

81.0  
В 53

# ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



**Філологія**  
**Випуск V**

Івано-Франківськ  
2000

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ВІСНИК  
ПРИКАРПАТСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ**

**ФІЛОЛОГІЯ  
ВИПУСК V**



64 0717 ч.з.



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК  
"ПЛАЙ"  
2000

**Вісник Прикарпатського університету.  
Філологія. 2000. Вип. V.**

До п'ятого випуску вісника ввійшли статті з актуальних проблем теорії та історії літературознавства і лінгвістики, інтерпретації художнього тексту, поетики літературного твору, дериватології, творчого функціонування різних типів авторської свідомості. У рубриці "Трибуна молодих" публікуються праці дослідників з різноманітних питань філологічної науки.

Для науковців, викладачів, аспірантів і студентів.

Bulletin of the Precarpathian University. Philology. 2000. №5.

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 "The Rostrum of the Young" contain papers addressing different linguistic and literary problems.

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

**Редакційна рада:** проф., д-р філол. наук 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.Матвіїшин, д-р фіз.-мат. наук Б.К.Остафійчук, д-р пед. наук, проф. Б.М.Ступарик, д-р хім. наук, проф. Д.М.Фреїк.

**Редакційна колегія:** д-р філол. наук, проф. В.Г.Матвіїшин (*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*).

Редакційної колегії:  
Франківськ, вул.Шевченка, 57  
Прикарпатський університет імені Василя Стефаника  
Прикарпатського університету, 2000  
Тел.: 59-60-51

**З ІСТОРІЇ І ТЕОРІЇ ФІЛОЛОГІЇ**

*Віталій Кононенко*

**УКРАЇНСЬКІ ПЕРЕКЛАДИ БІБЛІЇ І ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ**

Мовостиль рукописних і друканих українських перекладів Святого письма, що тягнуться корінням ще в XVI ст., досліджувався з початку XX ст., переважно в працях вчених української діаспори [див. зокрема 3]. Проте взаємодія перекладів Біблії і художнього тексту не була об'єктом посиленого вивчення. Разом із тим опрацювання цієї проблеми має неабияке значення як для подальшого опанування ідей загального розвитку української літературної мови в усіх її стильових різновидах і системах, так і в плані створення наукової історії мови художньої літератури, дослідження ідеостилів тощо. Зрештою, без урахування біблійного чинника неможливо прослідкувати процеси і тенденції становлення українського художнього тексту, художнього дискурсу загалом.

Вже перші українські переклади Біблії розглядалися як могутній поштовх розвитку літературної мови, її збагачення абстрактно-релігійною лексикою, біблійною фразеологією, ускладненими синтаксичними побудовами. Як зазначав П.Куліш, він здійснював переклад Біблії, "бажаючи виробити форму нашої мови на послугу мислі всечоловічій". Включення біблійзмів у художні тексти, опанування високою стильовою стихією релігійної літератури стимулювали мовне збагачення творів красного письменства. У цьому плані показовий текст роману Куліша "Чорна рада", напочатку виданий, як відомо, двома мовами – українською і російською.

У мові персонажів роману часто-густо цитується Біблія, причому в російському тексті – церковнослов'янською, в українському – українською мовою. Фактично це були перші спроби письменника опанувати український текст Біблії, нехай на перших кроках через переклад церковнослов'янського перекладу (пізніше Куліш звернувся безпосередньо до мови біблійних першоджерел). Отож письменник ішов не від завершеного перекладу до його використання в художньому творі, а іншим шляхом – від потреби ввести в український художній дискурс елементи біблійного тексту. Ці біблійні вкраплення (а часом і закінчені тексти, виконані добірною літературною мовою з більшим або меншим включенням церковнослов'янїзмів: порівняйте, наприклад:

– В мене, – каже, – одна дорога по всьому світу. *Блаженні милостивіі, яко тії помиловані будуть...*

– Хотілося би чоловікови не стояти на путі грішників, не ходити на совіт нечестивих, не сидіти на сідалищі губителів, так що ж?

– Дивно во очію, а так воно єсть, що він тільки й живе душі спасенієм.

– Уже коли в мене були й други, й приятелі, були й полки, й гармати, да не благословив мене Бог властвовать, други мої і іскренні мої оддалече мене сташи і чуждахуся імене моего...

Біблійні цитати передаються у тексті курсивом, що підкреслює їхнє певне відчуження, виправдовує архаїзми типу *стайна* і *чуждаюся*; з іншого боку, на їх тлі виразніше виявляють себе такі власне українські елементи, як *оддалече*, *дивно* і под.

Вже в цьому текстовому оточенні постала актуальна проблема взаємодії архаїчних, церковнослов'янських і власне українських лексем і форм як одна з визначальних і для перекладів Біблії, і для української мови XIX ст. загалом, котра нерідко вирішувалась на користь яскраво забарвленим церковнослов'янським елементам. Показовий щодо цього досвід використання біблійних текстів у творчості Т.Шевченка [1]. Разом із тим у переспівах і парафразах поет успішно долає перепони церковнослов'янщини, вміло поєднуючи архаїчні запозичення з українською мовнолітературною практикою [2]. Шевченкові переспіви Святого письма, передовсім Псалмів, можна розглядати як одну з перших перспективних спроб поетично передати біблійний текст наближено до оригіналу і водночас як високомистецький твір власне української літератури. Цими переспівами Шевченко закладав міцний підмурок наступних переказів біблійних сюжетів, визначав основи і принципи поєднання українського народного мовлення з архаїчною традицією, підходи до лексико-синтаксичного складу подібних наслідувань, до їх загального спрямування. Водночас Шевченкові переспіви передували майбутнім українським перекладам Святого письма, здійсненим під егідою церкви. Це достатньо виразно простежується, наприклад, при порівнянні текстів Давидових псалмів Шевченка і перекладу тих же Псалмів у І.Огієнка.

*Блаженний муж на лукаву  
Не вступає раду,  
І не стане на путь злого,  
І з лютім не сяде.  
А в законі Господньому  
Серце його й воля  
Навчається; і стане він –  
Як на добрім полі  
Над водою посаджене  
Древо зеленіє.  
Плодом вкрите...  
(Т.Шевченко).*

*Блажен муж, що за радою  
несправедливих не ходить  
і не стоїть на дорозі грішних,  
І не сидить на сидінні злоріків,  
та в законі Господнім його  
насолада,  
і про Закон Його вдень та вночі  
він роздумує!  
І він буде, як дерево, над  
водним потоком посаджене,  
що родить свій плід своєчасно...  
(Книга Псалмів, Псалом 1).*

Як видно, обидва тексти Псалму надзвичайно наближені один до одного і стильовою манерою, і ритмізованим викладом, і за словесним рядом (порівняйте: блаженний муж – блажен муж, на путь злого – на дорозі грішних; і з лютім не сяде – і не сидить на сидінні злоріків; і стане він – як на добрім полі над водою посаджене древо зеленіє – і він буде, як дерево, над водним потоком посаджене). Створюється враження, ніби офіційний перекладач Біблії послідовно наслідував поетичний зразок. Разом із тим Шевченкові поетичні рядки, ритмізовані й заримовані в душі народної творчості, звучать як власне українські тексти. Щоправда, в інші переспіви псалмів Шевченко значно

Віталій Кононенко. Українські переклади Біблії і художній текст

ширше, аніж перекладач, вводить церковнослов'янізми на кшталт *блага*, *беззаконіє*, *спасеніє*, *хваленіє*, *отмищеніє*, *судія*, *глаголи*, *пристанище*, *дщерь праведні*, *вражі*, *пребезумний*, *преподобній*, *благая*, *взискаючий*, *творячий*, *діючі*, *воспою*, *восхваляю*, *ізбави*, *возрадується*, *воспоєм*, *вознесися*, *воздасть*, *воцариться*, *зрить*, *славословлять*, *пребудет*, *всує*, *вскую*, *доколі*, *ніже*, *яко*. Порівняйте у Шевченка і в перекладі Огієнка:

|   |   |
|---|---|
| <i>А Бог дивиться, чи є ще<br/>Взискаючий Бога?<br/>Нема добро творящого,<br/>Нема ні одного!<br/>Хто ж пошле нам спасеніє,<br/>Верне добру долю?</i> | <i>Бог зорить із неба на людських<br/>синів,<br/>щоб побачити, чи є там<br/>розумний,<br/>що Бога шукає.<br/>Усі повідступали, разом стали<br/>огидними,<br/>нема добротинця,<br/>нема ні одного!..</i> |
|---|---|

Шевченкові переспіви, не позбавлені архаїзмів, але експресивні й доконечні, як мовностилістичне явище не загубилися, не випали з загальнолітературного лексику, органічно ввійшли в літературний дискурс. Порівняйте, наприклад: – Петре! Петре! Де ти тепер? Може, проклинаєш Наталку, що через неї утерів *пристанище* (І.Котляревський); О-ох! не зможу я удержатися, дивлячись на те, що ти таким *благим* оком та добрим серцем поглядаєш на діла миру свого (Панас Мирний) і под. Частина Шевченкових висловів із переспівів і подражань Біблії стала крилатими, повторюваними: Німим одверзуться уста; Возвеличу малих отих рабів німих тощо. Порівняйте у П.Тичини:

*Товариство, яке мені діло,  
чи я пізній предтеча, чи ранній:  
Удавайте пророків і йдіть  
одверзайте уста...*

“Амплітуда” використання біблеїзмів в художніх текстах, позначених впливом Святого письма, достатньо широка і розмаїта в наступні етапи становлення українського художнього тексту. Не можна не враховувати при цьому, що українські письменники, здебільшого не маючи можливості користуватися Кулішевим перекладом, не кажучи вже про пізніші переклади І.Огієнка і І.Хоменка, здобували знання біблійних текстів через церковнослов'янські видання, і їхній вплив на творчу діяльність українських майстрів красивого письменства був визначальним. Обмежене введення церковнослов'янїзмів в українські художні тексти мало ще кілька пояснень. По-перше, вони додавали українським текстам урочистості, піднесеності, експресії. По-друге, вони дозволяли обходити цензурні заборони часів тоталітаризму на релігійну спрямованість художнього тексту, бо саме з церковнослов'янїзмами пов'язував тогочасний читач біблійну традицію.



Елементом літературного мовлення стає поетичне або прозове “перелицювання” біблійних текстів, більш або менш наближених до буквального перекладів за словесним набором і синтаксисом, але таких, що наслідують манеру, стиль першоджерела і водночас – у силу його своєрідної природи – збагачують художній мовостиль. У цих переказах можна умовно виділити три основних види запозичень. По-перше, це поетично перекладені, максимально наближені до біблійного оригіналу тексти, як правило, з посиланням на першоджерела (поетичні версії П.Куліша, І.Франка, Лесі Українки, І.Пуллюя і інш.). По-друге, це різного роду переспіви, наслідування, парафрази, рецепції, теж здебільшого із посиланням на першоджерело, але з достатньо виразно виявленим особистісним началом, із помітним включенням додаткових мовно-стилістичних засобів, опущенням певних елементів тощо (“подражання” Т.Шевченка). По-третє, це більш або менш поширені вкраплення біблійних мовних елементів у художню тканину твору як деталі, ознаки його дискурсу, незалежно від того, якою мірою вони пов’язані із загальнопоетичними і власне текстовим рядом.

Отже перший підхід зумовлений прагненням автора передати в поетичній формі біблійний текст, звичайно із вираженням власної opinii. Так, поезії О.Неприцького-Грановського “Христос родився” передує епіграф з Євангелія від Луки:

*Слава в небі Богові:  
А на землі спокій,  
Між людьми благословення.*

Наближено до змісту Євангелія звучать поетичні рядки:

*Не бійтеся! Велику радість вам несучи!  
Христос родився у Вифліємі!  
Одвічний Спас несе життя нову красу.  
Його знайдете в Вифліємі...  
Й небесне воїнство серед нічної тьми  
З’явилося у сяйві з співом:  
“Мир на землі та добра воля між людьми.  
І слава в небі Богу...” [6; 229].*

Звернення до біблійних слів і образів характерне для численних ремінісценцій, вільних витлумачень Святого Письма. Автори цих творів використовують біблійний текст лише як джерело для осмислення явищ людського життя, суспільних процесів, власних переживань, нерідко із перенесенням дії в Україну, на рідний ґрунт. Так, псалми Ліни Костенко за змістом, а тим паче за поетичною формою, словесним рядом суттєво відрізняються від першоджерела; проте за духом і стилевою манерою, урочистим, піднесеним тоном, поетичним звучанням перегукуються із біблійним зразком. В мовостилі Псалмів можна знайти прямі паралелі з оригіналом: Блажен чоловік, що...; Блажен той муж, що... і под., проте здебільшого збіг припадає на початкові рядки Псалма. Так, Псалом 16 лише

окремими словесними зв’язками об’єднується з біблійним текстом; це привід висловити ставлення до тих, хто зрадив, схибував, відступив; перегук пов’язаний із протиставленням шляхетних, високопорядних тим, хто набув собі “інших богів”:

*Єдиний Боже! Все обсіли хами.  
Веди мене шляхетними шляхами.  
І не віддай цим людям на поталу –  
вони вже іншу віру напипали.  
Одплач в мені, одплач і одболи –  
вони ж моїми друзями були.*

Мотив зради друзів, введення авторського Я, бажання подолати біль віддаляють текст Ліни Костенко від першоджерела з його оптимістичним світобаченням:

*Дорогу життя  
Ти покажеш  
мені:  
радість велика з Тобою,  
завжди блаженство в правіці  
Твоїй!  
(Переклад І.Огієнка).*

На шляхах переосмислення Давидових псалмів побудований словесний світ “Покаяльних псалмів” Дмитра Павличка з їх орієнтацією на вольнодумство, непослух. У поезії “Лотова дорога” Л.Талалая від першоджерела зберігаються лише словесні деталі (Лот, місто Цоар, Содом і под.), ключові слова “Не оглядайся!”, “озирнулась”). Кардинальні змістовні зміни викликали зміни в оцінних характеристиках (Лот – скнара, Лотова дружина – сердечна жінка, Лотові доньки – розпусниці).

Найбільш поширений шлях – введення деталей біблійного тексту, окремих біблеїзмів як засобу підвищення мовленнєвої експресії, піднесеності тону, обігрування відомих словесних формул з метою актуалізації текстових утворень. Скажімо, в поезії Б.Стельмаха “Юрба” використаний відомий євангельський вислів “Розіпни Його. Розіпни”. Ці слова неодноразово повторюються, передаючи, зрештою, не стільки конкретну біблійну ситуацію, скільки ставлення юрби до пророка, генія.

Важлива складова художнього осмислення Святого Письма – використання з різною метою і в різних контекстах біблеїзмів, що не втратили або лише частково втратили зв’язок із першоджерелом.

Навіть позбавлені безпосереднього зв’язку з біблійними сюжетами, такі слова-поняття залишаються біблеїзмами до того моменту, поки в них зберігається бодай віддалено архісема “релігійність”. Слова і словосполуки, здавалося б, загальноновживані, безпосередньо не позначені біблійним впливом, у контекстних умовах можуть асоціативно пов’язуватись із біблійними поняттями. Так, у вірші О.Олеся “Недурно плакав я в пустелі” набір

узвичаєних слів-понять в своїй сукупності викриває образи Старого Завіту (*пустеля, каміння, сурми, хрест, меч* тощо):

*Недурно плакав я в пустелі  
І плакав довго без надій...  
Мене каміння зрозуміло...  
Я чув, як сурми заgrimіли  
І розчипилася труна...  
Як вечір, гасне меч народний,  
Стихають сурми золоті...  
Надії падають в безодні,  
Конає мрія на хресті.*

В мові художньої літератури біблеїзми набувають значення слів-символів, слів-образів, що попри їх релігійне наповнення одержують додатково семантичний компонент досить широкого діапазону. Біблійна символіка в силу її історичного походження, своєрідного поєднання в ній образно-символічних систем різних народів не могла безпосередньо перетворитися у власне національну символіку. Однак не можна применшувати вплив християнства на формування символіки християнських народів, у тому числі українців, вироблення власне національних прикмет у системі біблійно-образного сприйняття світу.

Так, слово-поняття *Христос* в образно-метафоричному значенні – страдник за людей, той, хто безкорисливо служить людям. Слово-поняття *Христос* в художньому тексті несе ідеї страдництва, спасіння, спокути, всепрошення, очищення. Образ *Христа* трансформується “в постать людиноборця і в символ національного терпіння, розп’яття і воскресіння” [4; 497].

*І, може б, інше нам збулось,  
Коли б невинний  
Якийсь Івасик, наш Христос,  
Там не загинув...  
А Україна жде і жде,  
Коли ж воскресне?  
(В.Терен).*

Різнобічні семантичні трансформації, переходи у художньому мовленні нерідко змінюють змістовий потенціал біблеїзмів, додаючи їм нових відтінків, нюансів на основі або збереження, або часткової втрати первинного релігійного наповнення, але з обов’язковою семантичною “прив’язкою” до первинного значення. Особливо виразні зміни, що їх зазнають абстрактні назви біблійного походження, коли вони вплітаються в народнопоетичну стихію як її органічний компонент.

Так, у Біблії слово-поняття *тайна* пов’язується переважно з ідеєю одкровення Тайн Божих, Тайни Христа, що полягає в спасінні: “Вам дана Тайна Божого Царства...” (Євангеліє від Марка, переклад І.Хоменка).

“Відблиск” цієї ідеї, але вже екстрапольованої на українську дійсність, знаходимо в художніх текстах.

*В тремтінні свічки молитва мами  
І вічні зорі над світом мук,  
А за горами, а за снігами  
Тайна любові крізь ніч і тьму...  
Вузлик гостинців – як ніжна пам’ять –  
Дотик любові благовістив  
Світом холодним у сіру безвість  
Найбільшу тайну, найбільше з див.  
(Є.Сверстюк).*

Власне біблійне значення частково втрачають у художньому тексті і такі слова-поняття, як *прокляття, покаєння, прощення, спасіння* і под. Біблійне розу міння слова *прокляття* (“прокляття приводить у дію глибинні сили, вищі від людських силою слова, яке наче автоматично викликає згубні наслідки” [5; 647]) замінюється значенням “різке засудження кого-небудь”:

*Скільки у вулиці шумів...  
Скільки у вітру хмар...  
Скільки у сонця розмочено жовтих п’явок...  
Прокляття вам всім!  
(І.Кулик)*

(тут *прокляття вам всім* – скоріше вираження внутрішнього стану гніву, ненависті, а не конкретне побажання загибелі, нещастя, тим паче для всіх). Художня творчість шукає своїх шляхів подолати прокляття через випробування: Таке лежить *прокляття* на мені. Що мушу тугу словом зустрічати (Леся Українка).

Художні тексти дають приклади семантичних трансформацій, що їх зазнають біблеїзми під впливом авторського переосмислення, змін в художньо-естетичних і аксіологічних орієнтаціях. Характерне в цьому плані переплетення різних підходів значеннєвого наповнення і оцінювання слова-поняття *раб* Лесею Українкою у драматичній поемі “У катакомбах”. Відомо, що, за Біблією, раб має виконувати свій християнський обов’язок, якщо буде служити господареві, “як Христові”; одночасно господар-християнин повинен розуміти, що раб – його брат у Христі [5; 675]. Неофіт-раб сприймає слово-поняття раб однозначно, для нього це людина, що позбавлена будь-яких прав. У тексті стикаються обидва значення, з’являються і додаткові семантичні нашарування (*раб Господній, раб поганський, лукавий раб*). Порівняйте:

*Єпископ  
Наш брат був на землі рабом поганським,  
тепер він раб Господній, більш нічий.  
Неофіт-раб  
Господній раб? Хіба ж і там раби?  
А ти казав: нема раба, ні пана  
у царстві Божому!..*

Список  
Раби Господні, брате, не забудь...

Отож біблеїзм дав поштовх думці, сюжетові; попри заперечення первинного значення історична вагомість християнського розуміння поняття “раб” не відкидається, а лише передбачає можливість іншого його трактування.

Біблійні крилаті вислови входять у тканину художніх текстів як їх природний компонент; на первинне значення здебільшого нашаровуються додаткові семантичні ознаки; чим органічніше їх входження у текст, тим насиченіша семантична структура виразу:

Я знаю –  
Перекують на рала мечі,  
І буде родюча земля –  
Не ця.  
І будуть одні ключі  
Одмикати усі серця.  
(Є.Плужник).

Ідеться не про буквально сприйняту ідею роззброєння (*перекують на рала мечі*), а про оновлення життя, перемогу любові і злагоди, “одмикання” усіх сердець. Відомий вислів, очевидно, узятий Плужником із церковнослов'янського тексту Біблії (порівняйте у перекладі І.Огієнка: І мечі свої перекують вони на лемеші, а списи свої – на серпи).

Неодноразово обігрувався в художній творчості відомий біблійний вислів *смертю смерть подолав* (“смертю смерть поборов”). Часом це повторення біблійної оповіді із введенням додаткових пояснень і тлумачень:

Учитель, учними розп'ятий,  
Цар у терновому вінку,  
Безсмертний, що прийшов попраги  
Своєю смертю – смерть людську.  
(М.Рильський)

(тут *попраги* – книжного, церковнослов'янського походження, але прийняте літературною мовою, див.: СУМ, т. VII, с.197).

Оспіваний поетами образ-символ *терновий вінок* пов'язується не лише із стражданнями Ісуса Христа, а й із долею людини, що зазнала горе, біду, прийняла на себе муки; нерідко йдеться про переслідування творчої особистості, а то й цілого народу:

Назавтра, як палець, самотній,  
З хрестом, у терновім вінку,  
Так було у тиждень скорботний,  
Так буде завжди на віку.  
(Є.Сверстюк)

(ідеться не лише про страждання Христа, а й кожного, кому випала доля спокутувати вину інших). Порівняйте: Трагізм особистого життя часто вплітається в *терновий вінок* життя народного (М.Коцюбинський).

Відомий біблійний вислів *сіль землі* (“Ви – сіль землі”, Євангеліє від св.Матвія) в образно-символічному значенні – не лише добірна частина якоїсь спільноти, а передовсім – ті, що беруть на себе весь тягар людських долі і страждань, мученики в ім'я щастя інших:

Дев'ятий вал... Чи то ж була вода,  
що марно так розбилася у кручу?  
То ж сіль землі, то ж сила молода  
Ішла на смерть, на згубу неминучу.  
(Леся Українка).

Поєднуючи значення “добірна частина людей-мучеників за Україну” і знижене значення “частка землі, тлін”, Є.Сверстюк пише:

Але де ті, що вільно хочуть  
Вмерти й стати сіллю землі?

Новітні українські переклади й переспіви біблійних текстів міцно тримаються вікової традиції мовнолітературної інтерпретації Святого Письма як високодуховного твору, що мав великий вплив на розвиток українського красного письменства [7].

1. Барка В. “Кобзар” і Біблія // Слово і час. – К., 1993. – №7.
2. Власенко-Бойцун А. Цитування й парафрази св.Письма в творчості Т.Шевченка // Праці наукового конгресу в тисячоліття хрищення Руси-України. – Т.1.
3. Горбач О. Мовостиль новітніх перекладів на українську народну мову 19-20 вв. // Праці наукового конгресу в тисячоліття хрищення Руси-України. – Т.1. – Мюнхен, 1988.
4. Розумний Я. Від символізму до екзистенціалізму: християнські елементи в українській поезії двадцятого століття // Науковий конгрес у 1000-ліття Хрищення Руси-України. – Мюнхен, 1988-1989.
5. Словник біблійного богослов'я. – Львів, 1996.
6. Слово благовісту. Антологія української релігійної поезії / Упорядник Т.Салига. – Львів, 1999.
7. Сулима В. Біблія і українська література. – К., 1998.

*Language peculiarities of the Ukrainian translations of the Bible and the influence of the Bible expressions on fiction texts are discussed. Different ways in which the Bible expressions were borrowed into the modern Ukrainian language and the interrelations between the Old Church Slavonic and Ukrainian language tradition are highlighted. The idea of formation of Ukrainian religious poetry and prose as a special language style, is presented.*

Ярослав Мельник

## СЛОВО ЯК ЯВИЩЕ СЕМІОТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ХАРАКТЕРУ

Слово, його лексико-семантичні, лексико-граматичні, словотвірні та інші особливості досить детально та скрупульозно описані лінгвістикою впродовж останнього століття, особливо другої половини. Але слово як явище з глибинною культурологічною та семіотичною природою стало предметом дослідження практично тільки останні два десятиліття.

Тенденції у сучасній гуманітарній науці свідчать про те, що ХХІ ст. буде віком семіотики та культурології, у контексті якої будуть розглядатись усі гуманітарні проблеми. У зв'язку з цим слово як знак та слово як символ буде розглядатись у цілком новому семіотико-культурологічному ключі, складе нову лінгво-семіотичну парадигму.

Слово-символ у сучасній, зокрема, українській гуманітарній науці тлумачиться дещо спрощено, не повною мірою використовуються надбання тартусько-московської, французької, американської та інших семіотичних шкіл.

Виходячи з цього, можемо апелювати до ідей Р.Барта, який стверджував, що історія знаку – це історія його усвідомлення. Барт виділяє три типи усвідомлення знаку: *символічне, парадигматичне та синтагматичне*. З цієї точки зору словесний знак досліджений значно менше, ніж інші системи знаків, наприклад, орнаменталістика.

Підвищений інтерес сучасної науки до словесного знака має діалектичну природу, оскільки це є спроба заповнити порожнечу, яка утворилась унаслідок розвитку системи гуманітарних наук.

Не звертаючись до природи семантичної структури словесного знака, його функціональної, когнітивної, прагматичної, аксіологічної природи, звернемо увагу на слово як на стратигему, міфологему чи індекс культури.

Тут доречно буде звернутись до досвіду, який є у галузі аналізу трипільсько-кукутенської орнаменталістики, і застосувати досвід семіотичного аналізу для дослідження вербальних (лексичних) знакових систем. У цій галузі вже існує певний досвід. Зокрема, розробку цих питань знаходимо у працях Ф.Соссюра, Р.Барта, А.Лосева, А.Вежбицької, Ю.Лотмана, У.Еко, Вч.Іванова, Б.Успенського, Ю.Стеланова та ряду інших сучасних дослідників.

Учені звернули увагу на те, що будь-який знак культури, словесний, у тому числі, відчутливо реагує на стан свідомості носіїв даної культури. Іншими словами – є *індексом культури*.

Таким чином, функціонування будь-якого знака у певній культурі пов'язано з глибинними структурами, станами. Знак (словесний знак) є органічно поєднаним з культурною системою, є її репрезентантом.

