками у просторі та часі, відношеннями подібності і відмінності між ними і т.д. Під впливом цих об'єктивних зв'язків виникають тимчасові зв'язки у корі головного мозку, які служать фізіологічною основою запам'ятовування та відтворення, є тим, як вказував Павлов, що в психології давно розглядалось як асоціації" [23; 205].

Отже, процеси пам'яті пов'язані з утворенням, закріпленням, збереженням і виявленням у корі великих півкуль головного мозку тимчасових нервових зв'язків. Нервові збудження мозку, викликане дією будь-якого подразника, зберігається у вигляді "сліду" і довго дає про себе знати навіть після того, як очевидний ефект подразнення припинився. Тому, згідно із нейрокібернетичними уявленнями, процес асоціювання – це "вкладення" діючого подразника-сигнала "у раніше прокладений слід", у

* У даній статті зупинимось саме на ньому.

** Сучасна мотивологія у ретроспективній мотивації вбачає такий напрям мотиваційного процесу, за якого відбувається аналіз, пояснення мотивата (він виступає як дане, а не як мета, результат цього процесу) [7; 39-47].

зв'язку з чим "пам'ять має чудові властивості асоціативного запису і вибору інформації" [20; 73].

В основі механізму утворення епідигматичних асоціацій, які виникають між твірною і похідною одиницею на основі подібності їх форми і змісту, лежить генералізація тимчасового нервового зв'язку [11; 177].

Коли людина отримує звуковий чи графічний сигнал (слово), вона розпочинає його ідентифікацію через співвідношення з іншими мовними одиницями. Розпізнавання мотивованого слова має свою специфіку. Так, якщо при асоціюванні лексем за значенням (синонімів, антонімів, гіпонімів та гіперонімів, членів лексико-семантичного поля чи тематичної групи) відбувається актуалізація тільки плану їх змісту, то при асоціюванні твірних і похідних одиниць має місце залучення до цього процесу всієї білатеральної структури слова – плану змісту і плану вираження (звідси – назва формально-семантичної асоціації). І саме форма стає початковим пунктом виникнення мотиваційних відношень, їх пусковим механізмом. У цьому виявляється системоутворююча дія форми слова, яка прагне до відповідності зі змістом через встановлення зв'язків з іншими словами, що сприймаються як генетично споріднені.

Конституююча роль форми слова при виникненні асоціативних мотиваційних відношень підтверджується хоча би таким фактом, що ретроспективній мотивації підлягають здебільшого маловживані слова з незрозумілою для реципієнта зовнішньою формою. Особливо це простежується у випадках народного етимологізування. Наприклад, мотивування слова *масохіст* одним із героїв твору Леся Мартовича "Забобон" через лексеми *масон* і *атеїст* [14; 259], пояснення слова *чайка* тим, що ця птаха п'є *чай* (із дитячого мовлення), виведення топоніма *Харків* (із не встановленою на сьогодні етимологією) від антропоніма *Харко* у народній легенді і т.д.

Слід зазначити, що за даними експериментальних досліджень формальні асоціації можуть виявлятися не лише при зближенні у нашій свідомості генетично споріднених слів (або на основі хибного етимологізування), але і між лексемами, відношення між якими базуються виключно на їх звуковій подібності. Як показали експерименти А.Р.Лурії, О.С.Виноградової [13], Н.А.Ейслер [5], Л.А.Шварц [25] та ін., проведені на основі виявлення та інтерпретації судинних реакцій і вимірювання чуттєвості ахроматичного зору на пред'явлення різних слів, у свідомості дорослої нормальної людини в першу чергу утворюється і надовго зберігається умовний рефлекс на слова, близькі за значенням (рос. скрипка – мандоліна). Асоціації ж суто за формальними ознаками виявляються переважно при патології, а також у здорових піддослідних при підвищеній збудливості (під дією кофеїну, фенаміна), чи у стані втоми, або, накінець, у дітей.

З іншого боку, серія здійснених у сімдесяті роки минулого століття досліджень показує, що фонетична мотивованість відіграє важливу роль у

функціонуванні синонімів [2; 58]. Так, виявлено, що слова-синоніми мають більшу фонетичну подібність, аніж слова-антоніми.

Дані цих та попередніх досліджень дають підстави вважати, що фонетичні асоціації без взаємодії із асоціаціями семантичними не є стійкими. Але і міцність семантичного зв'язку слів зумовлюється фонетичною близькістю цих лексем. Не є винятком і епідигматичні асоціації, які мають формально-семантичну природу.

Як уже зазначалося, форма слова дає імпульс до виникнення мотиваційних зв'язків. Однак і семантика не є пасивною у цьому процесі. Адже в остаточному виборі мотиватора вона відіграє вирішальну роль, оскільки мовна свідомість людини, шукаючи мотивуючу одиницю для певної лексеми, "прагне до максимально повного і точного семантичного забезпечення формальних зближень" [7, 120]. Тому в будь-якому акті ретроспективного мотивування асоціювання за формою і за змістом виступає як єдиний процес, у початковій фазі якого відбувається ідентифікація слова за його звуковою формою, активізація міжлексемних фонетичних і морфемних зв'язків, а у кінцевій – семантична ідентифікація слова і семантизація фонетичних і морфемних зв'язків.

Актуалізація морфемної структури похідного слова призводить до актуалізації ретроспективних мотиваційних зв'язків між епідигматами. М.В.Русаков і А.Ю.Русакова провели ряд експериментів, внаслідок чого дійшли висновку про те, що "морфема не бере участі у сприйманні слів, засвоєних мовою, і тільки якщо слово не знайдено у лексиконі, включається канал сприйняття "за морфемами" [21; 171].

Проте у даному твердженні не враховано один суттєвий момент: навіть у добре засвоєних словах може відбуватися актуалізація їх морфемного складу, якщо виникає така потреба, тобто за певних умов, коли "цього вимагають синтаксичні або семантичні особливості контексту, якщо з цим пов'язане певне мовленнєве завдання і т.д." [7; 142].

Ретроспективна мотивація передбачає використання метамовленої діяльності. Це свідчить про складність даного процесу, і "в цьому аспекті він перевершує складність первинної мотивації, оскільки від мовця для виявлення внутрішньої форми вимагається "очищення" мотива від "нашарування" лексичного (синхронно-функціонального). Якщо утворюючи слова мовець використовує готовий матеріал... і опирається на продуктивні правила породження форми за заданими семантичними ознаками, то при вторинній мотивації цей матеріал ще треба "добути", потрібно реконструювати спосіб зчлєнення (або створити свій власний)" [7; 113-114].

Про необхідність метамовленнєвих зусиль і навіть наукових роздумів при виділенні та активізації окремих морфем мотивованого слова зазначає В.М.Соляцев [18]. В.З.Панфілов з цього приводу пише: "Розчленуванню тексту на слова (тим більше на морфемі) слід вчитися, потрібне спеціальне тренування: діти і безграмотні не мають навиків такого розчленування, а грамотним дорослим потрібні додаткові зусилля..." [15; 8].

Думка про необхідність спеціальних умінь при мотивації окремих слів є справедливою, однак, як показують численні випадки народних етимологізувань, використання морфемного аналізу слів з метою їх

* Про експериментальне підтвердження ролі форми при мотивації див. далі.

мотивування має регулярний характер, ним користуються всі носії даної мови, незалежно від їх освіти, віку і т.д. Цей механізм може здійснюватися без особливого порушення автоматизму мови і застосування спеціальних знань. Зрештою, вживання тут терміну "морфемний аналіз" є умовним, бо у випадку ретроспективної мотивації актуалізований сегмент слова може і не збігатися з його морфемним членуванням. Скажімо, слово **жайворонок** народна легенда пояснює лексемами **жай воронком** [8; 28-29].

Оскільки ретроспективне асоціювання відображає установку на розуміння текстів [10; 28], шлях до розкриття специфіки епідигматичних асоціацій лежить через дослідження сприймання та ідентифікації слів.

Для людини, яка добре володіє мовою, сприймання і розуміння похідних лексем стає миттєвим цілісним актом. Але ми помічаємо, що при зустрічі з невідомими словами виникають певні труднощі. У зв'язку з цим сучасна психолінгвістика нагромадила значний досвід моделювання процесів розпізнавання лексем зі слуху і при читанні.

Вважається, що сприймання слова – складний процес, у якому виділяється ряд етапів: доступ до слова – впізнавання слова – ідентифікація слова [9; 175-184].

Доступ до лексеми – це вилучення певного слова із лексику на базі перцептивної та контекстуальної інформації, внаслідок чого це слово стає кандидатом на розпізнавання. Розпізнавання ж відбувається тоді, коли залишається тільки один кандидат. Ідентифікація слова – протікання у мовленнєво-мисленнєвій діяльності реципієнта процесів, результатом яких є суб'єктивне переживання знання того, про що йде мова.

Пошукові моделі доступу до слова і його розпізнавання вказують на принципово важливу роль лінійної структури лексеми у цьому процесі. Причому для похідних чи твірних слів передбачається актуалізація їх генетично споріднених лексем. Згідно із проведеними Раппом експериментами, рецепієнт спочатку розкладає поліморфемні слова на частини, а потім, під час доступу до слова, вилучає із пам'яті лексичні "файли", пов'язані з кореневими морфемами [9; 188].

Хоча значна кількість досліджень свідчить на користь наявності морфемного аналізу слів при їх сприйнятті, проте багато проблем, пов'язаних із цим процесом, досі не вирішуються науковцями одноставно. При цьому виникають такі запитання: "чи завжди рецепієнт здійснює морфемний аналіз слів, які сприймаються, а якщо це відбувається, то коли саме – на основі (після) графемного (фонетичного) аналізу чи паралельно з ним?", "чи зберігаються слова у цілому вигляді, чи існують окремі "відсіки" для їх морфемних частин?" і т.д.

Лінгвістика пояснює ці процеси декомпозиційною (дериваційною) гіпотезою та гіпотезою незалежних одиниць. Перша стверджує, що похідні слова утворюються за правилами приєднання афіксів до вихідних форм, які у ментальному лексиконі індивіда зберігаються окремо [28]. Згідно із другою, твірне і похідне слово є незалежними лексичними одиницями, які у

свідомості зберігаються окремо і при необхідності вилучаються із ментального лексику індивіда [27]. Проте все більшого поширення набуває третя гіпотеза, яка ці два погляди вважає двома сторонами єдиної проблеми. Так, "похідні, побудовані за продуктивними моделями, зберігаються у пам'яті людини розкладеними на частини і при необхідності "збираються з цих частин" [12; 100]. Але "в процесі функціонування даного похідного слова у мовленнєвій діяльності відбувається багаторазове вживання його в більш чи менш однотипних ситуаціях, що призводить до того, що слово стає відтворюваним найменуванням і може усвідомлюватись через цілісне значення [22; 90]. Воно зберігається у пам'яті як цілісне утворення, вилучається із пам'яті у готовому вигляді, а не створюється знову [12; 100].

З метою дослідження актуалізації морфем при встановленні зв'язків між словами, Н.Т.Подражанська проаналізувала випадки словотвірних реакцій в англійській та російській мовах [17; 16]. Вона дійшла висновку про те, що людина усвідомлює словотвірну структуру слова, розкладаючи похідну лексему на її складові, після чого твірне слово, репрезентоване у лексичній пам'яті, внаслідок дії асоціативних зв'язків вилучається людиною при реагуванні.

Так, за даними Асоціативного тезаурусу англійської мови, 65% похідних слів-стимулів викликали як реакції їх вихідну форму (**activity - act, carefully - care**). Із декомпозиційною моделлю М.Тафта, К.Форстера та ін., згідно з якою при сприйнятті слів відбувається актуалізація їх фонемно-морфемного складу, добре узгоджується і наявність таких біноміальних пар, в яких на неохідний стимул відбувається реагування складним словом, що включає цей стимул (**phone - telephone, bed - bedroom**). Про можливість конструювання похідних слів свідчать і випадки складання основ (**phone - tele, gentle - man**), реагування на непохідне слово різними словотвірними засобами, зокрема суфіксами (**heart - full, natural - ly**) та ін.

Подібні випадки фіксує і "Словник асоціативних норм української мови": розмовляти – розмова, мова, свистіти – свист, священник – святий, спраглий – спрага і т.д. [4].

Однак Н.Т.Подражанська робить застереження про те, що подібні висновки відображають тільки один бік функціонування похідної одиниці у мовленні, бо "похідна лексема знаходиться у постійному русі від найменування, від конструйованого до відтворюваного, від усвідомлення через значення його складових частин до усвідомлення цілісного значення" [16; 134].

Отже, мотивація не вичерпує себе актом утворення слова. Вона продовжує існувати і в готовому мотиваті, виконуючи мнемонічну, системотворюючу, саморегулюючу та інші функції.

Незважаючи на те, що багато проблем, пов'язаних із функціонуванням мотивації у слові, не вирішуються мовознавцями одноставно, незаперечним залишається той факт, що "вхідний" словесний сигнал (звуковий чи графічний) повинен бути так "перероблений" реципієнтом, щоб від фізичних характеристик такого сигналу через їх ментальні репрезентації у свідомості людини можна було перейти до встановлення значення слова, яке часто (але не завжди!) супроводжується з'ясуванням

* Про таку особливість формально-семантичного зв'язку писав і Е.П.Шубін [26; 33-34].

мотивованості слова, його внутрішньої форми саме через здійснення поморфемного аналізу лексем і співвідношення їх із спільнокореневими словами. Це відбувається завдяки епідигматичним асоціаціям, які мають формально-семантичну природу. При цьому зовнішня форма виступає пусковим механізмом ретроспективного мотивування, але саме семантика визначає остаточний вибір мотивата.

1. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1955.
2. Быстров Л.В., Левицкий В.В. Фонетическое сходство семантически связанных слов, "Zeitschrift für Phonetik Sprachwissenschaft und Kommunikations forschung", Bd 26, N.6, 1973. Цит. За Левицкий В.В. Экспериментальне вивчення лексичної синонімії // Мовознавство. – 1975. – №3.
3. Богородицкий В.А. Очерки по языкознанию и русскому языку. – М., 1939.
4. Бутенко Н.П. Словник асоціативних норм української мови. – К.: Вища шк., 1979. – 119 с.
5. Виноградова О.С., Эйслер Н.А. Выявление систем словесных связей при регистрации сосудистых реакций // Вопросы психологии. – 1959. – №2. – С. 101-116.
6. Глоzman Ж.М. О взаимоотношении деривационного и лексического факторов слов при афазии // Тезисы рабочего совещания по морфеме: Ноябрь, 1980. – М., 1980.
7. Голев Н.Д. Динамический аспект лексической мотивации. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1989. – 252 с.
8. Євдан-зілля. Легенди та перекази Поділля – Львів: Червона калина, 1992.
9. Залевская А.А. Введение в психолингвистику. – М.: Российск. гос. гуман. ун-т. 2000. – 382 с.
10. Клименко А.П. Проблема лексической системности в психолингвистическом освещении: Дис. ... докт. филол. наук – Минск, 1980. – 406 с.
11. Костюк Г.С. Психология. – К.: Рад. шк., 1968.
12. Кубрякова Е.С. Семантика производного слова // Аспекты семантических исследований. – М., 1980. – С. 81-155.
13. Лурия А.Р., Виноградова О.С. Объективное исследование динамики семантических систем // Семантическая структура слова. Психолингвистические исследования. – М.: Наука, 1971. – С. 27-63.
14. Мартович Л.Г. Забобон. – К.: Дніпро, 1985.
15. Панфилов В.З. Взаимоотношение языка и мышления. – М., 1971.
16. Подражанская Н.Т. Опыт анализа словообразовательных реакций (на материале словаря асоціативних норм русского языка) // Психолингвистические исследования в области лексики и фонетики. – Калинин: Калининский гос. ун-т, 1983. – С. 124-133.
17. Подражанская Н.Т. Производное слово в материалах ассоциативного эксперимента с носителями английского языка // Психологические и лингвистические аспекты проблемы языковых контактов: Сб. науч. трудов. – Калинин: Калининский гос. ун-т. 1984. – С. 128-135.
18. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
19. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. – Т.1. – М., 1958.
20. Радченко А.М. Моделирование основных механизмов мозга. – Л. 1968. Цит. по Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М.: Наука, 1986.
21. Русакова М.В., Русаков А.Ю. К вопросу о лингвистической и психолингвистической функции морфемы // Семантические аспекты языка: Межвуз. сб. – Л., 1981.
22. Сахарный Л.В. Образование и функционирование производного слова в речевой деятельности // Словообразование и фразообразование. – М., 1979. Цит. за Подражанская Н.Т. Производное слово в материалах ассоциативного эксперимента с носителями английского языка // Психологические и лингвистические аспекты проблемы языковых контактов: Сб. науч. трудов. – Калинин: Калининский гос. ун-т, 1984.
23. Соколов А.Н. Память // Психология под ред. А.А.Смирнова и др. – М.: Учпедгиз, 1962.
24. Солнцев В.М. Язык как системно-структурное образование. – М., 1977.

25. Шварц Л.А. Условные рефлексы на словесные раздражители // Вопросы психологии. – 1960. – №1. – С. 86-98.
26. Шубин Э.П. Ассоциативная структура слова (на мат-ле англ. языка) // Структурные и статистические свойства английского языка: Уч. зап. – Т.64. – Вып.2. – Калинин, 1969. – С. 3-87.
27. Holyak K.G., Glass A.L., Man W.A. Morphological structure and semantic retrieval. – J. of Verbal Learning and Verbal Behavior, 1976. – No.15. – P. 235-247.
28. Mackay D.G. Derivational rules and the internal lexicon. – J. of Verbal Learning and Verbal Behavior, 1978. – No.17. – P. 61-71.

The nature and characteristic features of the associations in retrospective word-formation of modern Ukrainian are studied. The author understands the epidigmatical associations as the complex connections in the process of correlation of the derived word with underlying one in the consciousness of the person. The experimental data from linguistics, psychology, physiology and other sciences are used in the investigation.

Марія Брус

ДЕРИВАТИ ІЗ СУФІКСОМ -ИЦ-А ТА З ПОХІДНИМИ ВІД НЬОГО ФОРМАНТАМИ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ XVI-XVII СТ.

Основним способом творення фемінітивів в українській мові XVI-XVII ст. є суфіксація. За пам'ятками писемності XVI-XVII ст. налічується близько 500 фемінітивів, утворених суфіксальним способом. Вони становлять найбільшу частину слів серед загальної кількості апелятивів зі значенням особи жіночої статі.