Оскільки знак є репрезентантом культури, то його “поведінка”, краще симптоматика, повинна викликати підвищений інтерес у дослідників. Словесний знак, як і будь-який знак, може набувати різних

Ярослав Мельник. Слово як явище семіотико-культурологічного характеру

ознак. Наприклад, частотність його уживання може помітно змінюватись у напрямку збільшення чи зменшення; його внутрішня, семантична структура може спрощуватись чи ускладнюватись, з глибинної трансформуватись в площинну і навпаки; може спостерігатись явище гіпертрофії чи депресії знака; може мати місце експансія чи експорт знака чи його континууму; врешті решт він може виникати чи безслідно зникати, інколи трансформуватись у якісно інший знак. Кожен з перелічених станів знакових систем завжди “сигналізує” про стабільність еволюції культури чи, навпаки, її депресивно-кризовий стан; про її активний розвиток та процвітання чи повний колапс; її аморфний чи асиміляційний стан та про цілий ряд інших станів, які характеризують культуру як таку.

Коли йдеться про знакові системи саме в такому контексті, то треба зазначити, що найцікавішими з точки зору семіотики є ключові поняття чи концепти культур. Власне, їхні стани, їхня динаміка та функціонування і становлять найбільший інтерес для сучасної семіотики, а дослідження їх як індексу культури є концептуально новим та недослідженим напрямком науки.

Будь-яку культуру характеризують уявлення про саму людину, про Бога та світобудову, про владу (найважливіші страти культури) та аксіологічну систему і т.п. Тому кожен знак, який експлуатується культурою, за рахунок свого функціонування відбиває її стан. Якщо порівняти культуру з екосистемою, то знак виступає символом стану екологічної рівноваги та гармонії.

Різні культури в процесі “експлуатації” знакових систем формують блоки символів. Діапазон символів дає уявлення про саму культуру. Кожен знак, який стає символом, наповнюючись його певним культурологічним змістом, набуває певної семантично-семіотичної валентності.

Говорячи про семантичну валентність знаку-символу, зазначимо, що знаки-символи завжди співвідносяться з *архетипами* (за К.Юнгом або М.Еліаде), а також з ключовими концептами культури (за А.Вежбицькою).

Як показали попередні дослідження знакових систем дописемного періоду, зокрема, орнаменталістики, знак є результатом формування культури і інструментом її формування одночасно. Найважливіші елементи культури набувають більшої “семантичної питомої ваги” і стають символом даної культури та архетипом (архетипом колективного безсвідомого). У результаті утворюються семантичні універсалії, або ключові концепти культур, культурні домінанти. Такими домінантами для більшості культур упродовж останніх тисячоліть є Сонце, Місяць, Земля, життя, жінка-мати, людина, чоловічі та жіночі начала, Бог (боги), лідери (вождь, імператор, цар, президент), війна, мир та ряд інших, а також нематеріальних речей: віра, любов, вірність, патріотизм, мужність і т.п.

Виходячи з цього, зазначимо, що будь-який текст будь-якої культури містить у собі якщо не кілька, то хоча б одну з цих домінант, точніше, тексти організовуються навколо певних концептів. Тому тексти (тут можна апелювати до усіх текстів, починаючи від знахідок Кумранської долини) завжди відображають або містять певний набір ключових понять, кожне з яких

наділене певною “семантичною валентністю”, і саме ці поняття та їх “семантико-семіотична валентність” є чи не найважливішим виявом культури.

Виробивши певні методики аналізу знаків (семантичних домінант), можливо, через опис їх внутрішньої семантичної структури, можемо вийти на концептуальну картину світу на її міфологемний зріз. А це, в свою чергу, розкриє особливості функціонування культури в контексті знака, символу, слова.

Як показують дослідження, знак відображає всі стани культури. Так, в період відносної стабільності культури спостерігається певна стабільність знакових систем. Їх уживання об'єднується навколо культурних домінант. Коли настає певний занепад чи розквіт культури, то семіотична активність знака теж різко міняється в залежності від специфіки культурних змін. Як показує аналіз розвитку дописемних культур (аналіз, здійснений на матеріалі значної кількості мальованої кераміки), в період розквіту чи колапсу культури різко зростає частотність (в десятки, а інколи і в сотні разів) уживання певного знака або його повне культурне атрофування. Не менш цікавими є писемні культури. Особливість їх у тому, що при формуванні текстової культури словесний знак з вербального трансформується у графічний і у такий спосіб фіксує досвід людства у часі та просторі, але з приходом нової культури чи нової епохи приходить нова епоха знаків, яка накладається на попередню систему і значно ускладнює її сприйняття.

Часто після занепаду наступає, як правило, нова фаза культури – її активний розвиток. Як показують дослідження дописемних культур, будь-який спалах чи надто активний розвиток культури є нічим іншим, як тенденцією до руйнування або саморуйнування культури. Найбільш позитивним явищем для будь-якої культури є стабільність знакової системи, яка, в свою чергу, свідчить про стабільність усієї культурної інфраструктури.

Коли у певній культурі спостерігаємо гіпертрофію певного знака чи цілого блоку знаків, то, як показують дослідження, це завжди є ознакою передкризового стану. Так, наприклад, використання знака води (змії або вужа) у давніх культурах завжди свідчило про кризовий стан або, як правило, її відсутність, тобто період засухи.

Простежуючи за еволюцією знакових систем, спостерігаємо, що після активного використання знака настає його стабільна фаза. Часто він трансформується у інший, подібний, або його використання зводиться до мінімальних чи нульових показників.

Якщо проаналізувати ці моделі на матеріалі давніх художніх текстів чи більш пізніх текстових утворень, то ці закономірності з великою точністю підтверджуються. Доказом цього є культура останніх століть. Так, скажімо, французькій революції відбувалися у контексті просвітництва, сентименталізму та романтизму, які пропагували любов до Бога, людини, свободу та інші цінності. Саме на фоні набору цих цінностей відбуваються кровопролитні катаклізми. Література “срібного віку” в основу своїх пошукувань поставила класичні цінності і здійснювала досить складну анатомізацію їх в пошуках досконалої форми, думки, ідеї. Саме “срібний вік” став чи не найвищим досягненням філософсько-естетичної думки,

втіленої в досконало опоетизоване слово. У результаті вибухнув жовтневий переворот, який знищив весь культурний шар і взамін запропонував примітивні, діаметрально протилежні художні форми.

Сталінський ампір, який був запропонований після тотального знищення попередньої культури, з великою кількістю статуй та портретів вождя теж сигналізував про неминучу кризу цієї культури. Гіпертрофія знаків-символів, які відображали і втілювали владу в державі, з феноменальною точністю накладлась на такі ж процеси в Давньому Єгипті, відобразили ті ж явища з точки зору семіотики. І побудова Вавилонської башти з точки зору семіотики теж з великою точністю нагадує побудову досконалого комуністичного суспільства, результатом якої є повна руйна. У брежнєвську епоху з успадкованим соціалістичним монументалізмом пишні феєрії у вигляді демонстрацій були нічим іншим, як індексом істинного стану культури.

На фоні перелічених культур (знакових систем) особливої уваги заслуговує текстовий матеріал, який залишили після себе ці епохи. Саме тексти, як ніякий інший матеріал, дає чітку, відносно повну картину кризового стану культури. Можемо, наприклад, простежити за уживанням лексеми “вождь”, яка у своїй семантичній структурі переживає специфічні семіотичні новоутворення. Ми бачимо певний ефект “стягування” семантичної та семіотичної маси, гіпертрофічне збільшення семантичного поля і т.п., у результаті чого настає кризовий стан і повна деградація даної семіотичної категорії. Аналогічно можна простежити за семіозисом 70-80-х років, де такі лексеми, як “дружба”, “інтернаціоналізм”, набували такого ж поширеного уживання, як і “вождь”, у результаті чого наступив період різкої зміни цінностей, повна заміна культурно-семіотичних категорій і вироблення якісно “нових” (але зовсім не нових з точки зору семіотики) категорій, які витіснили старі.

Враховуючи вище сказане, зауважимо, що дослідження лексичного, текстового матеріалу цих епох з точки зору семіотики ще не здійснювалось, а саме в них і криються ті семіотичні механізми, які дають ключ до розгадки законів розвитку культур. Тут можна говорити про те, що будь-який словесний знак, особливо якщо він набув властивостей ключового концепту культури, може розглядатись як індекс культури, якому притаманні ті ж властивості, що й культурі в цілому. Для цього необхідно розробити поняттєво-термінологічний апарат, принципи, методи, алгоритми такого аналізу. Внаслідок вироблення нового концептуального підходу до аналізу словесного знака по-новому може бути розглянута історія літератури, культура будь-якої епохи, наша сьогодення дійсність висвітлиться у новому міфологемному ключі. Зокрема, еволюція семантичних полів, їх динаміка та наповнення може сприяти створенню концептуально нового підходу до проблем лексикографії, етнопсихолінгвістики, мовної картини світу, герменевтики, також зможемо простежити за механізмами утворення слів-символів, міфологем, ключових концептів культур. Можливо тоді і розкриється істинна природа символу, його семантико-семіотична та “голографічна” природа, адже символ, на думку В.Топорова, наділений найбільш глибинним та інтенсивним “духовним змістом”, а закони семіотики, на що вказував Ф. де Соссюр, у новому ключі висвітлять проблеми лінгвістики.



Отже, словесний знак як індекс культури – це відносно нова гносеологічна категорія, яка утворилась на маргінесі філології, культурології та семиотики і вимагає нової детальної розробки й апробації на різноманітному культурологічному матеріалі.

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
2. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. – М., 1999.
3. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М., 1997.
4. Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М., 1988.
5. Звегинцев В.А. Мысли о лингвистике. – М., 1996.
6. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т.1. – М., 1998.
7. Кононенко В.І. Символи української мови. – Івано-Франківськ, 1996.
8. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М., 1985.
9. Лотман Ю.М. О семиосфере // Избранные статьи. – Таллинн, 1992.
10. Лотман Ю.М. Тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994.
11. Образ – смысл в античной литературе. – М., 1990.
12. Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика. – М., 1987.
13. Соссюр Ф. Труды по языкознанию. – М., 1977.
14. Степанов Ю.С. Семиотика. – М., 1971.
15. Ткачук Т.М., Мельник Я.Г. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем (мальований посуд). – Івано-Франківськ, 2000.
16. Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. – М., 1990.
17. Юнг К. Архетип и символ. – М., 1991.

*The present article raises the question of a new approach to the word - the semiological and cultural-logical approach. The emphasis is laid on the fact that the lexical-semantic, lexical-grammatical and other approaches do not fully disclose the nature of the word. It is the semiological and cultural-logical aspects of the word sign that may further the qualitatively new study of the word nature as an uncommon culture phenomenon. The author of the article makes an attempt to elucidate some aspects of this problem on the basis of the abundant cultural-logical material.*

**Юрій Султанов**

### ДЖЕРЕЛА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ У КОНТЕКСТІ СИНТЕЗУ КУЛЬТУР

Наприкінці другого тисячоліття перед українським літературознавством постала нагальна потреба розглянути з позицій об'єктивного історизму ключові теоретичні поняття, які в системі наукових знань про мистецтво слова виконують методологічну роль і характеризують специфіку та функціонування української літератури у світовому культурологічному просторі. Але сукупність взаємодіючих факторів будь-якого літературного явища ми зможемо краще зрозуміти лише враховуючи у своїх судженнях “історичні параметри великої всеохопності” [16; 141]. Тому, намагаючись осягнути українську літературу як явище національне і самобутнє у контексті розвитку світового літературного процесу, нам не

Юрій Султанов. Джерела європейської літературної традиції у контексті синтезу культур

уникнути відповіді на питання: що ми розуміємо під поняттям “традиція європейської літератури”? Який конкретний зміст вкладаємо у це поняття? І, нарешті, чи є багатонаціональна література Європи явищем самодостатнім, локальним, або навпаки – відкритим, синтезуючим, а отже, у своєму іманентному розвитку спрямованим у русло світового літературного процесу?

Одразу зазначимо, що “традиція і новаторство в літературі” – поняття діалектично взаємопов'язані і характеризують “вузлові моменти літературної спадкоємності” [7; 692] в історії розвитку літературного процесу. І якщо погодитися з тим, що літературна спадкоємність відбувається за формулою **Т-Н-Т1-Н1-Т2-Н2-Т3...**, тобто те, що було новим у літературі, за певних обставин стає традиційним, “бо його свідомо чи підсвідомо наслідують наступні покоління митців” [7; 693], то тоді поняття “традиція” можна розглядати у двох основних аспектах: **вузькому** (на різних рівнях функціонування літератури як естетичної самодостатності та на рівні індивідуальної творчості митця) і **широкому** (як сутність, стрижень розвитку у просторі і часі будь-якого національного письменства). При цьому традиція формується і усвідомлюється як під впливом внутрішніх чинників, обумовлених спадкоємністю, без якої не може існувати жодна національна література – вертикальний розвиток, так і зовнішніх чинників (контакти, взаємозв'язки, взаємовпливи між літературами і культурами) – горизонтальний розвиток, які й обумовлюють, уможливають існування даного національного словесного мистецтва у всесвітньому культурологічному просторі. Таким чином, “традиція” як літературознавчий термін – явище широке, багатогранне і багаторівневе.

У вузькому значенні поняття “традиція” тієї чи іншої національної літератури функціонує на рівні тематики, мотивів, образів, ідей, способів творення художнього інобуття, зображально-виражальних засобів, жанрових структур тощо. І в цьому плані традиція української і, ширше, європейських літератур є більш-менш дослідженою.

Інша річ, коли ми розглядаємо традицію європейської і, зокрема, української літератури у широкому значенні цього терміну, як “гравітаційне поле” спадкоємності, у сферу дії якого неминуче потрапляє кожне літературне явище, відштовхуючись або притягуючись, заперечуючи або продовжуючи “своїх” або “чужих” великих попередників і не тільки близьких, але й далеких “зонуотворюючих” [див.: 4] культур і літератур. І в цьому, **широкому**, значенні поняття традиція європейської і, зокрема, української літератури за відомих причин не тільки не розглядалося й не вивчалось, але, здається, у такому його значенні взагалі навіть не окреслювалось як теоретична проблема в колишньому українському радянському літературознавстві.

Звісно в рамках нашої статті можна лише пунктирно намітити основні напрямки теоретичного осмислення даної проблеми. Тому залишаємо поза увагою питання форми, яка дає загальну закономірність спадкоємності тощо, і намагаємось окреслити для всіх періодів європейських визначити деякі спільні, характерні для всіх періодів європейських

національних літератур особливості формування і розвитку їх традиції. Але цю традицію ми розглядаємо не тільки в межах традиції європейської (на рівні контактів, взаємозв'язків і взаємовпливів зоноутворюючих європейських літератур), а й ширше – в культурологічному полі діалогу культур Окциденту (Заходу) і Орієнту (Сходу).

Окрім того, не піддаючи всебічному аналізу поняття “Захід” і “Схід” і не інтерпретуючи ідею синтезу культур “Схід–Захід”– “Захід– Схід”, біля витоків якої стояли Гердер і Гете, як самостійну філософсько-культурологічну і соціально-психологічну проблему, ми все ж зазначимо, що, по-перше, розглядаємо окциденталізм і орієнталізм не в географічно-релятивному і не в історико-географічному, а в духовно-культурологічному аспекті, розуміючи духовність як те первісне, виявом чого є культура, а сутністю самої духовності є її психологічні основи. Шпенглер підкреслював: “Народи не є ані мовними, ані політичними, ані зоологічними, а тільки духовними спільнотами [15; 203]. Протиставляючи расово-біологічним теоріям психологічні, Кайзерлінг стверджував: “Дух, що панує в даному часі, формує народи” [14; 449].

По-друге, розглядаючи традицію європейської літератури у контексті ідей синтезу культур Сходу і Заходу, ми спираємося на запропоновану П.А.Грінцером “тричленну класифікацію” [виокремлення в межах історичної поетики трьох глобальних епох: **“архаїчної епохи з міфопоетичним типом художньої свідомості”** (закінчилася у Європі приблизно в VI-V ст. до н. е., на Близькому Сході – в період еллінізму, в Індії та Китаї – на межі нашої ери); **“епохи традиціоналістичного або нормативного типу художньої свідомості”** (продовжувалася на Сході до XIX ст., а в Європі – до другої половини XVIII ст., розділившись у Європі на два періоди, приблизно у XIII-XIV ст.); **“епохи індивідуально-творчого або історичного** (тобто яка спирається на принцип історизму) **типу художньої свідомості** (починається у Європі з другої половини XVIII ст., а на Сході – з XIX ст.)] з особливим для кожної епохи типом “художньої свідомості”, “загальними тенденціями літературного розвитку, загальною поетикою з подібними структурами та ієрархією категорій”.

У процесі тривалого розвитку світової літератури художня свідомість кожної глобальної епохи стає характерною ознакою і кожної національної літературної традиції. Але в кожній національній літературі, в межах даної глобальної епохи, є і свої специфічні національні особливості художньої свідомості, які стають “домінантами” національних літератур і за своєю суттю визначають своєрідність і самобутність як традиції кожної національної літератури, так і самої національної культури в цілому. “Неозброєним оком видно, – пише Д.С. Наливайко, – що французька реалістична література XIX ст. багато в чому відрізняється від англійської, а англійська – від німецької, німецька – від російської і т. д.” [10; 108]. Іншими словами, поняття **“домінанти”** національних літератур і **“трансформація”** (зміна, перетворення виду, істотних властивостей, наприклад, того чи іншого

\* Більш детально про три глобальні літературні епохи див.: [6; 102. 13; 13-23]; порів. також [1; 15-46. 13; 267-270. 2; 229-243. 5; 130-148. 9; 308-324].

літературного напрямку<sup>\*</sup>) знаходяться між собою у такому діалектичному взаємозв'язку і взаємозалежності як “традиція” і “новаторство”.

Такими, з нашої точки зору, є основні вихідні положення, спираючись на які, ми і спробуємо окреслити і в певному обсязі дослідити цю проблему, поставлену нами у заголовок даної статті.

Щоб зрозуміти джерела, першопочаток європейського духовного філогенезу, необхідно насамперед звернутися до історичних джерел європейської культури.

Вже стало аксіомою твердження про те, що європейська культура сформувалася під впливом античності і християнства – двох діаметрально протилежних, різновекторних за своєю суттю начал. Зупинимося детальніше лише на найбільш важливих для нашого дослідження відмінностях цих культур.

Перша відмінність між близькосхідною і еллінською культурами пов'язана із *соціальним статусом* літературної творчості. Мислителі (Ахікар, Птаххотеп, Соломон та ін.), які створили такі шедеври словесності, як “Повчання Птаххотепа”, “Книгу Притч Соломонових”, “Бесіди розчарованого із своєю душею” тощо, і пророки (від Авраама і Мойсея до Ісайї та Ієремії), без яких неможливо уявити духовний образ Біблії, за своїм статусом не мали нічого спільного із професійними літераторами античності.

Яскравим свідченням стійкості цієї різниці у двох культурах є відомі сумніви і вагання пророка Мухаммада щодо свого статусу. 69 аят 36 сури Корану починається словами: “Складати вірші Ми не вчили Мухаммада// І аж ніяк не личить це йому”.

Річ у тім, що Мухаммад не вважав себе автором тексту Корану, а тим більше поетом. Хоча поетичний талант в арабів вважався одним з високих достоїнств людини, однак вони разом з тим серйозно вірили у те, що поети одержимі демонами, що саме завдяки демонічній охопленості й творяться чарівні вірші, котрі володіють незбагненою силою впливу на людські серця. Тому усвідомлення самого себе поетом для Мухаммада, що прагнув пізнати надчуттєвий світ і творця всього суцього і всесвіту – Бога, було рівнозначне крахові всіх його духовних надій та устремлень до Божественної істини. За його поняттями, поет, без сумніву, був значно ближчим до диявола, ніж до Бога. Навіть якщо він і не був цілковитим породженням диявола, то в усякому разі до Бога, яким його собі уявляв Мухаммад, не міг мати ніякого відношення. І лише значно пізніше він зрозумів, чи радше повірив: те що трапилося з ним Великої ночі місяця рамадана, було Божественним одкровенням, і до того, що було йому зіслано і через нього передане, він особисто як автор не має ніякого відношення. Творець Корану – Бог, а він, Мухаммад, – лише особа, що пасивно сприймала слово Боже.

\* Показовим у контексті даного твердження є влучне зауваження Шарля Летурно про відмінності слов'янського і французького реалізму: “Слов'янський реалізм схожий на французький лише назвою: він високого лету, тоді як французький стелиться по землі”.

Таким чином, ні “мудреці”, ні “пророки” Близького Сходу за своїм суспільним самовизначенням ніколи не тільки не були, але й не вважали себе *літераторами*. Їх творчість відбувалася завжди всередині життєвої ситуації, яка не мала нічого спільного із літературними законами та інтересами.

Інша річ – античний літератор. “Гесіод, піддаючи критиці поетичний принцип героїчного епосу, – вважає С. С. Аверінцев, – виступає з авторською декларацією, з літературною програмою, він проектує особисту творчість, свідомо протиставляючи себе одній поетичній традиції і засновуючи іншу [“Теогонія”, С. 1-24]. Землероб, який звертається до землероба, відмежовується від співтоваришів тонкою, але відчутною лінією: своїм літераторством.” [2; 19]. Тому, як справедливо вказує С.С. Аверінцев, Близькому Сходу зовсім чужий, притаманний Греції, тип “невизнаного генія”, “що торує нові шляхи”, якому залишається лише сподіватися на визнання нащадками.

З вищесказаним пов’язані і дві наступні бінарні опозиції: “особистість” – “індивідуальність”, “особистісний авторитет” – “ін-дивідуальне авторство”. Якщо “особистість”, “особистісний авторитет” – ключові поняття традиції словесного мистецтва Близького Сходу, то “індивідуальність”, “індивідуальний авторитет” – ключові поняття традиції античної літератури. У контексті дослідження традиції української літератури особливо цікавою нам видається категорія “особистість” у зв’язку з тим, що, на відміну від категорії “індивідуальність”, “особистість” може бути і колективною.

Друга важлива відмінність між близькосхідною і античною культурами пов’язана ще з одним відкриттям стародавніх греків – **характером**. Відкриття греками категорії “характер” було детерміновано використанням в античних драматичних жанрах театральних масок. “Маска – це сутнісна межа обличчя, що безперервно виявляється. Обличчя живе, але маска перебуває. Обличчя має свою історію; маска – це чиста структура, очищена від історії, і через це досягає цілковитої самовизначеності, масивної предметної самототожності” [2; 24].

На межі IV і III ст. до н. е. учень Арістотеля Феофраст у своєму трактаті “Моральні характери” розробив феноменологію типів людської поведінки (“улесника”, “марнословника”, “базіки”, “безсовісного”, “дріб’язкового” тощо) – “точний корелят художньої практики античних драматургів” [2; 24]. А Гораций, узагальнивши досвід античної літератури, запропонував письменникам професійні поради щодо зображення того чи іншого героя: “Дикою, впертою Медею зображуй”, “Іксіона – підступним”, “Ореста – сумним” тощо. Іншими словами, внутрішня сутність людини подібна до її зовнішнього вияву і між ними повинна існувати структурна відповідність – “маска”, яка і є вираженням сутності цієї структурної відповідності. В різних обставинах самовиявлення “маска” – структурна сутність людських рис, її абстрактний образ – детермінована своєю “природою”, своїм “нравом”, тобто внутрішньою сутністю. Тому в однакових обставинах, наприклад, “улесник” і “базіка” будуть діяти по-різному, але в індивідуальних рамках свого характеру.

Що ж стосується близькосхідної літератури, то вона створила прекрасні психологічні образи брехні та ліношів (наприклад, псалом 11/12; 26 розділ “Книги Притч Соломонових”), але тут ми не знайдемо системи рис і властивостей “характеру”, як його розуміли греки. Тут є образ ліношів, образ брехні але немає образу лінивця і брехуна, немає їх характерів-масок.

Необхідно було усвідомити ці суттєві відмінності між літературними традиціями Близького Сходу і Античності для того, щоб значно пізніше під впливом цих двох культурних начал у європейській літературі народилось щось третє, нове, яке і могло тільки з’явитися як результат усвідомлення різниці і синтезу цих двох начал – *проблема людини і маски, під личиною якої ховається справжнє обличчя*.

Третя відмінність пов’язана з різним розумінням універсуму біблійною словесністю і грецькою літературою. Для греків Всесвіт – це законовідповідна, симетрична просторова структура (“**космос**”), яка може бути адекватно відтворена шляхом незацікавленого статичного опису. В середині “космосу” навіть час існує у просторовому модусі, протікає ніби у замкненому колі, втрачаючи якість незворотності і даючи, натомість, притаманну тільки просторові, якість симетрії. І тому час сприймається греками як минулий і теперішній, і довіряють вони насамперед часу теперішньому [див.: 2; 36-37]. Гораций писав: “Лови день, менш за все сподівайчись на наступний!” (Carm. 1, XI, 8).

Біблійний Всесвіт – це потік часу, який несе у собі все суше, Всесвіт як історія, як своєрідний осередок незворотніх подій (“**олам**”), всередині якого навіть простір сприймається у модусі часового руху. Всесвіт як “олам” може бути зафіксованим лише завдяки спрямованій у часі оповіді, співвіднесеній з кінцевим результатом і керованій запитанням: “А що буде далі?” І тому біблійні герої свято вірять у час майбутній.

Таким чином, такі категорії як **оповідь** і **опис**, з точки зору різних літературних традицій (східної і античної), знаходяться у певній бінарній опозиції. Якщо **опис** органічно притаманний “художній” літературі (він самодостатній, “безкорисливий” і знаходиться у стані спокою стосовно себе самого), то **оповідь** і **напучування** – будь-який “нехудожній” словесності. Тому чистий **опис** “виявляється конститутивним критерієм для літературної культури грецького типу” [2; 32]. Наприклад, опис у Гомера (XVIII пісня “Іліади” – опис щита Ахілла) – позаситуативний, він “миттєво примушує до позиції внутрішнього відсторонення і споглядання” [2; 33]. Грецький *екфрасис* (описове слово) перетворює слухачів у глядачів. “Видовищ-ний” підхід до світу – домінанта всієї античної культури і життя зверху до низу, від адептів інтелектуального споглядання до римської черні, яка вимагала “хліба і видовищ”. Як відомо, іудеї, познайомившись із грецькими видовищами, помітили в них крайній вияв бридоти і безвір’я.” [2; 68].

Зовсім інші естетичні основи опису закладені у підвалини традиції старозавітної і ширше – близькосхідної поезії. Згадаймо хоча б “Пісню над Піснями” (розд. 4, вірш 4-5; розд. 5, вірш 11-12; розд. 7, вірш 3 і 9 тощо), де описові притаманні динамічність, запал, проникливі інтонації,

нестриманість і пристрасність виявлення почуттів, чуттєва еротичність, але аж ніяк не еротична фривольність, властиві античній ліриці. Читаючи “Пісню над Піснями”, перед нами виникає не еротична “картинка”, а “чуттєве відчуття”, до речі, як справедливо зауважив С.С.Аверинцев, характерне для всієї близькосхідної еротики в цілому, особливо для суфійської поезії епохи середньовіччя з її релігійно-чуттєвою двоплановістю, яка не раз рятувала близькосхідних мислителів і поетів від звинувачень мусульманських ортодоксів в аморальності і розбещенні поетами прихильників цієї поезії [Більш детально про це див.: 11; 35].

У Греції софістів – Сократа й Арістотеля, переорієнтувавши “знання з космічного і божественного на саме ж знання” [2; 9], тобто “відкривши” дедуктивну рефлексію, здійснили інтелектуальну революцію, поворот до рефлексії, до “методу” (пізнання, художньої творчості тощо). З цього моменту починається протистояння двох творчих методів: близькосхідного і античного. І для позитивної відповіді на питання Тертулліана: “Що спільного між Афінами і Ієрусалимом?” (“Про неправомірність еретиків”, розд. 7), – буде потрібен ще певний час і будуть необхідні завоювання засновника нової епохи Олександра Великого – “Іскандера Зу л-Карайна”, як його згодом назовуть на Сході. І тоді вже ніщо не зможе залишатися у своєму попередньому стані. “Словесне мистецтво Біблії і красне письмо Греції встигли пережити епохи найвищого розквіту – часи Ісайї і Іезекіїля, Гомера і Софокла, – так і не зустрілися. До того моменту, коли іудеям нарешті довелося почувати про Євріпіда і Платона, а еллінам – про Закон і Пророків, обидва творчі принципи вже досягли межі чіткості і опрацювання. Протилежності з’ясувалися; тепер могла початися драма їх взаємодії” [2; 39].

“Нове” кинуло виклик існуючій і цілком “природній” за своєю сутністю традиції, яка своїм корінням живилася цивілізаційними джерелами Стародавнього Сходу. Іншими словами, “нове” (установка на метод – створення інструментарія формалізованих процедур дефініціювання та силогістичного висновку) у зіткненні із “природнім” перемогло. “З цього часу тільки культура з такими підвалинами була правильною, тобто такою, що відповідала своїй дефініції; будь-яка інша культура в географічному колі досяжності античного зразка, яка бажала стати конкурентноспроможною, була вимушена перейняти аристотелівські правила гри” [2; 10]. Навіть християнське богослов’я і християнська проповідь зі своїм східним традиційним культурним ідеалом (наприклад, стихійним екстатичним “провіщуванням” пророків, культовими обрядами, побутом і взагалі “життям”), чужим ідеалу античному, основою якого є дефініція, зовсім не характерна біблійній традиції (можна говорити навіть про різновекторність цих ідеалів), з часом *приймає чужий* для Біблії інструментарій: “проповідь стає також предметом риторичної рефлексії” [2; 10].

Античність і Християнство – два протилежні типи світосприйняття і свідомості (у тому числі й художньої), – здійснюючи впродовж двох тисячоліть беззаперечний вплив на європейську культуру, створили у процесі дуже складної взаємодії певний синтетичний тип художньої

свідомості, що виявився досить життєстійким: наскрізь суперечливим, але достатньо плідним і гнучким, здатним моделювати і проектувати системи духовних цінностей. Але найголовніше те, що він не тільки не заперечував, а навпаки, визнав як метод систематичну рефлексію щодо самого себе (прямий вплив античності). Цей якісно новий синтетичний тип художньої свідомості і став для європейської культури тим, що ми називаємо традицією. “Античність залишила у спадок Європі віру в здобутки людського розуму (гесіодівський міф про “золотий вік”, опрацьований згодом, наприклад, Лукрецієм Каром), християнство ж внесло в європейську свідомість не менш динамічний елемент – ідею морального піднесення людини (не в розумінні платонівському – аристократичному, а в більш посильному розумінні, через символ Христа, що й стало, очевидно, причиною “забуття” до певного часу античних ідеалів). Саме ці два начала і визначають ... своєрідність європейської цивілізації...”, – справедливо вважав М.К. Мамардашвілі [8; 304].

Завдяки “забуттю” того чи іншого начала, європейський тип художньої свідомості з моменту свого зародження і в подальшому розвитку не міг бути вічно гармонійним. Різні начала (античність і християнство) не просто мирно співіснували, створюючи органічну єдність, а навпаки, знаходились у певній бінарній опозиції, з перемінним успіхом домінуючи у процесі іманентного розвитку європейської культури і літератури. Наприклад, в епоху традиціоналістичного або нормативного типу художньої свідомості на початку в Європі домінує християнське начало ортодоксального гатунку (приблизно до XIII ст.), а пізніше – античне (епоха Відродження). Однак це не був процес простої заміни одного начала іншим, зі зміною сутності одного типу художньої свідомості на інший, а змінювалось, під впливом взаємодії, кожне з цих начал, утворюючи своєрідний сплав, нову єдність з яскраво вираженою національною самобутністю. Інакше кажучи, цей процес можна охарактеризувати як біметасоматозний [3].

Таким чином, з нашої точки зору, беззаперечним можна вважати той факт, що ідея синтезу культур “Схід–Захід”–“Захід–Схід”, починаючи з епохи традиціоналістичного або нормативного типу художньої свідомості, стає головним чинником формування і розвитку літературних традицій принаймні двох самобутніх культур – європейської та близькосхідної, успішно функціонуючи на різних рівнях спадкоємності національних літератур Окциденту і Орієнту.

1. Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Вопросы литературы. – 1981. – №4. – С. 153-179.
2. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа “Языка русской культуры”, 1996.
3. Біметасоматозний – (лат. bi..., від bis) – двічі; мета(від грецького) – префікс, що означає проміжне становище, рух у просторі або часі, зміну, перетворення, переміщення, звільнення від чогось; соматоз – від грецького – тіло.
4. Брагинский В. И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. – М.: Наука, 1991.



5. Гринцер П. А. Поэтика слова // Вопросы литературы. – 1984. – №1. – С. 130-148.
6. Гринцер П. А. Сравнительное литературоведение и историческая поэтика // Известия Академии наук СССР: Серия литературы и языка. – 1990. – №2. – Т. 49. – С. 99-107.
7. Літературознавчий словник-довідник /Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ "Академія", 1997.
8. Мамардашвили М.К. Стрела познания (набросок естественноисторической гносеологии) / Под ред. Ю.П. Сенокосова / – Серия: Язык. Семиотика. Культура. – М.: Школа "Языки русской культуры", 1996.
9. Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. / Античность как тип культуры. – М., 1988. – С. 308-324.
10. Наливайко Д. С. Доминанты национальных культур и межнациональные литературные обшения // Известия Академии наук СССР: Серия литературы и языка. – 1990. – №2. – Т.49. – С. 108-118.
11. Султанов Ю. І. "Заповітна мова" класичної суфійської поезії епохи мусульманського Ренесансу // Галицько-Буковинський хронолог. – 1997. – №2. – С. 35-50.
12. Averincev S. S. Das dauerhafte Erbe der Griechen: Die rhetorische Grundeinstellung als Synthese des Traditionalismus und der Reflexion // Proceedings of the IX<sup>th</sup> Congress of the International Comparative Literature Association. Innsbruck, 1981. – S. 267-270.
13. Grincer P. A. The concept of literary epoch in terms of historical po-etics // Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum. XV. 1. Budapest; Amsterdam, 1988. – S. 13-23;
14. Keyserling, Hermann Graf von, Das Spektrum Europas, Heidelberg 1928.
15. Spengler, Oswald, Der Untergang des Abendlandes, Munchen 1920-1922, II.
16. Jauss H. P. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a/ M, 1970.

*The article deals with the objectively historical consideration of the key theoretical notions that characterize functional specificity of European literature in the world cultural and logical space. These notions are analysed in the context of ideas of Occident and Orient culture synthesis.*

**Ірина Кононенко**

### СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧНІ ВІДНОШЕННЯ НЕЯДЕРНИХ КОМПОНЕНТІВ РЕЧЕННЯ

Дослідження структури простого речення передбачає вивчення семантичних відношень різних його компонентів. У цьому плані увагу привертають значеннєві контакти так званих неядерних компонентів речення – атрибута і обставинного кваліфікатора. Ці компоненти висловлювання звичайно передаються за допомогою прикметника і прислівника, які мають ряд спільних властивостей, що дозволяє їм вступати в семантико-синтаксичні контакти навіть за умов відсутності безпосереднього граматичного зв'язку.

Спільність прикметника і прислівника полягає передусім у входженні поруч із дієсловом у групу ознакових слів, сигніфікатів, що протиставляються одиницям конкретного значення, денотатам. Прикметник і прислівник пов'язані й генетично спільною мотиваційною основою, і системою словотвору, що стосується в першу чергу якісних прикметників і

*Ірина Кононенко. Семантико-синтаксичні відношення неядерних компонентів речення*

прислівників. Крім того, на реченнєвому рівні і прикметникові атрибути, і прислівникові обставинні кваліфікатори об'єднуються в одну групу слабких прислівних поширювачів [див. наприклад 3; 136]. Таким чином, атрибут-прикметник і обставинний кваліфікатор-прислівник мають зближену значеннєву базу семантико-синтаксичних відношень, що формуються перш за все на основі спільності сем відповідних лексико-семантичних одиниць.

Разом із тим суттєвою розбіжністю прикметника і прислівника є їх різне функціонально-прагматичне спрямування. Навіть в атрибутивній позиції прикметник зберігає свій предикативний потенціал, оскільки "атрибутивні відношення сприяють конденсації висловлення, уможливають згортання компонентів речення або елементарних речень" [1; 134], що призводить до виникнення додаткової пропозиції. В той же час наявність семантичних відношень атрибута і обставинного кваліфікатора спричиняє кількісні і якісні зміни у пропозиційній структурі речення, пор.: Вона *легко* склала *важкий* іспит (Вона склала іспит; Іспит був важкий; Хоча іспит був важкий, вона склала його легко).

Формально-граматичний залежний характер атрибута і обставинного кваліфікатора вимагає залучення у сферу їх відношень інших компонентів структури речення. Активну роль у вираженні додаткових пропозиційних значень за участю неядерних компонентів речення грає дієслово, яке, з одного боку, виступає в реченні основним носієм предикативності, з іншого – виявляє спільні функціонально-семантичні властивості з прикметником і прислівником. Тому в ряді випадків обставинний кваліфікатор лише уточнює, конкретизує семантичні відношення між атрибутом і дієслівним предикатом, наприклад: *Ще* листя *сухе* так *недавно* *ясніло...* (Леся Українка) (слово *недавно* конкретизує протиставлення атрибута і предиката, пояснює перехід ознаки денотата в інший стан); ... *Бідна* *худоба* *зовсім* *охляла*. (Г.Тютюнник) (обставинний кваліфікатор посилює відношення зумовленості між атрибутом і предикатом).

Якщо атрибут-прикметник і обставинний кваліфікатор-прислівник об'єднані безпосереднім граматичним зв'язком, в семантичному плані вони пов'язані відношеннями експлікації, посилення (інтенсифікації) або послаблення (релаксації), наприклад: На концерті звучали *переважно* *народні* *пісні* (експлікація); Він взяв на себе *непомірно* *важку* *роботу* (інтенсифікація); Вона задивилася на *ледь* *видний* *серпанок* (релаксація). Як правило, в умовах граматичного зв'язку прислівник виступає в залежній позиції і тому саме він стає носієм семантичних відношень, але якщо прислівник має субстантивне походження, може бути і навпаки, пор., наприклад: Я пам'ятаю *вечір* *темний* *Тепер* *далекої* *весни...* (Я.Щоголів) (обставинний кваліфікатор експлікує атрибут); ... *Ранньою* *весною* *Злітали* *пташечки* *і* *солов'ї* *співать...* (Л.Глібов) (атрибут експлікує обставинний кваліфікатор).

Дистантне розміщення атрибута і обставинного кваліфікатора поглиблює семантичне напруження, сприяє проєкції відношень між цими компонентами на семантичну структуру речення загалом. У випадку відсутності граматичного зв'язку між атрибутом і обставинним квалі-



фікатором значеннєвий контакт між ними стає з'єднувальною ланкою, що пов'язує сполучення в складі речення в єдине семантичне ціле.

Одним із поширених типів внутрішньореченнєвих контактів атрибута і обставинного кваліфікатора є відношення семантичного зближення. Ці компоненти речення можуть об'єднуватися на основі сем різного типу і характеру, пор., наприклад: ... В *темнім* борі Пугач заводить *тужливо*: пугу! (П.Карманський) (спільне значення – негативна оцінка); Мов крила на зльоті, широкі дороги спускаються *тихо* в *задуманий* сад (М.Стельмах) (релаксація); З *раннього* ранку до *пізньої* нічєньки Голкою *денно* верти (П.Грабовський) (час); В *глухому* кінці гін, *подалі* від людей, зупинилися на перекур (Г.Тютюнник) (місце); Он на *стрункій* та *високій* осичині Листя *пестливо* тремтить... (М.Старицький) (персоніфікація). В кожному випадку спільна для різних слів – компонентів речення сема актуалізується, отримує посилене прагматичне спрямування.

Сутність переданої прикметником і прислівником оцінки може бути додатково підкреслена спільними морфемними характеристиками цих слів, зокрема суфіксами із значенням зменшувальності і пестливості. Близька структурна характеристика подібних прикметників і прислівників створює додатковий фоностильовий ефект, наприклад: І Нева *Тихесенько* кудись несла *Тоненьку* кригу попід мостом (Т.Шевченко); Не шебечи, соловейку, Під вікном *близенько*, Не шебечи, *малюсенький*, На зорі *раненько* (В.Забіла). Найвищий ступінь семантичного зближення в межах одного речення виявляють генетично пов'язані між собою прикметник і прислівник, пор.: *Зимним* сяєвом залитий, Задрімав *зимою* зруб... (В.Кобилянський); Сергій звівся на ноги і *легко* поніс по ріллі своє м'язисте і *легке* тіло (Г.Тютюнник).

У простих реченнях, де пропозиція передає значення мови, думки, почуття, сприймання, оцінки, буття, атрибут і обставинний кваліфікатор можуть вступати в з'ясувальні відношення. Характерно, що в таких випадках обидві ці одиниці є обов'язковими компонентами речення. Їх облігаторність виступає як "необхідна передумова інформативно-сислової завершеності висловлень, тобто досягнення ними комунікативної мети" [2; 42], пор., наприклад: Фестиваль *духовної* музики відбувся в нашому місті *вперше*; Вона *давно* не бачила такої *прекрасної* картини; Він *нічого* не зрозумів з *професорської* лекції. Вилучення атрибутів і обставинних кваліфікаторів з цих речень змінило б їх семантичну структуру, порушило б прагматичну спрямованість висловлювань.

Між атрибутом і обставинним кваліфікатором можуть виникати складні відношення зумовленості: каузації, умови, поступки. При цьому розвиток таких відношень відбувається через предикат-дієслово, який може бути або центром їх вияву, або посередником утворення, пор.: Вона *завжди* заперечує *прописні* істини (хоча істини прописні, вона їх завжди заперечує; в центрі семантичних відношень поступки – предикат і атрибут; обставинний кваліфікатор лише уточнює їх); Він *повільно* відповідав на її *швидкі* питання (хоча питання були швидкі, він відповідав повільно; дієслівний предикат

виступає як посередник розвитку відношень поступки між атрибутом і обставинним кваліфікатором).

Каузативні відношення атрибута і обставинного кваліфікатора можуть відображати як об'єктивно існуючі взаємозв'язки, так і суб'єктивне сприйняття мовця або учасника ситуації, наприклад: Він *насилу* підняв *важку* торбу (оскільки торба була важка, він насилу її підняв – об'єктивна каузація); ... *Свавільний* вітер *вільний* Гонить хвилі *вдовж* і *вшир*! (Г.Чупринка) (оскільки вітер свавільний, вільний, він гонить хвилі вдовж і вшир; каузативна пропозиція відбиває суб'єктивне сприйняття автором ситуації бурі). Як правило, носієм семантики причини виступає атрибутивно-іменний комплекс, носієм семантики наслідку – обставинно-предикативний комплекс, причому саме атрибут і обставинний кваліфікатор можуть бути ядром каузативних відношень, наприклад: *Стомлений* хлопець *ледве* йшов (оскільки хлопець був стомлений, він ледве йшов); Вона *боязко* відсунулася від *гострої* сокири (оскільки сокира була гострою, вона боязко відсунулася від неї).

На каузацію нерідко накладаються додаткові відношення семантичного зближення, протиставлення або умови; наприклад: Вона *гірко* заплакала від цих *образливих* слів (оскільки слова були образливими, вона заплакала гірко; прикметниковий атрибут і обставинний кваліфікатор-прислівник семантично зближені за рахунок спільної семи "негативна оцінка"); Вершник, не відповідаючи, зліз з коня, *дужою* рукою *легко* відсторонив Тимка від биків ... (Г.Тютюнник) (оскільки рука була дужа – тобто дужим був сам вершник, – він легко відсторонив Тимка від биків; прикметник *дужою* і прислівник *легко* протиставляються по антонімічних семах "висока інтенсивність" і "низька інтенсивність"); За діло *святеє* *Сміло* ми будемо йти! (Б.Грінченко) (оскільки діло святеє, ми сміло будемо за нього йти – каузація; якщо діло святеє, ми сміло будемо за нього йти – умова; компоненти *святеє* і *сміло* семантично зближені на основі спільної семи "позитивна оцінка").

Умовні відношення атрибута і обставинного кваліфікатора в основному супроводжують каузацію. Така контамінація виникає в реченнях, що передають узагальнену семантику, являють собою сентенцію, наприклад: *Молоде* орля *вище* старого літає (прислів'я) (оскільки орля молоде, воно літає вище старого; якщо орля молоде, воно літає вище старого); *Вночі* *кожна* корова чорна (прислів'я) (оскільки це ніч, кожна корова чорна; якщо це ніч, кожна корова виглядає чорною).

Семантичні відношення поступки пов'язані в першу чергу з оцінним протиставленням атрибута і обставинного кваліфікатора, наприклад: Літа мої *молоді* *Марно* пропадають (Т.Шевченко) (хоч літа молодії, вони пропадають марно; прикметниковий атрибут і обставинний кваліфікатор-прислівник протиставляються по семах "позитивна оцінка" і "негативна оцінка": І *мелька* *невпинно* голка У *худесенькій* руці (М.Старицький) (хоч рука худесенька – а це знак пресупозитивної характеристики і самої дівчини, голка мелька у руці невпинно; прикметник і прислівник протиставлені по семах інтенсивності). Умовою розвитку відношень поступки є як спільні, так і антонімічні семи

прикметника і прислівника, пор., наприклад: Він *безжалісно* топтав *прекрасні* квіти (прислівник *безжалісно* і прикметник *прекрасні* мають спільні архісеми "якість", "загальна оцінка" і в той же час протиставляються по антонімічних семах "негативна оцінка" і "позитивна оцінка").

Дослідження семантико-синтаксичних відношень атрибута і обставинного кваліфікатора спростовує усталений погляд на них як на здебільшого пасивні, периферійні компоненти висловлювання. Хоч в граматичному аспекті атрибут і обставинний кваліфікатор виступають як неядерні компоненти, в семантичному плані вони можуть бути базовими, передавати основний зміст речення і входити в його номінативний мінімум.

1. Вихованець І.Р., Городенська К.Г., Русанівський В.М. Семантико-синтаксична структура речення. – К., 1983.
2. Грищенко А.П. Прикметник у структурі словосполучення і речення // Укр. мова і літ. в школі. – 1986. – № 7.
3. Слинько І.І., Гуйванюк Н.В., Кобилянська М.Ф. Синтаксис сучасної української мови. Проблемні питання. – К., 1994.

*The article highlights the semantic relations of attributes and adverbial qualifiers. The types of relations between non-nuclear components such as the clarification of meaning, semantic similarity, position, conditions, concession are analysed. The semantic types between the attribute and adverbial qualifier changes the widespread perception of them as mostly passive preferential components of the sentence.*

Яків Бистров

### КЛАСИФІКАЦІЙНА СХЕМА ОРГАНІЗАЦІЇ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНОГО ПОЛЯ

Системний опис лексичного складу мови у вигляді сукупності семантичних полів сприяє поглибленню і розширенню досліджень синхронної семасіології. Оскільки слова у мові неоднорідні і багатоаспектні, то виникає потреба їх певним чином класифікувати з метою виявлення системи лексичних значень, семантичних зв'язків та відношень. До проблеми семантичної класифікації лексики неодноразово зверталися сучасні мовознавці (Клименко Н.Ф., Соколовська Ж.П., Нікітіна Ф.О., Караулов Ю.М., Іщук Д.Г. та ін.).

Основою для групування значень слів у мові є система зв'язків та відношень дійсності. Крім того, між відношенням дійсності і відображенням лексико-семантичної системи існує певний зв'язок. Отже, мовні одиниці зберігаються в нашій свідомості не ізольовано, а як взаємопов'язані елементи своєрідних блоків – парадигм. Використання цих

одиниць у мовленні (типова сполучуваність) визначається їх внутрішніми властивостями, тим, яке місце займає та чи інша одиниця серед інших подібних одиниць класу. Звичайно, такі одиниці згруповані навколо центральної одиниці, котра своїм значенням пронизує усі варіанти, що входять до семантичного поля. У результаті узагальнення має місце певний рівень відображення семантичного зв'язку. Незаперечним є той факт, що подібні рівні узагальнення реально вичленовуються в свідомості носіїв мови. Після виділення лексематичного і лексико-семантичного рівнів, де інваріантними одиницями відповідно були лексема й семантема, природним буде існування третього рівня лексичного абстрагування – лексико-ідеографічного з інваріантною одиницею ідеолексемою, де узагальнення набуває більш високого ступеня.

Введення цього рівня відповідає одному (основному) із елементів лексичного значення слова, його предметно-логічної частини, "ідеї", смислу. Таке обгрунтування є доцільним у розмежуванні ідеографічних і семантичних відношень. Останні встановлюються на основі компонентів семми окремого значення багатозначного слова – асоціацій, що виникають у зв'язку з цим значенням, стилістичного й емоційного забарвлення, лексичної і синтаксичної сполучуваності. Отже, концепт, предметно-логічне значення є визначальним у віднесенні і групуванні лексико-семантичних варіантів (ЛСВ) до однієї ідеолексеми, яка виявляється у складі та структурі семантичного поля. Співвідношення лексичних одиниць з поняттям, котре лежить в основі інтеграції поля, може бути різним. Той чи інший ЛСВ може виражати поняття безпосередньо або співвідноситися з ним опосередковано через індивідуальні семи семантичної структури, конотативні та образні компоненти. "Виділення лексико-семантичних полів відзначається помітним суб'єктивізмом, оскільки вони стали засобом семантичної парадигматизації мовного матеріалу, зокрема лексики – мовного рівня, що більш безпосередньо, ніж інші рівні, реагує на екстралінгвістичні зміни" [4; 12], і яке виступає як мікрообраз мовної картини світу.

Яка причина введення ідеолексеми як узагальнюючого слова при організації семантичного поля? За дослідженнями нейрофізіологів, називання принаймні двох слів якого-небудь семантичного поля викликає реакцію відновлення в пам'яті решти його представників, що призводить до швидкої появи узагальнюючого образу того чи іншого "шматочка дійсності".

Як теоретичне обгрунтування при виявленні ідеолексеми приймається сказане про існування у свідомості людини різних рівнів абстракції (узагальнення). Поняття "ідеї" нарівні із значенням, поняттям трапляється у Л. Щерби [10; 291-293] стосовно поняття класифікації. На його думку, для осмислення та опису лексичної системи необхідно скласти список "слів-понять", класифікувати їх. Для цього "треба чітко описати всі значення слів у словниках звичайного типу" і виявити "живий взаємозв'язок" значень.

Розглядаючи теорію семантичного поля, треба враховувати функціонування значення слова у свідомості людини, тобто звернутися до аналізу психосемантичних явищ. За словами О.Потебні, "якщо немовля

впізнає свою матір і радісно тягнеться до неї, то воно вже має, так би мовити, абстрагований її образ, тобто такий, який хоча й відноситься до одного предмета, але не містить у собі непотрібних рис, даних у різночасових сприйманнях одного предмета (наприклад, мати могла бути в різний час у різних сукнях, могла стояти, ходити, сидіти, коли на неї дивилась дитина). Приєднаємо до цього слово. Дитина різні сприймання матері називає одним і тим же словом мама” [3; 156].

Практичною потребою у виявленні ідеолексеми як одиниці змістової сторони мови є проведення семантичної класифікації лексики на різних рівнях абстрагування. При цьому мається на увазі віднесення конкретної семіми, відтінка значення до певної лексеми, ряду, групи чи поля. Необхідно виявити одиницю “більшу за слово”, в котрій відобразився би певний фрагмент мовної картини світу на рівні семантичного поля або окремої рубрики ідеографічного словника. Таке зведення лексичного матеріалу до рівня “ідей” є важливим у систематизації лексики та приведенні її до впорядкованої множини одиниць і елементів, які знаходяться у семантичних відношеннях.

Таким чином, кожна ідеолексема, згідно з теорією інваріантно-варіантних відношень у лексиці, представлена системою варіантів, тобто внутрішньою структурою.

1. Синоніми багатозначного слова (лексеми) у повному обсязі своїх значень, які виражені однією частиною мови. Ідеолексема об’єднує “вузли” лексем. Кожен ЛСВ багатозначного слова є семантичною основою для виділення окремої лексико-семантичної групи й може утворювати окрему групу та входити до складу інших об’єднань.

2. Синоніми-прикметники, вжиті у переносному значенні, рідко-живані та застарілі слова, діалектизми, слова з відтінком розмовності й такі, що не зафіксовані у тлумачному словнику; фразеологічні одиниці, які відображають “ідею” позитивної оцінки. Крім стилістичних, до ідеолексеми входять емоційні варіанти (пестливі, згрубілі, іронічні, урочисті слова), які позначатимуться в дужках поряд зі словом.

3. Словотвірні варіанти (похідні слова). Словотвір безпосередньо бере участь у “створенні великих за обсягом класів слів, об’єднаних за певною ознакою, і у вираженні цими словами певних узагальнених значень” [7; 150]. Звідси словотвірні засоби беруть участь у створенні та наповненні мовної картини світу. Кожне похідне слово виявляється у лексико-семантичній системі серед споріднених слів, які мають спільний корінь (пор.: краший – найкращий – якнайкращий – покращувати). У словотвірному гнізді ієрархічно організована і впорядкована сукупність усіх похідних, базовими словами якого є прикметники.

Говорячи про синонімію однокорених слів, коли синонімізуються слова різних частин мови, що є виявом граматичної синонімії, слід зауважити про відношення не тільки тотожності, але й відмінності. Варіювання і синонімія – категорії різні, але й водночас суміжні. Синонімія однокорених слів визначається словотвірною-семантичними можливостями будь-якої мови і в першу чергу синонімією словотвірних морфем, словотвірних моделей.

Отже, похідні слова, які утворені за допомогою афіксації і словоскладання представлені різними частинами мови, які далі подаватимуться у такому порядку – прикметники, іменники, прислівники, дієслова.

Зауважимо, що за кожною ідеолексемою повинен бути закріплений її передбачуваний номер. Для кожної ідеолексеми він дається із знаком “№”. Нумерація ідеолексем довільна через те, що постійний номер може бути закріплений тільки після встановлення всіх ідеолексем у мові. Відповідний номер цій одиниці дається з тією метою, щоб підкреслити факт необхідності нумерації.