Фемінітиви утворюються за допомогою таких дериваційних морфем: суфікса -к-а та похідних від нього формантів -инк-а (-ынк-а, -інк-а), -енк-а (-еньк-а, -єньк-а, -ейк-а, -ейк-а), -онк-а (-оньк-а, -ойк-а), -очк-а, -ечк-а (-счк-а), -ичк-а (-ычк-а), -унк-а (-унок-а, -юнк-а), -анк-а (-янк-а), суфікса -иц-а та похідних від нього формантів -ниц-а, -лиц-а, -чиц-а, -лниц-а, -овиц-а, суфікса -н-а та похідних від нього формантів -ан-а (-анн-а), -ечн-а, -ичн-а, -евн-а, -овн-а, суфікса -j-а та похідних від нього формантів -ej-а (-ѣj-а), -иj-а (-ij-а), суфікса -л'-а та похідних від нього формантів -лл'-а, -ил'-а, суфіксів -ин-я (-ын-я), -их-а (-ix-а), -ин-а (-ын-а), -ер (-ерь, -ерь, -ер, -ір), -ух-а (-ex-а, -ох-а), -овь, -ов-а, -от-а, -отк-а, -ен-а, -ох-а, -адj-а (-адj-я, -адu-я, -адъj-а, -адъj-а), -он-а, -ухн-а, -ус-я, -изн-а, -м-а, -ц-а.

У межах суфіксальних фемінітивів в українській мові XVI-XVII ст. численну групу становлять деривати, утворені за допомогою суфіксів -иц-а, -ниц-а. До цієї групи відносимо і фемінітиви на -лиц-а, -лниц-а, -овиц-а, -чиц-а, -ц-а.

За припущенням мовознавців, -иц-а – праслов'янський формант, який утворився внаслідок приєднання морфемі -ка до давньої форми жіночого роду на -i- [3; 291]. Первинна функція суфікса -иц-а демінутивна, як і форманта -к-а, однак із таким значенням морфема -иц-а була менш поширена, ніж суфікс -к-а, і поступово витіснялася ним, тоді як у південнослов'янських мовах залишилась основним демінутивним формантом [6; 8-9].

Фемінітиви на *-иц-а*, *-ниц-а*, *-лиц-а*, *-чиц-а*, *-лниц-а*, *-овиц-а*, *-ц-а* належать до давніх слов'янських конструкцій. Інтенсивне творення їх відбувалося ще на давньоукраїнському мовному ґрунті. Свідченням цього є фіксація таких слів у "Матеріалах" І.І.Срезневського (*блѣдъница, королиця, кърчьмъница, мѣченица, наложьница, работъница* тощо) [2; т. I, 117, 1290, 1414; т. II, 198, 296-297; т. III, 5]. Збільшення номінацій вказаної структури спостерігається у XIV-XVст., як засвідчує Словник староукраїнської мови XIV-XVст. (*владичица, королиця, моченица, небожыца, племеница, старица*) [5; I, 179, 499, 621; II, 32, 152, 381]. Значно розширилося коло таких фемінітивів у мові XVI-XVIIст. Нами виявлено у писемних пам'ятках цього періоду 209 фемінітивів на *-иц-а*, *-ниц-а*, *-лиц-а*, *-чиц-а*, *-лниц-а*, *-овиц-а*, *-ц-а*.

Деривати відзначеної структури поділяються на десубстантивні, девербативні і dead'ективні утворення. Іменниковими основами мотивуються фемінітиви на *-иц-а*, *-ниц-а*, *-чиц-а*, *-овиц-а*.

У межах десубстантивних утворень виокремлюється 65 номінацій із суфіксом *-иц-я*. Творення їх відбувалося на базі непохідних, різних за будовою похідних основ загальних особових найменувань.

Невелика кількість фемінітивів на *-иц-я* мотивується простими за структурою особовими назвами: *вдова* – Жывушыа в(ъ) чистости че(ст)ныа вдовицы (ЗВП, 99), *дѣва* – що ліля між терням, тим я була між дѣвицями (СПл., 68), *пророкъ* – люд... шля къ... пророцицѣ (К.ІСТ), *царь* – як оная другая царица Елена (ЖКО, 400), *пасербъ* – пасе(р)бица Гри(ц)кова Рубле(н)кова, уска(р)жаласа... на Гри(ц)ка (ЛРК, 100) тощо.

Для більшої кількості фемінітивів із суфіксом *-иц-я* дериваційною базою є похідні назви чоловіків (суфіксальні, префіксальні, складені). За структурою твірних основ фемінітиви на *-иц-я* поділяються на такі СМ:

- основа на *-икъ* (з усіченням *-икъ*) + *-иц-а*: *окаянникъ* – А она окаянница.. дитя в озеро вкинула (К.ІСТ), *вшетечникъ* – Маріа... будучи в(ъ)шетечницею, молиласа преч(с)той двѣ (ГКР, 262) тощо;
- основа на *-ецъ* (з усіченням *-ецъ*) + *-иц-а*: *облюбенецъ* – Юліанъ... в(ъ)заль собѣ Василиссу за облюбенницу (ГКР, 265), *чернецъ* – О женахъ и ѿ двѣцахъ, и о писме(н)ныхъ че(р)ницахъ (ЗВП, 99) тощо;
- основа на *-ык-а* + *-иц-а*: *владыка* "володар, велитель" (Бог) – прѣбл(а)гословенѣи вл(ади)чици нашеи б(огороди)ци (ССУМ, 4, 93);
- основа на *-ад-я* (з усіченням *-j-*) + *-иц-а*: *попадѣ* – Обачиш. обачиш що в попадицы лучше, нежели в свѣцкой молодежи (ЧВ, 393);
- префіксальна основа + *-иц-а*: *прелюбодѣи* – Прелюбодѣица. Adultera. Pelex (ЛК, 492);
- складена + *-иц-а*: *любодѣи* – любодѣица. Adultera. Succuba alieni lecti. Pellex (ЛК, 465).

Більшість фемінітивів на *-иц-а* за структурою співвідносяться з вивідними словами, а деякі формально складніші від них. Деривати, структурно співвідносні з твірними, можна було б мотивувати основами, від яких походять паралельні маскулінні назви. Проте такі апелятиви зі

значенням особи жіночої статі слід розглядати як відмаскулінні конструкції. Вони формуються за аналогією до дериватів, утворених від структурно співвідносних назв чоловіків. Інша річ, що на протікання процесу їх деривації впливають морфонологічні особливості сполучуваності суфікса *-иц-а*, зумовлені несумісністю його з маскулінними формантами. Причиною такої несумісності є неможливість поєднання морфем з тотожним значенням [1; 10]. У результаті цього маскулінні форманти змінюються на фемінітивні.

Крім усічення суфіксальних морфем твірних основ *-икъ*, *-ецъ*, *-ык-а*, *-j-а* (*валечникъ* – *валечница*, *боголюбѣцъ* – *боголюбица*), творення дериватів на *-иц-а* може супроводжуватися ще переміщенням наголосу, чергуванням звуків /д'/-/д/, /л'/-/л/ (*попадѣ* – *попадица*, *король* – *королиця*).

Фемінітиви із суфіксом *-иц-а* мотивуються моносемантичними основами, повністю детермінуючись їх значенням, а окремі фемінітиви розвивають додаткові значення. У процесі деривації більшість фемінітивів набуває модифікаційне слотовірне значення (*гальмужникъ* – *гальмужница*, *блудникъ* – *блудница*). Кілька дериватів реалізують одночасно модифікаційне і мутаційне слотовірні значення (*цар* – *царица* "титул", "дружина царя").

Досить поширені серед десубстантивних фемінітивів деривати із суфіксом *-ниц-а*. У писемних джерелах відзначено таких 123 номінації.

Деякі фемінітиви на *-ниц-а* продукуються непохідними особовими назвами: *слуга* – И свою челядь... слугы, служницѣ, што бы научивъ есь и доганявъ имъ (К.ССУМ), *супругъ* – *супружница* жена шлюбная (ЛА, 190), *сестра* – от сестрыныхъ моее облюбенницы Вашей Милости (АС, VI, 134).

Основна частина дериватів із суфіксом *-ниц-а* утворюється від похідних маскулінних назв, відповідно до структури яких визначаються такі СМ:

- основа на *-аръ* + *-ниц-а*: *рибаръ* – *riscatrix*, *риба(р)ница* (ЛС, 317);
- основа на *-унъ* + *-ниц-а*: *коцунъ* – *mima*, *mimula*, *коцу(н)ица* (ЛС, 269);
- основа на *-тель* + *-ниц-а*: *учитель* – *рга(е)серт(т)их*, *учител(ъ)ница* (ЛС, 324), *губитель* – за те богъ гѣбителницѣ сынов своих. погубит (К.ССУМ), *единоревнитель* – яко правдивая ученица Христова і *единоревнительница* святим апостолом (ЖКО, 400) тощо;
- основа на *-ецъ* (з усіченням *-ецъ*) + *-ниц-а*: *хлѣботворецъ* – *Хлѣботворница*. Pistrix. Panifica (ЛК, 526), *двоесловѣцъ* – *Навадница*: *Клеветница*, *двоесловница*, *звадница*, *дѣдчица* (ЛБ, 68), *стихотворецъ* – *poetria*, *стихотво(р)ница* (ЛС, 319) тощо;
- префіксальна основа + *-ниц-а*: *подругъ* – *sociatrix*, *супружница*, *подружница* (ЛС, 374);
- складена основа + *-ниц-а*: *чародѣи* – *козакъ*... покъладал скаргу свою на туу безецную *чародѣиницу* (К.ІСТ).

Фемінітиви із суфіксом *-ниц-а*, які мотивуються похідними маскулінними назвами, характеризуються різними особливостями творення. Одні з них зумовлюються дериваційно простішими основами, не викликаючи сумнівів з приводу своєї мотивації. Інші фемінітиви походять від структурно співвідносних іменників, зокрема номінацій на *-никъ*, *-ецъ*,

що не виключає можливості творення їх від основ, якими мотивуються назви чоловіків. Однак, незважаючи на співвідношення жіночих і чоловічих номінацій з формального боку, дериваційною базою для таких фемінітивів виступають, як правило, маскулінні назви. Продуктуванню дериватів від структурно співвідносних маскулінних назв сприяють і морфологічні особливості – усичення маскулінних суфіксів.

У семантичному відношенні відмінності між твірними і похідними словами зводяться до появи в похідних семи “жіночість”. Фемінітиви з формантом *-ниц-а* мотивуються моносемантичними словами і набувають модифікаційне словотвірне значення (*рачитель - рачителниця*) або модифікаційно-мутаційне (*танечник - танечниця* “танцюристка”, “розпусниця”).

Процес деривації деяких фемінітивів з формантом *-ниц-а*, крім усичення суфіксів *-никъ, -ецъ* у твірних словах (*завистникъ - завистниця, хитрословець - хитрословниця*), супроводжується нерегулярним чергуванням звуків /л’-/л’/ (*кормитель - кормителниця*), нарошенням форманта та зміщенням акценту в одному слові (*сестра - сестреница*).

У межах десубстантивних утворень наявні ще фемінітиви із суфіксом *-ц-а*: *чародѣ(й)ца, балвохвалца* “поганка”, *зрайца* “зрадниця”, *ходатайца* “заступниця”. Слово *чародѣ(й)ца* мотивується складеною маскулінною назвою *чародѣй* – *сага, чародѣ(й)ца* (ЛС, 359). Деривати *балвохвалца, зрайца, ходатайца* зумовлюються суфіксальними іменниками *балвохвалець* (з усиченням *-ецъ*), *зрадникъ* (з усиченням *-икъ*), *ходатай*, не без впливу польських дериватів на *-ц-а*: *Став* Фекла, двца и мчница, умерлую матку свою *балвохвалцу*, млтвами своими вос(с)крсила (ГКР, 183), До чого *са* и сама тая *зра(й)ца* доброво(л)не, кгда ей питали(с)мо, при(з)наласа (ЛРК, 26), *conciliatrix, conciliatricula, ходата(й)ца, примирител(л)ница* (ЛС, 134). Фемінітиви із суфіксом *-ц-а* реалізують модифікаційне словотвірне значення жіночості.

Суфікс *-овиц-а* виділяється у структурі номінацій *отроковица, синовица*. Ці фемінітиви мотивуються непохідними чоловічими назвами *отрокъ, синъ*: поведѣ(м) *отроковицю* в црковь гню (УЄ № 29519, 155зв.), Кроль свою *синовицу*, брата своего... дочку, отдасть за Яна Замойского канцлѣра (КІСТ) “дочка брата”. Дериват *отроковица* має модифікаційне словотвірне значення жіночості, а дериват *синовица* – мутаційне значення.

Формант *-чиц-а* характерний для слова *сестричица* “дочка сестри”. Іменник *сестричица* утворюється від непохідної назви *сестра* з допомогою морфеми *-и-*: и господство ми заплатих оуси тоти... и *сестричици* ей, настаси, и племеници их, васоуткы (К.ССУМ). Деривату *сестричица* властиве модифікаційне словотвірне значення.

Крім десубстантивних фемінітивів, виділяється незначна кількість відприкметникових і віддієслівних дериватів. Ад’єктивними основами зумовлюються фемінітиви із суфіксом *-иц-а*, а саме деривати *дѣдчица, правица, ближница*. Навадница: Клеветница, двоєсловница, звадница, *дѣдчица* (ЛБ, 84), *Правица*. 2. Дѣвственница (ЛБ, 34), Пелагіа: *ближница, пѣчиннаа* (ЛБ, 227).

До віддієслівних фемінітивів належать деривати із суфіксом *-иц-а*. Це іменники *шепотница, положница, роженица, пороженица, подложница, заложница, наложница*. : Ω бгоме(р)зскихъ баба(х) *шепотницахъ* (ЗВП, 101), (баби) жидовские дѣти отъ *положницъ* пріймовали (КІСТ), *Роженица*: Магица, породѣла, *пороженица* (ЛБ, 109), *Подложница, заложница, наложница* (СС, 143) “розпусниця”.

Девербативними утвореннями є також фемінітиви із суфіксами *-лиц-а, -лиця-а*, зокрема іменники *долица, кормилица, кормилница* зі значенням “жінка, яка годує чужу дитину”: Мамка, *долица, ко(р)милница*, питателница (СС, 126), Питателница: Долица, мамка, *кормилица* (ЛБ, 84).

Характер мотивації зазначених відприкметникових і віддієслівних дериватів є неоднозначним. Такі фемінітиви можуть утворюватися і від співвідносних маскулінних номінацій. Однак до відприкметникових конструкцій нами не виявлено паралельних маскулінних назв. Віддієслівні деривати корелюють за значенням з відповідними назвами чоловіків, напр., *кормилникъ - кормилница*. Проте співвідносні з ними найменування є, очевидно, результатом оберненого способу деривації і утворюються від фемінітивів [4; 27]. Це пов’язано зі значенням віддієслівних фемінітивів, які характеризували осіб за ознаками, не властивими чоловікам.

За словотвірною семантикою відприкметникові і віддієслівні фемінітиви – мутаційні деривати. Творення окремих девербативних конструкцій супроводжується усиченням дієслівних суфіксів *-а-ти, -и-ти* (*шепотати - шепотница, подложити - подложница*), нарошенням дериваційної морфеми (*родити - роженица*).

Таким чином, в українській мові XVI-XVII ст. суфікс *-иц-а* та похідний від нього *-лиц-а* є продуктивними засобами творення фемінітивів, і деривати з такими формантами переважають у межах фемінітивів. Непродуктивними є деривати, утворені за допомогою суфіксів *-лиц-а, -чиц-а, -лиця-а, -овиц-а, -ц-а*.

1. Іщенко Т.А. Валентність суфікса *-иц(я)* в аплетивах української мови: Автореф. дис. канд. філол. наук – Дніпропетровськ: 10.02.01 / Дніпропетр. держ ун-т, 1997. – 15 с.

2. Матеріали для Словаря древнерусского языка по письменнымъ памятникамъ И.И. Срезневского. В 3т. / Издание отдѣлення русскаго языка и словесности императорской Академіи Наукъ. – Санктпетербургъ: Типографія Императорской Академіи Наукъ, 1893. – Т.І. – 1420 с. + 49 с.; 1895. – Т.ІІ. – 1802 с.; 1903. – Т.ІІІ. – 1684 с. + 13 с.

3. Мейе А. Общеславянский язык. – М.: Изд-во иностр. л-ры, 1951. – 491 с.

4. Моисеев А.И. О так называемом “обратном словообразовании” // Актуальные проблемы русского словообразования. – Ташкент: Укитувчи, 1975. – Ч. I. – С. 24-30.

5. Словник староукраїнської мови XIV-XVст. / Редактори Л.Л.Гумецька, І.М.Керницький: В 2т. / АН УРСР Ін-т сусп. наук. – К.: Наук. думка, 1977. – Т. I. – 630 с.; 1978. – Т. II. – 591 с.

6. Токар В.П. Історія суфікса *-к(а)* в українській мові – Дніпропетровськ: Дніпропетровський державний університет імені 300-річчя возз’єднання України з Росією, 1959 – 50 с.

Список використаних джерел

АрхЮЗР – Архив Юго-Западной России, издаваемый Временной Комиссией для разбора древних актов, высочайше учрежденной при Кисевском военном, Подольском и Вольнском генерал-губернаторе. – К., 1909. – Ч. 8. – Т. III.

AS Archiwum Książal Lubartowiczow Sanguszkow w Slawucie. – Lwow, 1910. – Т. VI.

- ГКР – Галатювський Іоаникій. Ключ розуміння. / Підгот. До вид. І.П.Чепіга. – К.: Наук. думка, 1985. – 443с.
- ЖКО – [Житіє княгині Ольги] // УЛ II. – С. 394-403.
- ЗВП – Зіновійв Климентій. Вірші. Приповісті посполиті. – К.: Наук. думка, 1971. – 391с.
- К.ІСТ – Картотека до Історичного словника українського язика Тимченка. Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України. – Львів.
- К.ССУМ – Картотека до словника української мови XVI – I пол. XVII ст. Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України. – Львів.
- ЛА – Лексисъ съ толкованієм словенскихъ мовъ просто съ предисловієм архимандрита Амфилохія // ЛЗ. – С. 175-194.
- ЛБ – Беринда П. Лексикон словенороскый – К., 1627 / Підгот. тексту і вступ. Ст. В.В. Німчука. – К.: В-во АН України, 1961. – 272 с.
- ЛК – Лексикон словено-латинський Є.Славинецького та А.Корецького-Сатановського / Підгот. До вид. В.В. Німчук. – К., 1973. – С. 421-540.
- ЛРК – Лохвицька ратушна книга II пол. XVII ст. (Збірник актових документів) / Відп. ред. І.П.Чепіга. – К.: Наук. думка, 1986. – 220 с.
- ЛС – Є.Славинецький. Лексикон латинський // Лексикон латинський Є.Славинецького. Лексикон словено-латинський Є.Славинецького та А.Корецького-Сатановського / Підгот. до вид. В.В. Німчук. – К., 1973. – С.59-420.
- СПл. – ΘΡΗΝΟΣ, тобто Плач єдиної святої вселенської Апостольської східної церкви... Мелетій Смотрицький // УЛ II. – С. 67-92.
- СС – Синопіама славенороскаѣ // ЛЗ. – С. 175-194.
- ССУМ – Словник української мови XVI – I пол. XVII ст. – Львів, 1994. – Вип. 1. – 151 с.; 1994. – Вип. 2. – 151с.; 1996. – Вип. 3. – 251с., 1997. – Вип. 4. – 259 с.
- УЄ №29519 – Учителне євангеліє. – З території Бойківщини, XVI ст.
- ЧВ – Вірші-пісні із співаників. Із рукописного збірника бібліотеки Музею Чарторийських // УЛ II – С. 349-367.