Виявлені в ході аналізу лексеми, в смисловій структурі яких виділяються семіми, що зводяться до семантичних доміант “приємний”, “благополучний”, а також варіанти, про які сказано вище, приймаються на означення ідеолексеми №24 “Добро” із значенням “усе позитивне в житті людей, що відповідає їх інтересам, бажанням, мріям; благо” [8]. У семантичній структурі цього ядерного слова вміщуються “сектори” (субполя), які представлені численними лексичними одиницями.

У лінгвістичній літературі превалює думка про те, що в ролі заголовних слів найчастіше виступають іменники, оскільки за своєю мовною природою вони безпосередньо спрямовані на світ речей (інколи трапляються прикметники з абстрактними значеннями) [3; 60].

Класифікаційна схема семантичного поля має такий вигляд:

прикм. *приємний*, *славний*, *славен* (поет.), *смачний* (перен., ірон.), *відрадный*, *відрадісний* (рідко), *райдушний* (перен.), *утішний* (втішний), *милозвучний*, *гармонійний*, *благозвучний*, *привабливий*, *привабний*, *красний*, *красен* (нар.-поет.), *красивий*, *красивучий* (розм.), *благословенний* (заст.), *доладний*, *радісний* (розм., рідко), *прियाзний*, *світлий* (перен.), *симпатичний* (розм.), *ніжний*, *миленький* (пестл.), *душевний*, *задушевний*, *прекрасний*, *прекраснодушний*; *корисний*, *благодатний*, *благодійний*, *добродійний*, *цінний* (перен.), *плідний* (перен.), *благополучний*, *успішний*, *золотий* (перен.), *плодотворний*, *благотворний*, *щасливий*, *солодкий* (перен.), *солодкозвучний*, *сприятливий*, *благовісний*, *блаженний*.

ім. *добро*, *благо*, *блага*, *гарази*, *приємність*, *відрадоші* (рідко), *відрадонька* (нар.-поет.), *відрадісність* (рідко), *утішність*, *приваба*, *приваблення*, *привабливість*, *привабність*, *приваблювання*, *красивість*, *благозвучність*, *милозвучність*, *гармонійність*, *благословення* (заст.), *благословенство* (заст., рідко), *доладність*, *прियाзність*, *прियाзнь*, *ніжність*, *симпатичність*, *задушевність*, *прекраснодушність*; *корисність*, *цінність* (перен.), *благополучність*, *благополуччя*, *успішність*, *успіх*, *золото* (перен., розм.), *плодотворність*, *благотворність*, *щастя*, *солодкість*, *сприятливість*, *благодійність*, *добродійність*, *блаженство*, *благодіяння*, *благо*, *благодать*.

присл. *приємно*, *славно*, *смачно*, *відрадно*, *відрадісно* (рідко), *райдужно*, *утішно*, *привабно*, *красно*, *красиво*, *благозвучно*, *милозвучно*, *гармонійно*, *доладно*, *прियाзно*, *симпатично*, *миленько*, *ніжно*, *душевно*, *прекрасно*; *корисно*, *плідно*, *благозвучно*, *успішно*, *плодотворно*, *щасливо*, *солодко*, *благотворно*, *успішно*, *сприятливо*, *благовісно*, *блаженно*, *благодійно*, *добродійно*, *благодатно*.

дієсл. утішатися, приваблювати, сприяти, робити добро.

Усіх благ, на все добре, всього доброго, на горі блаженства, на щастя, бути на сьомому небі.

Проаналізувавши з точки зору заданих критеріїв відбору варіантів ідеолексеми досить великий обсяг слів, можна дійти таких висновків:

1. Ідеолексема як комплексне системно-функціональне утворення рівня семантичного поля не має структури, яка представлена у вигляді ієрархії сем. Тому ієрархічної класифікації явно недостатньо для опису лексики природної мови. Ця одиниця виявляється в процесі узагальнення значень семем різних частин мови, які представляють загальну ідею про певний фрагмент дійсності на мовному рівні. Отже, ідеолексема як поняття категорія охоплює визначену систему варіантів.

2. Основні варіанти ідеолексеми, які реально функціонують у мові, вважаються синонімічні семемі-прикметники, оскільки досліджувана лексика із значенням узагальненої позитивної оцінки представлена насамперед цією частиною мови.

3. Словотвірні варіанти ідеолексеми найбільше представлені морфологічним способом творення, найпродуктивнішим видом якого є афіксація: відрадний – відрадощі, відрадонька, відрадність, відрадість, відрадно, відрадісно. Префікси вносять семантичну відмінність у значення похідних слів, наприклад: душевний – задужеший, дивний – предивний, чудовий – пречудовий, пречудесний, пречудний. Хоча, на думку Р. Рогожникової, це ті варіанти, які не “являють собою різних слів, вони не мають семантичних відмінностей, повністю збігаються за значенням” [6; 13].

4. До кожної ідеолексеми входять стилістичні та емоційні варіанти, слова рідковживані, застарілі, пестливі, діалектні з відповідною позначкою. Варіанти, що входять до складу фразеологічних словосполучень подаються за Фразеологічним словником української мови [9].

Виявлена група слів відповідає окремій рубриці ідеографічного словника, де одиниці (варіанти), що її складають, пов'язані спільним поняттєвим змістом. Слова рубрики зосереджені навколо ідеолексеми, котра являє собою повне втілення поняття (пояттєвого змісту), що міститься в кожному її слові.

Межі семантичного поля не є остаточно визначеними, завжди залишаються елементи, які не піддаються – в силу своїх властивостей – включенню в жодну з угруповань. Ці семантичні переходи спричинені багатозначністю слів, а також завдяки утворенню фразеологізмів і похідних слів досліджуваної групи. Безумовним є застосування принципу польової організації лексики з виділенням заголовних слів, що підвищує семантичну єдність одиниць і надає полю наочності. “В лексиці можуть виділятися поля, які не претендують на суцільне охоплення словникового складу мови, але здатні наочно показати семантичні і словотвірні відношення та процеси, які мають місце у мові” [9; 692]. Цілком очевидно, що узагальнюючі слова, які поставлені попереду кожної словникової статті і утворюють план-схему ідеографічного словника, “треба шукати не в драмах Гюго, не в комедіях Пайрона або у віршах Ламартіна, а в добротній

науковій літературі з питань логіки, психології, природничих наук, класифікації наук взагалі і т. ін.” [1; 160].

Отже, можливість послідовного опису лексичної семантики шляхом розподілу її одиниць за семантичними полями – свідчення її системної організації. Одиниця, яка об'єднує ЛСВ – ідеолексема – виявляється на лексико-ідеографічному рівні і за своєю природою є системно-функціональною. Вона не тільки є складником системи, але й своїми значеннями функціонує у мовленні.

1. Балли Ш. Французская стилистика / Пер. с франц. – М.: Изд-во иностр. лит., 1961. – 394с.
2. Гак В.Г. Языковые преобразования. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1998. – 768с.
3. Гетьман І.М. Теоретична і практична ідеографія. – К.: Вища школа, 1993. – 119с.
4. Нікітіна Ф.О. Виділення і визначення лексико-семантичних полів // Мовознавство. – 1981. – №1. – С. 11-15.
5. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614с.
6. Рогожникова З.П. Варианты слов в русском языке. – М.: Просвещение, 1966. – 158с.
7. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – 216с.
8. Словник української мови: В 11-ти томах. – Т.2. – К.: Наук. думка, 1971.
9. Фразеологічний словник української мови: В 2-х т. – К.: Наук. думка, 1993.
10. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. – Л.: Наука, 1974. – 428с.

*The article deals with the description of the lexicosemantic system that becomes possible in terms of word-meanings and the relations of reality. These constituents are represented in the linguistic fields and necessary for the semantic classification of word-stock.*

## Лілія Невідомська

### НУЛЬОВІ ПОКАЗНИКИ ТА ІМПЛІЦИТНІСТЬ

Поняття “нуля” (zero), тобто показника нульового вираження різних граматичних значень достатньо широко використовується у сучасній лінгвістиці. Ним послуговуються не тільки у морфеміці, морфології, синтаксисі, але й у дериватології. Зокрема, вживаються терміносполучення на зразок: “нульовий афікс”, “нульовий суфікс”. “нульова флексія”, “нульовий присудок”, “нульова зв'язка”, “нульовий артикль”, “нульсуфіксальне утворення” тощо. До проблем нульової форми зверталися ще Ф.де Соссюр, О. Пешковський, який не тільки вводить

\* Цей дослідник зауважує, що “грецьк. zeúgnū! “запрягай!”, протиставлене формі множини zeúgnū –te “запрягайте!” чи форма кличч. в ghetog “оратор!”, протиставлена формі ghetog –os та іншим відмінкам, [...] є словозмінними формами з нульовим закінченням (Соссюр 1977: 220). Крім того, він оперує поняттям нульового суфікса (там само: 221).



означення “нульовий” в саме визначення форми слова, але й поширює поняття нуля на синтаксис. Незважаючи на це, і сьогодні комплекс питань, що стосуються доцільності запровадження “нуля”, викликає у мовознавців різні застереження. Так, наприклад, І. Соболев зазначає: “Явище нульового артикля становить собою, мабуть, одну з найбільш дискусійних проблем, пов'язаних із з'ясуванням питання про природу англійського артикля” [13; 152]. Подібний висновок робить і В. Адмоні: “Нульова форма – давній, хоча і не завжди експлікований предмет роздумів і суперечок у лінгвістиці” [1; 34]. Особливо помітною була дискусія, яка у свій час розгорнулася у зарубіжному, передовсім російському, мовознавстві навколо нульового суфікса у дериватології і відповідного визначення способу творення т. зв. “безсуфіксних” похідних, як-от: рос. **синь, вырез, задира** та под. Своєрідні підсумки цієї дискусії викладені у статті В. Лопатіна “Проблеми нульового словотвірного афікса” [7]. Зауважимо, що у вказаній публікації достатньо аргументовано доводиться ефективність лінгвістичного трактування одного зі способів словотвірної деривації як нульової суфіксації, яке російський дериватолог запропонував ще в 1966 році. Додамо, що, спираючись значною мірою саме на його аргументи, ми застосували термін “нульова суфіксація”, досліджуючи особливості словотвірної структури та семантики аналогічних похідних іменників в сучасній українській мові [15]. Тому цей власне дериватологічний аспект не потребує детального розкриття, хоча деяких його моментів, нам доведеться торкнутися.

Крім того, приєднуючись до думки тих мовознавців, що обстоюють пізнавальну роль таких лінгвістичних конструктів, як нульовий суфікс, нульова флексія, нульова зв'язка, та под., ми не ставимо за мету висвітлити усю багатогранність їх інтерпретації. Наше завдання полягає в тому, щоб з'ясувати стосунок нульових показників до імпліцитності, при визнанні якого простежується непослідовність, виникають певні сумніви. Розглянемо їх, звертаючись до поглядів різних мовознавців.

Так, зокрема, частина лінгвістів висуває положення, згідно з яким “нульові показники (нульова морфема, нульовий артикль) варто розглядати швидше як експліцитні способи вираження, ніж імпліцитні, бо вони виступають як рівноправні маркери поряд із ненульовими в системі опозиції” [17; 110]. Аналогічне твердження, правда, з дещо іншим акцентом, знаходимо в інших працях: “Морфологічний нуль” (тобто використання форм без флексії для позначення якої-небудь грами, наприклад родового відмінка множини в імені І відміни) викликає багато суперечок [...]. З погляду структуралізму відсутність поверхневого вираження в системі – це такий ж знак, як і те, що має форму [...]. При

\* Слово, за твердженням О.Пешковського, розпадається “на основну і формальну частину. причому за звуками формальна частина може бути нульовою” (Пешковский 1956:16).

Зауважимо, що в чеській мові спосіб творення подібних іменників М.Докуліл розглядає як конверсію (Dokulil 1962: 64, 65, 202).

Про імпліцитність та її основні дериватологічні аспекти див. у іншій нашій статті (Невідомська 1999).

такому трактуванню зарахування морфологічного нуля до випадків імпліцитного передавання інформації надлишкове: ми можемо вважати, що **ми** **є**, а отже, передавання інформації експліцитне” [16; 16]. Водночас автори цитованої монографії визнають, що в мові можуть існувати опозиції, засобом яких виступає нуль – значуща відсутність одиниці. У зв'язку з тим, що подібні опозиції “вимагають від слухача додаткових зусиль, їх можна принаймні в одній із інтерпретацій зараховувати до імпліцитних засобів вираження граматичного значення” [там само: 18].

Як видно із цитованих висловлювань, навіть у поглядах тих самих мовознавців виявляється хитання: нульові показники нібито і не стосуються імпліцитності, але при певній інтерпретації можуть належати до імпліцитних засобів вираження. Очевидним є те, що подібна непослідовність усувається, якщо дотримуватися одного з вказаних розв'язань проблеми. Ми схилиємося до трактування нульових показників як такої ефективної умовності лінгвістичного системно-структурного опису певних фактів не прямого, а опосередкованого вираження граматичних значень, яка засвідчує якраз їх імпліцитність. Такий підхід – це наслідок подолання тих сумнівів, що виникли в інших дослідників, які висловлювали деякі зауваження стосовно дотичності чи недотичності морфологічного або синтаксичного нуля до імпліцитності. Розглянемо детальніше основні з вказаних зауважень. Згідно з одним із них нульові показники вважаються експліцитними тому, що є рівноправними маркерами поряд із ненульовими в системі опозицій на зразок: **віл** **Ø**, **вол** – **а**, **вол** – **ом** та под. Думаємо, що вказаний аргумент є недостатнім.

По-перше, в мовознавстві поняття маркованості застосовують насамперед тоді, коли йдеться про явне вираження, яке протиставляється нульовому. Це помітно у визначенні нульового виразника як “відсутності показника, яка набуває значення (стає семіологічно релевантною) внаслідок її співвідносності з маркованим (вираженням, позитивним) показником” [2; 334]. Навіть визнаючи нуль маркером (порівн. англ. zero mark), не варто лишати поза увагою те, що з погляду не абстрактної мовної структури, а втіленої в звукову субстанцію, такий маркер є особливим. Там, де лінгвіст установлює, наприклад, нульове закінчення іменника, мовець у словозмінній парадигмі просто розрізняє звукокомплекси словоформ із матеріально вираженою флексією і без неї. Причому носії мови, спираючись на знання відмінкових форм, того місця, яке останні займають у реченні, правильно використовують не лише ті з них, що мають закінчення, але й такі, у яких воно відсутнє. Кожен, хто володіє українською мовою, уживає звукокомплекс **чоловік**, на відміну від інших (**чоловіка**, **чоловікові**) у функції насамперед суб'єкта, незважаючи на те, що в цій формі називного відмінка бракує матеріального показника відповідної граматичної семантики. У подібних випадках відмінкове значення виражається без опори на спеціальну морфему-флексію, а опосередковано, тобто імпліцитно.

По-друге, аргументуючи розуміння відсутності поверхневого вираження в системі як знака і стверджуючи на цій підставі експліцитний



характер передавання інформації морфологічним нулем, деякі мовознавці звертаються до структуралізму. У зв'язку з цим в одній із наведених нами цитат згадується праця І. Мельчука "Російська мова в моделі "Смисл ↔ Текст", опублікована в Москві, Відні у 1995 р. Ми не могли ознайомитися саме з цим виданням, проте звернулися до його книги, у якій йдеться про теорію лінгвістичних моделей "Смисл ↔ текст" [8]. Тут у параграфі "глибинно-синтаксичні структури і система перефразування" дослідник оперує поняттям нульових одиниць, якими вважаються знаки, що "не отримали у реальній фразі "речовинного" означувального – на зразок нульової зв'язки в теперішньому часі" [там само: 143]. Причому він послуговується відповідним символічним описом глибинно-синтаксичних структур. згідно з яким усім нульовим одиницям відповідають символи, які вводяться, інакше кажучи, "всі подібні елементи повинні бути представлені в явному вигляді" [там само]. Отже, те, що в поверхневій структурі реального висловлювання сприймається як певна семіологічно релевантна відсутність вираження, при формалізації лінгвістичного опису обов'язково отримує явний знак-символ. Можливо, саме цей момент впливає на трактування нульових показників як експліцитного способу вираження інформації і в метамові неформалізованих мовознавчих описів, на основі чого робиться висновок, про зарахування морфологічного нуля до випадків експліцитності.

На противагу цьому, ми дотримуємося думки, за якою встановлення нульових морфем, нульових форм засвідчує факти імпліцитного характеру об'єктивації певної граматичної семантики. Проте поняття нуля не тотожне поняття імпліцитності, яка не завжди передбачає встановлення нуля як показника певних змістових фрагментів. Та якщо такі показники встановлюються, то це вказує на прихованість інформації, яку вони репрезентують.

Додамо, що зв'язок нульових показників із імпліцитністю виразно простежується у її визначенні польськими мовознавцями на це явище. Вони, розкриваючи вужче і ширше розуміння імпліцитності, спираються на поняття нуля [19; 219, 220].

Зараховуючи нульові морфемі, флексії, суфікси, до випадків імпліцитного способу вираження мовних значень, ми виходимо насамперед з того, що виявлення останніх із одночасним встановленням морфологічного чи дериваційного нуля здійснюється опосередковано, а саме з опорою на мовну парадигматику. У цьому плані найчастіше виділяються нульові флексії на фоні матеріально виражених у складі словозмінних парадигм різних частин мови. Щодо нульових суфіксів, їх дериватологічної інтерпретації, то помітна частина мовознавців сприймає це поняття, інші ж висловлюють застереження. До перших належав, зокрема, і Ш. Баллі, який виявляв нульові суфікси імені дії у французьких лексемах на зразок *marche* – "хода" [3; 177]. Варто вказати на те, що, називаючи нульові суфікси ознаками, які "фігурують без позитивного означувального, але з певним значенням у певному місці синтагми", дослідник встановлював їх шляхом порівняння з іншими. Він мав на увазі

синтагми-лексеми "того ж виду, де суфікс має імпліцитну форму", наприклад *regle – ment* – "регулювання" [там само]. Із концепції цього мовознавця випливає, що він, зіставляючи суфікси без позитивного означувального із суфіксом з експліцитною формою, не міг нульові морфемі розглядати як експліцитні, бо тоді подібне зіставлення втрачало б сенс. Крім того, дослідник спирався передовсім на ряд синонімічних утворень із однаковим значенням. Проте саме цей критерій виділення нульового суфікса визнається тими, хто заперечує його, недостатнім. Але в пізніших працях дериватологи доповнили "горизонтальний" зіставний ряд "вертикальним", або парадигматичним. І хоча, в термін "словотвірна парадигма" у мовознавстві вкладають різні значення [див. 4; 12–21], все-таки наявність словотвірних рядів, які містять спільнокореневі похідні з різними словотвірними значеннями (відводити – відвід, відведення, відвідний), в українській та інших слов'янських мовах [стосовно російської див. 7; 397], важко заперечити. Можна погоджуватися з тим, що такі парадигматичні об'єднання відзначаються не такою регулярністю, яка властива словозміні, але їх наявність засвідчує тенденцію вираження певних словотвірних значень чи допомогою експліцитних суфіксів, яка виступає типологічною ознакою дериваційної підсистеми конкретної мови. Саме цей парадигматичний фон дає змогу вважати т. зв. "безафіксні" похідні з подібними значеннями нульсифікальними дериватами.

Водночас варто зважити на те, що суфіксальний нуль – це лінгвістичне поняття, в яке мовознавці можуть вкладати різний зміст, виділяти, наприклад, нульовий суфікс частини мови навіть у непохідних формах. Такий підхід для нас, як і інших прихильників дериватологічної концепції нульсуфіксального способу словотворення, неприйнятний із огляду на те, що при цьому відбувається, як справедливо стверджує В. Лопатін, підміна об'єкта вивчення [там само: 396]. Варто враховувати також застереження російського мовознавця щодо виправданості запровадження нульового показника, а також стосовно застосованого протиставлення нульової суфіксації флективному способові. Дослідник, який сам у свій час дещо надмірно протиставляв ці два можливі трактування фактів словотворення, згодом висловив думку, яку ми повністю поділяємо. Йдеться про доцільність застосування поняття нульової морфемі до конкретних мов із властивою їм структурою. З цього приводу дериватолог зауважує: "Так використання поняття нульового суфікса в описі словотвірної системи російської мови відповідає, аж ніяк не претендуючи на універсальність, граматичній будові російської мови з її широко розвинутою суфіксацією. У той же час не можна не погоджуватися з тими дослідниками, які застерігають від "зловживання" поняттям нульової морфемі стосовно до мов аналітичного типу, наприклад до англійської [...], що затушовує типологічну відмінність мов [там само:

Порівн. аналогічний ряд в українській мові: *хід* із нульовим суфіксом на фоні різнокореневих похідних зі значенням упредметненої дії – *ведення, носіння* тощо.

399]». У зв'язку з цим потрібно зауважити, що спостерігається і протилежне: пропонування різної інтерпретації творення т. зв. «безафіксних» похідних у споріднених, зокрема слов'янських мовах, а подекуди у межах і однієї з них, що не сприяє адекватному виявленню типологічної близькості їх словотвірних підсистем. Ось чому при виборі із кількох концепцій варто орієнтуватися на таку, що є найбільш оптимальною з погляду тих закономірностей, які характеризують словотвірну деривацію цих мов у певному досліджуваному періоді їх розвитку. Ми виходимо з того, що в цьому плані для визначення специфіки словотвірної структури вказаних похідних у сучасній українській мові найбільш прийнятною є орієнтація на нульову суфіксацію. Проте існування альтернативних концепцій, серед яких найбільшу увагу привертають ті, у яких наголошується на словотвірній ролі закінчень<sup>4</sup>, засвідчує особливу рису певного кола дериваційних фактів. Вона полягає передовсім у тому, що і при запровадженні нульових суфіксів, пов'язаних із флексіями, і при виділенні синкретичних закінчень, словотвірна семантика дериватів помітною мірою встановлюється опосередковано, домислюється з опорою на контекстуальні чинники. Так, якщо у девербативі **захищення** позитивний формант виконуючи роль засобу опредметнення дії, прямо виражає відповідний компонент дериваційного значення, то у похідному **захист** навіть у формах із ненульовою флексією (**захисту**, **захистом**) подібний виразник не є достатньо чітким. Такі похідні часто є полісемами. Їм властиві різні словотвірні та лексичні значення: **захист** – 1. «Дія за знач. захищати, захистити і захищатися захиститися»; 3. «Явище притулок, де можна захиститися, заховатися від кого- чого-небудь; укриття»; 4. «Сторона, яка захищає обвинуваченого під час суду; оборона» [12; 379]. Очевидно, що наведені семанти та відповідні дериваційні значення осмислюються при підтримці контексту. На відміну від нульсуфіксального, звичайні суфіксальні похідні з тотожною словотвірною семантикою сприймаються як менш залежні від нього. Порівн. **захист** та девербативи: **захищення** – «дія за знач. захищати» [там само: 380]; **захисток** – «те, що захищає від кого-, чого-небудь; укриття» [там само: 379]; **захисник** – «той, хто відстоює на суді інтереси обвинуваченого; оборонець» [там само: 379].

Викладене засвідчує, що при творенні аналізованих іменників їх закінчення забезпечує лише об'єктивну значення предметності на загальному частининомовному рівні, а конкретна категорійно-предметна

\* Так, з англійського тексту можна переконатися, що більшість слів, що належать до імені (в широкому розумінні цього терміна), не оформлена морфемами, тобто фактично безструктурна [...]. Звідси випливає і безплідність поняття нульової морфемі для подібних мов. Бо відсутнє регулярне протиставлення маркованих афіксами слів немаркованим» [Хлебникова 1979: 56]. Подібне застереження щодо нульової суфіксації в німецькій мові висловлює В. Фляйшер [Fleischer 1974: 72].

Зауважимо, що і при нульовій фіксації не відкидається словотвірна роль закінчень. Причому йдеться про сукупність цих відмінкових флексій як по певну єдність, а не лише про нульове чи матеріально виражене закінчення вихідної форми.

семантика є імпліцитною. В сучасній українській мові вона простежується також у багатьох словотвірних типах суфіксальних похідних, що є однією з основних підстав трактувати т. зв. «безафіксне» творення іменників нульовою суфіксацією. Встановлення нульових суфіксів не тільки виявляє ті домінуючі особливості, якими відзначається експліцитний іменниковий словотвір сучасної української мови, але й «сигналізує» про імпліцитний характер деривації певного кола похідних іменників.

Розглядаючи нульові морфемні показники, варто наголосити на тому, що вони релевантні для твірного синхронного етапу конкретної мови. З діакронічного погляду морфемний нуль може співвідноситися з експліцитним закінченням, суфіксом, які з різних причин зникали. Так, під впливом фонетичних процесів, зокрема занепаду редукованих, у давньоукраїнській мові зникли матеріально виражені флексії в деяких словозмінних формах різних частин мови: **сестер** □, **принесли** – **приніс** □. Глибокі зміни відбулися у формі наказового способу на зразок **сяди** із давнішої **сяди**, де **-и** виникло у прослав'янський період із **-\*oi** – сполучення суфікса дієслівної основи з формантом індоєвропейського оптатива. Аналогічні процеси стосуються й окремих іменних суфіксів, наприклад праслав'янське **\*nos- jã** – це сьогодні девербатив ноша, у якому встановлюється нульовий суфікс. Зрозуміло, що виділення нульових морфем у сучасній українській мові не зводиться до з'ясування їх походження, а передбачає врахування певних чинників, що діють у сучасній мові. Причому синхронічний підхід не повинен призводити до надмірно широких і невмотивованих меж запровадження нульових показників, продиктованих тільки потребами обраної дослідником лінгвістичної інтерпретації мовних фактів. Нульові морфемні вводяться в опис лише у випадках, коли констатується наявність у словозмінній чи дериваційній одиниці морфосем, які у мовній системі регулярно виражаються відповідними експліцитними морфемами і осмислюються на тлі словозмінної чи словотвірної парадигматики.

Окреслюючи особливості нульових морфем як прояву імпліцитності важливо привернути увагу ще до одного моменту, а саме їх відмінності від нульових форм, які виділяються на рівні речення як-от нульова зв'язка<sup>5</sup>. При встановленні останньої також ураховується парадигматика (є – **буде** – **був**). Водночас вона може відновлюватися, на приклад у реченні **Я – земля** (М. Сингаївський), адже подібні конструкції вживаються з експліцитною

Зауважимо, що виявляти у структурі віддієслівних іменників цього типу суфікс **\*-ja** в сучасній українській мові недоцільно. Робити висновок про те, що сьогодні в іменниковому словотворі існує модель «дієслівна основа + **\*ja**» (Пінчук 1975: 61), означає привносити у дериваційну систему елементи, які функціонували на іншому, давньому, етапі її розвитку.

До імпліцитності нульової зв'язки привертає увагу А. Загнітко, аналізуючи структуру певних українських речень. Дослідник зазначає, що «зв'язка може зовсім не виражатися, хоча її наявність (імпліцитна) впливає з відношень між головним предикативним членом і додатком» (Загнітко 1993: 45).

зв'язкою<sup>\*</sup>. Натомість нульові морфеми не передбачають жодного подібного підставлення, відновлення якихось експонентів закінчень, суфіксів.

Розгляд дискусійного питання про взаємостосунок понять імпліцитності і лінгвістичного нуля дав змогу зробити висновок про те, що нульові морфеми виступають особливими показниками прихованого вираження граматичної, дериваційної семантики, домислювання якої спирається на мовну парадигматику в її синхронному вияві. На відміну від нульових форм, які виділяються на рівні речення, наприклад нульової дієслівної зв'язки і можуть відновлюватися у ньому, аналогічні закінчення, суфікси не передбачають подібного підставлення якихось морфемних експонентів. При цьому лише встановлюється відповідна імпліцитна інформація. Із визнання нульового знака дотичним до мовної імпліцитності не випливає повної тотожності цих понять. Констатація морфемного чи граматичного нуля свідчить про прихованість репрезентованої ними семантики. Проте домислювання змістових фрагментів у багатьох випадках імпліцитності не передбачає виділення їх нульових показників.

1. Адмони В.Г. Нулевая связка, связочный глагол и грамматика зависимостей // Вопросы языкознания. – 1973. – №5. – С. 34-42.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия. 1966.
3. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1955.
4. Грещук В.В. Український відприкметниковий словотвір. – Івано-Франківськ, Плай. 1995.
5. Загнітко А.П. Сучасна українська літературна мова: Синтаксис словосполучення і простого речення. – Донецьк: ДонДУ, 1993.
6. Імпліцитність в мові і речі / Отв. ред. Е.Г. Борисова, Ю.С. Мартемьянов. – М.: Языки русской культуры, 1999.
7. Лопатин В.В. Проблемы нулевого словообразовательного аффикса // Актуальные проблемы русского словообразования I: Ученые записки. – Ташкент. 1975. – Т. №143.
8. Мельчук И.А. Опыт теории лингвистических моделей “Смысл ↔ текст”: Семантика, синтаксис. – М.: Наука, 1974.
9. Невідомська Л.М. Лінгвальна імпліцитність та основні аспекти її дериватологічного дослідження // Ономастика і апелятиви: Зб. наук. праць / За ред. проф. В.О. Горпинича. – Дніпропетровськ: ДДУ, 1999. – Вип. 8.
10. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М.: Учпедгиз. 1956. – Изд. 7-е.
11. Пінчук О.Ф. Словотвірна структура віддієслівних іменників сучасної української літературної мови // Морфологічна будова сучасної української мови. – К.: Наукова думка, 1975.
12. Словник української мови. – К.: Наукова думка, 1972. – Т. 3.
13. Соболев И.П. О некоторых аспектах теории нулевого артикля в современном английском языке // Вопросы филологии. – Омск, 1972. – Вып. 81.
14. Соссюр Ф. Труды по общему языкознанию. – М.: Прогресс, 1977.

\* Стосовно деяких синтаксичних конструкцій можливість подібної експлікації зв'язки в російській мові ставиться під сумнів [див: Імпліцитність в мові і речі 1999: 17].

15. Третьевич Л.М. Українські віддієслівні іменники з нульовим суфіксом // Мовознавство. 1977. – №6.
16. Хлебникова И.Б. О характере лексической и грамматической семантики в морфологических и синтаксических единицах // Филологические науки. 1979. – №3.
17. Шендельс Е.И. Импліцитність в граматиці // Вопросы романо-германской филологии: Синтаксическая семантика: Сб. научн. трудов Московского гос. пед. ин-та. – М., 1977. – Вып. 112.
18. Dokulil M. Tvoření slov v češtině I: Teorie odvozování slov. – Praha: Nakladatelství Československé Akademie VĚD, 1962.
19. Encyklopedia językoznawstwa ogólnego. – Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1995.
20. Fleischer W. Wortbildung der deutscher Gegenwarts-sprache. – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1974.

The article highlights problems of the connection of such linguistic notion as zero indices and implicitness. Here's grounded the statement- the word-building or grammar zero determination indicates the implicitness of the corresponding linguistic semantics. However, not all cases of information implicit fragments revelation in the language presuppose their zero indices singling out.

## ДЖЕРЕЛА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ

Степан Хороб

П'ЄСИ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО ТА ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ  
В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ  
СИМВОЛІСТСЬКОЇ ДРАМИ

Багато українських драматургів-символістів кінця XIX – початку XX ст. орієнтувалися на європейський модерн того часу, що було суттєвою ознакою розвитку національної символістської драми. Однак, на переконання дослідників (Людмили Дем'янівської, Лариси Мороз, Оксани Олійник, Романа Пархомика та ін.), самотність цього типу авторської свідомості в Україні значною мірою обумовлювалася тривкими тенденціями національно-романтичної традиції, генетично закодованою в народнопоетичному художньому мисленні.

Показовою щодо цього є драматургічна творчість Василя Пачовського та Олександра Олеся. Перший у своїх п'єсах, здається, чи не найбільше перейняв від драматургії Станіслава Виспянського, від поетики його художнього мислення, де символізм і націоналізм наче зрослися в єдиній сугестивній цілісності. В своїй драмі “Сон української ночі”, символи народної фантастики якої тонко і витіювато переплітаються з історичними реальними символами, з натяками, алюзіями “без будь-якої хронологічної послідовності, однак за логікою розвитку авторської ідеї” [2; 54], він утверджує високий дух патріотизму, самозречення, відданість національній справі. По суті, Василь Пачовський у своєму драматургічному творі мистецьки синтезує соціально-політичну ситуацію тогочасної Галичини й України в цілому, подаючи все це в майстерно естетизованій формі.

Письменник зображує три основні верстви українського суспільства (вони передаються через образи-символи трьох студентів, інших другорядних дійових осіб), котрі в присутності “оживлених” національних гетьманів виготовляють й оздоблюють “золотий вінець” як символ незалежності їй – Україні. Він, “золотий вінець”, протиставляється автором “огнистому мечеві”, що сприймається як символ класової боротьби, соціальних сутічок.

Як і в драмі “Весілля” Станіслава Виспянського, надто в її останніх діях, тут усе драматичне дійство відбувається в атмосфері містифікації. Його напруженість посилюється знаками прийдешніх надприродних сил, драматизується надзвичайно трагічними вольовими акціями людей у чеканні усамостійнення рідної землі. Реальні персонажі вступають у боротьбу з темними ворожими силами, на чолі яких стоїть Демон, котрий уособлює в собі зло, підступність, лукавство, прислужництво, загалом усе

<sup>1</sup> Іван Франко, зокрема, не в усьому поділяв таке захоплення Василя Пачовського символізмом Станіслава Виспянського, вказуючи в “Сні української ночі” очевидні наслідувальні моменти (Див.: Франко Іван. Збір. творів: У 50-ти т. – Т.41. – К.: Наукова думка, 1984. – С.159), хоча нині не в усьому з ним можна погодитися.

Степан Хороб П'єси Василя Пачовського та Олександра Олеся в контексті західноєвропейської символістської драми

найупослідженіше у стосунках із силами добра. Саме Демон – лютий виконавець наказів московського царя, намагається викрасти і розбити “золотий вінець”, посяти сумніви в головах студентів про доцільність боротьби за загальнонародну справу, за самостійність України. У трактуванні Демона Василь Пачовський іде від цілковито конкретного і реального образу Драгоманова, соціальні ідеї якого він сприймав як абсолютно ворожі українській національній суверенності.

Щоб знищити студентів як могутніх представників різних верств українського суспільства, а відтак і зліквідувати будь-які спроби національного визволення, Демон пропонує викувати “меч” для Марка Проклятого, що є символом зрадництва і відступництва, фанатичної віри і користюлюбства. За таких обставин Цареслав зможе ліквідувати йому неугодних і придушить повстання. Без студентів народ легко перетвориться, на його переконання, у звичайнісіньку юрбу, для якої більше важитиме “хліб, а не воля”. Тож національна ідея порівняно легко буде притлумлена, а згодом і зовсім витіснена із сердець народних мас. На перший погляд, не надто ускладнений розвиток сюжету драматургічного твору Василем Пачовським здатний повторити лише те, що вже відомо із п'єс його попередників, повторюємо, надто Станіслава Виспянського. Однак це оманливе відчуття, бо на такій подієвій канві український драматург розвиває цілий комплекс цілковито своєрідних (національно і художньо) ідей та образів.

Насамперед впадає у вічі яскраво змальований символ української землі – природа. То вже не просто чарівні краєвиди, як це зустрічаємо у “Казці старого млина” Спиридона Черкасенка чи в “Затопленому дзвоні” Гергарта Гауптмана. В художньому мисленні Василя Пачовського природа проступає одухотвореною субстанцією, що легко асоціюється з думками, почуваннями, відчуттями людини. Власне цей специфічний поетичний пантеїзм письменника сприяє не тільки пізнанню природи і людської особистості як органічно злитованої цілості, а й утвердженню думки про єдність усього сушого на рідній землі, що набуває рис неподільного організму нації з її минулим, теперішнім і майбутнім. Автор зображує розбурхані хвилі Дніпра, на гребені яких раз у раз з'являються русалки, ніжно-зелені луги й дрімучі ліси, що переповнені відьмами, упирами, мавками, іншими потойбічними силами, котрі є невід'ємними у загальному образі України, що тужить-страждає від зради своїх же дітей.

Саме природа наче обрамлює й водночас чіткіше окреслює те осердя, з якого народжується культ героїв минулого, вияскравлюються й увиразнюються образи давніх та близьких поводирів і предтеч національно-духовного відродження. Як і Станіслав Виспянський, драматург надихася життям гетьманів, письменників Шевченка, Гоголя, Куліша, Драгоманова і навіть дух древнього Бояна через візії, уявлення, сновидіння. Як і польський драматург, Василь Пачовський вдається до безпосереднього цитування (через стилізацію) інших творів, скажімо, “Слова о полку Ігоревім” чи поезій Тараса Шевченка. Водночас він знаходить для кожної реально існуючої колись постаті такі риси, які характеризували її чи не найбільше в загальноук-



раїнській національній справі визволення. Така система художніх образів, запропонована символістським типом мислення Василя Пачовського, по суті, й створює відчуття панорамного бачення української перспективи, національної ідеї. Втілені в реальні та ірреальні образи, вони виростають із сакральних символів міфопоетичного комплексу і закодовують знічено-збайдужілу народну юрбу (міщан, офіцерів, газетярів тощо) ідеєю національного самоусвідомлення та патріотичного обов'язку.

Як і в "Весіллі" Станіслава Виспянського, який устами Поета стверджує, що справжня Польща існує, мусить існувати в серцях її відважно-геройських синів, а не в запродавцях, так і в "Сні української ночі" офірне світло свободи і незалежності запалюють гідні представники народу, хай і тяжить над ними зловіщий дух Марка Проклятого і Демона, котрі вічно прагнуть відновити криваву містерію сліпих інстинктів, зради і відступництва. Характерна для символістського типу художнього мислення відсутність конкретики, міфологізація фактів і явищ, зрештою, вияскравлення найсуттєвіших рис у них давали драматургові необмежену можливість докопатися до генетичних коренів українця, розвитку й утвердження його ментальності. Тому й у пізнішій, теж символістській драмі "Сонце Руїни", Василь Пачовський гостро полемізує із відомою російською теорією "непротівлення злу насиллям", вважаючи, що вона, з одного боку, виразно репрезентує політику великодержавного російського шовінізму, а з другого, – цілковито неприйнятна для української ментальності з її свободолюбством, неупокореністю, розвинутих почуттям людської і національної гідності.

Та оскільки в драмі "Сонце Руїни" цю теорію всіляко відстоюють представники російського православ'я через сповідування страждання і всепрошення, Василь Пачовський особливо акцентує на вищому рівні самосвідомості українських церковнослужителів. Тому й національну справу він ставить як головну в їх житті. Митрополит Київський Тукальський, точніше його голос, так віщає: "Йому (російському цареві. – С.Х.) не прощай, Петре, не прощай убійцю гетьманів! Не твоя кривда, а всіх гетьманів – впаде на покоління століттями терпіння і чар-зілля нема на той гріх!... І будеш, Україно, як папороть без цвіту!" [7; 199]. Залишиться "лиш той сліпий Марко Проклятий..." із містичного епосу "Золоті ворота", котрий сприймається як міфологічно-символічний образ одвічного мандрівника, що його цураються й рай, і пекло, тому він приречений спокуювати свої й чужі гріхи, творячи водночас добро на землі.

Така візія переслідує не лише владика Тукальського, а й багатьох інших дійових осіб драми "Сонце Руїни", як і наступних драматургічних персонажів Василя Пачовського з "Роману Великого", "Сфінкса Європи" та ін. До речі, наскрізним у них є пафос національного визволення, що рідниться із визвольними ідеями драматургії Станіслава Виспянського. Однак в українського автора вони дістають чіткіший, сказати б, соціально активніший вираз, не зв'язуються з месіаністськими настроями і трагічною постаттю усамітненого героя-обранця. Бо і в "Сні української ночі", і в "Сонці Руїни" проступає потенційний демократизм, підсвідома віра в народ

Стенан Хороб. П'єси Василя Пачовського та Олександра Олеся в контексті західноєвропейської символістської драми як у вирішальну рушійну силу національного відродження, що присутньо відрізняє Василя Пачовського, його героїв од персонажів символістської драматургії Станіслава Виспянського.

Хоча, повторюємо, символізм і націоналізм, що воедино сполучені в художньому мисленні обидвох авторів, чи не найбільш типологічно зіставлювані у їх драматургії. Окрім того, Василь Пачовський започаткував в українській символістській драмі лінію, котра пов'язана із загальним національно-політичним рухом, і сповідує ідею національного визволення. І водночас він використовує споріднену з німецьким та польським символізмом характерну образну систему, що сягає ще попереднього типу художнього мислення – романтизму. Як у Гергарта Гауптмана і Станіслава Виспянського, так й у Василя Пачовського засадничим принципом внутрішньої структури образу-символу є певна властива для нього функція – стимул до дії. Він проступає не тільки в образах реальних персонажів, але й міфологічних, воскреслих із забуття. Приміром, у "Весіллі" – польські національні герої, письменники й артисти, у "Сні української ночі" – козацькі гетьмани, міфологічні герої, культурні діячі, нарешті, сама історія народу і його землі. Як ми переконалися, міфопоетична стихія у творчості цих символістських драматургів, пульсуючи сама по собі, водночас стає дійовою частиною реального світу, правдивою картиною життя українського, польського чи німецького народів.

У цьому типологічному зіставленні моделей художнього мислення проступає також риса, що характеризує авторську свідомість насамперед Василя Пачовського. Ні Гергарт Гауптман, ні Станіслав Виспянський не використовували так ситуативну стилізацію з метою відтворення певної часово-настроєвої атмосфери і надання персонажам тих чи тих прикметних ознак, як це здійснював український автор (звісна річ, виходячи із засад символізму, де характер в основному є лише відбиток символу чи стійкої міфологеми). Так, жхита ним мовна палітра минулого, – це не що інше, як стилізація мовної характеристика гетьманів, котрі піднялися з могил ("Сон української ночі"), а речитативний спів думи з її оповідно-ридальними інтонаціями виразно асоціюється із трагедією (протягом віків) нашої національно-духовної руїни ("Сонце Руїни") тощо.

Варто зауважити, що такі постикальні засоби символізму надалі широко культивувалися іншими українськими драматургами, передусім

\* До речі, жодна із символістських п'єс Василя Пачовського, порівняно з творами інших українських драматургів-символістів, скажімо, Олександра Олеся, не набула тривалої сценічної історії, а якщо й виставлялася, то була радше епізодичним театральним явищем. Як зазначає Микола Ільницький, це "викликало нарікання автора на упередженість критики. В листі до редакції журналу "Дзвони" 1934 р. він пише про те, що хоча в 1912 р. О.Грицай розкритикував "Сонце Руїни", 1933 р., через двадцять років після написання твору, в час, коли український народ опинився серед нової "Руїни", п'єса з успіхом йшла на сцені. Сьогодні важко звинувачувати в необ'єктивності чи то автора чи його критиків, найкраще було б опублікувати, а може, й поставити п'єси В.Пачовського" (Див.: Ільницький Микола. Від "Молодої музи" до "Празької школи". – Львів, 1995. – С.56). На жаль, досі не здійснено цього.



Олександром Олесем. Однак у їх творах уже нема тих символістськи історіософських та національно-патріотичних ідей, якими багата, власне, палітра символістського типу художнього мислення Василя Пачовського. Натомість, той же Олександр Олесь у своїй драматургії, як ніхто із його попередників та послідовників, творчо культивував лірико-міфологічну лінію у розвитку українського символізму. Заглиблений, як і Василь Пачовський, у сиву минувшину, він, проте, шукав власні принципи й критерії в її проектуванні на сучасне життя – через тривку сакральну скарбницю українського народу.

Згадаймо, що символістська тенденція до актуалізації підсвідомого в літературі й мистецтві з метою зображення особистості як історико-естетичної цілості зумовлювала саме актуалізацію міфу як невід'ємного чинника в розвитку й побутуванні будь-якої людини, незалежно від її національної приналежності. Й водночас ця тенденція у власне міфологічному мисленні вирізняла, чи точніше – допомагала у виокремленні суто відмінних рис різних національних структур [5; 65]. Нарешті, згадаймо, як Артур Шопенгауер, доводячи свою філософську й культурологічну доктрину, стверджував, що саме у міфі концентруються всі сакральні елементи, передусім мова, свідомість, духовність, релігійність тощо, а Фрідріх Шеллінг загалом пов'язував початок виникнення народів із виникненням мови та міфу [8; 250].

Як би там не було, а лірико-міфологічна лінія символізму, що її творчо розвивали західноєвропейські символісти (в драматургії заверш Моріс Метерлінк), на українському національному ґрунті утверджувалася передусім Олександром Олесем. Написані ним драматичні поеми “Над Дніпром” і “Ніч на полонині” – то, власне, органічна злотованість міфу і дійсності, минулого і сучасного, казки й реальності, життя справжнього і потойбічного, мрійливості устремлень і конкретики теперішнього тощо. Схожа поетика є домінуючою і в багатьох драматичних етюдах письменника (“Трагедія серця”, “По дорозі в казку”, “Тихого вечора”, “Осінь”, “Танець життя”, “При світлі ватри” та ін.).

Дослідники творчості Олександра Олеся безспідставно твердять, що своїми драмами він близький передусім Морісу Метерлінку з його тягінням до міфопоетичного мислення, казкових образів і сюжетів, часто ірреальних персонажів. Очевидно, це йде від того, на переконання Миколи Неврлого, що Олександр Олесь тоді особливо захоплювався “тими творами, які писав Метерлінк, коли ще був на роздоріжжі, як, наприклад, “Сліпці”, в яких бринить сум і розпука, в яким почуття обмеженості людини паралізує все в її вищих змаганнях, а не, скажімо, “Синім птахом” чи “Сестрою Беатрісою” [4; 111].

Та водночас український драматург, успадкувавши винятково глибинні традиції національної романтичної художньої свідомості,

Стіпан Хороб П'єси Василя Пачовського та Олександра Олеся в контексті західноєвропейської символістської драми

національних образів і форм, витворив п'єси, що є цілковито своєрідним пластом символістського типу бачення в українському письменстві.

При типологічному зіставленні драм Олександра Олеся і Моріса Метерлінка насамперед впадає у вічі те, як обидва автори використовують для своїх творів сюжети казок, легенд, вірувань тощо. В основі драматичної поеми “Над Дніпром” лежить легенда про палке кохання русалки-річковички до козака, через зраду котрого вона колись утопилася, що зустрічається в усній народнопоетичній творчості. В основі “Принцеси Мален” бельгійського драматурга – відома казка братів Грімм “Дівчина Мален”. Однак письменники дещо видозмінили відомі фольклорні сюжети, події яких завершуються трагічно.

Українська легенда і німецька казка давали можливість драматургам відійти від реального світу в інший – містично-фантастичний. Але в народних оповідях була й така сторона, яку автори доволі тонко художньо використали: чарівна простота, відома примітивність побудови і характеристик, що мала особливу поетичну приналежність. І це в поєднанні із атмосферою жажливої загадковості, котру в кожній дії все нагнітали і посилювали Олександр Олесь та Моріс Метерлінк, давало незвичайний, вражаючий ефект. Додані драматургами сцени й образи (люди, дізнавшись про русалку Оксану, яка нібито чинить зло, ведуть її на розправу до погнища – в українського автора; казкова злодійка Анна, яка не знає ні жалю, ні інших людських почуттів – у бельгійського автора) ніяк не випадають із внутрішньої художньої структури творів. Більше того, вони посилюють, поглиблюють загально-концептуальне ідейне спрямування драм.

Інша драматична поема Олександра Олеся “Ніч на полонині” типологічно близька (тепер навіть незважаючи на сюжетну розхожість) драмі Моріса Метерлінка “Пеліас і Мелісанда”. Тут з великою поетичною проникливістю оспіване кохання, що народжується як невід'ємна і незбагненна сила (між Іваном та Мавкою – “Ніч на полонині”; між Мелісандою і Пеліасом – “Пеліас і Мелісанда”). І водночас представлена доля головних героїв – доля особистості, істоти беззахисної й, що найстрашніше, – непередбачуваної. Звідси і таємничість, атмосфера містичності, що згущуються від сцени до сцени.

Та є в п'єсах Олександра Олеся “Над Дніпром” і “Ніч на полонині” характерна риса, що ріднить їх із “Синім птахом” того ж Моріса Метерлінка: драматург бере людину як певне родове поняття, бере її поза суспільством і ставить обличчям до обличчя з природою. Олесь і Метерлінк зіштовхують своїх абстрактних людей із найтаємнішими, на їх думку, і фатальними силами природи – любов'ю і смертю.

Уже говорилося про те, що український та бельгійський драматурги широко використовували в своїх творах міфічні постаті, сцени, інші міфологеми, що характеризували особливості символістського типу художнього мислення. Однак робили вони це кожен по-своєму, специфічно. Так, якщо Моріс Метерлінк наче вплітав свою авторську свідомість у міфічну канву драми, то Олександр Олесь віддавав її цілковито у розпорядження своїх героїв, покладаючись виключно на їх

\* Це аргументовано доводить Леонід Білецький у своєму ґрунтовному нарисі “Олесь (3 нагоди 20-літнього ювілею)”, що був видрукований у часописі “Нова Україна” (Прага. 1923. – Ч.12. – С.1-9).

спроможності визначати порядок дії, несподівано перетворюватися тощо. Від епізоду до епізоду, від сцени до сцени письменник наче йде за своїми героями, водночас змушуючи їх занурюватися у найпотемніші глибини своєї пам'яті (особистісної, генетичної, родової), щоб віднайти там основну сутність зв'язку поколінь і визначити внутрішню єдність самої людини.

Зіставляючи драматургічну творчість Олександра Олеся (передовсім п'єси "Над Дніпром" та "Ніч на полонині") й Моріса Метерлінка (завперш драми "Синій птах" та "Теліас і Мелісанда"), виявляємо щедre використання обома авторами стильових засобів символізму та романтизму, в багатьох аспектах схожі принципи конструювання творів, що йде від міфологічного сприйняття ними дійсності, від створення ними системи образів-метафор, зрештою, від того, як уже підкреслювалося, що такі елементи внутрішньої форми їх п'єс, як реалістичні персонажі, тісно співіснують з ірреальними дійовими особами. Хоча варто зазначити, що український драматург порівняно більше й частіше, ніж бельгійський письменник, сполучає національну фольклорну образність з поетикою модерністського художнього мислення, в результаті чого чимало вузлових категорій його драм (приміром, конфлікт, характер, дія) трактуються в суто містично-іраціональному ключі. Як справедливо зауважує Оксана Олійник, в Олександра Олеся "міфологічне сприйняття уможливило не просто персоніфікацію природного оточення, а й перевтілення надприродних (у розумінні автора – вічних, позачасових сил) у реально-історичні типи. Ірреальність світосприймання підсилюється мотивами ворожби, перенесення сну на дійсність, магічними впливами природи на людину (...). Обидві драми ("Над Дніпром" і "Ніч на полонині". – С.Х.) – це характерний вияв символізму, підгрунтя якого сягає романтики народнопоетичного сприйняття дійсності" [6; 17].

До речі, таку полісемічність містичних символів колись спостеріг у драматургії Моріса Метерлінка український етнопсихолог й філософ Олександр Кульчицький, який у своїй статті "По дорозі у велику тайну" так писав про своєрідність авторської свідомості драматурга: "Його особливий містицизм замикається ось у чім: він висловлюється в дуже ясих і дуже простих речення, але з подвійними або потрійними значеннями, які чим далі ніколи не втрачають зв'язку між собою і поширюються одно другим" [3; 51]. Такий безперервний, сказати б, внутрішньо продукований ланцюг образів-символів надibuємо і в драмі Олександра Олеся "Ніч на полонині". Написана в еміграції, вона відбивала, крім суто естетичних символів, ситуацію, в якій опинилися багато вихідців із України, які, схоже до молодого героя Івана, бажали мати обидва світи (рідний та еміграційний), однак, не зуміли існувати в жодному. "У такій ситуації опинилося багато емігрантів, які не могли піти на компроміс і жити у світі нової реальності, але без духовних контактів із батьківщиною", – пише, аналізуючи п'єсу Олександра Олеся, дослідниця національної драматургії і театру із українського зарубіжжя Лариса Залеська-Онишкевич [1; 13].

Звісна річ, у межах цієї статті неможливо дати розгорнуте висвітлення порушеної масштабної проблеми. Однак навіть ті кілька

посутніх літературознавчих питань, на яких зосереджувалась увага, засвідчують, що український символізм перебував у творчо-продуктивному річищі західноєвропейської модерної драми кінця XIX – початку XX ст., що такі його представники, як Василь Пачовський та Олександр Олесь, з одного боку, орієнтувалися на символізм Станіслава Виспянського, Моріса Метерлінка, Гергарта Гауптмана та ін. його творців, а з другого – виворювали цілком оригінальні зразки символістської драми на українському ґрунті, абсолютно самобутні поетикальні засоби метамови, іманентної доби модернізму

1. Залеська-Онишкевич Лариса. Драматургія української діаспори // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори. – Київ-Львів: Час, 1997. – С.9-32.
2. Ільницький Микола. Від "Молодої музи" до "Празької школи". – Львів: Інститут українознавства, 1995. – 318 с.
3. Кульчицький Олександр. По дорозі у велику тайну // ЛНВ. – 1923. – Т.1. – С.51-57.
4. Неврлий Микола. Олександр Олесь: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1994. – 173 с.
5. Олійник Оксана. Концепція людини в українській символістській драмі // СіЧ. – 1993. – №11. – С.62-66.
6. Олійник Оксана. Кризь шати повсякденності (Особливості символістської драми Олександра Олеся) // СіЧ. – 1994. – №4-5. – С.15-19.
7. Пачовський Василь. Сонце Руїни. – К., 1911. – 237 с.
8. Шеллинг Ф.В.Й. Избр. сочинения: В 2-х т. – Т.2. – М.: Наука, 1989. – 476 с.