The article highlights the word-formation of the feminine nouns with the help of the suffixes and its derivatives. It analyzes the feminine nouns belonging to different styles in the Ukrainian language of the XVI th – XVII th centuries.

Оксана Скварок

ДЕРИВАЦІЙНІ ІНТЕНЦІЇ ТВІРНОГО СЛОВА У ТЕОРЕТИЧНОМУ І ПРАКТИЧНОМУ АСПЕКТАХ

Становлення і утвердження у сучасній дериватології основоцентричного напрямку у вивченні словотвору зумовило появу ряду нових теоретичних і практичних проблем. Основоцентричне дослідження словотвору як дослідження ономазіологічне, що тісно пов'язує словотвір з теорією номінації і активною мисленнєво-мовленнєвою діяльністю людини, передбачає “активний” підхід до словотворчих одиниць, коли аналіз цих одиниць здійснюється в динамічному, функціональному аспекті. Формуванню ономазіологічного підходу до вивчення словотворчих явищ сприяло посилення уваги до проблем процесу породження вторинних номінативних одиниць і орієнтація на пріоритети мовця [5].

Ідея висування на перший план ономазіологічних аспектів аналізу функціонування одиниць словотвору з домінуванням напрямку “від інтенції (задуму) – до мовної форми реалізації” [6; 7] виникла в рамках функціонального напрямку і знаходить свій подальший розвиток у сфері

сучасної когнітивної лінгвістики. Функціональний напрямок “в даний час активно інтегрується в когнітивне русло наукових пошуків у сфері мови. Основою цієї інтеграції є те, що функціонування мовної системи і як засобу спілкування, і як інструмента пізнання оточуючого світу є не що інше, як комплекс процедур з обробки, засвоєння і породження знань” [1; 7]. Оскільки для основоцентричного напрямку у вивченні словотвірної системи засадничою є роль твірного слова як семантичної бази у формуванні і вираженні семантичних категорій в актах деривації, функціонально-комунікативна інтерпретація саме семантичної сфери твірного слова потребує подальшого розвитку і поглиблення. Здійснювана в рамках загального дослідження семантичних аспектів словотвору, яке є “найважливішою частиною дослідження принципів організації всієї системи словотвору і опису його функцій” [5; 3], така інтерпретація семантичної сфери твірного слова надає йому статусу особливої семантичної величини, якій властива функціональна спрямованість. Функціональна спрямованість семантики твірного слова визнається як його основна функціональна ознака.

Дослідження словотвірної семантики взагалі і функцій основної дериваційної одиниці – твірного слова – зокрема неминує веде до появи нових понять і термінів для їх позначення.

В пошуках ізоморфізму між процесами, що спонукають людину до мисленнєво-мовленнєвої діяльності (намір, ціль, мета діяльності), спрямованої на утворення нового слова, свідомого вибору номінативної ознаки, і активізацією смислової структури твірного слова, якому в основоцентричних дослідженнях словотвору відводиться основна роль і семна структура якого репрезентує релевантні для здійснення смислового завдання акту деривації одиниці смислу – семи, ми прийшли до такої функціональної характеристики твірного слова, як **дерииваційна інтенція**. Проводячи паралель між активною роллю мовця в акті лексичної номінації (остання залежить від комунікативних намірів мовця, його мовотворчих інтенцій(задуму), пов'язаних з відношенням до об'єктивної дійсності) і функцією твірного слова як вихідної одиниці номінації в динамічному, функціональному словотворі, за твірним словом закріплюється статус такої функціональної словотворчої одиниці, яка здатна виявляти залежно від своєї смислової структури ті чи інші дериваційно спрямовані інтенції, наміри. Оскільки самі мисленнєво-мовленнєві процеси недоступні для безпосереднього спостереження і аналізуються лише на основі дослідження результатів актів деривації, доводиться оперувати конкретними словотворчими величинами, яким власне і приписуються ті чи інші функції, наділяються властивостями активних субстанцій. Як такі вони вимагають адекватного опису в термінах функціонального словотвору. Для дослідження функцій основної дериваційної одиниці в основоцентричному аспекті – твірного слова – вводимо поняття дериваційної інтенції, яке дає змогу здійснити функціонально-комунікативну інтерпретацію семантичної сфери твірного слова, розкрити його роль у формуванні і вираженні семантичних категорій. Для вивчення словотвору з функціонального погляду поняття дериваційних інтенцій і дослідження їх проявів є перспективним. Таке дослідження вписується у парадигму функціональної

лінгвістики.

Сам термін – інтенція – неоднозначний, насамперед тому, що не тільки лінгвістика послуговується ним. Інтенція як термін інтерпретується як у мовознавстві, так і в інших науках, зокрема у формальній (математичній) логіці, філософії. Щоб перейти до безпосереднього аналізу інтенції як лінгвістичного явища, необхідно, на наш погляд, відмежуватися від усіх інших, нелінгвістичних інтерпретацій терміна, з одного боку, і відшукати певний ізоморфізм з філософським поняттям інтенції, з другого. У філософії інтенцію інтерпретують як намір, ціль, мету, спрямованість свідомості, мислення на який-небудь предмет. Термін “інтенція” вживається у дослідженнях з лексемотактики як синонім до термінів сполучуваність, валентність, дистрибуція, конотація, семантична вибірковість та ін. для окреслення кола проблем, пов’язаних з вивченням сполучуваності лінгвістичних елементів. Здатність керувати декількома словами в реченні (актантами), яка означається у мовознавстві терміном валентність (поняття валентності стосовно дієслів у науковий обіг ввів Л. Тенер, а німецькі мовознавці І. Ербен та Х. Брінкман застосували теорію валентності і до іменних частин мови), чеський мовознавець Е. Пауліні назвав інтенцією дієслівної дії. При цьому розуміння інтенції він пов’язував з такими потенціями дієслова, що зумовлюються його семантикою. Між явищами, що лежать в основі поняття інтенції дієслівної дії, лексичної сполучуваності у лексемотактиці і функціональної спрямованості смислової структури твірного слова в актах деривації, є очевидний ізоморфізм.

У дериваційній інтенції вбачаємо зумовлену екстралінгвальними чинниками (смісловим завданням акту деривації) функціональну спрямованість елементів смислу твірного слова на встановлення певного типу відношень між семантичними величинами, покладеними в основу номінації. Встановлення типів семантичних відношень між дериваційно зв’язаними словами є одним з першочергових завдань сучасної дериватології [9; 17-23].

Оскільки сам факт існування мови пояснюється здатністю людини до специфічного відображення об’єктивної дійсності, дослідження сутності мовного значення, зокрема і словотвірного, як результату цього відображення тісно пов’язується з вивченням природи відображуваних об’єктів, їх систематизацією в ході когнітивної діяльності людини і фіксацією тих чи інших рис пізнаних об’єктів у мовній семантиці, що особливо актуально у дослідженнях формування семантики похідних слів. Ономазіологічний підхід до дослідження процесів утворення вторинних засобів номінації – похідних слів – і їх смислової структури передбачає, що це дослідження “можливе з врахуванням відображення цими засобами лінгвістично релевантних властивостей предметів і їх зв’язків в об’єктивній дійсності” [1; 29].

Дослідження, побудоване з урахуванням онтологічних властивостей об’єктів номінації, їх передномінаційного освоєння, вимагає глибокого вивчення смислової структури імен тих предметів, між якими встановлюються зв’язки у об’єктивній дійсності. Особливо актуально є

проблема дослідження смислової структури базової словотворчої мовної одиниці – твірного слова – як основної з позицій основоцентричного словогвору одиниці за своєю роллю у формуванні й вираженні семантичних категорій. Основною тенденцією найновіших досліджень словотвірної семантики є намагання відобразити її динамічну структуру, моменти становлення, формування, розвитку, взаємопереходи семантичних категорій у процесі комунікації. Дослідження словотворчих процесів семантичних перетворень мовних одиниць підтверджують той факт, що семантика не членується на рівні, які відповідають формальній стратифікації мови, і що “вона має власну організацію, багато в чому ще недостатньо зрозумілу і навіть в чомусь загадкову” [4; 3]. “Незважаючи на помітні здобутки у вивченні природи, сутності, особливостей структурування та типів словотвірної семантики, її взаємозв’язків і взаємозумовленостей із граматичною і лексичною семантикою, функціонально-комунікативна інтерпретація саме семантичної сфери словотвірних одиниць потребує подальшого розвитку і поглиблення” [2; 61]. Словотвірну семантику як частину загальної семантики, що займається дослідженням смислів різних одиниць мови, цікавить, як відбувається поєднання смислів вихідного поняття, яке позначається твірним словом, і поняття, яке іменується, а в результаті, як конструюється смислова структура похідного слова.

У сучасній лінгвістиці “смисли слів розглядаються перш за все як психічні феномени, що втілюють за допомогою мови концептуалізацію людиною оточуючого її світу” [8; 3]. Таке розуміння елементів смислу слова відповідає цілям і завданням дослідження сучасних проблем словотвірної семантики, центральною з яких є проблема трансформації семантики твірного слова у відповідь на смислове завдання акту номінації, і передбачає реальну взаємодію лінгвістики і психології пізнавальних процесів. Інтерпретація актів номінації як складних мисленнєво-мовленнєвих процесів, що не піддаються безпосередньому спостереженню, потребує, отже, звернення і до психічних, перш за все пізнавальних процесів. Це допомогло б зрозуміти, як відбувається поєднання смислів “старого” і “нового” поняття і які в результаті встановлюються у мові семантичні відношення між твірним і похідним словом. А враховуючи, як уже зазначалося, те, що виучувані мовні відношення фіксують відношення між об’єктами, які існують у позамовній реальності, і відображають через мову нашу концептуалізацію предметного світу, в їх опис логічно включати інформацію про світ реалій, екстралінгвістичні відомості. Похідне слово власне позначає предмети, явища через встановлення відповідного зв’язку між цим предметом, явищем дійсності та іншими. “Аналіз того, як відбувається встановлення того чи іншого зв’язку між даним предметом дійсності і іншими, стає засобом зрозуміти природу і сутність словотвірного значення” [5; 14], яке є “лише одним із семантичних компонентів у складній структурі лінгвалізації об’єктивної дійсності, опосередкованої поняттєво-категоріальною структурою мислення” [3; 37]. Тому вивчення семантики похідного слова і визначення його СЗ передбачає обов’язково виявлення характеру зв’язку, що фіксується похідним по відношенню до твірного, яке поряд з іншими дериваційними одиницями є

виразником СЗ. Характер зв'язку твірного слова з позначуванним предметом, явищем дійсності залежить від ракурсу використання предмета думки, вибраного за ознаку найменування. Типи зв'язків між предметами об'єктивної дійсності визначають у мові семантичні відношення твірних і похідних слів. В свою чергу "встановлене семантичне відношення твірних і похідних імплікує відповідне СЗ, і такий напрямок імплікації і лежить в основі виведення і опису останнього" [7; 34].

З огляду на зазначене, дослідження дериваційних інтенцій твірного слова у їх конкретних проявах – актуалізації того чи іншого релевантного для здійснення акту деривації елементу смислу – допоможе виявленню глибинної сутності СЗ похідного, тобто дозволить простежити, як, в який спосіб слово набуває СЗ і, головне, – для чого.

Складність завдання і відсутність спеціальних методик опису, з одного боку, а з другого, великий інтерес до цих проблем спонукають до пошуків шляхів його розв'язання. Пропоноване дослідження є лише невеликою спробою підійти до розуміння цих глобальних проблем. У новітній лінгвістиці у зв'язку з активним залученням ономазіологічного аспекту розгляду фактів мови з погляду їх участі у мисленнєво-мовленнєвому процесі утворення комунікативних одиниць і введенням ономазіології в коло проблем функціональної лінгвістики розвивається функціонально-ономазіологічний напрям дослідження мови в цілому і словотвору в тому числі [1; 29-39].

1. Бацевич Ф. С. / Космеда Т. А. Очерки по функциональной лексикологии. – Львов: Світ, 1997 – 392 с.
2. Грещук В.В. Словотвір і функціоналізм / Ономастика і апелятиви (проблеми словотвірної дериватології). Збірник наукових праць. Випуск 7. Наукове видання. – Дніпропетровськ: ДДУ, 1999. – 248с.
3. Грещук В.В. Український відприкметниковий словотвір. – Івано-Франківськ: Плай, 1995. – 208 с.
4. Деривация и семантика: Слово – предложение – текст. Межвузовский сборник научных трудов. – Пермь: Пермский университет, 1986. – 172 с.
5. Кубрякова Е. С. Типы языковых значений. Семантика производного слова. – М.: Наука, 1981. – 200с.
6. Кубрякова Е.С. Части речи в ономазіологическом освещении. – М.: Наука, 1978. – 116с.
7. Манучарян Р. С. Словообразовательные значения и формы в русском и армянском языках. – Ереван: Луйс, 1988. – 315с.
8. Семантика и категоризация. – М.: Наука, 1991. – 168с.
9. Яценецкая М. Н., Резанова З. И. К проблеме внутренней формы слова // Вопросы слово- и формообразования в индоевропейских языках. – Томск: изд-во Томского университета, 1991. – 250 с.

A new and perspective direction of word building investigations – basic central – demands the creative analyses of semantical functions of creative basis. The meaning of derivational intention of a creative word as one of its main features is studied in the article.

Роман Бачкур

ПЕРЕДУМОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ СЛОВОТВІРНОЇ СПРОМОЖНОСТІ ІМЕННИКІВ НА ПОЗНАЧЕННЯ СВІЙСЬКИХ ТВАРИН В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

Об'єктивна потреба у дослідженні словотвірних парадигм, а отже, і словотвірної спроможності, українських зоонімів зумовлена передусім розвитком основоцентричної дериватології, пов'язаного "з послідовним розширенням дослідження дериваційної поведінки інших твірних слів аж до повного охоплення всієї твірної бази з тим, щоб виявити типологію словотвору, в якій типологізуючим чинником буде твірна основа" [1, 76], а також відсутністю спеціальних наукових досліджень, присвячених аналізу структури словотвірних парадигм іменників, що позначають свійських тварин, в українській дериватології.

Різноманітні аспекти словотвірної спроможності іменників та особливості структури їх словотвірних парадигм висвітлювали у своїх наукових розвідках російські [Див. 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8] та українські [Див.: 9; 10] мовознавці. Однак ще багато складників цієї проблеми потребують ґрунтовнішого дослідження. Специфіка словотвірних парадигм іменників на позначення свійських тварин, їх глибина й протяжність, особливості реалізації тих чи інших семантичних позицій окремими твірними тощо висвітлені у нашій попередній статті [Див.: 11]. Метою даної розвідки є дослідження зв'язків і відношень, які простежуються між словотвірною спроможністю твірних зоонімів та іншими явищами лінгвальної й позалінгвальної дійсності.

У сучасній дериватології зазвичай намагаються виявити чинники, які впливають на словотвірну спроможність твірного слова. Однак важко однозначно стверджувати, що якийсь фактор лінгвальної чи позалінгвальної дійсності і тільки він регулює словотвірну спроможність твірного слова, стимулює утворення одних похідних і неможливість утворення інших. На синхронному зрізі продуктивніше встановлювати кореляції словотвірної спроможності твірної бази та певного чинника, скажімо, формальної складності твірного, його семантики тощо.

Зібраний нами матеріал про дериваційну поведінку українських зоонімів дає змогу виокремити кілька чинників, які корелюють зі словотвірною спроможністю тридцяти трьох іменників, що формують ЛТГ "свійські тварини". Виділенню певних типів кореляції передуює

* Це такі лексеми: баран, бик, бугай, віця, віл, гуска, індик, кабан, качка, квочка, киця, кінь, кіт, кішка, кнур, кобила, коза, козел, корова, криль, курка, лоша, льоха, осел, паця, песь, півень, свиня, собака, теля, цап, щеня, ягня.

усвідомлення системної організації словотвору усіх іменників на позначення свійських тварин, що об'єктивується в типовій парадигмі. Типова парадигма цих іменників має чотиризонну, субстантивно-ад'єктивно-вербально-інтер'єктивну, структуру. Для неї характерні такі семантичні позиції: “демініутивність”, “аугментативність”, “недорослість”, “збірність”, “фемінітивність”, “маскулінність”, “абстрактність”, “носії предметної ознаки” (у свою чергу ми членуємо це словотвірне значення на кілька лексико-словотвірних) – для похідних іменників; структура ад'єктивної зони передбачає дві семантичні позиції – “відносність” та “подібність за предметною ознакою”, як і структура вербальної зони, де виділяємо словотвірні значення “народжувати маля, назване твірним” та “набувати предметної ознаки”; інтер'єктивну зону парадигми формують вигуки, утворені від назв свійських тварин, що служать у мовленні для прикликання чи відганяння тварин [Див.: 11].

Поняття словотворчої спроможності твірного слова неоднорідне, його формує сукупність принаймні трьох компонентів, а саме: загальна кількість похідних, мотивованих однією лексею, протяжність окремих зон словотвірної парадигми та глибина семантичних позицій (тобто здатність утворювати деривати-синоніми). Таке структурування поняття словотворчої спроможності необхідне, адже може простежуватися зв'язок певного явища тільки із одним компонентом, наприклад, символічне значення твірного корелює здебільшого тільки із глибиною семантичних позицій “демініутивності” та “аугментативності”.

Майже всі дослідники, аналізуючи словотвірні парадигми, більшою чи меншою мірою звертають увагу на встановлення залежностей між словотворчою спроможністю окремих твірних слів та іншими інтра- чи екстралінгвальними явищами. Найбільш загальні тенденції, спільні для словотвору різних лексико-граматичних класів слів, сформулювала свого часу О. Земська: “Спостерігаються такі загальні закономірності в будові словотвірних парадигм слів різних частин мови: 1) у слів частовживаних словотвірні парадигми багатші, ніж у слів рідковживаних; 2) у слів нейтральних словотвірні парадигми ширші, ніж у слів стилістично забарвлених; 3) у слів, що мають вільну сполучуваність, словотвірні парадигми ширші, ніж у слів, що мають обмежену сполучуваність; 4) у слів, які стосуються цілеспрямованої діяльності людини, сфер, важливих для життя людини, словотвірні парадигми ширші, ніж у слів, що називають явища іншого гатунку” [4, 16]. Простежимо, наскільки повно ці тенденції виявляються в системі словотвору іменників, що позначають свійських тварин.

Загальнономовна тенденція до зумовлення дериваційної активності класу

твірних їх частотністю в мовленні у сфері відзоонімного словотвору простежується не в усіх випадках. Так, хоча для лексеми *кінь* зафіксовано 319 вживань* – 72 рази зустрічається в прямій мові і 247 разів у мові автора, – словотвірна парадигма цього іменника, не зважаючи на таку велику частотність, містить всього 25 дериватів, тоді як словотвірна парадигма лексеми *коза*, яка має показник частотності тільки 5, також формується 25 дериватами. Пор. також: по 17 дериватів утворюють іменники *собака* (показник частотності – 40), а також *баран* та *кабан* (у обох показник частотності – 3); по 18 дериватів мотивовано твірними іменниками *корова* (показник частотності – 33), *курка* (показник частотності – 13) та *кіт* (показник частотності – 7). Відсутність такої чіткої закономірності, можна думати, пов'язана із недостатньою достовірністю матеріалу: словник фіксує частотність вживання лексем тільки у прозових текстах кількох десятків авторів, не беручи до уваги розмовне мовлення, в якому іменники на позначення свійських тварин безумовно можуть мати докорінно відмінні показники частотності.

Натомість кореляція словотворчої спроможності та стилістичної маркованості твірних слів більш-менш чітко вловлюється в межах словотвору іменників-зоонімів, підтверджуючи загальну тенденцію. Стилістично забарвленими є, скажімо, лексеми *бугай*, *паця* (словотвірні парадигми сформовані тільки з двох дериватів); *щениця*, *льоха*, *кнур* (мотивують по три деривати); *киця* (утворює словотвірну парадигму з чотирьох похідних) тощо. Водночас стилістично нейтральні іменники аналізованої ЛТГ (*собака*, *корова*, *кінь* та ін.) мають доволі широкі парадигми. Важливо ще й те, що більшість стилістично маркованих твірних іменників є в той же час діалектизмами або належать до розмовного пласту лексики.

Інші вказані закономірності меншою мірою виявляються у словотворі іменників, що позначають свійських тварин, оскільки, по-перше, усі іменники аналізованої ЛТГ позначають реалії, які стосуються важливих сфер життєдіяльності людини, а по-друге, ці лексеми не мають суттєвих обмежень у сполучуваності. Зрештою, “якщо структура словотвірних парадигм дієслова визначається його валентними властивостями, то в будові словотвірних парадигм іменників і прикметників синтаксична сполучуваність базового слова не відіграє такої ролі” [4, 15].

Більшість дослідників визначальним чинником, що так чи інакше зумовлює структуру словотвірних парадигм певних класів твірних слів, вважають семантику твірного слова: “Словотвірний потенціал і дієслова, й іменника залежить від їх семантики...” [4, 15]. Як відомо, семантична

* Показники частотності подаємо за даними Оберненого частотного словника сучасної української художньої прози [12].

структура слова неоднорідна й включає в себе кілька компонентів, серед яких базовими є загальнокатегоріальне (частинономвне) значення, лексичне значення (складається з кількох сем денотативно-конотативно-прагматичного значення), граматичне значення, словотвірне значення (якщо слово похідне) тощо.

Лінгвісти по-різному визначають домінантні семантичні компоненти в структурі твірних слів, які детермінують їх словотворчу поведінку. На думку О. Земської, визначальними є окремі граматичні значення мотивуючого іменника: "Структура словотвірної парадигми іменника визначається передусім складом семантичних компонентів базового слова, таких, наприклад, як особа (+/-), істота (+/-) і т. ін." [4, 15]. Стосовно тільки іменників-зоонімів Н. Юсупова виокремлює й інші важливі чинники, які корелюють зі словотворчою спроможністю твірних: "Семантична своєрідність зоонімів виявляється в тому, що вони нерідко втягуються у сферу метафоричного вживання. Вказані особливості найменувань тварин відбиваються на їх дериваційних можливостях" [13, 298]. Ці дериваційні можливості полягають у тому, що "наявність переносно-метафоричних значень у зоонімів суттєво впливає на семантику похідних прикметників: зумовлює можливість появи у похідних ад'єктивів якісно-характеризуючих значень" [8, 10-11], а також "здатність зоонімів до розвитку переносних значень зумовлює їх активність у творенні дієслів, що вживаються в індивідуальному мовленні" [8, 11].

Заслуговує на увагу зв'язок граматичної категорії роду іменника, що позначає свійську тварину, та його словотворчої поведінки, зокрема утворення похідних субстантивів із модифікаційними словотвірними значеннями "фемінітивність" та "маскулінність". Однак, крім граматичного значення роду, релевантним для можливості утворення таких модифікаційних дериватів є також функціонування у лексичній системі різнокорневих іменників, що вказують на тварину одного виду. Так, різні статеві особини дорослої тварини-кота (*felix dominus*) в українській мові позначають лексеми одного кореня, пов'язані між собою дериваційним зв'язком (*кіт* → *кітка* (*кішка*)), оскільки:

1) не існує в мові лексеми іншого кореня, яка б позначала самку кота (це детермінує саму можливість існування такого модифікаційного деривата);

2) іменник *кіт* чоловічого роду (це детермінує можливість утворення саме деривата-фемінітива, а не деривата зі значенням "маскулінність").

Ці два фактори зумовлюють закономірність утворення таких дериватів і від інших лексем ЛТТ "свійські тварини", пор.:

а) похідні із словотвірним значенням "фемінітивність": *кріль* → *крілиця* (*кролиця*), *крільчиха*; *осел* → *ослиха*, *ослиця*; *цап* → *цапица*; *індик* → *індикка*;

б) похідні зі словотвірним значенням "маскулінність": *качка* → *качур*.

За умови існування в лексичній системі мови різнокорневих іменників

для найменування різностатевих особин тварини, утворення зазначених вище модифікаційних дериватів не зафіксоване, за винятком *коза* → *козел* (існує корелят *цап*), а також тих випадків, коли дериват мотивується іменником середнього роду, що вказує на недорослу особину певної тварини (наприклад, *теля* → *телиця*; *лоша* → *лошиця*), та коли похідне слово, як і твірне, набуває переносно-метафоричного значення (єдиний випадок: *бик* → *бичка*, у значенні "обмежена, затуркана і т. ін. дівчина, жінка"). Замість утворення опозиції назв різностатевих особин тварини, що позначається словами одного кореня, існують пари різнокорневих слів, що нейтралізують необхідність таких утворень: *вівця* – *баран*; *курка* – *півень*; *корова* – *бугай* (*віл*, *бик*); *свиня* (*льоха*) – *кабан* (*кнур*); *кінь* – *кобила*.

Особливої уваги заслуговує кореляція словотворчої спроможності твірного іменника та наявного у його семантичній структурі символічного компонента значення. "Мікрополе із загальним значенням "свійська тварина" охоплює значний за обсягом мовний матеріал, що досить часто піддається символізації, адже щоденне спостереження над поведінкою коня, корови, вола, бугая, собаки, свині, вівці, барана, ягняти, кози, козла тощо і порівняння їх з поведінкою, звичками і рисами людей відкривало великі можливості для персоніфікації, а через неї – для поступового розвитку в слові-образі символічного значення" [14, 151]. Оскільки більшість із лексем на позначення свійських тварин функціонують у мові і як символи, то простежується певний зв'язок, який можна вважати закономірністю, між можливістю утворення демінутивів і аугментативів та символічними компонентами семантики твірного слова.

Внутрішня структура символу передбачає існування множинності значень, конденсації, компресії багатьох ідей. Визначальною властивістю символу є поляризація значень, що передаються одним і тим самим референтом, на протилежних семантичних полюсах. Превалювання того чи іншого аксіологічно-оцінного компонента у семантичній структурі твірного слова-символу власне й пов'язане із утворенням чи неутворенням демінутивів та аугментативів.

Найбільшу кількість демінутивів зафіксовано в структурі словотвірних парадигм іменників *корова* (*корівка*, *корівонька*, *коровиця*, *коровка*, *коровина*), *кіт* (*котик*, *котко*, *коток*, *котусь*), та *кінь* (*коник*, *копячка*, *копячина*). Так, кінь уособлює для українця вільне життя, нескорений дух, вірного товариша, він невіддільний від образу козака тощо. Корова – годувальниця сім'ї – завжди користувалася в селян великою шанобою, символізує ідею достатку, заможності, щасливого життя. Кіт в українського народу наділений магичними властивостями, він пов'язує цей світ і потойбіччя (як і у древніх єгиптян), дарма ж кіт є невід'ємним персонажем українських коліскових [Див.: 14; 15; 16]. Водночас ці лексеми символізують також негативні явища: кінь – несподіваний страх, затурканість; корова – огрядність, плаксивість; кіт – днів, втілення

нечистого. Ці символічні значення втілюються й у аугментативах, мотивованих цими субстантивами: *конисько, конище, коняка, конина, котисько, котище, котюга, котяра, котар; коровище*.

Якщо у лексем *кінь* та *кіт* семантичні позиції “аугментативність” та “демінітивність” словотвірних парадигм мають приблизно однакову глибину, то іменник *корова* є твірним для п'яти демінутивів і тільки для одного аугментатива, що, відповідно, корелює із переважанням позитивних символічних значень над негативними (останні, до речі, є більш пізніми нашаруваннями, ніж, скажімо, позитивна святість корови, що зберігається й до нині у жителів Індії [Див.: 14; 15]).

З іншого боку, в мові зафіксовані випадки, коли, навпаки, негативні компоненти символу-твірного переважають над позитивними. Така семантико-символічна структура твірному субстантиву корелює із його здатністю утворювати більшу кількість аугментативів, ніж демінутивів. Цю закономірність можна проілюструвати на прикладі словотвірної парадигми іменника *пес*, який здебільшого символізує злість, жорстокість (порівняймо прислів'я та приказки: *як пес(собака) на сні, злий як пес, як пес з прив'язі та ін.*) і рідше позитивне значення охоронця, сторожа, вірного друга; відповідно семантична позиція “аугментативність” словотвірної парадигми іменника *пес* сформована вісьмома дериватами (*псяюха, псяюга, псина, псюга, псюка, псюра, псяка, псяра*), а семантична позиція “демінітивність” має набагато меншу глибину – тільки один похідний субстантив (*песик*).

Зі словотворчою спроможністю корелюють не всі символічні компоненти семантики мотивуючого слова, а лише більш архаїчні. Так, незважаючи на те, що у сучасного українця лексема *баран* асоціюється із тупістю, впертістю і под., у мові не зафіксовано жодного аугментатива, мотивованого цим іменником, а тільки два демінутиви – *баранчик* та *баранець*. Насправді і в цьому випадку діє встановлена закономірність: “Кістлявість баранячої голови, її товсті лобові кістки і роги дали привід... говорити про тупість, впертість барана... такі умовиводи вельми пізнього походження, ніяк не раніше кінця XIX і навіть початку XX століття” [16, 28]. Більш архаїчними тут, очевидно, є сема Божої вівці (людини), великоднього агня (баранця) тощо.

Таким чином, в українському словотворі простежуються зв'язки словотворчої спроможності іменників на позначення свійських тварин із їхньою стилістичною маркованістю, граматичним значенням роду, функціонуванням лексичних синонімів, наявністю символічних компонентів семантики. Меншою мірою виявляються відношення між дериваційною активністю та валентністю твірних, їх частотністю. Наведеним не вичерпуються усі можливі кореляції дериваційної спроможності іменників-зоонімів. Так, А. Моргун пов'язує словотворчу спроможність зоонімів з їх вживанням у функції термінів, а також з їх

належністю до ядра чи периферії певної лексико-семантичної групи [Див.: 5]. Встановлення усіх зв'язків словотворчої спроможності твірного дасть змогу більш повно розкрити системні відношення словотвору українських іменників, з'ясувати специфіку та особливості структури їх словотвірних парадигм.

1. Грещук В. В. Основоцентрична дериватологія: історія, стан, перспективи // Актуальні проблеми українського словотвору / За редакцією В. Грещука. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С.68-77.
2. Давидова Н. В. Структура словообразовательных парадигм вещественных существительных в современном русском языке (злаки, металлы, драгоценные камни): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1989. – 16с.
3. Денисюк Л. Н. Словообразующий потенциал вещественных существительных в современном русском языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – К., 1988. – 20с.
4. Земская Е. А. Структура именных и глагольных словообразовательных парадигм в русском языке // Актуальные проблемы русского словообразования: Сборник научных статей – Ташкент: Укитувчи, 1982. – С.14-17.
5. Моргун А. В. Зооніми в системі російського словотвору: словотворча активність і типова словотвірна парадигма: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – К., 1998. – 16с.
6. Пугачев И. А. Структура словообразовательных парадигм названий лиц в современном русском языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1987. – 14с.
7. Резанова З. И. Словообразующие возможности существительного: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Томск, 1983. – 18с.
8. Юсупова Н. Г. Структура словообразовательных парадигм имен существительных в современном русском языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1980. – 22с.
9. Микитин О. Д. Структурно-семантична типологія словотвірних парадигм іменників у сучасній українській мові: Дис. ... канд. филол. наук. – Івано-Франківськ, 1998. – 180с.
10. Скварок О. Структура словотвірних парадигм іменників-назв одиниць виміру часу // Вісник Прикарпатського університету: Філологія. Випуск IV. – Івано-Франківськ, 1999. – С.143-151.
11. Бачкур Р. О. Структура словотвірних парадигм іменників на позначення свійських тварин // Актуальні проблеми українського словотвору / За редакцією В. Грещука. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С.354-365.
12. Обернений частотний словник сучасної української художньої прози. – К.: Спалах, 1998. – 960с.
13. Юсупова Н. Г. Структура словообразовательных парадигм зоонимов // Актуальные проблемы русского словообразования: Сборник научных статей – Ташкент: Укитувчи, 1982. – С.298-301.
14. Кононенко В. І. Символи української мови: Монографія. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 272с.
15. Українські замовляння / Упоряд. М. Н. Москаленко. – К.: Дніпро, 1993. – 309с.
16. Похлебкин В. В. Международная символика и эмблематика: Опыт словаря. – М.: Международные отношения, 1989. – 304с.

In the article the word-building paradigms of Ukrainian names of domestic animals are investigated. Attention is focused on the revealing of correlations among different factors of speech reality and word-building ability of zoonyms.

Компаративістські студії

Лілія Богачевська

РІЗДВЯНА ТЕМАТИКА В ОПОВІДАННІ ЧАРЛЬЗА ДІККЕНСА “РІЗДВЯНА ПІСНЯ У ПРОЗІ” ТА ПОВІСТІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ “НІЧ ПЕРЕД РІЗДВОМ”: ТИПОЛОГІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ

Фантастико-казкова тематика неодноразово привертала увагу митців світу, зокрема А. Гофмана, М. Метерлінка, Г. Гауптмана. До неї звернулися у своїй творчості англійський романіст Чарльз Діккенс та Микола Гоголь, “письменник не просто такий, що мав зв'язки з Україною, а й такий, що виріс із української ментальності й культури [6; 4]. Дослідники давно помітили спільні риси поетики та тематики творів майстрів слова. Ф.І. Буслаєв, російський філолог, стверджував, що в одному з кафе Рима відбулась зустріч Діккенса та Гоголя [5; 184]. Дітя російської культури В. В. Стасов робив перші спроби типологічного порівняння їх мистецького доробку [див.:5] Д.М. Урнов виокремив спільні та відмінні риси творів обох авторів [7], [8].

В українській філологічній науці П. Куліш ставив Діккенса поряд з В. Скоттом, М. Гоголем, Г. Квіткою-Основ'яненком, називаючи його “найвеличнішим малярем побуту, звичаїв і пристрастей людських”. У 1998 році вийшла публікація Л.Г. Вершини, в якій знаходимо огляд повісті “Страшна помста” М.Гоголя та оповідання “Різдвяна пісня у прозі” Ч. Діккенса, проте вона носить методично-практичний характер [1]. Сучасне порівняльне літературознавство передбачає з'ясування схожості та відмінності у творчості обох письменників. Мета цієї статті – типологічно-порівняльний аналіз оповідання Діккенса “Різдвяна пісня у прозі” та повісті Гоголя “Ніч перед Різдвом”.

Різдвяна тематика видавна цікавить літераторів країн Європи й Америки, біблійні сюжети породжували феєричні фантазії в їх свідомості, стали предметом зашкавлення Чарльза Діккенса у “Різдвяних оповіданнях” (1843- 1848) та Миколи Гоголя у повістях “Вечори на хуторі біля Диканьки” (1831).

Англійський митець творив свої оповідання у період духовної кризи, після неуспіху його роману “Мартін Чезлвіт”. Бажаючи повернути прихильність читача, він використав незвичну для нього коротку форму “малої прози”, яка забезпечила енергійність дії, жвавість діалогу та простоту сюжету. Різдво для Діккенса – єдність віри та веселощів.

Подібний творчий злам стався й в житті молодого М. Гоголя після цілковитої невдачі його поеми “Ганц Кюхельгартен”. Тоді він пише свої перші прозові твори “Вечори на хуторі біля Диканьки” у романтичних традиціях, запозичуючи сюжети з українського фольклору та національної історії. У цих повістях чувся тільки сміх письменника, а не їдка іронія викриття соціальних негараздів, характерна для його пізніших творів.

Твір романіста-остров'янина – цикл з п'яти оповідань, об'єднаних святковою тематикою: “Різдвяна пісня у прозі”, “Дзвони”, “Цвіркун у

Лілія Богачевська. Різдвяна тематика в оповіданні Чарльза Діккенса

запічку”, “Битва життя”, “Одержимий”. “Різдвяні оповідання” Ч. Діккенса – перші твори англійського митця, перекладені українською мовою. Популяризатори творчості прозаїка І. Франко, О. Кривинюк, Леся Українка добирали для перекладу ті твори, що були зрозумілі для простих людей. Саме з ініціативи І. Франка, який доклав чималих зусиль, щоб передові досягнення літератури Західної Європи стали надбанням української літератури, у газеті “Діло” було розпочато друк оповідання Діккенса “Різдвяна пісня у прозі” під назвою “Святий вечір” у перекладі Є. Олесницького (1880). У 1882 році І. Белей виконав переклад “Новорічних дзвонів” Ч. Діккенса. У 1918 році вийшло оповідання “Різдвяна пісня у прозі” (у перекладі О. Кривинюк). У 20-х роках у Відні було видано твір “Свершок на печі”, а в 30-х рр. воно вийшло під назвою “Цвіркун у запічку”.

Книга М. Гоголя структурно перегукується з “пенталогією” Ч. Діккенса. “Вечори на хуторі біля Диканьки” – низка творів малої прози, повістей, однак у них автор змалював, на відміну від Діккенса, сільське життя і побут. Тільки в одному творі “Ніч перед Різдвом” письменник зафіксував традиції вшанування славетної події в Україні.