*In the article (on the basis of dramas by V.Pachovskiy, O.Oles', S.Vyspians'kiy, M.Meterlink) the author examines typological peculiarities of the Ukrainian and West-European symbolism, specific features of the national-symbolical variant of artistic thinking, numerous poetical means of meta-language in the age of Modernism at the end of XIX and in the beginning of XX centuries.*

**Наталя Мафтин**

## НЕОРОМАНТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Кожна національна культура, визначаючись множинністю іманентних чинників, розвивається і за загальними законами мистецького прогресу. Розвиток цей ґрунтується на взаємодії двох протилежних тенденцій – з одного боку до гомогенізації національних культур, а з іншого – до нових розділень, при чому "чим більше цивілізація гомогенізується, тим яскравішими стають ознаки розмежування" [4; 348].

Початок XX сторіччя для української літератури прикметний реалізацією на високому естетично-художньому рівні її оригінальної сутності та неповторної самості. Нові паростки, прищеплені могутніми талантами Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Василя Стефаника, Володимира Винниченка, Марка Черемшини на древі

національної культури, не дали йому вичахнути в одноманітті традиційного народницького реалізму, вкрили рясним буянням оригінальних самовиявів мистецької думки. Одна з найбагатших віток цього древа – неоромантизм. Неоромантична “модель світу” стала органічною формою вияву національної самобутності вітчизняного письменства завдяки поєднанню яскравого фольклорного образу із модерною символікою. Адже фольклор, міфологія і є у першу чергу джерелом тієї самості національної культури, що протистоїть законові гомогенізації. Воістину її цілющою “живою водою”.

Яскравий, самобутній гуцульський фольклор зі збереженими в ньому елементами реліктових вірувань, шифрограмами символів, орнаментальним декорунням, транссубстанцією усіх виявів і форм життя, лексичним багатством послуговував моделлю художнього світосприйняття для мистецького обдарування Марка Черемшини, моделлю, у якій органічно поєдналися барви реалізму, імпресіонізму із неоромантизмом.

Естетико-культурософська природа неоромантизму прози Івана Семанюка закорінена завперш у пантеїстичному світовідчутті гуцульської міфології. Адже неоромантизм як художній напрям часто виростає на ґрунті “переосмислення християнських міфологем, шляхом посилення віталістичної й пантеїстичної культурософії” (Т.Гундорова). Свого часу ще М.Вороний виводив генезу цього художнього напрямку в українській літературі зі злиття “ультрарелігійного світовідчуття” з модерною чуттєвістю. У Черемшинених героїв така чуттєвість виявляється в гедонізмові. Досліджуючи своєрідність художнього мислення Марка Черемшини, Микола Зеров писав: “Черемшиненій Гуцулії властивий своєрідний гедонізм. Насолода життя, – найголовніша заповідь для багатьох його героїв. Нажитися, набутися на цілім світі – то є найбільше добро для їх поганського світовідчуття” [2; 434]. Однак гедонізм Черемшинених творів – це далеко не “виправдання плоті”, а радше віталістичний оптимізм. Той же Зеров зауважує: “Черемшини властивий непоборний біологічний оптимізм: життя у нього тріумфує над усіма перешкодами. Він, цей оптимізм, є підґрунтям його “стоїчних” оповідань на тему війни; він живить і “ренесансівську”, “декамеронівську” еротичку його найпізніших новел”.

Саме цей “віталістичний оптимізм”, непереможна жага життя рятуює Гуцулію, сплюндровану кривавим смерчем війни, відроджує її, як міфічну птицю Фенікс, із попелищ та руїн. Новелістичний цикл “Село за війни” силою могутнього антимілітарного звучання підносить до рівня апокаліптичної картини загибелі світу. Однак Марко Черемшина високою майстерністю свого таланту, наснаженого любов’ю до рідного краю, протиставив кривавому богові війни, що сіє смерть, несе руйнації, голод, каліцтва, плюндрує землю і перетворює її в пустку, всеперемагаючу силу і красу життя. Тому навіть унайтрагічнішій, здавалося б, новелі – “Село вигибає” – звучить висока і світла нота оптимізму.

Зображені в новелах циклу “Село за війни” картини жакливого дійсності мають глибоку архетипну проекцію завдяки художньо-образній системі цих творів, тому проза циклу набуває і міфологічного сенсу.

У новелі “Село потерпає”, що становить експозицію циклу, – його “мінорно-трагічну інтродукцію” (О.Гнідан) – розгортання міфологеми “покинутої землі”, своєрідного “вигнання з раю” вможливується у невеликому за обсягом творі завдяки використанню автором надзвичайно наганої метафорички у поєднанні із фольклорним хронотопом (“За третьою горою небо позіхає”, “За третьою горою небо стогне”, “Під третьою горою нібишина пріє” – підкреслення наше – Н.М.). Людський потік, що ринув із села, несе на своїх хвилях дітей, старих, худобу, маєтки, які вмістилися “у шертках та ліжниках”, церковні реліквії. Покинувши рідні пороги, з’єднані горем в одну спільноту – “село” – вчорашні господарі почувають себе вигнанцями на рідній землі: “Як викрокувало село на крайню гору, то блідло, гей тото мохнате коріння, що вітер його із землі вирвав і на скалу кинув, аби мокло та усихало” [6; 98]. Ефект “бездомності”, покидання обжитого місця посилюється надзвичайно вагомою образною конструкцією: поєднанням метафори і порівняння: “Бо це село, гей старі джері з виглоданих одвірків, за свій поріг упало!” [6; 98].

Жахиття війни, що руйнує узвичаєний ритм життя, жорстока абсурдність братовбивства передаються Черемшиною і через розгортання улюбленої метафори українського фольклору – битви як кривавого танцю – у фабульну основу твору (новела “Перші стріли”). Світ символів прози титановитого новеліста закорінений також в архетипних витокках – це найбільшого різко контрастні, опозиційні символи “демонічної та апокаліптичної образності” (Н.Фрай): “половик”, “стадо ворін”, “чорношійке гадля” – жайвір, зозуля, бджілки, “барвінкові гогози”.

Новела “Зрадник” у експозиційній частині містить саме таку дихотомічну пару символів, що цілком “передбачають” подальший перебіг подій: “На царині половик убиває жайвора”. Хижак нищить мирну і лагідну птичку, що у творах Черемшини часто виступає символом хліборобської долі (в “Автобіографії” митець писав: “Коли б мені дозволено було перемінитись в птаха, то вибрав би я собі жайворонка”). Тому трагічний розвиток подій вчувається вже у перших рядках новели: мирного хлібороба Василя, безпідставно звинуваченого в зраді (лише тому, що його чорна корова перебігла лінію фронту), жовніри “видерли з гнізда і провадили селом під острыми багнетами” на вірну смерть.

“Вже нема села, лиш цвинтар...” – такими страшними рядками починається новела “Село вигибає”. Там, де в мирний час лунали людські голоси, що співанками закосичували гори, де стояли затишні оселі, гралась діти, пахло любистками і м’ятою, тепер – пустка. Залишились тільки руїни – “печі на снігу”: “Такий чорний туск б’є з тих челюстей, як із сирих великих могил”. Не випадково піч, один із древніх символів людського житла, джерело тепла, оселя веселого домашнього божества – яглю, піч, пов’язана із життям, порівнюється з могилою. Непомильна інтуїція художника підказала Черемшині саме це порівняння як один із засобів, що предметно відтворюють картину пустки.

Війна, породжуючи суцільні безглузді жахи, руйнує межу між світом живих і мертвих, тому в Черемшиненій новелі “мерці з гробів вибігають,

вітром на дах сідають, високої смеричини ловляться, за селом банують...". А світ живих, що ледь жевріє, розташувався ... в трупарні. Тут навіть вогонь, живий дух людських осель, звичайно "вивищений над людським життям у цьому світі" (Н.Фрай), нагадує безсилою "білого мотіля": "...Ватра в печі літала по хаті, як мотиль білий. Здибалася із смертю над головами бадків, здригалася, здрогала і ховалася у бабиних голубих очах". Натомість смерть збирає щедрий урожай – "перелітає чорними крильми з деді на синове лице". І навіть стара баба, яка порядкує в трупарні, споряджаючи покійників у їх останню путь, навдивовижу нагадує міфічну Ягу-прародичку, що розділяє два світи...

В апокаліптичних мотивах новели "Село вигибає" виразно вчувається відгомін своєрідно переосмисленої Черемшиною міфологеми "повернення блудного сина". Старий вїт, вириваючись із цупких обіймів гарячки, з боєм думає про свого сина: "То десь світами ходить надія моя одніська!". Але зустріч умираючого батька із Петром, котрий повернувся з війни додому, далеко не радісна – більше того, трагічна. Колись вродливий чоловік, багатий на силу й красу – "був розмах в руках, був цвіт у лиці, була буйність" – тепер нагадує "жовтий лист". Своім каліцтвом (на фронті він втратив очі) Петро завдає нестерпного горя старому батькові. Мотив повернення до рідного порогу трансформується у мотив трагічної неможливості віднайти цей поріг: сліпий син шукає неіснуючого порогу батьківської хати в зруйнованому селі... Петрове самогубство вмотивується не лише смертю батька чи афективним станом, викликаним цієї смертю. Він усвідомлює свою непотрібність, неспроможність у житті. Він – як суха гілляка на дереві життя. Земля ще відродиться з попелищ, кувати-музть зозулі, розпустануться бриндушки на полонинах, сонце метатиме на землю "любість ясну", а темрява, що огорнула Петра, ніколи не розсіється. Поріг рідної хати ніколи не буде віднайдений. Тому його місце – в тому, вже не існуючому тепер, світі, який він залишив, ідучи на війну.

Новела "Село вигибає" сповнена глибокого трагізму, однак вона перейнята і вірою у відродження Гуцулії. Свідчення цієї віри – юна героїня твору Анничка, що символізує продовження роду, етносу, його майбутнє. Нехай слабка після тяжкої хвороби, голодна і недоглянута, але – жива! І колись спалахне вродою, прийме в серце зерно "гарячої любові", співатиме колицькові, буде берегинею оселі і роду.

Оберегом, що охороняє Анничку, що єдину молоду гілочку в царстві мертвих і напівмертвих, є пучечок червоної, як кров, (чим не символ офіри!) калини, що "своїми грознами гарячку з хати спивала, Анничці болу перетяла". Черемшина вдало використав фольклорний символ, закорінений в архетипі "тотемного символізму" (Н.Фрай).

Неповторна самотність світу художніх образів прози Марка Черемшини визначається певною мірою і властивим гуцульській міфології анімізмом усього сущого в природі. Можливо, саме тут джерело улюбленого митцем художнього прийому – одухотворення природи, персоніфікація її явищ. Усе життя гуцула – від колицьки до домовини – міцно переплетене із життям довкілля. Тому в новелах талановитого

прозаїка природа ніколи не залишається байдужою до людського смутку чи радості, горя чи щастя. Ліризм його прози не вичерпується стилістичним декором – він закорінений у гармонії внутрішнього світу героїв і оточуючої їх природи.

Одухотвореність природи, поліфонія звуків літнього вечора, мливаючись із переживаннями персонажів, витворюють своєрідну психологічну мозаїку настроїв і почуттів у новелі "Грушка". Літній вечір не просто "спадав на землю" – він "прохолоджував зрошених потом бадків" після цілоденної тяжкої праці, "зацитькував крикливі ліси", "клонив до землі трави і повагом накривав крильми село, гей мале гніздекко". У новелі "Бодай ім путь пропала!" за страченими газдами, за їх гірким таланом тужать не лише люди: "Схиляється до них церков і своїми хрестами вкриває їх незажмурені очі та й здригається, за газдами банує.

Посилають гори запашний вітерець, аби наслунав душі у газдів, аби смерть звів.

Посилають ліси шум довгошийкий, аби співав біль з газдів переболених.

Посилає село свої зорі, аби сідали у газдівські очі, аби тоті очі ще хоть раз на село подивилися" [5; 114].

Талант Марка Черемшини, багатий світ художніх образів його новел, почерпнув також із дуалізму світосприйняття гуцулів, своєрідного поєднання елементів християнського світогляду із архаїчним, поганським світовідчуттям. Свого часу цим дуалізмом був вражений Михайло Коцюбинський. У листах із Гуцульщини він захоплено писав про буйну фантазію і дивовижні звичаї місцевих мешканців: "Нарід наскрізь поганський, що живе серед різнорідних духів, з якими веде боротьбу од пельшок і до смерті (...). Само християнство послужило, здається, їм на те тільки, щоб закрасити культ поганства" [3; 130].

Віталістична культурософія прозаїка повною мірою виявляється в художній реалізації архетипних міфологем Еросу і Танатосу – яскравим прикладом такої реалізації є новела "Грушка". У Черемшиненій моделі світу життя і смерть органічно переходять одне в одне, як день переходить у ніч. Вони – як води двох Черемошів, що в них умивається гуцульська доля. Пісенна епіка рідних гір навчила митця майстерності сплітати в один мотив смуток і радість, тугу і сміх. У "Грушці" вражає поліфонія антагоністичних за своїм походженням і символічною значимістю звуків: гюлосіння доньок, котрі оплакують матір, "як зазулі", переплітається із придушеним сміхом молоді, що "борзо смуток скидала і в хоробах гралася жмурка та лопатки", шепотом кумів, котрі нагадували Іллашеві "всі похоронні треби", потріскуванням свічок, плямканням коло столу. Життя пульсує, вирує в цій тісній хатині – смерть газдує лише біля мертвої Іллашки – сплітає їй "терновий вінок" із зів'ялих чічок плачів і укладає його "на сивім волоссі довкруг тварі".

Смерть не лякає Черемшинених героїв, а любові в їх розумінні не містять червоточини гріха: "У черемшиненських новелах немає й натяку на якусь пріховність Ероса. Він у нього – "як музика, як спів". Він у самому



повітрі, його несуть на собі “запашні вітри”, його оспівують потоки, які несуть на своїх хребтах зорі, його величають голоси любистків навесні” [1; 384].

І молоденька Калина, героїня новели “Зарікайся мід-горівку пити...”, котра голосила за своїм чоловіком так, що селу аж “серце тріскало”, не може не скоритись законам життя, всевладного Еросу – молодій вроді не випадає “сльозами життя своє скапати”, “опадати і поникати, як скошений квіти”. “Вічна удовиця” весною, коли “любість гаряча” пробудила землю зі сну, коли “пукла над ріками лоза а лісами закувала зозуля”, забула про своє горе: серце її відкрилось назустріч весні, назустріч коханню.

В об’єктно-суб’єктній моделі світу Черемшини чільне місце займає саме цей “потік вітально-психічної енергії” (К. Юнг), непереможний дух життя, що на все суще на землі “золоту любовіть мече”. Найяскравіше таке віталістичне “забарвлення” прози письменника виявилось у його пізніх новелах (цикл “Парасочка”). Стиль цих творів нагадує барвистий орнамент розкішних гуцульських колядок, в яких сплітаються голоси зозулі, риба в ріці, медова бджілка, маржина, люди й зело...

У новелі “Марічку головка болить...” Черемшина вдавня до своєрідної трансформації популярної в гуцульському фольклорі теми побратимства. В основу сюжету твору автор поклав “неморальну ситуацію” зради побратимству через зваблення чужої дружини. Однак Черемшина працює над цією “неморальною ситуацією” надзвичайно делікатно, ніде не збиваючись на грубий натуралізм. “Голуба блискавиця” любові, що б’є із очей вродливої Марічки, “потинає” серце Дуця Петрового, пробуджує давнє кохання, штовхає до зради дружи з побратимом. Однак у сподіяному нема гріха Марічиного чи Дуцевого – винуватцем тут той-таки непереможний Ерос, краса, розлита в доквіллі, що заставляє серце битись дужче: “Та й вчинився вечір. Такий запашний, та рошений, та зорями вишиваний, що навіть дрібному червачкові душа радується...” І хоча, коли влада чарів ночі слабшає, Дуця пече сором, йому здається, що на нього “паде світ”, а ранок “почервонів, як шкільник”, трагедійний поворот сюжету тут немислимий.

“Неморальна ситуація” однієї з кращих Черемшинених новел – “Парасочки” – посилена протиставленням молодій вродливої жінки, що мстить за наругу над своїм коханням, над своєю честю, і жіночої “громади” села, об’єднаної ненавистю до Параски, бажанням принизити і скривдити “громадську любаску”. За Н.Фраєм, таке протистояння окремого індивіда і спільноти має глибоку архетипну основу: “Демонічний людський світ – це спільнота, яка втримується разом завдяки своєрідній молекулярній напрузі різних “ego”, вірності групі (...), що принижує індивідуума” [7; 122]. Парасочка протиставляє світові “статочних”, “порядних” газдинь своєю вроду, вона є живим втіленням спокуси, таємниці солодкого гріха – руйнує спокій у газдівських домівках, будить чорну лють у душах “пишних” та “годних” газдинь, притягує чарами своєї вроди і дитячою безпосередністю їхніх чоловіків, хоча глибоко в душі невимовно страждає: “А ек ти мене вінка збавила та й селу під ноги кинула, то я тобі твою долю потолочила та й твоєму родови корила. Аби село знало, що

може дівка лишена, що зведениця уміє. А ек село на мене свистало, то я йому навкірки співала, молоденьких газдів принаджувала. Най багацькі молодіці на мене банують, ек я на них банувала”. Пристрасть, що символізує Парасочка, хоча і стає об’єктом бажань, однак не ідентифікується із “демонічним еротичним зв’язком, [...] що діє супроти вірності і руйнує того, хто нею володіє” (Н.Фрай). Саїнчина врода руйнує радше душі сільського жіноцтва, що киплять від задрощів та ненависті. Хоча молодіці й карають Парасочку, однак торжество їхне не довго триває – незвичайна розв’язка зовсім не дивує: адже насилля, глум над людською гідністю породжує помсту.

У новелі “Парубочка справа” носієм “руйнівної деструктивної пристрасті” (Н.Фрай) є Федусь – “громадський любас”. Якщо авторові симпатії в попередньому творі виразно на боці Парасочки, котра не змиралася з роллю жертви, своєрідного “фармакоса” для натовпу, а й після тяжкої душевної травми (зради коханого) знайшла в собі силу квітувати і радити життю всупереч людській злості та задрості, то Федусь зображений егоїстичним, самозакоханим, глухим до чужого болю. Закономірно, що горда циганочка Ція змушує Федуса сплатити за наругу над її любов’ю, її гідністю найвищу ціну – ціну життя.

Творчість Марка Черемшини органічно ввібрала в себе все багатство дивовицтву гуцульського фольклору. В основі сюжету багатьох його новел – народні звичаї і обряди: старосвітське ворожіння про долю стає своєрідною “метафорою в сюжеті” оповідання “Бо як дим підіймається”; згадка про лавній звичай палити поминальний вогонь по померлому в новелі “Писанки” набуває символічного звучання; гуцульський забобон, що його обігрує автор у мініатюрі “Горнець”, переломлюється через призму неповторної черемшинівської іронії. В оповіданні “Основини” своєрідним засобом авторської іронії є поєднання широї побожності героїв із їх поганським світосприйняттям: у всіх своїх кривдах стара Семениха звинувачує “нетрудного”, “шезника”; пани, з якими вона їде в однім купе до Відня, шнижаються їй “нечистою силою”, а сам депутат Канювський, за ширим переконанням гуцулів, не хто інший – лише “той що людей морочит”.

Черемшина не обминає суворих реалій гуцульського села, де злидні і смутки, горе і смерть збирають щедрі врожаї, однак картина світу, написана митцем у його новелах, позбавлена аскези, трагічної величі чорно-білих контрастів. Його світ – як гуцульська писанка, шедро поцяткована барвистими візерунками. І чорна барва смутку і смерті губиться серед червіні любощів і кольору сонця, зеленого буяння життя.

Неповторність “квітуючого” (М.Зеров) стилю прози Марка Черемшини – і в натхненному ліризмі, глибокій образності вражаючої експресії, осяянні кожного слова любов’ю самого автора до світу краси, до своєї Гуцулії. М.Зеров, захоплюючись манерою письма Черемшини, писав: “Він підхопив “золоту нитку” народної розповіді і зв’язав її з найновішими здобутками літературної техніки. Він виткав майстерний, гарячий кольорами килим і пробив те, немов сам не помічаючи своєї сили, своєї небуденної оригінальності” [2; 435]. Талант Черемшини, розцвічений квітом папороті,



живлений водами двох Черемошів, заслуханий грою дідової флюяри і запричашений смутком трембіт, умістив у собі всі переливи гуцульської душі. У серці його било глибинне джерело любові до рідного краю – він знав, як гостро і боляче може краяти ця любов: “...лиш варуйте серце, бо воно вам серце покервавить, глибоко покарбує”. Зболене письменникове серце не витримало тягара глибоких карбів, що так ніколи і “не заросли панським салом”. Творчість його сповнена Любові. Любові до життя і його краси. Тому вона ніколи не втратить свого чару, свого вселюдського значення.

Черемшині навдивовижу органічно вдалось поєднати поле значень і символів, спроектованих у арсенал вселюдських цінностей, із конкретними реаліями життя Гуцульщини. Саме ця трансцендентальна скерованість його прози, високий талант митця “єднати ритм зір на небі і голос життя на землі” підносить творчість “співця Гуцулії” над маргінесами націєпростору до рівня міжнародного виміру.

1. Денисюк І.О. Любовні історії української белетристики // Український декамерон. – К., 1993.
2. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: У 2-х т. – Т.2. – К., 1990.
3. Коцюбинський М. Твори: У 7-ми т. – Т. 7. – К., 1975.
4. Леві-Строс К. Міт і значення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.
5. Марко Черемшина. Бодай їм путь пропала! // Марко Черемшина. Карби. – К., 1986.
6. Марко Черемшина. Село потерпає // Марко Черемшина. Карби. – К., 1986.
7. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.

*The article deals with neoromantic tendencies of Marko Cheremshyna's creativity, as well as the archetypal sources of his imagery. The characteristic features of the writer's style and the genre peculiarities of his short stories are analysed.*

**Наталія Яцків**

### **ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЧНОЇ НОВЕЛИ ПРОСПЕРА МЕРІМЕ ТА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА: СПРОБА ТИПОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ**

Бурхливі зміни, пов'язані з еволюцією в суспільному житті, призвели в кінці ХІХ ст. до зміни ієрархії жанрів. Якщо раніше визнані письменники (у французькій літературі – В.Гюго, Ф.Стендаль, О.Бальзак, Е.Золя; в українській – І.Нечуй-Левицький, Панас Мирний та ін.) писали великі романи, що вважалися “найвищим” жанром, то тепер романи створюються другорядними авторами, а талановита молодь звертається до малих епічних жанрів, котрі виявилися більш адекватними ритмові часу та їх власним творчим уподобанням. “Новела, – писав І.Франко, – найбільш універсаль-

ний і свобідний рід літератури... В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою” [7; 524].

Проте кожна національна література має свої специфічні проблеми жанрової типології, для розв'язання яких враховуються національні та історичні традиції та досвід літератури інших народів. Однією із закономірностей розвитку літератури різних народів є процес трансформації фольклорних жанрів у прозові форми красного письменства. “Олітературнене фольклорне оповідання, – як слушно зауважує І.Денисюк, – базується переважно на подійності, фабульній цікавості” [1; 24]. Фольклорними джерелами малої прози виступають казки, з їх фантастичними елементами і моралізаторською тенденцією, анекдоти-фацеції, з їх гумористичним, іронічним та сатиричним підтекстом, народні пісні та балади з високо ідейним та героїчним пафосом. Спільною ознакою творів з новелістичною тенденцією є зображення однієї події з несподіваною кінцівкою, сконденсованою та яскравою дією. Новелістичний хист І.Франко визначав як здатність побачити “весь світ в краплі води”. “Новела, – писав К.Паустовський, – це коротке оповідання... Її можна порівняти з написом на камені чи перстені. Такі написи робились у середні віки – на дуже маленькій площині треба було помістити значний зміст” [6; 3].

Історичний ретроспективний погляд на розвиток новели виявляє цілу низку її жанрових модифікацій. Рух західноєвропейської новели від фольклору до літератури проходив через проміжні етапи, які виявилися у народних оповідях типу фавльо – найменший прозовий твір середньовічної Франції, та шванків – жанр німецької середньовічної літератури, переважно сатиричне оповідання, подеколи у віршованому вигляді. Щодо джерел української новели, то вона минула проміжні етапи, властиві західноєвропейській літературі і виросла безпосередньо з усної народної творчості. Деякою мірою це пояснюється тим, що українська мала проза народилась значно пізніше ніж західноєвропейська і навіть російська, а тому можна припустити, що тут не обійшлося без запозичення і творчої трансформації досвіду літератур інших народів. Детально проаналізувавши історичний розвиток новели на основі її характерних властивостей, В.Фашенко доходить висновку, що будь-який жанр, зокрема й новелістичний, “треба мислити не як мертву застиглу суму формальних ознак, а як сповнену історичної доцільності й змістовності рухливу, змінну категорію, в якій зберігається загальне, стійке, те, що повторюється в композиційній структурі твору” [6; 4]. До характерних ознак новели дослідник відносить стислість, одноподійність, новизну. І якщо стислість, ланідарність, або, за словами Е.По, “єдність і цільність враження” – це те, що зберігається в новелі як жанрова ознака на всіх етапах її розвитку, то такі поняття, як одноподійність, новизна постійно змінюються, модифікуються, відповідно до етично-моральних, суспільно-політичних та філософських зацікавлень сучасної публіки. Новелами назвав збірку своїх оповідань “Декамерон” Д.Бокаччо. І хоча тут зустрічаємо твори, які складаються з декількох подій і більшість сюжетів традиційні, але їх нове

трактування з акцентом на народження моралі й практики буржуа приводило до несподіваних розв'язок. Якщо у найвищий розквіт новелістики ренесансна новела переважно розважала, іронізувала із загальних людських вад, а пізніше стала химерно-романтичною і наближалася до казки, то у XIX ст. новела стає "психологічною", тобто, охоплює один момент розкриття характеру, в якій гарантією єдності є не подія, а власне єдність переживання. Як зауважує російський дослідник Є.Мелетинський, "з новели зникає традиційний авантюрний елемент і винятковість залишається в рамках побуту і повсякденності, насвітлюючи цю породжену цією буденністю психологію, дещо вражаючи" [3; 203].