За свідченням біографа Енгуса Уілсона, Діккенс створив “Пісню” під час нічних прогулянок вулицями Лондона. Це оповідання – типова англійська казка з привидами, міфом про каяття, благодать, послану зверху, звична святкова картина, що обіцяє зміни на краще. Головний герой Ебнізер Скрудж, мандруючи з Духами через минуле, теперішнє та майбутнє, пізнаючи страждання, а також радощі, переродився, очистився. Він збагнув, що природа всіх людей однакова, вони так само прямували від народження “по дорозі до могили”. Усі сцени буття, через які проходив персонаж, змусили нас відчувати нетривкість життя, стрімкість змін, печалі та радощі.

Повість М. Гоголя – казка про народне життя, де гармонійно зливається фантастичне і реальне в одне ціле. Письменник висміює усе вороже людському щастю, щирості, чистоті, красі, засуджує ненависну та підступну чортівню, соціальну пихатість, вульгарність, що пригнічують просту людину.

У святкові дні сім'ї збираються за столом із смачними стравами. В Англії – домашня птиця, пиріг з чорносливом, солодкі пиріжки, в Україні – кутя, борщ з галушками. Головний персонаж оповідання “Різдвяна пісня у прозі”, бізнесмен та скнара Скрудж, після духовного переродження послав сім'ї свого клерка Боба Кретчіга індику у подарунок. Герої повісті “Ніч перед Різдвом”, хуторські хлопці та дівчата “хвастались паляницями, колбасами, варениками, которых успели уже набрать довольно за свои колядки” [2; 168]. Достаток у їжі – символ благополуччя для бідних. Діккенс так описав святковий стіл своїх героїв: “... Був солодкий пиріг, і глінтвейн, і по великому куску холодного ростбіфа...” [2; 177]. У своїх оселях люди намагаються створити враження багатства, щастя, миру, любові, спокою, вони відчують атмосферу таїнства, наближення індивіда до вищого начала, усвідомлення ним приналежності до універсуму.

Окрім спільних настроїв, притаманних людству у ці святкові дні у будь-якій країні, кожна нація має свої особливі звичаї та обряди. Для англійців –

поцілунки під вінком з омели та гостролисту, подарункові панчохи біля каміна, застільні оповіді про привидів. Українці ставлять у будинках дідуха як символ добробуту, а також розігрують особливе театралізоване дійство – вертеп. Обидва митці уміло відтворили дух, національний колорит своїх країн. Гоголь виніс дію повісті за межі осель, його герої колядують на вулицях рідного хутора, а Діккенсові персонажі святкують у стінах свого житла, вірні традиції “мій дім – моя фортеця”. Англійський романіст характеризує веселощі такими словами: “...Потім знову були танці, а потім фанти і знову танці...” [3; 30]. Під вікнами хутора біля Диканьки читач чує голосні пісні та крики, бачить, як “парубки шалили, бесились вволю” [2; 172].

Різдвяні дні обов'язково супроводжувались ритуальними піснями-колядками. Юнак з “нікчемним носом” персонаж оповідання “Різдвяна пісня” вирішив “запросити” співом свято в офіс Скруджа:

“Да пошлет вам радость бог,

Пусть ничто вас не печалит...” [3; 13].

Однак, боячись удару лінійки власника контори, виконавець не закінчив своєї пісні і втік.

Радість так наповнила сільську українську молодь, що часто між колядками чулась весела мелодія, один хлопець виводив на все горло шедрівку:

“Щедрик, ведрик!

Дайте вареник,

Грудочку кашки,

Кільце ковбаски” [2; 172].

Пісні дзвеніли повсюди, по всьому селі гуляли гурти колядників. “Парубки і девушки наперерыв подставляли мешки и ловили свою добычу” [2; 173].

Різдвяні традиції допомогли Діккенсу визначити роль наратора в оповіданнях. Він створив образ оповідача, який, як зазвичай, сидів біля запаленого каміна і звертався до своїх слухачів, що знаходились поруч.

М. Гоголь також об'єднав повісті “Вечорів” у загальний цикл образами оповідачів Рудого Панька (видавця книги), Фоми Григоровича (дяка диканської церкви), Степана Івановича Курочки, панича з Полтави, у деяких повістях їх імена не згадувались. Таке розмаїття героїв, від імені яких ведеться розповідь, письменник використав для поєднання малих прозових форм.

Вертепні вистави перебраних у костюми колядників, які юний Микола Гоголь неодноразово спостерігав на вулицях міст і сіл України, були змальовані у “Ночі перед Різдвом”, де знаходимо багато вертепних образів, особливо ті, що пов'язані з потойбічним світом – “відьма”, “чорт”.

У серці Діккенса також залишились незабутні дитячі спогади – перші ялинкові іграшки у домі батьків. Це “іван-покиван”, який викликав сміх малого Чарльза, “жахлива табакерка” з “демонічним радником у чорному вбранні”, які являлися хлопцеві у сні, “зелена жаба” та “картонна пані і чоловічок”, які пізніше збуджували творчу уяву романіста. Письменник сам любив організовувати різдвяні розваги для сім'ї і друзів. До святкової тематики автор звертався і в інших творах

Обидва автори неначе “сховались” від реального буття: один розташувався біля домашнього вогнища, інший – розчинився у вирі гуляння з мальовничими обрядами, веселощами. Вони не акцентують увагу на суспільних проблемах, відсовують їх на другий план, у центрі знаходиться різдвяне дійство, міф. Однак бачення світу стало однобоким, неповним, мимоволі життєві проблеми нагадують про себе, “приходять” у святковий світ.

“Різдвяні оповідання” – Діккенсове бачення ідеального світу, де добро перемагає зло. Миття хвилювали питання удосконалення суспільства. Він вірив у можливість його відродження моральним впливом, перевихованням правлячих кіл вікторіанської Англії, прихильно ставився до чартистського руху, який у 40-х роках зазнав особливого піднесення. Саме освіті Ч. Діккенс надавав особливої ваги у розвитку держави. На його думку, злидарство, злочинність, нерівність, насильство існують через темність нижчих верств населення, тому автор назвав образи покинутих дітей Неуцтво та Убогість. Вони викликають страх читача перед жорстокою дійсністю тогочасної Англії.

Історична епоха, в якій жив і творив М. Гоголь, – не найкращий зразок соціальних відносин. Україна 19 ст. – закріпачена, поневолена провінція у складі царської Росії. Щоб підняти пониклий дух селянства, автор уникає опису кріпаків, а героями своїх творів обирає людей вільної верстви населення, козаків. Діккенс і Гоголь у своїй творчості прославляли народне начало, особистість, якій притаманний здоровий глузд, ширість почуттів, безпосередність. Дух Минулих Літ з оповідання Ч. Діккенса говорив, що для відчуття вдячності простої людини треба небагато. “... всього тричотири фунти того, що у вас на землі називають грошима...” [3; 32]. Красуня Оксана з “Ночі перед Різдвом” спочатку мріяла про дорогий подарунок, та після повернення коханого юнака Вакули говорить, що “...не нужно черевиков!”. Для неї важливішим було те, що наречений знаходився поруч з нею живий та здоровий [2; 196].

Письменники критикували лад, в якому жили, намагаючись змінити його на краще, їх твори відображали чудові традиції святкової феєрії та філантропії, персонажі, сповнені “різдвяним духом”, намагалися покращити життя інших, внести свою частку добра у розвиток всесвіту. Авторі творів особливо виділили вищі верстви суспільства, щоб показати, що соціальна межа між індивідами наче стерлася у святкові дні. Скрудж з “Різдвяних оповідань” на початку розповіді змальований як неприступний, холодний скнара: “Ні один жабрак не наслідився протягти до нього руку за милостинею” [3; 8]. Гоголівський Вакула, потрапивши у Петербург, надзвичайно здивувався, коли побачив велику кількість “господ в крытых сукном шубах” і “не знал, кому шапку снимать” [2; 186]. Та наприкінці творів навіть дядечко Ебнізер переродився і схилився до бідних, подивився на світ іншими очима, а у Гоголевій повісті сама цариця Катерина II подарувала ковалю черевики.

Небіж англійського бізнесмена Фред вважав, що Різдво – час, коли чоловіки та жінки “відкривають серця”, воно дає можливість порозумітися людям, визначитися у подальшому житті, побудувати плани та підвести підсумки.

У своїх творах митці переплітають реальне та фантастичне. В оповіданні Діккенса дійові особи – не тільки живі люди, а й духи померлих (Дух Марлі), інші надприродні сили (Дух Минулих Літ, Дух Теперішнього, Дух Прийдешнього). Романіст вибрав ці образи у відповідності з кантерберійськими традиціями англійської літератури. Гоголь оповідав про “злих духів”: чортів, відьм, які за українським повір’ям особливо активізуються у Різдвяну ніч.

Привиди у “Пісні” відтворюють моменти з життя Ебнізера Скруджа, що великою мірою послугували зміні характеру героя. У “Ночі перед Різдвом” чорт з “собачим рильцем”, щоб помститися Вакулі за його картину, вкрав з неба місяць. Однак він також згодом був змушений виконати волю молодця, допомогти йому одружитися з Оксаною, першою хутірською красунею.

Ч. Діккенс примусив затаїти подих перед появою примар, які навідалися до Скруджа. Обличчя Марлі, його покійного партнера, двійника у земному житті, чий потойбічний образ, сповнений каяття за безсердечність, проклятий вічним скитанням, “ не потонуло у непрониклій темряві, як усі решта предметів на подвір’ї, а навпаки – випромінювало оманливе світло” [3; 14]. Коли прийшов Дух Минулих Літ, то “спалах світла осяв кімнату і чиясь невидима рука відкинула поли ліжка” [3; 13]. Тасмичий прибулець видихав “страшний зойк”, а інший почав “несамовито і жахливо гриміти ланцюгами” [3; 18].

У Гоголя оповідач, зберігаючи серйозний, холоднокровний тон, вводить у реалістичний побутовий опис ірреальні образи, котрих представляє комічно. Не може не викликати усмішки відьма, що з’являється так природно, разом з димом піднімається верхом на мітлі. Романіст супроводжує оповідь про чортівню жартами, змальовує її жалюгідною, приниженою. Чорт з Вакулою на спині летів “как муха над самым месяцем”, “звезды, собравшись в кучу, играли в жмурки”, “клубился в стороне облаком целый рой духов” [2; 185].

Гумористична концепція світу Діккенса – особливе святкове ставлення до життя, усі негаразди зводяться до відсутності веселості, смачної їжі, натомість щастя полягає в їх наявності. Племянник Фред дивувався “похмурому настроєві” свого дядька, не розуміючи, які у нього причини бути понурим, адже у нього матеріальний достаток.

Англійський прозаїк випромінював сміх та веселість у своїх творах, які пронизані комічними моментами, проте його “Пісня” звучить серйозно, її метою було торкнутися найпотаємніших почуттів людини, змусити її змінитися на краще. На початку твору знаходимо ноту сарказму. З ідкою викривальною насмішкою, сповненою гнівного презирства, романіст задав соціальні негаразди Англії: робітні будинки, остроги, закон про бідних.

Радісно проводили різдвяні дні Гоголеві герої. Відьма Солоха, мати коваля Вакули, заховала своїх залицяльників – чорта, дяка Осипа Никифоровича, козака Корнія Чуба, козака Касяна Свербигуза – у мішки, а хутірська молодь сприйняла їх вміст за наколядовані харчі, “ тут лежит целый кабан” [2; 182]. Батько Оксани, козак Чуб, щоб уникнути незручної ситуації, запитав пана голову, який виліз з лантуха, про те, чим той змащував чоботи – “смазьцем или дегтем” [2; 184]. Сміх зняв відчуття

страху від контакту читача з потойбічним світом, страшним і незрозумілим, де існували народження і смерть, де знаходились небіжчики. Романіста цікавило передусім життя простих людей, тому писав про них й для них, а гумор його творів був близьким, зрозумілим, рідним для козаків, селян.

Романісти достовірно і правдиво зобразили деталі оточуючого світу, типізація дійсності слугувала вірним способом узагальнення об’єктивності. Змальовуючи побут, одяг, звички героїв, реалії, вони наблизили читача до національних особливостей своїх народів. Діккенс описав простеньку кімнату бідняків, у якій “на стінах від сирості проступила плісень, скло у вікнах вибите, а двері згнили” [3; 26]. У Гоголя знайдемо звичну для українського села картину, де через трубу однієї хати повалив дим і пішов хмарою по небу. Дружина містера Кретчіта, персонаж англійського оповідання, носила двічі перелицьовану, проте щедро обшиту стрічками сукню, її син Пітер почувався франтом, коли “гігантський комірець” заліз йому у рот. Герої повісті “Ніч перед Різдвом” одягнені у “крытые сукном тулупы”, “шубы”, “кожухи”, “шаравары”, “плахты”, “запаски”. Фантастичні дійові особи зображені у звичайному людському вбранні: дух – у простій темно-зеленій накидці чи мантиї з білим хутром, чорт нагадував реалістичну особу, був схожий на справжнього “губернского стряпчего в мундире”, бо його хвіст звисав, наче фалди.

Твори славетних майстрів художнього слова – ярмарок контрастів. Сцени “Пісні” строкаті, мерехтять, наче малюнки з альбому. Щедрість зимової природи протистоїть понурому настрою Скруджа, в його снах читач спостерігав за пороком та невинністю, старістю та дитинством, смертю та народженням. Після перебування у теплій спальні ми опинилися у темряві, від палаючого вогнища перенеслися на безлюдні, спустошені рівнини. У повісті М.Гоголя протиставлені різні крайнощі – бачення письменником зла і трагізму реального існування та його особистий ідеал високого рівня життя, краси. Тут також знайдемо достаток і вбогість, хитрість і ширість почуттів, смуток і радість, молодість і старість. Уявний світ митців, як справжнє буття, переповнений розмаїттям форм, діалектичними протилежностями. Твори випромінюють поетичний, піднесений настрій. Це казка зі щасливим кінцем. В англійському оповіданні люди пробачили та ласкаво зустріли “добряка” Скруджа, небо почуло його молитви і зберегло життя маленькому Тіму. Щасливо склалася доля молодого коваля з повісті Гоголя. Оксана нарешті покохала його, а козак Чуб, її батько, дав згоду на їх одруження.

Творчість Ч. Діккенса та М. Гоголя споріднена, проте характеризується індивідуальною неповторністю, яка зумовлена оригінальністю світобачення письменників, їх естетичним досвідом.

Літературний доробок Ч. Діккенса пронизаний піднесеним, емоційним настроєм, своєрідною тональністю. Це й розмірений, монотонний об’єктивний опис найдрібніших деталей дійсності, гумористичне, сатиричне, гротескне ставлення автора до оточуючого світу, пристрасне переживання, схвилюваний, патетичний і водночас ліричний тон. Такий стиль досягнений завдяки вмілому авторському використанню тропів.

Романіст переносить пряме значення слів на об’єкти, яким така якість невластива. Саме в цьому полягає новизна фігурального слововживання, її

стилістична ефективність. Письменник так описує свого героя: “Присутність Скруджа заморожувала його контору в літню спеку, і він не дозволяв їй відтанути...” [3; 8]. Ці слова ілюструють невблаганну, сувору натуру головного персонажа оповідання “Різдвяна пісня у прозі”.

Асоціативні зв'язки між віддаленими поняттями і є найчастіше поетичною знахідкою автора. Ч. Діккенс використовує яскраві епітети, їх свіжість досягається відповідним добром лексики: “благочестиві спогади”, “відчайдушна нісенітниця”, “розлючений вітер”.

Митець застосовує прийом гіперболізації для загострення уваги читача, для поживленого викладу оповіді. Наприклад: “Вам знайомі ці простори старі сходи? Так і здається, що по них можна проїхати в кареті...” [3; 15].

Манера письма Гоголя самобутня. У циклі повістей письменник поєднує народне мовлення, збагачене українськими, та російську літературну мову. Опис та роздуми автора – лірично-мелодичні, вони линуць неначе пісня. Емоційна забарвленість оповіді сприяє розкриттю внутрішнього світу, психологічного стану, переживань героїв твору. Романист ідеалізує життя селянства, відтворює його духовні якості, передає національний колорит української душі, змальовує красу навколишньої природи. Особлива інтимна атмосфера в повісті “Ніч перед Різдвом” створюється внаслідок індивідуального авторського використання метафор, гіпербол, епітетів.

М. Гоголь уміло вводить експресії у текст, виявляючи високе естетичне чуття. Метафори викликають у читача непередбачені асоціації. Він оригінально описує темін: “Не успел выйти за дверь – и вот, хоть глаз выколи”. Він уподібнює явища природи людським якостям: “... Месяц ни с сего ни с того танцевал на небе” [2; 155]. Автор характеризує предмети явища з несподіваного боку, знаходить у них нові образні риси: “упоительная дремота”, “славный табак”, “месяц величаво поднялся на небе”. Митець також вдається до гіперболізації, перебільшення розмірів, характеристик, ознак об'єктів реальності. Наприклад: “... Расцеловать ее миллион раз – вот все, что можно было сделать тогда наилучшего” [2; 160].

Ліричне, ідилічне начало, зіставлення фантастичного і реального, широке використання міфічних і фольклорних сюжетів, чарівного і магічного змісту, опис обрядів і звичаїв мають велику художньо-естетичну цінність. Романисти вдало підібрали життєві явища, деталі побуту, народні повір'я, узагальнили їх за принципами типізації, майстерно використали необхідні тропи для відображення дійсності у художніх образах.

Обидва митці познайомились з літературними працями одне одного і сприйняли їх схвально, однак ми можемо спростувати твердження про прямий творчий взаємовплив, хоча твори насправді мають багато точок дотику, “що часом виникає ілюзія, ніби вони належать перу одного автора” [5; 27]. При всіх відмінностях, які існують у їх романах, повістях і оповіданнях, є спільне, що дозволило поставити їх імена поруч. Діккенс і Гоголь – діти різних історичних та національних спільнот, проте їх єднає глибока духовна спорідненість, подібність світоглядних засад, що знайшло втілення в їхній творчості.

1. Вершина Л.Г. Фантастика як засіб осягнення реального, його моральних проблем: Урок зіставлення за повістями “Страшна помста” М. Гоголя і “Різдвяна пісня у прозі” Ч. Діккенса: 6-й клас // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1998. – №3. – С.33-39.

2. Гоголь Н.В. Собрание сочинений : В 8 т. – Т.1. – М.: Правда, 1984.

3. Діккенс Ч. Собрание сочинений: В 10 т. – Т.8. – М.: Художественная литература, 1984.

4. Куліш П.О. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1982.

5. Лібман З. Чарльз Діккенс. – К.: Дніпро, 1982.

6. Наливайко Д.С. Чи будуть розв'язані старі проблеми? Інтерв'ю з членом-кореспондентом НАН України, лауреатом премії ім. Т.Г.Шевченка // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – №10. – С.4.