Розвиток української малої прози XIX ст., за характеристикою І.Денисюка [1; 24], проходить ряд жанрових модифікацій: етнографічно-побутове оповідання, соціально-побутове, побутово-психологічне, оповідання-ідилія і антиідилія. Для перших двох видів оповідань без екскурсів у психологію героїв властиві розтягнені описи подробиць побуту та звичаїв, але у побутово-психологічному оповіданні та ідилії й антиідилії вже спостерігається частковий психологічний аналіз характеру головних персонажів, хоча і в руслі романтичної естетики. У жанровизначальному аспекті – це повісті, повістки (термін І.Денисюка) і оповідання. В атмосфері політичної лірики Т.Шевченка антикріпацькі, соціальні й героїчні оповідання Марка Вовчка ставлять ряд суспільних проблем, що зосереджуються на трагічній долі українського селянства. Оповідання "Козачка", "Горпина", "Одарка" посилено психологічні й зображують моральні страждання особистості з багатим духовним внутрішнім світом. На противагу Ф.Стендалю та О.Бальзаку, які шукали сильних особистостей з неординарним характером і високими моральними чеснотами у вищих сферах суспільства, героїні Марка Вовчка – прості селянки, наділені загальнолюдськими, глибоко гуманними моральними рисами.

З іменем І.Франка у 70-90-х роках XIX ст. пов'язаний розвиток жанру малої прози у руслі "наукового реалізму", який сьогодні називаємо "літературою факту" з постановкою ряду важливих питань людинознавства. Провідними жанрами стають: виробничі оповідання, політичне й суспільно-політичне студія, де герой вже не винятковий, а буденний персонаж на тлі докладно змальованих обставин, носій певної соціальної психології, зумовленої цими обставинами. Характерними властивостями новели І.Франка є зображення напруженого, нервового зростання жадоби до збагачення і потрібний для новелістичного пуанту крах ілюзій, сюжетна напруга, ефективний поворотний момент.

Проте найбільшого розвитку психологізм набуває саме у творчості "молодої генерації" українських письменників кінця XIX – поч. XX ст., яких, за словами І.Франка, "не постидалась би не одна, далеко багатша від нашої література" [7; 524]. Намагаючись збагнути новаторство молодого покоління письменників, Франко вказує на взаємозв'язок літературних родів – проникнення лірики в прозу, а також зміни в структурі всіх прозових творів. Відбувається зміщення акценту із зовнішнього

зображення на внутрішнє, на те, що відбувається в душі людини. "Коли старші письменники, – писав І.Франко, – виходять від змалювання верхнього світа – природи, економічних та громадських обставин і тільки з допомогою них намагаються зрозуміти дані людей, їх слова та вчинки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою; вони, так сказати, відразу шледають в душі своїх героїв, і нею, мов магічною лампою, освічують те оточення" [7; 524]. Серед цих письменників Франко виділяє М.Коцюбинського, О.Кобилянську, Л.Мартовича, а особливо, В.Стефаника. Для того, щоб продемонструвати новаторство новелістичної техніки В.Стефаника, критик пропонує порівняти його власне оповідання "Хлопська комісія" з новелою покутського майстра слова "Злодій".

В українському літературознавстві вже здійснено таке порівняння: В.Лесин [2; 289–295] та І.Денисюк [1; 112–117] провели цікаві порівняльні студії над обома творами, вказуючи на stefanikivske новаторство в мистецтві новелістичної концентрації. У світлі нового типу психологізму розглядається найскладніший відтінок людського життя, характер сюжету змінюється із зовнішнього на внутрішній, предметом якого стає динамічність й напруга людських переживань. Нетрадиційна архітектоніка "Злодій" дозволяє збільшити обсяг зображуваних психічних переживань. Хоч у загальному новела коротша від Франкової. Скрупульозно проаналізувавши обидва твори, І.Денисюк доходить висновку, що "духовний світ героїв Стефаника зумів тут показати глибше, тонше, ніж його попередники" [1; 112]. Секрет новелістичної майстерності покутського майстра слова, очевидно, полягає у великій експресивній силі його слова з глибоким філософським підтекстом. Це слово несе максимум смислового та ідейно-емоційного навантаження.

У французькій літературі психологічну новелу зустрічаємо вже в творчості П.Меріме. І хоча, в цілому світогляд французького митця розвивався в руслі романтичної естетики, у новелістичній спадщині Меріме є чимало відверто антиромантичних мотивів. Новаторство письменника і безперечний успіх його малої прози полягав не у відмові від романтичних колізій і романтичного антуражу, а в наданні їм нового смислу, нової, зовні приглушеної, знебарвленої, деромантизованої, але, по суті, незрівнянно більшої виразності. Меріме вбачав свій обов'язок не в якомога ширшому охопленні явищ дійсності (що притаманно, властиво, скажімо, Бальзаку), а в умінні обирати з усієї сукупності явищ якийсь одне, неординарне.

Першою опублікованою новелою Меріме, де відтворено роздуми автора над природою людської особистості, що втілює в собі, здавалось би, несумісне, була "Матео Фальконе" (1829 р.). Драматичний сюжет розвивається на Корсіці. Головний герой – Матео Фальконе, дізнавшись про те, що його син-підліток Фортунато з корисливих міркувань виказав поліції втікача, що переховувався в його домі, вершить правосуддя: без найменших вагань вбиває свого нащадка роду. Фабула, як бачимо, романтична, яскраві національні звичаї, сильні вольові характери. Однак глумачення теми – наскрізь психологічне: боротьба негативних почуттів – страху й корисливості – в душі юного зрадника, боротьба благородних

почуттів – материнської любові й свідомості суворого обов'язку – в душі матері. “Численні звивини душі, – як зауважує Ю. Яновський, – зіткнення суперечливих спонукань, вагання, роздуми, – все те, що постає в подібних ситуаціях, – зібрано тут в єдиний клубок; він подібний до туго скрученої пружини, що у вивільненому стані дала б найбагатші переливи барв і звуків, але, постійно стримувана, лише нагадує про свою притаєну енергію” [9; 46].

Аналогічний сюжет – найстрашніший злочин, вбивство батьком своєї дитини – лежить в основі новели В. Стефаніка “Новина”. Гриць Летючий, герой новели, як і Матео Фальконе, іде на злочин свідомо, не в стані афекту, а суворо, спокійно, переконливо. Проте причини, що спонукали їх до вбивства, різні. Закон корсиканського кодексу, закон честі і доброго імені змушує Матео Фальконе покарати зрадника, щоб очистити свою родину від поганої слави. Страшний намір визрів у Гриця Летючого в результаті великих душевних мук і важких роздумів. Перш ніж прийти до злочину він дійшов крайніх меж відчаю, переконався, що тільки смерть може вкортити муку його дітям і йому самому. Віковичний моральний закон про людяність і батьківські почуття виявляється несумисним з умовами життя. Радянські дослідники-степанікознавці (В. Лесин, М. Грицюта) пояснюють це крайнім зубожінням селян в умовах складної економічної розрухи. О. Черненко, характеризуючи творчість Стефаніка у руслі експресіоністичної естетики, вважає, що причини поведінки Гриця Летючого, які штовхають його на дітовбивство, лежать далеко глибше, не крайні злидні і неспроможність знайти вихід зі скрутного становища, а духовне омертвіння, втрата всіх життєвих орієнтирів та бажання очиститися від первородного гріха й врятувати чисті душі своїх дітей. Тому частково можна погодитися з думкою дослідниці, зважаючи на такі промовисті деталі характеристики образу дітей, як їхні “живі очі”, що відображали чисту душу, ще не “умертвлену” гріхом: “Лишень четверо очей, що були живі і що мали вагу... як олово, а решта тіла, коли не очі, то полетіла би з вітром, як пир'я” [ 5; 130]. Та обставина, що в хаті є хліб (“аді є хліб, та й наченейтеси”) і є картопля (“зварив дітям бараболі”) вказує на те, що не голод і крайні злидні визначають смисл людського існування, а прагнення до душевної поживи, віри, надії і впевненості у прийдешньому. Розчарування батька у жорстоких умовах буття, що перетворює людину на раба для забезпечення елементарних матеріальних благ і неможливість вільного розвитку особистості, який дозволяв би їй вибирати таке життя, якого вона прагне, невимовна батьківська любов дозволяють батькові вирішувати долю своїх дітей. Тому Гриць каже до своєї другої доньки, Гандзуні: “– Та, як ся просиш, то не буду, але тобі би ліпше було, а так будеш терпіти... Доци вже ліпше, як тобі” [5; 131]. Отже земне життя сповнене страждань, а звільнення від них можливе тільки після смерті.

Методом психологічного аналізу В. Стефаніка і П. Меріме показують всі злами і повороти душі головних героїв. Вони виносять цю проблему на розсуд читачів, при цьому самі залишаються в тіні, тобто не виявляють свого прямого особистого ставлення до вчинків героїв, оскільки не

*Наталія Яцків. Особливості психологічної новели Проспера Меріме та Василя Стефаніка...*

вирішують і не схвалюють їх. Незаперечним фактом залишається те, що во повинно бути покараним, чи це зрада – як у новелі П. Меріме, чи нестерпне грішне земне існування з метою катарсису і переходу до “нічного” життя.

Але для мистецького опрацювання подібних сюжетів автори все ж послуговуються різними засобами. Новела “Матео Фальконе” побудована на традиційних принципах новелістичного жанру: вмотивована зав'язка з описом місця дії, звичаїв даної місцевості, авторською характеристикою героя; розвиток сюжету і кульмінація (зрада Джанетто), переломний момент (вирок Матео Фальконе) і розв'язка. Така класична архітектоніка пізніше буде досконало використана Мопассаном. Стиль Меріме, на протигагу романтикам, відзначається безпосередністю висловлювання з притаманною йому іронією в сукупності з гармонійністю, спокійною розміреністю викладу, одночасно стиснутий і досконалий. Мова Меріме, як і мова Стефаніка, позбавлена вишуканих “естетичних заокруглень”, проста і водночас лексично багата.

У жанровому аспекті “Новину” Стефаніка назвати новелою можна тільки умовно. Це скоріше антиновела, в якій інтерес із самого початку (незвичайне – виняткове вбивство доньки), по суті, переключачься на дослідження соціально-психологічних причин і обставин вчинку героя. Традиційний канонізований крутий поворот чи перелом у розгортанні сюжетних подій тут відсутній. Автор майже повністю відходить від звичасної побудови творів такої якості з їх поворотними пунктами, пуантом та непередбачливістю розв'язки. Новелістичний принцип творчості Стефаніка полягає в модифікації жанру малої прози. Вдало сполучивши європейську генеалогічну константу новели (напряму викладу, шатність твору бути трансформованим у маленьку драму) із українською духовністю, він досягає поглибленого психологічного ефекту. Несподіваність, переломний пуант Стефанікової новели міститься в глибших, повнішньо прихованих від ока, площинах їхньої жанрової структури. Вона виникає в момент переключення сприйняття колізій селянського життя з соціально-побутового на світоглядно-філософський вимір. Так “Новина” через конфлікт з покусського життя піднімається до висот загальнонаціональних, а відтак і загальнолюдських.

Психологічна геніальність В. Стефаніка полягає у “баченні світу кризь призму чуття і серця своїх героїв” (І. Франко), відчутті людських страждань, розумінні душевного стану персонажів. Так, психічний стан Гриця автор проєктує на пейзаж оточення у картині перед злочинном: “У місячним світлі розстелилася на долині ріка, як велика струя живого світла. Гриць здригнувся, бо блискуча ріка заморозила його, а той камінь у грудях став іще тяжчий. Задихався і ледве міг нести маленьку Доцьку.” [Там само, 130] “Живе світло” ріки манить Гриця у невідомість до звільнення від страждання, а “тяжкий камінь” у грудях підштовхує його до дії. Змалювання трагічної колізії автор поєднує з тонким естетичним чуттям,

яке вражало великого Каменяра. Так, оцінюючи глибинну суть психологізму і драматизму новел В. Стефаніка, він риторично запитує: "Що визначає всі його оповідання, сильніші і слабші, довші і коротші, об'ємного, як океан, глибокого чуття, що тремтить у кожнім слові, чується у кожній рисочці, – так се, власне, той несхибний артистичний такт, який велить йому все і всюди задержати міру. Стефанік – абсолютний пан форми" [7; 526].

Психологізм Стефаніка виявляється також в умінні словом чи картиною викликати відповідний тривожний стан душі. Уже перше речення робить читача неспокойним, він заінтригований: "У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у річці свою дівчинку". Такий зачин не тільки приголомшує читача, але й натякає на існування якихось інших, окрім соціальних, джерел трагедійної тривоги, що лежать поза сферою людських взаємин. Тому переломний момент новели полягає не у діях Гриця, а у внутрішньому монологі, своєрідному внутрішньому звіті героя перед собою, законом людяності, який уособлює духовний досвід тисячоліть і стверджується щоденною практикою людських взаємин. Тамуючи душевний біль і почуття великої батьківської провини, викликані вбивством своєї дитини, він промовляє: "Скажу панам, що не було ніякої ради; ані їсти що, ані в хаті затопити, ані віпрати, ані голову змити, ані ніш. Я си кари приймаю, бо-м завинив, та й на шибеницю!" [5; 131]. Душевне сум'яття Гриця після злочину ще підсилюється і він готовий прийняти кару за свій вчинок.

Зовсім інший тип персонажу П. Меріме. В образі Матео немає звичайного для романтичного героя самозаглиблення, самоаналізу, сумніву, він не виголошує довгих сентенцій, що стали б дзеркалом його психологічного еста, немає і внутрішніх монологів. Він натура небагатослівна і людина, яка стверджує себе у вчинках, дії. Після скоєння злочину ("акту правосуддя") Матео повертається до розміреного життя. У цьому проявляється притворно об'єктивна манера розповіді Меріме – введення ним у найбільш психологічно напружену новелу ніби емоційно занижених кінцівок і обрамлень. Така кінцівка покликана відволікти увагу читача від прочитаного, хоча насправді, ще більше його повертає до аналізу й роздумів над мотивацією вчинку героя.

Отже, основна відмінність психологічної новели П. Меріме та В. Стефаніка полягає в естетико-філософському світогляді авторів. Творчість французького митця, розвиваючись у руслі романтичної естетики, психологічним заглибленням у причини вчинків героїв готувала ґрунт для реалістичного зображення. В. Стефанік вдається до психологізму з метою привернути увагу до внутрішнього світу персонажів, яких хвилювали проблеми загальнолюдські, глобальні, проблеми призначення людини на землі, її духовної самореалізації. Психологічний аналіз набирає у нього форми "потoku свідомості", послідовного запису думок і переживань особи у всій їхній хаотичності. Такого роду психологізм стає основною, визначальною рисою у письменстві кінця ХІХ – поч. ХХ ст., зумовлюючи його естетику, побудову образів, сюжетів, навіть стилю і

характерний для модернізму з його спрямуванням на розкриття індивідуальності людини, її "я", ігноруючи її соціальну і класову суть, апелюючи до підсвідомого, ірреального, містичного.

- 1 Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ–початку ХХ ст. – К., 1981.
- 2 Лесин В. Василь Стефанік – майстер новели. – К., 1970.
- 3 Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы. – М., 1990.
- 4 Меріме П. Новеллы. – М., 1980.
- 5 Стефанік В. Твори. – К., 1971.
- 6 Фащенко В. Из студий про новелу. Жанрово-стильові питання. – К., 1971.
- 7 Франко І. Твори в 50-ти т. – Т. 41. – К., 1983.
- 8 Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка. – Едмонтон: Сучасність, – 1989.
- 9 Янковський Ю. Проспер Меріме. Життя і творчість. – К., 1978.

*In the article "The Peculiarities of the Psychological short story of P. Merime and V. Stefanyk" by means of the comparative – typological method of analysis the common and distinctive features of psychological insight of the Ukrainian and French authors are observed. It is stated that these features are caused by the genre and stylistic peculiarities.*

Микола Сулятицький

### “ПРОМЕТЕЇЗМ” ЯК ДЖЕРЕЛО НЕОРОМАНТИЧНОГО МИСЛЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Численні дослідники творчості Лесі Українки колись і тепер небезпідставно стверджують, що в її ліриці й драматургії однією із домінуючих рис художньо-образного світу проступає "прометеївська одержимість" у непримиренності до поневолення, рабської упокоєності й т. ін. у прагненні як до особистісної, так і суспільної духовної свободи. "Ні один образ не повторювався у неї так часто і з таким піднесенням, – писав свого часу Павло Пилипович, – як образ Прометея, котрий, зрештою, став своєрідним символом її життя загалом" [6; 312]. І хоча згодом, уже в офіційному ридянському літературознавстві, ця теза набула канонізованого значення й сприймалася як символ революційності письменниці, як асоціація зі "співачкою досвітніх огнів", все ж нині не слід її відкидати чи принаймні в чомусь піддавати сумнівам або навіть запереченням. Тут важливо інше: не стільки виявляти "прометеїзм" у системі мотивів, тем, образів та сюжетів, скільки окреслити його джерельні імпульси для неоромантичного мислення Лесі Українки, зосібна в її унікальній драматургії, особливості авторської свідомості в осмисленні цього явища взагалі, і то завперш у внутрішній і зовнішній структурах твору.

У зв'язку з цим одразу варто зазначити, що "прометеїзм" як суспільно-естетичне й художнє поняття, в основі якого лежить абстрагована, дійово-активна й трагічно-одержима постать, тісно співіснує із Лесиво-



ним розумінням індивідуалізму в його неоромантичній концепції, де особистість – виняткова й героїчна – “прагне до визволення від натовпу” і в самому натовпі, намагається розширити свої права, має всі можливості “знайти подібних до себе”, і якщо вона виняткова та активна — має “нагоду підносити до свого рівня інших, а не опускатися до їх рівня, не бути в альтернативі вічної моральної усамітненості або моральної казарми” [5; 236-237].

Окрім того, “прометеїзм” – це і страждання, і трагізм, і незламність людського індивідууму, а Прометей тут радше виняткова фігура, образ-функція [3; 23], втілення певної ідеї і меншою мірою якогось конкретного чуттєвого характеру. Зароджений ще в умовах існування класичного романтизму (згадаймо, приміром, твори Дж.Байрона, Г.Гете, Т.Шевченка, М.Драгоманова та ін.), “прометеїзм” як художня традиція успішно продовжував своє творче побутування в стихії, неоромантичної літературної течії. Так, у драматургії Лесі Українки “прометеїзм” як вияв психічної категорії страждання тонко переплітається із іншою його гранню – трагізмом. Більше того, феномен трагічного в ряді п’єс письменниці зумовлюється, як слушно зауважує сучасна дослідниця Марія Зубрицька, дисгармонією “творчо сильної індивідуальності і суспільства”, котра є первинною і, в свою чергу, призводить “до порушення балансу внутрішніх сил, порушення смислових рівнів свідомості, тобто до вторинної дисгармонії” [3; 24]. Власне, в античних і біблійних темах, якими багата драматургія Лесі Українки, і проступає дисбаланс між особистістю і громадою чи натовпом, між прагненням за гармонією і її реальною неспівмірністю, нарешті, між долею і трагічною приреченістю окремих осіб людської постаті.

Саме така авторська концепція “прометеїзму” виявляється в неоромантичних драматичних поемах “Вавилонський полон” і “На руїнах”. Герой першої Елеазар піднімає народ на боротьбу за відстоювання права як особистої, так і всезагальної незалежності, під час якої його заклики відбивають стан прометеївської нескореності й морально-духовного неприйняття будь-яких форм і проявів покірливості та терпіння з боку юрби, народних мас. Героїня другої Гірца, всупереч суспільним обставинам, одержима високою мрією про недалеке майбутнє визволення рідного краю і народу з-під гніту завойовників. Іншими словами, Леся Українка в згаданих творах розкриває дисгармонію між мужньою і відважною особистістю і суспільством, індивідом і громадою. Тим часом в іншій її драматичній поемі “Оргія” зовнішня дисгармонія зміщується в бік внутрішньої, чому, власне, й порушується смислові рівні свідомості Антея, котрий не стільки протистоїть ворожо налаштованим супроти нього і його землі загарбникам (римським меценатам, Прокураторові чи Префекту), скільки всіляко заперечує будь-який компроміс з ними з боку завойованих греків, тому й не може простити він відступництва своєї дружини, танцівниці Неріси, яка дарує мистецтво чужинцям.

Цікаво, що екзистенційні концепти в художньому мисленні Лесі Українки здебільшого завжди набувають трагічного розв’язання чи трагічного спрямування. В листі до Агатангела Кримського від 27 жовтня 1911 року вона зізналася, що “давно засвоїла собі трагічний світогляд” [5;

372], підкреслюючи цим, очевидно, одну із характерних рис своєї авторської свідомості. Тут йдеться про внутрішній трагізм власного духовного світу, котрий, з одного боку, самодостатньо витворювався її модерним літературно-образним мисленням, а з другого, був недоступний і незабагнений для широких національно-культурних кіл того часу. “Мабуць, трагедія нашої геніальної поетеси не лише в тому, що вона часто писала знесилена фізично, перемагаючи підступну хворобу, – пише сучасний дослідник драматургічної творчості Лесі Українки. – Трагедія її в тому, що вона як самотній художник слова, феноменальний митець, якому немає рівня у світовій драматургії, через брак перекладів не могла дійти до читача чи глядача вчасно, як не могла “достукатися” і до українського читача чи глядача головним чином через невідповідність їх до сприйняття естетики театру Лесі Українки” [8; 27-28].

Одночасно трагічний світогляд письменниці виразно проступає і в її драматургії, де надто увиразнюється елемент провини, який щонайменш у бінарному конфлікті охоплює обидва його полюси і сягає усіх компонентів внутрішньої і зовнішньої структур твору. А його герой, перебуваючи в складних психологічних суперечностях, безсилий вивільнити себе від усеможливої провини й перебирає на себе відповідальність (свідомо чи мимохіть) за наслідки дій та вчинків, котрих він зовсім не прагнув. Леся Українка так зображує такий тип героя, що в ньому протягом усієї драматичної дії відчуття провини неодмінно призводить до духовного чому як вищої форми трагізму (“Кассандра”, “У катакомбах”, “У пущі” та ін.). Трагічний герой, що вже за своєю суттю є неперебутньою яскравою особистістю, наче Прометей бере на себе відповідальність за долю оточуючих його людей, за триумф певної ідеї, не зупиняючись навіть перед видимою нездоланністю поставлених перед ним перешкод у досягненні своєї мети. Безперечно, в таких постатях з виразною прометеївською одержимістю, як визначає Дмитро Козій, завше є “якесь незламне ядро в їх духовній істоті, але в перипетіях боротьби за кожним разом, у кожного з них ламається щось велике і цінне, ніби даючи доказ, що їм не чуже все людське, дарма, що вони являють собою людей вишого духовного складу” [4; 8].

Використовуючи в своїй драматургічній творчості неоромантичний тип художнього мислення, Леся Українка, крім трагічної провини, ніокремлювала в своєму героєві могутню силу волі зробити сподіване, можливе дійсним, не опускаючи водночас цього можливого до рівня пасивного чи інертного животіння. Тут трагічна свідомість таких постатей, образно висловлюючись, запалює їх прометеївською одержимістю, додає духовних сил, окреслює нову перспективу бачення тощо. Такою, на переконання багатьох лесезнавців, є Кассандра із однойменної драматичної поеми письменниці. Вона – дочка Прометея, успадкувала від нього знання й уміння пошуків та пророцтва правди, жагу безкорисливої самопожертви в ім’я не тільки близьких, рідних їй людей, але й усієї Трої. Однак відсутність підтримки і розуміння індивідуальних до долі свого рідного краю поглиблює трагізм її ситуації.

Також важливим залишається й досі з'ясування духовної основи "прометеїзму" в драматургічних творах Лесі Українки. Як засвідчують дослідники її творчості (скажімо, Роман Задеснянський, Ігор Качуровський, Дмитро Козій та інші літературознавці із українського зарубіжжя), вся складність цього полягає в тому, що навіть нині немає чіткого й доволі аргументованого зіставлення понять Лесиного прометеївського богоборства, з одного боку, і культивування нею засад християнської релігії, з другого. У драматичній поемі "В катакомбах" виразно проступає саме прометеївський дух богоборства: Неофіт-раб стає супроти Єпископа, бореться проти духовного рабства.

Микола Зеров зазначав, що "образ Прометей, горді заповіді прометеїзму – це в Лесі Українки не випадковий, не хвилевий настрій. Прометеївська непримиренність і богоборство носилися перед нею здавна" [2; 395], доходячи навіть до заперечення (суто зовнішнього!) християнського світогляду. Проте заперечення це стосувалося радше християнської влокореності, проповідей любові до ворога, притлумленості людського духу загалом. Тому і в драматичній поемі "В катакомбах", і в драматичному етюді "Йоганна, жінка Хусова", і в драматичній поемі "Одержима" та ін. Леся проєктує "шляхетність прометеївської жертви...", бо він ("прометеїзм". – М.С.) є співзвучним з Лесиною вольовою настановою, яка шукає виразу в дії, ідеї якої найтісніше в'яжуться з дією" [1; 95]. Звідси опозиції "прометеїзму" та "християнства" в творчості письменниці, зокрібно драматургічній, у тому, "що за християнською інтерпретацією, милосердя не є результатом Христа, але причиною. Христос терпить не через розгніваного батька, але щоб привернути розгніваних людей до Бога. Прометей же виступає проти гнівного Зевса, а Христос є найповнішим об'явленням любові Бога до людей" [1; 95].

"Прометеїзм", майстерно зреалізований у ряді драматургічних творів Лесі Українки, є, отже, присутнім літературно-художнім джерелом неоромантичного мислення письменниці, що виявлялося як у внутрішній, так і зовнішній структурах драм.

1. Горохович А. Ідеї і герої, їх конфлікти, передані афоризмами // А.Горохович Поетика Лесі Українки і її афоризми. – Вінніпег.: Волинь, 1980. – С. 73-89.
2. Зеров М. Леся Українка // М.Зеров. Твори: В 2-х т. – Т.2. – К.: Дніпро, 1990. – С. 359-401.
3. Зубрицька М. Проблема індивідуалізму в творчості Лесі Українки // Сучасність. – 1991. – №12. – С. 22-25.
4. Козій Д. Форми трагізму у Лесі Українки // Листи до приятелів. – 1963. – № 7-8. – С. 7-12.
5. Українка Леся. Лист до А. Кримського від 12 жовтня 1911р. // Леся Українка. Зібрання творів: В 12-ти т. – Т.12. – К.: Наукова думка, 1979. – С. 370-373.
6. Українка Леся. Новейшая общественная драма // Леся Українка. Зібрання творів: В 12-ти т. – Т.8. – К.: Наукова думка, 1977. – С. 228-252.
7. Филіпович П. Література: статті, розвідки, огляди. – Нью-Йорк – Мельбурн.: Українська Академія наук у США. – 1971. – С. 312 // Жила В. Прометеївські образи і мотиви у творчості Лесі Українки // Визвольний шлях. – 1987. – Кн.4. – С. 466-477. кн.5. – С. 601-611.

- В. Хороб С. Драматургія Лесі Українки на тлі європейської модерної драми // Степан Хороб. Слово-образ-форма: у пошуках художності. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 22-30.