7. Урнов Д.М. Гоголь и Диккенс // Изв. АН СССР. Серия: Литература и язык. – М., 1985. – Т.44. – №1. – С.38-42.

8. Урнов Д.М. “Живое описание” (Гоголь и Диккенс) // Гоголь и мировая литература. – М., 1988. – С.18-49.

The typological analysis of the christmas theme in the short story “Christmas Carol in Prose” by Ch.Dickens and the story “Night Before Christmas” by N.Gogol, proves that for the divergency of individual manner of writing of both novelists, there are many common features in their literary creations. This research gives us an opportunity to learn about the christmas traditions, rituals, the national peculiarities of the holiday celebration in England and Ukraine.

Тамара Ткачук

СТАНІСЛАВ ПШИБИШЕВСЬКИЙ ПОЗА НАЦІОНАЛЬНИМИ КОРДОНАМИ (на матеріалі хорватської критики та літератури)

Є митці, значення яких у літературі визначається рецепцією наступних поколінь. Є й інші, чия творчість – це феномен певної епохи і поза нею сприймається лише як історико-літературний факт. Є і третя категорія письменників, так би мовити, антихаризматичних, розмови про спосіб життя і погляди яких у певний час превалюють над їхньою творчістю (О.Уайльд, П.Верлен, А.Рембо, С.Єсенін і т.д.). До письменників третьої категорії належав і С. Пшибишевський. Саме цей письменник у польській літературі наважився відкрито говорити про “чисте мистецтво”, про те, що життя повинно підпорядковуватися законам творчості, підтверджуючи ці постулати власним життям. У суспільстві завжди існував стереотип, який твердив, що С. Пшибишевський алкоголік, еротоман, графоман, деморалізатор. А тому, як слушно зазначив Р.Таборський: “...Творчість цього художника швидко пішла у забуття, а у свідомості широких верств нашого суспільства залишилася тільки розбещена, огорнута скандалною легендою постать Станіслава Пшибишевського” [20; 158]. Досі більшість дослідників наголошували на негативному впливі його творів, не згадуючи при цьому про літературно-критичні статті, які значною мірою вплинули на розвиток літературної думки Польщі, а зокрема і Західної Європи.

С. Пшибишевський – це митець, який прагнув піднести польську літературу до рівня європейської. І, як правильно зауважив Т.Бой-Желенський, “...приніс нові віяння, нові думки у літературу. Але головним чином то був він сам зі своєю потребою месіанства, відкриттям талантів...” [6; 201]. Цей польський митець – то людина, яка своїми поглядами,

творчістю, способом життя певною мірою шокувала польське суспільство, зробила спробу переосмислення усіх цінностей своєю наскрізь фанатичною вірою у “чисте мистецтво”. Таким фанатиком власних ідей він залишився до кінця життя. А тому, свого часу, цей письменник був з одного боку надзвичайно популярним, а з іншого – абсолютно відкинутим суспільством, яке стало називати його хворою людиною, а твори – мареннями божевільного. Поширення таких суб’єктивних, не завжди вмотивованих думок серед людей, стали причиною того, що твори і погляди С.Пшибишевського були несприйнятими польським читачем, викликали огиду, небажання знайомитися з їх автором. Це було однією з причин того, що творчість С.Пшибишевського ставала белетристичною архаїкою, прикрим фактом для істориків літератури. І навіть на сьогоднішній день у суспільстві має місце стереотип щодо оцінки творчої діяльності метра польської модерні.

Якою ж була філософська площина бунту С.Пшибишевського проти культури своєї епохи? Її основу визначали теорії “голої душі”, “мистецтва для мистецтва”, “анархо-сатанізму”. Ці три, на наш погляд, складові творчої думки польського модерніста були неодноразово і з різних позицій аналізовані як у західноєвропейській, так і слов’янській літературах. Чому ж творчість польського митця була популярною поза національними кордонами, тоді як у Польщі чи не цілком відкинутою?

Хорватська рецепція С.Пшибишевського завдяки особливій суспільно-політичній ситуації, у якій вона була сформована, вносить до творчого образу митця нові елементи, абсолютно відмінні від тих, які вже відомі із чеських, російських, словацьких і німецьких інтерпретацій. А тому мета даної розвідки – простежити типологічні збіги та контактено-генетичні зв’язки літературно-естетичних концепцій С.Пшибишевського із творчістю митців хорватського модернізму, виявити перегиб ідей та поглядів письменників, представників двох народностей. Задля її досягнення ми, перш за все, проведемо синтез процесу проникнення творів польського наратора на хорватський літературний ґрунт, одночасно окресливши межі тієї рецепції, щоб згодом вказати на основні дотичні між творчістю письменників хорватської модерні і поглядами митця із польсько-німецького літературно-духовного простору. Як стверджує Я.Стаднікевич-Кереп, одна із хорватських літературознавців, ім’я С.Пшибишевського зустрічаємо в Хорватії вже у 1898 році [19; 305]. Польський модерніст входить до тієї літератури одразу як митець із європейським ім’ям. До речі, першу інформацію про “геніального поляка” передруковано з одного із тогочасних німецьких часописів. У процесі зародження літературної генерації хорватських модерністів зростає популярність і С.Пшибишевського. Його літературна діяльність стає предметом зацікавлення видатних представників тогочасного покоління літературознавців у Хорватії. Так, у своїх студіях Н.Андріч ставив розглядуваного модерніста на найвищий щабель з-поміж польських драматургів, наголошуючи на майстерності його діалогів, простоті трагічного конфлікту і поетичній об’єктивності [5; 8]. Натомість Н.Вавра у своїх есе підкреслює нервозну напруженість творів митця [22; 53-55], їх глибокий психологізм. Й.Косор, який був особисто знайомий із

С.Пшибишевським, про що згадує один із польських дослідників творчості “метра” польської модерні С.Хельштинський, порівнює цього письменника з В.Шекспіром, Ф.Достоевським, Е.По. С.Пшибишевський є для нього “синтезом того, що є найкращим у вселюдськості” [9; 318, 321, 328]. Авторами важливих компаративістських студій у Хорватії є І.Есіч [8] та І.Невістіч [14].

Розглядаючи контактено-генетичні зв’язки творчості С.Пшибишевського з мистецьким доробком хорватських письменників, не можна говорити про будь-які впливи, на чому наполягають ряд вищезазначених літературознавців. На нашу думку, ідейно-естетична концепція польського митця була лише імпульсом, чи, інакше кажучи, своєрідним поштовхом для хорватських письменників до необхідності відтворення того, що закладено у глибинних шарах їх підсвідомості. Очевидно, що думки та погляди досліджуваного нами модерніста були аналогічними з душевними структурами хорватських митців, відображенням їх внутрішніх прагнень, ірраціональних настанов. Влучним, як нам видається, є тут вислів відомого українського філософа П.Юркевича: “...Ніякі діяння й збудження, що походять із зовнішнього світу, не можуть викликати в душі зображень і почувань, якщо вони являються несумісні з сердечним (себто душевним) наставленням людини” [3; 105]. Отже, якщо у душевній структурі митця немає відповідної основи, то ніякі культурні чи літературні спонуки не можуть його примусити писати так, а не інакше, мислити чужими, а не своїми категоріями.

Серед хорватських митців найбільшою мірою Й.Косор та А.Матош були безпосередньо знайомі із С.Пшибишевським, що є свідченням зовнішньо-контактних зв’язків між аналізованими митцями [11; 383]. Ґрунтовною розвідкою А. Матоша є його критика твору “Золотого руна”. Вона заслуговує на увагу не лише тому, що суттєво різниться своєю об’єктивністю від існуючих на той час студій, а й тому, що є одним із прикладів структурного аналізу драматичного твору, здійсненого представником цілком відмінного літературного середовища, аніж польське. Н.Кошутіч-Брозович – один із відомих хорватських літературознавців – досить категорично, на наш погляд, вищезгадану рецензію вважає “негативною” [12; 45]. Однак це дослідження є радше синкретизмом двох полярних поглядів і позицій на мету і завдання літературної творчості, що є домінуючою опінією літературознавчих праць польського митця (“Confiteor”, “Про драму і сцену”). Крім цього А.Матош польського модерніста ставить на один рівень із Г.Стріндбергом, К.Гамсуном. Якщо ж подивитися на манеру письма розглядуваних митців, то тут можна віднайти суттєві відмінності. Якщо С.Пшибишевський не дбав про стиль своїх творів, радше навпаки, висловлював своє нехтування усіма правилами та умовностями, що існували в літературі, то А.Матош дбав про чіткість форми і стилу: “...Людина моєї культури не може багато залозичити у Вільде і Пшибишевського” [13; 112].

Аналізуючи творчість польського митця через призму власних поглядів і творчих переконань, А.Матош констатує, що С.Пшибишевський є письменником із радикально відмінними поглядами, оскільки обидва митці стоять на цілком протилежних позиціях у літературі, репрезентуючи

абсолютно різні моделі модерного мислення.

Щодо позиції хорватського критика стосовно “Золото руна” С.Пшибишевського, то його увагу привернули наступні два моменти: погляди польського модерніста на питання сексуальності в любові, що цілком відмінне від його власної концепції, а також проблема стилю і композиції творів. Коханя, у розумінні А.Матоша, є тим, чим воно було для людей епохи античності та ренесансу, – символом вічного щастя. Не розуміє він лексемного ланцюга типу: коханя – жінка – гріх, який у метатексті (під цим терміном будемо розуміти духовну спадщину польського митця, як єдиний, складний текст) є основними його складовими. Кохання, на думку хорватського науковця, є привілеєм і джерелом життя, та аж ніяк не знаряддя злих сил і смерті, як вважає польський мислитель. Творчість С.Пшибишевського критик розглядає через призму категорій середньовічного аскетизму, а тому в його інтерпретації сатанізм польського письменника є нічим іншим, як другою стороною католицизму. Літературний твір, наголошує А.Матош, повинен, передусім, відповідати вимогам мистецтва, а “Золоте руно” тим вимогам не відповідає” [13; 245]. Зрозуміло, що і стиль модерніста був ним несприйнятливий, оскільки твори польського митця більшою мірою є безфабульними, написаними вільним стилем без будь-яких норм і шаблонів. Напротывагу такій манері письма, у тексті А.Матоша жоден іменник не існує без повного визначення, кожне слово є старанно підібраним (проти чого категорично виступав С.Пшибишевський, трансформуючи свої нетенденційні погляди у власну творчість), оскільки він прагнув до невмотивованого вживання слів, адже цього вимагало відтворення галюцинаційних станів людини, що призводило до нелогічності викладу подій, перестрибування з одного враження на інше, його герої знаходяться за межами часового простору, що надає твору більшого емотивно-експресивного навантаження. Польський митець на перший план висуває ідейне, психологічне наповнення твору, а не його досконали структуру. Критика “Золото руна” не є звичайним літературознавчим аналізом твору, то, радше, монолог про мистецтво.

Що ще суттєво різнить А.Матоша і С.Пшибишевського? А відрізняє їх дуже багато рис. Так, Ніцше для хорватського критика є, перш за все, досконалим стилістом-наратором, а ідейно-семантичне навантаження його творів А.Матоша не цікавить. Він є раціоналістом, що не прагне заглиблюватись у деталі, не бачить одиничних явищ, а лише визнає типовість у ситуаціях; усе повинно відбуватися у ворах за законами “раціо”. А тому у його нараціях можна зустріти докір на адресу С.Пшибишевського з приводу того, що останній для своїх творів обирає героїв із числа розумово відхилених чи нетипових осіб. Протилежність думок цих письменників підтверджує і той факт, що А.Матош прагне прославляти те, що є вічним, С.Пшибишевський – те, що знаходиться поза межами свідомого, а отже, належить до сфери містичного виміру і є недоступним для людського мислення, та здійснює максимальний вплив на душу людини. Однак їх поєднує спільна опінія щодо того, що митець знаходиться понад суспільством, і для нього, водночас, не існує ніяких етичних чи естетичних обмежень, окрім тих, які він сам собі бере.

Як ми вже змогли переконатись, між С.Пшибишевським і хорватськими модерністами помітними є контактено-генетичні зв'язки (як внутрішні, так і зовнішні). Так, своєрідним практичним втіленням літературно-естетичної концепції С.Пшибишевського, пропущеним через призму власних мистецьких позицій, є новела “Дуна” відомого хорватського письменника У.Донадіні. Інакше кажучи, цей твір є своєрідною трансформацією теоретичних теорій С.Пшибишевського, його ідейно-мистецьких положень. Цю новелу можна охарактеризувати, як ідейно-тематичний синтез, що виявляється в окремих фрагментах аналізованого тексту, у якому хід думок, розуміння певних життєвих позицій є свідченням того, що хорватський модерніст детально студіював теоретичні трактати і творчу манеру письма С.Пшибишевського. Письменника, зокрема, не цікавить зовнішній опис жодної із перерахованих постатей. Його мета – розкриття внутрішнього світу героїв, “голої душі”, межових станів між свідомим (раціональним) та підсвідомим (іраціональним), а передусім усього того, що не є типовим для людини психічно здорової. Такими є дійові особи твору, окрім безіменного героя. Аналогічно і С.Пшибишевський для своїх творів вибирав героїв із психопатологіями, оскільки його цікавили божевільні люди, як такі, що звільнили свою душу від будь-яких умовностей і свідомих застережень.

Вищість і винятковість безіменного героя, який вважав себе лідером у всьому, полягає у тому, що тільки він усвідомлює безмежність сил своєї душі, а також знає про існування всезнищуючої сили. У пошуку внутрішнього стану вищезгаданого героя автор застосовує ретроспекцію. Полеміку із Ніцше розпочинає у творі цитата-документ, що висловлений у теперішньому часі: “Ви є щасливими, ви прагнете, бо є обмеженими, а якби ви знали те, що я знаю, то не мали б ніяких вже прагнень” [7; 69]. Внаслідок своїх морально-етичних переконань він є приречений на страждання, постійне незадоволення своїх духовних потреб, безсилим перед фатальними наслідками, які є невідворотними в його житті. Безсилля, фатальний детермінізм – головна мета, яка стає дійсністю, тим, чого інші люди у своїй щасливій обмеженості досягнути не можуть. Ці риси героя є тотожними із особливостями характеру Фалька із “Homo sapiens” С.Пшибишевського.

Ким же є головний герой твору? Митцем, художником, інтелігентною людиною, що живе у злиднях, вороже ставиться до навколишнього світу та малярів, ремісників, митців-дилетантів. Зухвале, зарозуміле ставлення до оточуючих стало причиною його повної ізоляваності від людей. Такий спосіб характеротворення властивий і для польського модерніста, а його головною рисою є творення автобіографічних нарисів, драм власного суперечливого серця, що було одержиме полярними емоціями та поривами. У творі внутрішні переживання автора трансформовані у його “alter-ego”, ким є головний герой, а його думки – це своєрідний аналіз авторської душі. Однак світ існує об'єктивно і здійснює свій вплив незалежно від його волі.

У нарації постійно присутній сум, сплин, відчай, спричинені безвихідною ситуацій, що склалися. Оточення героя автор забарвлює сірим кольором, який конотує буденність, бруд і дискомфорт: “До моєї душі закралося щось тяжке, що переходить усі межі, усі лінії, залишаючи після себе лише сіру,

брудну площину” [7; 25]. У художній палітрі У.Донадіні і С.Пишибішевського важливим є психологізм, внутрішні підсвідомі конфлікти, що роздирають душу героїв. У другому розділі ретроспекція зображення переміщується у первинну площину – роки дитинства і молодості. Фабула розвивається, наче надумано, насправді є результатом детального кропіткого відбору фактів, сконструйованих у вигляді драматичних сцен. У цей період життя внутрішнє ество героя переповнює зло, що проявляється у нездатності любити. Якщо суспільне середовище у творі існує об’єктивно і не зазнає жодного впливу з боку героїв, то природа виконує роль не лише фону, а є активною, дійовою, дзеркальним відображенням конкретного внутрішнього стану осіб: “Моє дитинство – це мій найсмутніший період. Дощові дні. Дощ, пригніченість, сльози!...” [7; 32]. Лексема “дощ” у даному творі набуває символічного значення і несе в собі негативну конотацію. Це значення смутку як невід’ємної складової дитячих років героя.

Подібно, як у драмі С. Пишибішевського “Сніг”, головне символічне навантаження несе у своїй семантиці слово, що є титулом твору. Сніг у цьому випадку конотує чистоту і цнотливість головної героїні Бронки, яка є обігрівачим снігом, “...який на мертву грудку землі впаде, обігріє того трупа...” [17; 14], і який є символом чистої, проте платонічної любові Казимира до Бронки – це конотація із знаком “плюс”. Проте у фіналі твору польського митця символ “сніг” набуває негативного емотивно-експресивного значення, оскільки з приходом весни він тане, аналогічно і герої, що були подібні до снігу своєю чистотою та щирістю, покінчують життя самогубством. Такий фінал є характерним для більшості творів “метра” польської модерні.

Отже, і С. Пишибішевський, і У. Донадіні в основу ліричного сюжету твору вплітають образи-символи, що мають складну динамічну структуру. Символ сонця, як життєдайної сили, є спільним для творів як польського, так і хорватського письменників. Сонце, що споконвіків у слов’ян було символом життя і благополуччя, у творах є прасосною, до якої прагнуть герої усією своєю сутністю. У “Requiem aeternam” (поезії у прозі С. Пишибішевського) сонце символізує найвищу універсальність знань, абсолютне пізнання, основу Божої сили: “Враз його серце увібрало незнану силу, він вріс у небо, витягнув плечі, дикий крик виринав із його серця, щоб сонце, яке він ніс у своїх грудях, показати усьому світові...” [3; 55] У творі У. Донадіні сонце стає активним учасником подій, саме воно є тією величною силою, що благословляє героїв на кохання, і більше того, воно є трансформацією внутрішніх станів і переживань самого героя: “Сьогодні я бачив сонце. Здавалося, що воно стає шоразу яскравішим, золотим, блискучим...”, “...Увійшла вона, як його (сонця – Т.Т.) останній крик. Сьогодні сонце прославляє оргію” [7; 55].

У сюжетних лініях творів обох авторів присутні безіменні герої, а їх фінали є трагічними. Так у драмі “Сніг”, як було відзначено, Бронка і Казимир покінчують життя самогубством. Однак у хорватського наратора фінал дещо модифікований, а саме: Дуня і Яків зникають безслідно, а головний герой стає морально і духовно спустошеним і, як людина, знищеним: “...Я є трупом, якого ніхто не буде оплакувати...” [7; 69]

Цілоком прозорим є перегук конфліктів між героями драми “Сніг” та новели “Дуня”. У центрі першого твору – інфантильна, завжди покірنا Бронка, другого – Дуня – флегматичної натури жінка, що стає знаряддям задоволення сексуальних фантазій героя без імені. В основі конфліктів творів є той факт, що у “Снігу” подруга Бронки Хеля відбиває у неї коханого чоловіка, у “Дуні” – головний герой – кохану жінку в Якова, разом з якою тікає. Побудова такого конфлікту є лише претекстом для розвитку широкої гами почуттів, відчуттів, глибоких психологічних вражень, марень і снів. У творах знайшла своє вираження проблема невідворотності кари за провину, хоч вона була здійснена несвідомо. Покаранням для Тадеуша, із твору польського митця, є докори сумління, які переслідують його протягом усього життя (внаслідок його зради Бронка покінчила життя самогубством); для безіменного героя із “Дуні” – втрата сенсу життя, після раптового зникнення Якова і Дуні, повна внутрішня спустошеність.

Сюжетний простір твору наскрізь пронизаний етикою зла, а саме червоною ниткою через нього проходить думка: зло повинно породжувати зло. Так роками принижуваний Яків – людина слабохарактерна – врешті-решт помстився головному героєві: назавжди зник з Дунею із його життя. Подібною є помста нареченого Яніни на Фальку із “Homo sapiens”. Головний герой у творі хорватського письменника наділений такими ж рисами, що й Гордон із твору “Dzieci szatana” С. Пишибішевського. Це особливий тип надлюдина, який є основним у творах Ф. Ніцше, філософській концепції Д. Донцова. Підтвердженням цього є брутальна поведінка героя стосовно до старенької господині, що цілоком її принизила. Розглядувані особи наділені наскрізь негативними рисами; вони отримують внутрішню насолоду від вчиненого зла іншим: “...Коли подумаю, що я є злим, то відчуваю якусь розкіш.” Однак безіменний герой із “Дуні” не є цілковитою аналогією Гордона із “Dzieci szatana”. Характерними для нього є риси характеру інших героїв творів С. Пишибішевського – це риси Фалька (“Homo sapiens”), Остапа (“Dzieci szatana”). Повна залежність Якова від головного героя “Дуні” нагадує стосунки між Вронським і Гордоном: “Я був єдиною людиною, яка могла розбудити щось у тій мертвій душі...” [16; 54]. На цьому подібність Гордона із героєм без імені закінчується.

У. Донадіні, як і С. Пишибішевський у свій твір вводить постаті-фантоми, яким є Яків – це своєрідне “alter-ego”, друге “я” самого героя. Роздвоєння особистості є типовою рисою творів С. Пишибішевського. Впровадження постаті Якова сприяє композиційній завершеності твору. На її тлі виразно і гостро вимальовується внутрішня конструкція головного героя. Яків потрібен героєві як незмінний партнер, без якого він не зміг би самовиразитися: “...Він (Яків. – Т.Т.) без спротиву приймав у себе мене цілого. Мої екстази, мої переживання вбирав у себе, як губка...” [7; 48]. Увесь твір пронизаний ніцшеанською ідеєю “надлюдина”, осмисленою через призму світогляду хорватського митця. У. Донадіні творить, безперечно, не без впливу соціальних, культурологічних факторів середовища, в якому він жив.

Хорватський митець ідейно-мистецькі та естетичні настанови

польського письменника творчо використав, переосмисливши через призму власних світоглядних позицій. С.Пшибишевський і хорватський модерніст у своїх працях зуміли майстерно відтворити складні процеси, що відбуваються у психіці творчої особистості, а зокрема, розглядають свідомість, як структуру, проникаючи у глибинні ірраціональні стани героїв. Усі мотиви, постаті, характери служать винятково лише претекстом, контрастом у мікроконтексті хорватського та метатексті польського митців, на тлі яких “гола душа” може найповніше себе виявити. Сексуальний потяг, подібно як у С.Пшибишевського, є основним чинником духовної екзистенції, що мотивує і утверджує діяльність творчої особистості. Трагічний конфлікт базується на типовому для “метра” польської модерні мотиви вини і невідворотної кари. Полеміка із Ф.Ніцше, що присутня у ідейно-смісловому навантаженні творів обох письменників, є свідченням літературно-мистецької трансформації ідей та мотивів, що були характерними для тогочасного соціокультурного середовища.

Між творчістю хорватського і польського митців існує односторонній внутрішньо-контактний зв'язок. Глибокий психологізм, підсвідомі конфлікти, що є невід'ємними складовими творів польського письменника, стали для У. Донадіні творчим імпульсом, який сприяв продовженню теми під власним кутом зору. Для творів обох письменників є характерними сум, сплін, відчай, спричинені, безвихіддю ситуацій, що склалися. Вкраплення еротичних сцен дозволило С.Пшибишевському глибше проникнути та відтворити світ внутрішніх переживань та фантазій героїв, у душі яких часто виникають конфлікти між статевим бажанням та моральними нормами. Польський письменник запропонував індивідуальний спосіб характеротворення – трансформацію внутрішніх переживань героя в його “alter-ego”.

Джерела, з яких черпають письменники духовно-ідейний потенціал, на основі яких формулювалися їх світоглядні позиції, є, певною мірою, однаковими: Г. Ібсен, Г. Стріндберг, А. Шопенгауер, Ф. Достоевський, Ф. Ніцше.

1. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. – М., 1982. – 479 с.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970. – 384 с.
3. Пшибишевский С. Requiem aeternam // Стезю Каина. Тиртей. Пер. с польского В. Высоцкого. – М., 1905.
4. Юркевич Ю. Вибране. – К.: Абрис, 1993.
5. Andrić N. Polska drama. (Přegled najnovije literature) // Narodne novine – 1899. – № 161.
6. Boy-Zeleński T. Smutny szatan // Hutnikiewicz A. Młoda Polska. – Warszawa, 1966.
7. Donadini U. Nowele, romani, drame, kritike i eseji. – Zagreb, 1968.
8. Esih I. Stanisław Przybyśewski // Obzor. – 1927. – № 319.
9. Helsingowski S. Przybyśewski. – Kraków, 1958.
10. Janaszek-Iwaničková H. Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyśewskiego. – Wrocław, 1981. – 384 s.
11. Kosor J. Přigodom proslavě třidesetgodisnice knjizevnika Stanislava Przybyśevskoga. – Praha, 1981. – 188 s.

12. Kosutić-Brozović N. Stanislav Przybyśewski i hrvatska moderna // Radovi. – 1962. – № 218.
13. Matoš A. G. Sabrana djela. – Zagreb, 1973.
14. Nevistić I. Przybyśewski // Novosti – 1927. – № 329.
15. Przybyśewski S. Confiteor // Stanisław Przybyśewski. Wybor pism. – Wrocław, 1966.
16. Przybyśewski S. Dzieci szatana. – Kraków, 1993.
17. Przybyśewski S. Śnieg. – Warszawa, 1987.
18. Przybyśewski S. Złote runo. Dramat. – Warszawa, 1902.
19. Stadnikiewicz-Kerep J. Przybyśewski w Chorwacji. – Warszawa, 1962. – S. 304-331.
20. Taborski R. Stanisław Przybyśewski: Wybór pism. – Wrocław, 1966.
21. Šimić A. B. Ulderiko Donadini // Sabrana djela. – T.3. – Zagreb, 1960.
22. Vavrá N. Za srećom, drama u 3 čina od S. Przybyśevskoga // Život. – 1900. – T.1. – S. 53-55.

The article provides insight into the typological coincidence and contact-genitive relations of literary-aesthetic conceptions of S. Pshybyśevskiy with the creative work of U. Donadini – one of the representatives of Croatian modernism. It is investigated some common ideas and views of the Polish and Croatian writers.

Наталія Чикирис

ОПОВІДАННЯ Е. ХЕМІНГУЕЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Одним із найвидатніших представників американської літератури ХХ століття по праву вважають Ернеста Хемінгуея, який зумів виразити переживання, турботи та біль цілого покоління своїх сучасників. Осмислення письменником глобальних проблем життя, відкриття глибин психології людини і, водночас, незмінна віра в її силу та твердість моральних принципів викликали неабияке зацікавлення читачів усього світу творчістю майстра. А це, у свою чергу, спричинило нагальну потребу у перекладах його творів. Українською мовою це робилося як в Україні, вітчизняними перекладачами, так і в інших країнах, літературознавцями діаспори, зокрема О.Тарнавським у США.

Перекладами творів Е.Хемінгуея в Україні займалися передусім Мар Пінчевський, Людмила Гончар, Кіра Сухенко, Нінель Тарасенко, Петро Соколовський, Юрій Покальчук, Володимир Митрофанов.

Найбільш повним виданням творів Е. Хемінгуея українською мовою є чотиритомник, опублікований у видавництві художньої літератури “Дніпро” у Києві в 1979-81 роках. Тут зібрані романи та оповідання письменника, а також вибрані репортажі, публіцистика, листи.

Акумулятором багатьох ідей Ернеста Хемінгуея стали його оповідання. Саме тут беруть початок основні теми подальших великих творів Е. Хемінгуея, зароджуються нові сюжети, збагачуються старі враження. Крім того, його оповідання були тією творчою майстернею, де відточувався стиль письменника.

Переклад більшості оповідань було зроблено Володимиром Митрофановим (збірки “Три оповідання і десять поезій”, “За нашого часу”, “Чоловіки без жінок”, “Переможець нічого не здобуває”, оповідання “Столиця світу”, “Недовге щастя Френсіса Мекомбера”, “Сніги Кіліманджаро”, оповідання про громадянську війну в Іспанії та оповідання

50-х років – “Постріл”, “Казка про доброго лева”, “Вірний бик”, “Тямущий чоловік”, “Потрібен собака-поводир”). Переклади оповідань із збірки про Ніка Адамса (“Три постріли”, “Індіанці виїхали”, “Останній незайманий край”, “Переїзд через Місісіпі”, “Остання ніч у морі”, “Сезонники”, “День одруження”, “Про творчість”) були зроблені Людмилою Гончар та Юрієм Покальчуком.

Труднощі перекладу оповідань Е.Хемінгуея полягають у тому, що майстер намагається не тільки описати події в своїх оповіданнях, а й відобразити почуття героя, викликати у читачів сильні емоційні враження. Отже, переклад повинен бути максимально наближеним до тексту оригіналу, зберігаючи при цьому особливості стилю письменника, і справляти не менш сильне враження, ніж справляють першотвори на англомовного читача. Українські переклади оповідань Е.Хемінгуея можна віднести до розряду вдалих і майстерно виконаних.

Зміст та ідея оповідань автора відтворені В.Митрофановим у перекладах абсолютно точно. Проте лексика перекладів, як правило, має ширшу конотацію, ніж лексика першоджерел. Приміром, в оповіданні “Десятеро індіанців” дієслово “sat” – “сів” перекладається “умостився”: “Nick sat between the two boys” [6;42] – “Нік умостився між двома їхніми хлопцями” [3; 443]. Дієслово “walked” – “пішов” перекладено “гайнув”, де основне значення з’єднане з додатковим – “пішов швидко і легко”. Аналогічний відтінок містить українське “перемахнув”, яке збагачує переклад англійського дієслова “climbed” – “виліз”, “переліз”. “He climbed a fence at the end of the meadow” [6; 43] – “В кінці луки він перемахнув через пліт” [3; 445].

Теоретик перекладознавства В.Коптілов вважає безперечним право перекладача на “відхилення від букви першотвору”, “увиразнення його духу”, однак за умови збереження стилю та змісту оригіналу [1; 23-24]. Додаткові конотативні значення, які вживаються у перекладах, є доречними і логічно обумовленими. Вони не суперечать змісту і дають українському читачеві більш повне уявлення про події, середовище, настрої окремих епізодів. Так, дієслова “гайнув”, “перемахнув” лише підкреслюють легкість та спритність рухів хлопчини, який поспішає додому. Таким чином, таке дещо довільне ставлення до тексту оригіналу можна вважати перевагою перекладу і стверджувати, що в цьому випадку перекладач виступає співавтором Е. Хемінгуея.

Важливим аспектом в оцінці української версії оповідань Е. Хемінгуея виступає аналіз перекладів мовлення персонажів. До їхнього розгляду спонукають принципи письма самого автора, а саме: прагнення досягти лаконізму. Він уникає прямої характеристики героїв і залишає їхнє мовлення фактично єдиним джерелом для з’ясування соціального статусу персонажів, професії, середовища, в якому вони живуть, рівень розвитку, освіти, настроїв. Отже, мовлення персонажа є його самохарактеристикою, тому адекватний переклад є необхідною умовою правильного трактування образу героя українським читачем.

Позитивним є те, що перекладачеві вдається підібрати лексику, притаманну середовищу, з якого походить герой. Але для досягнення такого ефекту фахівець творчо підходить до перекладу першотвору, змінює

в деяких випадках граматичну структуру висловлювання, додає колориту лексиці, не порушуючи при цьому змістового та ідейного планів перекладів творів щодо оригіналів. Так, агресивність двох найманих убивць з оповідання “Убивці” український переклад передає емоційно забарвленими репліками. “What are you looking at?” Max looked at George” [6; 65] – “А ти чого витрищився? – глянув Макс на Джорджа” [3; 401]; “What the hell do you argue with this kid for?” [6; 66] – “Якого ти дідька панькаєшся з цим хлопчиськом?” [3; 402]. У перекладі повністю витримано розмовно-побутовий стиль, яким написане оповідання. Слова “бовдур”, “базікати”, “розумник”, “балакати”, “вколошкати”, якими замінено нейтральні “to talk”, “a bright boy”, “to kill”, збагачують колорит реплік і дають більше можливостей українським читачам зрозуміти соціальний статус героїв та їх настроїв.

Така відповідність між соціальним статусом героя і перекладом його мовлення спостерігається у всіх оповіданнях. Тренер Хоган з оповідання “Півсотні тисяч” питає, чи посварився Джек із Солдатом: “Did he have a jam with Soldier?” [6; 119]. У перекладі використане слово більш емоційно забарвлене. “Що вони з Солдатом – погиркались?” [3; 420]. Переклад самої сварки набуває гострішого звучання через використання лайливих слів та слів із негативним емоційним забарвленням. “You better go back to town and stay there” [6, 118] – “Катай до міста і сиди там” [3; 419]; “I am sick of hearing your talk” [6; 118] – “Мене вже нудить від твого базікання” [3, 419]; “You’ll be a damn sight sicker when Walcott gets through with you” [6; 118] – “Тебе ще гірше занудить, коли Уолкотт натовче тобі пику” [3; 419].

Характерною рисою мовлення багатьох героїв Е.Хемінгуея (селян, офіціантів, спортсменів, солдатів) є наявність граматичних та фонетичних помилок, які свідчать, що це люди прості, часом мало освічені. З метою досягнення подібного ефекту, в українському варіанті вживаються слова розмовно-побутового стилю та діалектні.

Приміром, в оповіданні “Десятеро індіанців” у розмові Ніка Адамса з родиною Гарнер читаємо: “Pa was down into the road and back up again before I seen a thing” (замість “before I had seen a thing”) [6; 40] – “Тато скочив і вернувся так хутко, що я не встиг подивитися” [3; 443]. У мовленні головного героя зустрічаються фонетичні помилки: “She ain’t my girl” [6;42]. Замість “isn’t” вжито “ain’t”. У перекладі: “Ніяка вона мені не любка” [3; 444]. Слова “хутко”, “любка” доводять, що зображені герої – люди малоосвічені. А в оригіналі читач розуміє це через наявність граматичних та фонетичних помилок у мовленні героїв.

Однак велика кількість випадків недотримання граматичних та фонетичних норм у першотворах не знаходять відображення у перекладах, що до певної міри позбавляє українських читачів можливості сформувати повний образ героїв.

Іншим недоліком є тенденція до пом’якшення гостроти окремих реплік, адже це також збіднює образи. Лайливі слова, притаманні деяким героям, замінено більш нейтральними або випущено. Так, в оповіданні “Убивці” мовлення кілерів пересичене лайкою, але у перекладах вона фігурує не завжди. “We know damn well where we are?”, the man called Max said” [6; 66], українською мовою це звучить: “Ми добре знаємо, де ми є”, – відказав

той, котрого звали Макс” [3; 402]. Слова “hell”, “damn” – “чорт забирай” часто опускаються у перекладі або ж їх замінюють слова “страшний”, “жахливий”. Тому репліка у перекладі звучить м’якше. Слова Ніка Адамса з цього ж оповідання “It’s too damn awful” [6; 75] перекладено “Подумати страшно” [3; 408]. Грубість боксера Джека з оповідання “Півсотні тисяч” читач розуміє вже на початку оповідання через репліку героя “I wish to hell he couldn’t” [6; 116]. А український переклад, який звучить: “Дай боже, щоб так” [3; 418], не передає цієї риси героя. Таке “пом’якшення” робить образ героя неповним.

Цей недолік компенсується вмінням перекладача знаходити вдалий український відповідник для перекладу характеристик героїв. При цьому, як правило, оригінальна англійська фраза звучить м’якше і має більш нейтральне забарвлення порівняно з емоційним українським еквівалентом. Так, словосполучення “wise boys” [6; 125] – “розумні хлопці”, яким характеризуються аморальні ділки, що перетворюють бокс на нечесні обороти, набуває сильного емоційного забарвлення у перекладі “спритні хлопці” [3; 425]. А речення “He’s a pretty smooth boy” [6; 125] – дослівно “він дуже слизький хлопець” перекладається як “Хитрий махінатор” [3; 425]. У таких випадках характеризуючі слова і словосполучення в українській інтерпретації набувають нових семантичних відтінків, які дещо відрізняються від оригінальних.

Такий творчий підхід до перекладу базується на глибокому розумінні характеру героїв та тонкому відчутті ситуації. Завдяки цьому в українській інтерпретації вдало знайдено відповідники англійських сленгових слів. “Don’t you like my rap?”, – питає старий понівечений боксер з оповідання “Боець” [5; 55]. Під словом “rap” розуміється “обличчя”. Український переклад не менш емоційно забарвлений: “Як тобі подобається моя вивіска?” [3; 67]. В оповіданні “Непереможений” зневажливе ставлення офіціантів до менеджера Ретани проявляється у репліці: “I know what I am talking about when I talk about the bird” [6; 196] – “Коли я вже що кажу про цього типа, то добре знаю що” [3; 370]. Для англійського “the bird” знайдено зневажливе українське “тип”.

Спирним питанням в аналізі перекладів є правомірності використання фразеологічних зворотів, зважаючи на їхню відсутність в американських першотворах. “Bright boy can do everything”, Max said” [6; 69] – “Мій молодець на всі руки майстер” [3; 404] – сказав Макс”; “I don’t even listen to it” [6; 74] – “Вуха б мої вас не чули” [3; 408] (з оповідання “Убивці”); “I guess I said a lot of fool things” [6; 132] – “Ото, певне, дурниць намолов” [3; 429]; “That was why he hated Kid Lewis so” [6; 141] – “Тим-то й дихав таким чортом на Малюка Льюїса” [3; 436] (з оповідання “Півсотні тисяч”); “Last week he tried to commit suicide” [6; 150] – “Минулого тижня він ледь не вкоротив собі віку” [4; 32]; “... while he was a good client they knew that if he became too drunk he would leave without paying, so they kept watch on him” [6; 150] – “... і хоч то був непоганий клієнт, вони знали, що хильнувши зайвого, він може піти й не заплатити, отож і не спускали його з очей” [4; 32]; “Come on. Stop talking nonsense and lock up” [6; 153] – “Годі теревені правити, будемо зачиняти” [4; 34] (“Чиста, ясно освітлена місцинка”).

З одного боку, використання фразеологізмів робить переклад більш

образним, а мову надзвичайно колоритною і багатою. З іншого, не витримується стиль Е. Хемінгуей – сухий, безпристрасний, стриманий. Втрачається авторська самобутність, що, на думку В. Коптілова, є неприпустимим, адже він вважає, що “у художньому перекладі якнайточніше відображення змісту оригіналу має органічно поєднуватися з якнайглибшим відтворенням його стилю” [2; 139].

Слід зазначити, якщо фразеологічні звороти зустрічаються в тексті першотворів, в перекладі їх українською мовою знайдено вдалі відповідники. “He’s stale as poor house cake” [6; 121] – дослівний переклад був би: “черствий, як пиріг з будинку перестарілих.” Український відповідник: “Зовсім охляв, як опара на холоді” [3; 421].

Особливістю діалогу в ранніх новелах Е. Хемінгуей є скупі, сухі, лаконічні ремарки. У багатьох випадках письменник обмежується лише однією ремаркою “he said” або “they said”. Проте в перекладах спостерігається уризноманітнення. Окрім “сказав” чи “сказали”, використовуються синонімічний ряд: “мовив”, “зауважив”, “відказав”, “відповів”, “пробурмотів”. Додаються слова, відсутні в першотворі: “I wanted it so much”, – she said [6; 161]. – “А мені так хотілося її взяти”, – мовила тихо” [3; 90] (“Кішка на дощі”); “You’ll have to play up to this”, she said” [6; 170]. – “Ладнай із ним сам”, – мовила вона до чоловіка” [3; 93] (“Не в сезон”).

Хоча довільний переклад ремарок не суперечить змістові творів, його можна розцінювати як втручання у стиль письменника.

Позитивною ознакою є орієнтація перекладів на читача, що значно підвищує їхню цінність. Так, уточнення, які перекладач додає від себе, допомагають чіткіше передати думку автора. “All the train passed through looked as though it were before breakfast” [6; 179]. – “Все, що минав поїзд, мало вранішній вигляд, наче ще не поснідало” [3; 449] (“Канарка для дочки”).

Цінною якістю української інтерпретації є мобілізація перекладачем таких засобів виразності мови-решіпента, які в англійській мові не настільки продуктивні. До цих засобів належить активне використання суфіксів з метою: 1) підкреслити розмір об’єктів; 2) передати тон та настрої першотворів.

Застосування суфіксів замість слів, що передають великий розмір об’єктів, додає українському тексту природнього звучання. “Let’s have a spot of the giant-killer”, said Wilson” [6; 239]. – “Випиймо за того левиська” [4; 302] (дослівно “гігантського убивцю”) (“Недовге щастя Френсіса Мекомбера”); “He never heard it without thinking of his huge hands” [6; 197] – “Щоразу, коли чув його, він мимоволі згадував про свої ручиська” [3; 371] (дослівно “величезні руки”) (“Непереможений”).

В інших випадках суфікси сприяють точному відтворенню відтінків тону та настрою першотворів: загрозового (“All right, nigger. You stand right there”, Al said” [6; 66]. – “Усе гаразд, негритоце. Отам і стій, – сказав Ел” [3; 402] “Убивці”); панібратського (“He is a swell guy”, Nick said” [5; 63] – “Він чудовий чолов’яга”, сказав Нік” [3; 59] (“Триденна буря”)); шанобливо-ніжний (“This old man is clean” [6; 152] – “Цей дідок охайний” [4; 33] (“Чиста, ясно освітлена місцинка”) тощо.

Слід зауважити, що шляхом використання перекладачем зменшувально-пестливих суфіксів тон опису природи та подій у деяких перекладах змінюється з об’єктивного на більш ліричний, а це суперечить оригіналу та стильовій манері письменника. Наприклад, в оповіданні “Кінець чогось” читаємо: “They pulled the boat up the beach and Nick lifted out a pail of live perch.

The perch swam in the water in the pail. Nick caught three of them with his hands and cut their heads off and skinned them while Marjorie chased with her hands in the bucket, finally caught a perch, cut its head off, and skinned it" [5; 54] – "Вони витягли човен на пісок, і Нік дістав з нього відерце з водою, де плавали живі окуні. Тоді вилловив руками трьох окунів, відрізав їм голівки і обчистив луску; тим часом Марджорі все нищпорила руками у відерці, але врешті теж вилловила рибинку, відрізала їй голову й почистила" [3; 52].

Отже, використання суфіксів є цінним надбанням перекладів, окрім тих випадків, коли внесені ними зміни суперечать самотньому стилю письменника.

Слід особливо відзначити майстерність перекладу у тих випадках, коли між двома мовами з'являються невідповідності. Так, неможливість перекладу синонімічних англійських слів "braces" – "підтяжки" та "suspenders" – "підтяжки" двома різними українськими словами долається підбором близького за значенням слова "шлейки". "I had started to say suspenders and changed it to braces in the month, to keep my English character" [6; 180] – "Хотів був сказати "підтяжки", та в останню мить замінив їх на "шлейки", щоб було більш по-англійському" [3; 449].

Якщо в оригіналі зустрічаються близькі за звучанням слова, в українській інтерпретації вдало знайдено відповідники. Молодій американці з оповідання "He в сезон" причулося слово "doctor" замість "daughter".

"My daughter"

"His doctor", the wife said, "has he got to show us his doctor?"

"He said his daughter", said the young gentleman" [6; 172].

В українському варіанті вдало підібрані слова "донечка" – "сонечко".

– ...моя донечка.

– Яке сонечко? – здивувалась американка. – Де він бачить сонечко?

– Він каже "донечка", – пояснив їй чоловік [3; 95].

Якщо явище, характерне тільки для однієї мови як представниці певної мовної групи (в даному випадку германської), і не може перекладатися мовою, що належить до іншої групи, його передають описовим методом.

В оповіданні "Метелик і танк" на особливість вимови дівчини вказує порівняння звучання двох омонімів "a bean" та "beep". Письменник має на увазі існування в англійській мові коротких та довгих голосних звуків. "You been here long?" – the forceful girl asked me. She pronounced it bean as in bean soup" [6; 316]. Переклад передає цю ідею описово: "Ви тут давно? – спитала мене атлетична дівчина, розтягуючи слова" [4; 581].

Отже, український переклад точно передає зміст оригіналу оповідань Е. Хемінгуея, адекватно відтворює першоджерела в лексичній та фразеологічній площинах, хоча і додає своєрідного колориту, дещо втручаючись у стиль письменника. Щодо граматичного рівня, тут також існують незначні відмінності між оригіналом та перекладом.

Однією із значних переваг української інтерпретації, як вже зазначалося, є її орієнтація на читача. Це, очевидно, стало підставою для зміни синтаксичної структури окремих речень, а саме: заміни складних речень кількома простими, які в оригіналі були його складниками. "We were all at the hospital every afternoon, and there were different ways of walking across the town through the dusk of the hospital" [6; 83] – 1) "Щодня надвечір ми всі ходили до госпіталю"; 2) "Дістатися туди через місто можна було різними дорогами" [3; 391] ("На чужині"). З огляду на те, що ці зміни не впливають на зміст, ідею та загальний

настрій першотворів, вони є допустимими.

Типовим для перекладів є використання еліптичних речень, незважаючи на те, що в першотворі ці речення повні та поширені. Таким чином український варіант набуває невимушеного тону. "Have you seen Zurito?" He was in before lunch time" [6; 194] – "Суріто не бачили?" "Зранку заходить" [3; 369] ("Непереможений") (Пропуск підметів). "I just got out the hospital" [6; 190] – "Я шойно з лікарні" [3; 366] ("Непереможений") (Пропущено присудок).

Окрім невимушеності тону оповідань, використання еліптичних речень інколи надає реплікам героїв у перекладах грубуватого забарвлення та передає зверхність у стосунках.

"What do you want?" – "Чого тобі?"

"I want to work," Manuel said [6; 189] – "Роботи," – відповів Мануель" [3; 365].

Отже, треба відмітити високу художність українських перекладів новел Е. Хемінгуея. Її досягнуто завдяки творчому підходу перекладача В. Митрофанова у роботі із першотворами. Адекватно відтворюючи першотвори у лексичній та фразеологічній площинах, а також на рівні речення, переклади точно передають зміст, ідею та проблематику творів, з максимальною точністю змальовують образи героїв. Незважаючи на допущені відхилення у перекладі граматичних явищ, надання додаткових конотативних значень лексиці і дещо вільне вживання фразеології, українська інтерпретація дає змогу читачеві ознайомитися із особливостями стилю новел Е. Хемінгуея.

1. Коптілов В.В. Актуальні питання українського художнього перекладу. – К.: Вид-во Київського університету, 1971. – 130 с.

2. Коптілов В.В. Першотвір і переклад. [Проблеми сучасного українського художнього перекладу]. Роздуми і спостереження. – К.: Дніпро, 1972. – 215 с.

3. Хемінгуей Е. Твори у 4-х томах. – Т. 1. – К.: Дніпро. – 1979. – 717 с.

4. Хемінгуей Е. Твори у 4-х томах. – Т. 2. – К.: Дніпро. – 1980. – 694 с.

5. Ernest Hemingway. The Snows of Kilimanjaro and Other Stories. Penguin Modern Classics. Middlesex. England. – 1970. – 160 p.

6. Hemingway E. Selected Stories. Progress publishers. Moscow, 1971. – 398 p.

The article investigates the adequacy of the Ukrainian translations of the short stories by E. Hemingway as to the originals on the lexical, phraseological, and syntactical levels. The paper also elucidates the accordance of the Ukrainian version to the English one in interpreting the characters and the ideas of the works and in conveying style peculiarities.

ЗМІСТ

З теорії та історії філології

<i>Віталій Кононенко</i> . Етнологічний аспект тексту.....	3
<i>Василь Грецул</i> . Проблеми розвитку української літературної мови в Галичині середини XIX ст.	11
<i>Микола Лесюк</i> . Історія правописного питання в Галичині (до 50-их років XIX ст.).....	16
<i>Володимир Барчук</i> . Лінгвальна модель як ключова категорія філософії мови.....	28
<i>Олег Пштит'юк</i> . Становлення літературознавчої думки в Китаї.....	33

Структура тексту

<i>Марія Голянич</i> . Комунікативна спрямованість внутрішньоформної номінації у художньому тексті (на матеріалі оповідання Леся Мартовича "Грішниця").....	44
<i>Надія Денисюк</i> . Історично-функціональний аналіз становлення концепту "Fiction" та його термінологічне вираження (український досвід).....	49
<i>Світлана Луцук</i> . Розвиток монтажних принципів композиційної побудови в малій прозі Василя Стефаника та Івана Франка.....	57
<i>Наталія Неупір</i> . Внутрішня форма слова як "образ-представлення" у художньому тексті (на матеріалі сучасної української прози).....	66
<i>Оксана Семенюк</i> . Структура оцінної модальної рамки речень із предикативами емоційного стану.....	72

Поетика літературно-художнього твору

<i>Степан Хороб</i> . Поетика української експресіоністської драми.....	78
<i>Борис Бунчук</i> . Про хорейні твори Івана Франка Дрогобицького періоду.....	87
<i>Наталія Плетенчук</i> . Есхатологічний код роману "Марія" Уласа Самчука.....	92
<i>Лариса Табачин</i> . Своєрідність поетики фрагменту у невідомій новелістиці 20-30-х років XX століття.....	99
<i>Галина Сохань</i> . Метафора як елемент асоціативно-образного мислення Михайла Коцюбинського.....	107
<i>Уляна Плитус</i> . "Шибеничний гумор" як засіб характеротворення у художній прозі Івана Багряного.....	113

Історія літератури

<i>Вікторія Чобанюк</i> . Духовно-інтелектуальна своєрідність національної філософської традиції у творчості українських поетів-неокласиків.....	120
<i>Надія Крижанівська</i> . Мотиви "духу суперечностей" у новелістиці Едгара Аллана По (на матеріалі новел "Чорний кіт", "Серце-викривач" та "Чортик суперечності").....	127
<i>Оксана Козут</i> . Поетика символізму в драматургії Спиридона Черкасенка.....	132
<i>Тетяна Качак</i> . Особливості жанрових модифікацій у сучасній "жіночій прозі".....	136

Проблеми дериватології

<i>Ірина Джочка</i> . Дериваційний потенціал дієслів із семантикою "майструвати, займатися рукоділлям".....	142
<i>Віра Пітель</i> . Природа словотвірних асоціацій: ретроспективний аспект...150	
<i>Марія Брус</i> . Деривати із суфіксом <i>-иц-а</i> та з похідними від нього формантами в українській мові XVI-XVII ст.	157
<i>Оксана Скварок</i> . Дериваційні інтенції твірного слова у теоретичному і практичному аспектах.....	162
<i>Роман Бачкур</i> . Передумови реалізації словотвірної спроможності іменників на позначення свійських тварин в українській мові.....	167

Компаративістські студії

<i>Лілія Богачевська</i> . Різдвяна тематика в оповіданні Чарльза Дікенса "Різдвяна пісня у прозі" та повісті Миколи Гоголя "Ніч перед Різдвом".....	174
<i>Тамара Ткачук</i> . Станіслав Пшибишевський поза національними кордонами на матеріалі хорватської критики та літератури.....	181
<i>Наталія Чикирис</i> . Оповідання Е. Хемінгуея в українських перекладах.....	189

CONTENT

From the Theory and History of Philology

<i>Vitalii Kononenko</i> . The Ethnological Aspect of the Text.....	3
<i>Vasyl' Greshchuk</i> . The Problems of the Development of the Ukrainian Literary Language in Galicia in the Middle of the 19 th Century.....	11
<i>Mykola Lesiuk</i> . The History of the Problem of Orthography in Galicia (till the 50-s of the 19 th century).....	16
<i>Volodymyr Barchuk</i> . The Lingual Model as a Key Category of the Language Philosophy.....	28
<i>Oleh Pylypiuk</i> . The Formation of the Literary Studies in China.....	33

The Text Structure

<i>Maria Holianych</i> . The Communicative Purposefulness of the Inner-form Nomination in a Fiction Text (on the basis of Les' Martovych's story "The Sinner").....	44
<i>Nadia Denysiuk</i> . The Historical-functional Analysis of the Concept "Fiction" and its Terminological Expression (Ukrainian experience).....	49
<i>Svitlana Lutsak</i> . The Development of the Arrangement Principles of the Compositional Construction in Vasyl' Stefanyk's and Ivan Franko's Short Stories.....	57
<i>Natalia Neshpir</i> . The Inner Form of the Word as a "Character-presentation" in a Fiction Text (on the basis of modern Ukrainian prose).....	66
<i>Oxana Semeniuk</i> . The Structure of the Evaluative Modal Frame of Sentences with Emotional State Predicatives.....	72

Poetics of the Literary-Fiction Text

<i>Stepan Khorob</i> . The Poetics of the Ukrainian Expressionist Drama.....	78
<i>Borys Bunchuk</i> . Ivan Franko's Trochee Works of the Drohobych Period.....	87
<i>Natalia Pletenchuk</i> . The Eschatological Code of Ulas Samchuk's Novel "Maria".....	92
<i>Larysa Tabachyn</i> . The Peculiarity of the Poetics of a Fragment in Unknown Short Stories of the 20-30-s of the 20 th Century.....	99
<i>Halyna Sohan'</i> . Metaphor as an Element of Myhailo Kotsiubynskyi's associative imagery thinking.....	107
<i>Uliana Plytus</i> . Ivan Bahrianyi's "Gallows humor" as a Means of Character Drawing.....	113

Literature History

<i>Viktoria Chobaniuk</i> . Spiritually-Intellectual Originality of the National Philosophical Tradition in Works of Ukrainian Neoclassical Poets.....	120
<i>Nadia Kryzhanivska</i> . The Motives of "The Imp of the Perverse" in Edgar Allan Poe's Short Stories (on the basis of the stories "The Black Cat", "The Tell-Tale Heart" and "The Imp of the Perverse").....	127
<i>Oxana Kohut</i> . Poetics of Symbolism in Spyrydon Cherkasenko's Dramatic Art.....	132
<i>Tetiana Kachak</i> . Peculiarities of Genre Modifications in the Modern "Women's Prose".....	136

Problems of Derivatology

<i>Iryna Dzhochka</i> . Derivative Potential of Verbs with the Semantics "to Craft, to do Needlework".....	142
<i>Vira Pitel</i> . Nature of Word-Building Associations: a Retrospective Aspect.....	150
<i>Maria Brus</i> . Derivatives with the Suffix "nu-a-ta" with the Formations Derived from it in the Ukrainian Language of the 16 th -17 th Century.....	157
<i>Oxana Skvarok</i> . Derivative Intentions of the Forming Word.....	162
<i>Roman Bachkur</i> . Preconditions of Realization of Word-forming Capability of Nouns to Indicate Domestic Animals in the Ukrainian Language.....	167

Comparative Investigations

<i>Lilia Bohachevs'ka</i> . Christmas Thematic in Charles Dickens's story "Christmas Carol in Prose" and in Mykola Hohol's "Christmas Eve".....	174
<i>Tamara Tkachuk</i> . Stanislav Pshybyshchev'skyi beyond National Borders (on the Material of Croatian Criticism and Literature).....	181
<i>Natalia Chykyrys</i> . E. Hemingway's Stories in Ukrainian Translations.....	189

3.00

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський університет імені В. Стефаника

ВІСНИК
Прикарпатського університету

ФІЛОЛОГІЯ
Випуск VI

Видається з 1995 року

Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 57.

Прикарпатський університет, тел. 59-60-74.

Видавництво "Плай" Прикарпатського університету
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51
(українською мовою)

Ministry of Education and Science of Ukraine
Precarpathian University named after V. Stefanyk

BULLETIN
Precarpathian University named after V. Stefanyk

PHILOLOGY
issue VI

Published since 1995

Publisher's address:
Precarpathian University named after V. Stefanyk
57, Shevchenko Str., 76000, Ivano-Frankivsk, tel. 59-60-74.

Plai Publishers, Precarpathian University
57, Shevchenko Str., 76000, Ivano-Frankivsk, tel. 59-60-51.

(Published in the Ukrainian Language)

Старший редактор БОЙЧУК О. П.
Комп'ютерна верстка БАЧКУР Р. О.

Львквється українською мовою
Регістраційний номер ISSN 1435

Здано до н  у 24.09. 2001 р.
Формат 60  літ. гарн.
Ум друк  0 прим. Зам 486.

НБ ПНУС

648689