*The idea of "prometeism" as a social, an esthetical and artistic conception with an abstract, active and tragically obsessed figure in it base is described in this article. This figure closely exists with Lesya's understanding of individualism in its neoromantic conception where a strong and heroic personality is presented. This author's idea of "prometeism" arises in the neoromantic dramatic poems and it is a reveal of the mental category of neffering which is together with its another side – tragedy where such an element as a guilt of the hero is expressively shown. Finding of the mental base of "prometeism" in Lesya Ukrainka's dramatic works is also an important moment and this moment demands an objective comparison of Lesya's fight against.*

Сергій Борис

### ДИСКУРС ІРОНІЇ: ДВІ МОДЕЛІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

З-понад десятилітньої дистанції – умовно за точку відліку візьмемо появу літургування "Бу-ба-бу" – стає все більш очевидною і безсумнівною головна подія української літературної еволюції кінця століття – швидке, навіть агресивне становлення іронічного дискурсу, іронічного способу існування письма у світі і світу в письмі. У суто стилістичному аспекті це означає еміграцію з периферії до центру художньої практики секундарної риторичної фігури, перетворення її на "фундаментальний троп", "троп тропів", "принцип організації дискурсу", "панівний діалектичний модус мислення, що просякає текст і, отже, робить його суперечливим та амбівалентним" [14; 8]. Спектр засобів реалізації дискурсивної іронії коливається від традиційного антифразису до складних технік відчуження (detachment) читача від "можливого світу" твору і його протагоністів з допомогою певних операцій на рівні нарративних структур, що "конституують глибинний рівень семіотичного процесу" [3; 525]. Зрештою, існує виразна тенденція за мірою іронічності визначати місце твору і автора в каноні 80 – 90-х років.

Такий цілком мотивований іманентними факторами літературного процесу зсув у припізненості своїй є, насправді, черговим виявом за давньої слабості українського письменства – Г. Грабович кваліфікував її як "несуцільність", "перервність", відсутність тягlosti (discontinuity) [2; 14]. Неодмінним наслідком такого стану стає необхідність форсованого, "екстерном" освоєння літературних (жанрових) і мовних ресурсів, що у світовому літературному процесі давно втратили ауру новизни. Тільки з появою у 1996 році "Переверзі" Ю. Андруховича український читач отримав роман, у якому іронія сягнула самодостатнього статусу, позбавилась від агресивної риторичної спрямованості на об'єкт ("жертву"). У Європі першими почали універсалізувати іронію, як відомо, романтики і Гегель, а довершив романтичний проєкт у 1841р. С. Кіркегард: "Мета іронії – ні в

чому, окрім неї самої... тільки в тому, щоб почуватися вільним” [11; 90]. Оскільки подібний досвід ніколи не був органічною складовою горизонту сподівань українського читача, доводиться констатувати, що реакція на “Перверзію” виявилась аж надто стриманою і поверховою передусім через брак герменевтичної традиції і культури відчитування іронії. З позалітературних причин тривала і зріла традиція іронії – “нормативної ментальності роману” – не розвинулась, як не розвинулась традиція роману в сенсі “епосу про світ, покинутий Богом” [12; 88].

Попри відносну різноманітність комунікативних стратегій, властивих окремим творам В. Діброви, В. Яворського, Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, Ю. Винничука та ін., попри індивідуальні особливості, увесь спектр засобів, відповідальних за порозуміння з читачем і конструювання фігури імпліцитного читача, можна звести до двох моделей і описати за допомогою двох “алегорій читання” – реконструкції і гри. Відповідно з-поміж перелічених письменників обираємо постаті, найбільш характерні й зручні для ілюстрації, – В. Діброву з його “Збіговиськами” і Ю. Андруховича як автора “Перверзії”.

Усі чотири повісті В. Діброви – “Хрестини”, “Новий Рік”, “Великодня Ніч”, “День народження” – ізоморфні за структурою, в основу якої покладено антифразис, піднесений до рівня організаційного принципу. На майже мінімалістичному тлі сухої, інформативної, позбавленої тропіки (метафор не більше, ніж в анекдотах) мови повістей стилістичний потенціал антифразису розкривається особливо виразно:

*“Хату цю їм [молодцям] зробив, звичайно ж, Лесин батько через знайомих з Держбуду... Теця одразу сказала, що молодят до себе не візьме...”*

*“Во треба думати головою!” – порадила теща Михайлові.*

*“Ви тільки не хвилюйтеся, – заспокоїв її зять, – це погано для шкіри”... Теща мовчки ошпарила зятя своїм отруйним поглядом, але тіпати нерви об це добро не стала” [4; 8].*

Антифразис, який передбачає контрарність, несумісність між традиційним (денотативним) і ситуативним (контекстуальним) значенням мовної одиниці, як правило, не викликає труднощів у читачів: очевидно, що в ситуації сварки вислів зятя слід розуміти зовсім не як турботу про тещине здоров’я, а лексема “добро” набула в контексті невластивих їй негативних конотацій презирства і нікчемності. Іронічна настанова дистанційованого від зображуваного світу оповідача щедро виявляється у репліках від третьої особи на зразок “заспокоїв її зять”, семантика яких у тексті також протилежна словникової.

Звісно, вираження іронічно-негативної авторської модальності – завданням занадто складне, аби розв’язати його виключно на лексичному рівні. Слід погодитись, що існують “системно закріплені синтаксичні засоби вираження іронії” [6; 33]. Так, впадає в око велика питома вага транспонованих (риторичні питання, стверджувальні речення, вжиті у значенні заперечних, і навпаки), парцельованих, вставних і відокремлених синтаксичних структур. Суттєво те, що іронічний синтаксис В. Діброви в цілому не суперечить тій-таки антифразисній моделі, оскільки має в основі

своєї принцип простоти контрарності (експліцитного й імпліцитного, форми і змісту, теми і реми). Задля ілюстрації звернімося до зацитованого фрагменту: в першому реченні у вставному “звичайно ж” відтілюється іронічне авторське ставлення до “совкового” побуту непулятих персонажів.

Іронія В. Діброви, однак, не обмежена суто вербальними механізмами, навпаки, останні виконують радше секундарну підсилювальну функцію. Талант письменника виявляється передусім у віртуозному вмінні творити динамічний сюжет (майже голівудський комедійний action), комічну ситуацію і характер. Отже, проза В. Діброви пропонує читачеві рідкісний в українській літературі (особливо в сучасній з її занепадою драматургією) синтез іронії драматичної та ситуативної.

Об’єкт-жертва ситуативної іронії “більш – менш відкрито виражає надії на майбутнє, але якийсь непередбачуваний поворот подій руйнує всі ці надії, плани, бажання” [13; 66], тобто комічний ефект засновується на контрасті, невідповідності між причиною і наслідком. У “Хрестинах” шпалановане свято охрещення внаслідок збігу обставин обертається розлученням молодих батьків; замість сподіваного містичного досвіду від підвідин церкви на Великдень, персонажі “Великодньої ночі” занурюються в дріб’язкові егоїстичні переживання та побутові сварки; святкування дня народження перетворюється на фарс і розчарування (“День народження”). Для творення комічного ефекту автор майстерно використовує різницю між рівнем знань читача і героїв, а також героїв одне про одного.

Механізми ситуативної і драматичної іронії, присутні в текстах Діброви, не порушують загальну антифразисну модель і конвергентно працюють з вербальними формами на одну мету. У випадку драматичної іронії автор пропонує нам, читачам, “мовчазну змову” проти жертви – протагоніста: “автор перенє, що ми знаємо, що він знає, що ми знаємо...” [9; 225]. Всезнаючий автор і читач (глядач) тяжіють на аксіологічному (ідеологічному) рівні до єдиної ідентичності, “оселяються” в дистанційованому від зображуваного світу топосі етичного консенсусу, “погоджених норм” (В. Бут). Цей консенсус не надається до подальшої деконструкції. Таким чином, при антифразисній іронії читачеві пропонуються певні цінності як “готові”, хоча й імпліцитні. Процес розуміння з рухом до консенсусу і самим консенсусом – злиттям ціннісних настанов комунікантів. Цінності й норми, що їх поділяють партнери, існують а ригорі стосовно тексту, поза і понад текстом і оскарженню не підлягають.

Іронічний дискурс, організований за риторичною антифразисною моделлю, вимагає особливої техніки відчитування. Попередньо ми погодились описувати цю техніку алегорією реконструкції. Реконструкція зводиться до чотирьохкрокового алгоритму, описаного ще В. Бутом: 1-ий крок – текст “запрошує” читача відхилити буквальне значення як абсурдне: 2-ий крок – вибір альтернативи, яка тією чи іншою мірою суперечить буквальному значенню: 3-ій крок – усвідомлення намірів автора, його цінностей і мотивів: 4-ий крок – остаточний вибір читачем нового релевантного значення висловлювання і досягнення бажаного консенсусу, який повторній реконструкції не підлягає [див. 9, 10-11]. Саме за цим алгоритмом (тільки

несвідомо й миттєво) ми приходимо до розуміння справжнього змісту, скажімо, заспокоєнь зтя в зацитованому фрагменті “Хрестин”.

Як бачимо, риторична антифразисна іронія виключає з переліку своїх можливих об'єктів самих комунікантів: “якщо тут є жертви (а вони зазвичай є), то, однак, ними ніколи не бувають імпліцитний автор чи справжній імпліцитний читач” [9; 223]. Об'єктом іронічної негації в прозі В. Діброви є радянська людина з відповідним побутом і мисленням та рецидиви останнього в пострадянському суспільстві. Автор, наділений “всезнанням” і “всеприсутністю” традиційного літературного оповідача, наче витає над світом, приреченим на демонтаж, на безпечній відстані. Така іронічна дистанція перешкоджає ідентифікації читача з персонажами фікції, однак зовсім не заважає йому злитися з вельми комфортною, поблажливою, трохи цинічною фігурою оповідача.

Тексти Ю. Андруховича імплікують цілком відмінний спосіб спілкування автора і читача. Суть його добре схоплює алегорія гри або танцю. На відміну від механічного реконструктивістського алгоритму ігрової моделі наголошує на інтерсуб'єктивному вимірі іронії, метою якої стає запитування і підрив (subversion) “природної”, “готової” єдності цілісної свідомості суб'єкта і мови, а не погодження з авторським переліком норм. Іронія Ю. Андруховича розгортається в дискурсі, в тканині якого цінності не пропонуються як *table-d'houte*, а перебувають у процесі становлення, верифікації чи де(ре)конструкції (“рекреації”). “Ігрова стратегія” полягає у відносно нерегламентованій, ненав'язливій взаємодії автора і читача. Їхнє спілкування нагадує розкуті наближення і віддалення партнерів під час джазу чи, скажімо, регу. Оскільки “не існує метамови, яку можна було б використати як місце, звідки можливе розуміння” [10; 13], комуніканти втягуються в нетрі власного універсального сумніву та іронії, “що не бажає бути зрозумілою” [11; 266]. Жодне твердження не слід розуміти буквально, жодну реконструкцію не можна вважати остаточною; навіть слововловлення дидактичного чи інформативного – експресивного характеру тільки посилюють іронічний модус існування дискурсу, оскільки ефектно “підриваються”, занижуються через кілька рядків чи сторінок. “Тільки любов може порятувати нас від смерті, – щемливо проголошує Перфецький. – Там, де закінчується любов, починається “безглуздя світу” [1; 241]. Аби сформулювати свою “істину” в умовах відомого ще романтиком “нездоланного протиріччя між неможливістю і необхідністю вичерпної повноти висловлювання” [7; 287], Перфецький мусить створити персонажа, вписаного в напівфантазмагоричний соціально-історичний контекст. Цей фантом – Непомук – Куншттик – служить необхідним посередником між Стасом і учасниками семінару, чим підкреслюється неможливість безпосереднього розуміння в “епоху втраченої простоти” (У. Еко). “Іронія тексту” (В. Ізер) не дозволяє читачеві, відчуженому від оповідача фрагменту, надійно ідентифікуватись ні з протагоністами, ні з фігурою упорядника. Нас позбавлено безсумнівних підстав довіряти “останньому слову” Перфецького, а тим більше репліці “недоречно вигаданого Непомука – Куншттика” про апріорно абсурдний стан світу: “Насправді ніякої дійсності не існує. Існує лише

безмежна кількість наших версій про неї, кожна з яких є хибною, а всі вони, виті разом, є взаємно суперечливими. Задля свого порятунку нам залишається прийняти, що кожна з безлічі версій є істинною. Ми б так і зробили, якби не були впевнені в тому, що істина мусить бути і є лише одна, а ім'я її – дійсність” [1; 227 – 228]. Фрагментарна структура роману виростає з цього парадоксу, подібного до античного парадоксу про критського брехуна.

Фрагментований іронічний дискурс підриває єдність суб'єкта, розмиваючи мовні береги його ідентичності: Перфецький – це людина без психіки і обличчя, мовного передусім. Складається враження, що ситуація в мовленні Андруховичевих романів взагалі не передбачає присутності когерентного, цілісного суб'єкта. Перефразовуючи славетного улюбленця постмодерністів, можна сказати, що *the language is out of joint* – звихнулась мова. Мобілізовано увесь спектр “традиційно” постмодерністських засобів підриву послідовності і зв'язності дискурсу. Основна їх частина окресджується, зрозуміло, на синтаксичному рівні. Певна синтаксична конструкція наче захоплює мовця в полон, оповідач починає нагнітати однорідні форми, вичерпуючи мовні можливості по вертикалі; паратак西斯 домінує над гіпотаксисом:

*“Така земля не могла не притягувати численні зграї особливо моротної людності... Позбавлені маєтку вельможі і позбавлені сану сукнівники, мадрівні жebraки..., співочі сліпці..., утеклі селяни, позацехові муртачі, спудеї, відраховані за вільнодумство і содомію..., реєстрові картярї і шарлатани, езуїтські проповідники, чорношкірі акробати..., послідовники світу напороті, дегустатори солі таємних знань..., діти першого причастя, свідки другого пришестья..., мочеморди, соціяни, аріяни, растафаріяни, тринітарії, антитринітарії, проте перш усього – вільні коханці й козаки, джигунство й богунство, ангели стегу...” [1; 236].*

Мовець втрачає репресивний контроль над мовленнєвою діяльністю, “кйфуючи від самого називання”. Синтаксична неграматичність чи семантична несумісність часто сягають межі, за якою комунікація просто не можлива”: “У тридцять восьмому році я зауважив, що нахил абіссинського посла до білих віршів не перестав дивувати ввійманих при цьому на гарячому щуроловів. З усього випливало, що діапазон мерехтіння дверей на сім восьмих неспроможний бути об'єктом парламентських слухань...” [1; 228].

Вторгнення в мовну тканину фрагментованого суб'єкта означає передусім послаблення метонімічності, а отже, міметичності, реалістичності і раціональності дискурсу. Органічність зв'язку прози з метонімією помітив вихований на модерністах Р. Якобсон: “Саме асоціація за суміжністю надає оповідній прозі її основного імпульсу: повістування рухається від речі до речі за сусідством, чи в причинному, чи в часопросторовому порядку” [8; 331]. Звісно, навіть у “найкарнавальніших” топосах (як - от у наведеному переліку “ мешканців”) автору не вдається остаточно “деконструювати” метонімію: кожен окремий елемент списку можна вважати частиною певної віртуальної, майже невловної цілості, наприклад, “образу нової постколоніальної спільноти у вимірах простору і часу” [5; 246]; а зв'язок між цілим і частиною за природою метонімічний.



Однак, насправді важливою видається еквівалентність (синтаксична, а тому й ідеологічна!), яка затьмарює метонімічну залежність частини і цілого, причини і наслідку, тобто власне ієрархію, що передбачає локалізованого в ній послідовного, рівного собі суб'єкта.

Іронія Ю. Андруховича могла з'явитися лише в культурі, яка переживає системну кризу і брак ідентичності на зламі епох (з перспективи компаративістичної з'ява такого дискурсу означає ще й прилучення до унікальної європейської традиції рефлексії і вислову). Ця іронія є не стільки вираженням кризи (на відміну від іронії В. Діброва), скільки спробою відповіді на неї. Це дискурс, в тілі якого сам зміст поняття ідентичності знає фундаментального "зсуву від суб'єкта до певного типу інтерсуб'єктивності" [10; 3]. Зразковий читач такої літератури має бути водночас "жертвою" її іронії, готовою до радикальної ревізії основ власної самототожності і цілісності, до активного діалогу, гри з Іншим (автором, фігурою у тексті). Причому метою є не злиття позицій комунікантів чи "з-мова" проти "жертв", а власне сама гра. В ній здобувається досвід власних меж і меж Іншого, намагається відстань між партнерами, а отже, виробляються основи майбутнього консенсусу.

1. Андрухович Ю. Перверсія. Роман. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997.
2. Грабович Г. Деякі теоретичні проблеми українського літературознавства // Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження. Есе. Полеміка. – К.: Основи, 1997. – С. 14 – 22.
3. Греймас А., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. – М.: Прогресс, 1983. – С. 483 – 550.
4. Діброва В. Збіговиська. – К.: Критика, 1999.
5. Павлишин М. Що перетворюється в "Рекреація" Юрія Андруховича? // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно – критичні статті. – К.: "Час", 1997. – С. 237 – 254.
6. Походня С. И. Языковые виды и средства реализации иронии. – К.: Наукова думка, 1989.
7. Шлегель Ф. Критические фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1983. – С. 280 – 289.
8. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. – М.: Прогресс, 1987. – С. 324 – 338.
9. Booth W. C. A Rhetoric of Irony. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.
10. Handwork G. J. Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan. Yale University Press, 1985.
11. Kierkegaard S. The Concept of Irony, with Constant Reference to Socrates. New – York: Harper and Row, 1965.
12. Lukacs G. The Theory of the Novel: a Historico – Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature. Cambridge: M. I. T. Press, 1971.
13. Muecke D. C. Irony. London: Methuen, 1970.
14. Wenko E. Ironic Formula in the Novels of Beryl Bainbridge. University of Gothenburg, 1993.

*In the article the author is examining the phenomenon of ironic discourse in the recent Ukrainian prose. The author distinguishes two general types of ironic writing and two corresponding models (strategies) of interpretation.*

Надія Крижанівська

## "ЛОГІЧНІ ОПОВІДАННЯ" ЕДГАРА АЛЛАНА ПО В КООРДИНАТАХ РОМАНТИЧНОЇ СИСТЕМИ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ

Творчість відомого американського поета та письменника-романтика Едгара Аллана По (1809–1849) є складною та багатогранною. І хоча нікому з видатних американських художників слова XIX століття не випадало на долю таких суперечливих суджень критики, як Е. По, безперечним є те, що саме він створив національний жанр новели, запропонував такі нові формотворчі підвиди, як детективне, психологічне та науково-фантастичне оповідання. Літературна спадщина митця становить один із найважливіших здобутків письменства доби американського романтизму.

Незважаючи на достатньо глибоке дослідження творчості Е. По в колишньому радянському літературознавстві (скажімо, праці Ю.В. Ковальова, О.М. Ніколюкіна, Л.М. Корольової, Т.М. Нефьодової, І.Б. Проценко, О.М. Апенко та ін.), різні підходи до вивчення новелістики письменника створюють можливості її нового бачення та інтерпретації. Зазначимо, що в українському літературознавстві творчість Е.А. По майже не досліджувалася, а публікації на цю тему мають в основному методичний характер (В.О. Братко, С.В. Бусел, В.Н. Назарець та ін.). То ж у цій статті розглянемо "логічні оповідання" Е.А. По, що стали першими в історії літератури творами детективного жанру і до цих пір служать його зразком, в контексті романтичної художньої системи.

Генеza історії детективного жанру сягає глибокої давнини. Його елементи знаходять в біблійській історії Каїна та Авеля, є вони в казках "Тисячі та однієї ночі", в середньовічній китайській новелістиці [5; 162]. Вивчаючи традиції детективного жанру, виділяючи елементи, необхідні для його формування, літературознавці називають імена Шекспіра, Вольтера, Бомарше, Годвіна, Діккенса, Бальзака [3; 40-42]. Проте справжня історія детективу, на думку, по суті, всіх дослідників, бере свій початок з часу появи "логічних оповідань" Е.А. По (або "раціоцінацій" – tales of ratiocination). До цього типу творів належать "Вбивство на вулиці Морґ" (1841), "Таємниця Марі Роже" (1842), "Золотий жук" (1843) та "Викрадений лист" (1844).

Будь-який літературний напрямок відрізняється від попередніх та наступних певним поглядом на людину, світ, що її оточує, місце особистості в цьому світі, зв'язок між нею та суспільством. Одним з головних відкриттів романтизму є пильна увага до конкретного, неповторно-індивідуального буття людини, її внутрішнього світу та духовного життя. Пояснюючи причину такої зацікавленості до окремої

\* Згідно з тлумачним словником Вебстера, "ratiocination" – це "процес точного мислення". "використання дедукції, індукції та їх комбінації у спробі знайти рішення". "логічне чи систематичне мислення".

постаті, Новаліс писав: "Найбільш чудесним і вічним є наше власне буття. Найбільшою таємницею для людини є вона сама" [6; 107].

Однією з таких таємниць, яку розкриває у своїх "логічних оповіданнях" Е. По, є інтелектуальна діяльність героя. П' він показує в усіх проявах, аналізуючи процес мислення, його принципи та логіку, а своїм блискучим розкриттям загадки демонструє красу та можливості розуму. Суттєвою рисою романтичного героя Е. По дослідники вважають раціоналізм, що відображає більш тісний, аніж в Європі, зв'язок романтичного руху США з традиціями Просвітництва. Досконалий людський розум персонажа, діяльність якого зображує Е. По, поєднує в собі математичну цілісність мислення з поетичним творчим мисленням. Таким чином, науковий раціоналізм і романтизм тісно переплітаються в "раціоцінаціях" письменника.

Усе дивовижне, загадкове, незвичайне, страшне та таємниче цікавило людей ще в XVIII столітті. Проте романтична новела почала розглядати "дивовижне" набагато ширше та багатогранніше, аніж це було раніше. "Дивовижне", "нечуване" у романтиків – це і надприродне... і незвичайні психологічні обставини... і дивні, чудернацькі характери людей... і яскравий прояв національного чи місцевого побутового або іншого колориту [5; 162]. Е. По збагатив естетичну категорію "дивовижного" художньою інтерпретацією дивних, чудернацьких характерів людей. Герої його "логічних оповідань" також відрізняються незвичайною ексцентричністю. Про це свідчить пристрасть Дюпена до нічного життя, темних окулярів, здатність "впадати в транс" під час роздумів. Легран, як і Дюпен, відчуває постійну потребу самоти, самоізоляції, веде відлюдькувате життя. Як і герої психологічних новел, вони не можуть повноцінно існувати у соціальному середовищі і ховаються від життя у старовинних замках, похмурих помістях, старих, занедбаних будинках. У кожного з них є своя таємниця, що керує їхнім життям, таємниця, яку вони приховують від стороннього ока.

Зазначимо, що поняття самотнього героя є дуже поширеним у романтичній літературі, і це пов'язано з деякими морально-філософськими ідеями загального характеру, що притаманні американській романтичній свідомості XIX століття. Як слушно підкреслює в своїй монографії Ю.В. Ковальов, "схильність до самоти – це психологічна норма для романтичного героя, нездатність до самотності – патологія" [4; 216]. Один із найважливіших аспектів романтичного індивідуалізму якраз і полягає в тому, що пізнання світу людиною ставиться в залежність від самопізнання, а тому вимагає самітництва, тобто відчуження від суспільства, відмову від традиційних уявлень, загальноприйнятих ідей. Пізнаючи себе, людина повинна залишатися наодинці з Богом, природою та собою.

Однією з найважливіших категорій романтичної естетики є потворне та жахливе. До їх широкого розвитку в творчості романтиків привело цілковите неприйняття та рішуче заперечення тогочасної дійсності. Часто письменники-романтики змальовують світ, що їх оточує, сповненим жахів. Накопичення вбивств, привидів, божевілья стає одним з головних

художніх прийомів. І хоча все це є дуже характерним для "психологічних новел" По, у формуванні особливої атмосфери його "логічних оповідань" категорія "жахливого" теж відіграє величезну роль. Так, у новелі "Вбивство на вулиці Морґ" ми бачимо жахливу картину вбивства двох жінок. Зазначимо, що опис включає в себе не лише натуралістичні деталі, але й емоційну оцінку всього, що відбувається, а слово-ключ "жах" проходить лейтмотивом у всьому описі: "натопт охоплений жахом та здибуванням", "... почали шукати в димоході і – який жаж! – витягли за голову мертве тіло дочки", "жахливий злочин", "невимовний жаж" [7; 25-26, 33]. Детальний опис картини злочину супроводжується цілим набором стилістичних засобів, котрі передають психологічну мить людського стану. Це і є одним з художніх прийомів створення атмосфери напруження, градаційного нагнітання жаху, яка притаманна новелістиці Едгара По.

У своїх "логічних оповіданнях" прозаїк тримає у напрузі увагу читача не лише під час читання, але й після того, як оповідання прочитано. Так, у новелі "Таємниця Марі Роже", ми не довідуємося про обставини вбивства дівчини, у "Викраденому листі" читач не дізнається про зміст листа, а в новелі "Золотий жук" під кінець залишаються ще й таємничі людські скелети.

Принцип незакінченості, нерозкритості дії широко застосовувався Е. По. Таким чином читач перебуває у постійній напрузі, що сприяє створенню єдності враження. У статті про оповідання Готорна, яку Едгар По написав у період роботи над "логічними оповіданнями", він формулює теорію єдності враження, якої письменник постійно дотримувався у своїй творчій практиці: "Якщо вже перша фраза не сприяє досягненню загального ефекту, то це означає, що письменника спіткала невдача з першого ж кроку. У всьому творі не повинно бути жодного слова, яке б прямо чи опосередковано не служило б успіху наперед визначеного задуму" [10; 130]. Від початку до кінця всі "логічні оповідання" По витримані в одній чітко відчутній тональності, спрямовані на створення цілісного враження. Для нього надзвичайно важливою є атмосфера, загальне емоційне напруження, що допомагає створити певний ефект та викликати у читача своєрідний психологічний стан.

Свій принцип єдності ефекту Едгар По доповнює положенням про правдоподібність. Для нього проблема правдоподібності була набагато важливішою, аніж для європейських романтиків. Він вирішує її в традиціях Вашингтона Ірвінга, через посилену увагу до деталей. Особливість погляду По полягає у поширенні цього принципу на зображення явно неймовірних, фантастичних подій і явищ [4; 283]. До таких подій можна віднести вбивство двох жінок орангутангом. Ф.М. Достоевський писав: "... В оповіданнях По ви до такої міри яскраво бачите усі подробиці представленого вам образу чи події, що врешті-решт ніби переконуютьесь в його можливості" [2; 89]. У новелі "Вбивство на вулиці Морґ" прагнення автора до правдоподібності виражається в детальному відтворенні картини злочину.

Що ж до новели "Таємниця Марі Роже", то хоча її дія й відбувається у Парижі, за основу сюжету письменник взяв реальні події – таємниче вбивство Мері Роджерс, що сталося у Нью-Йорку. Крім цього, композиційно новела побудована у такий спосіб, що роздуми Дюпена чергуються з газетними повідомленнями. Як пише одна з американських дослідниць з цього приводу, "більшість сюжетів По були запозичені з друкованих джерел, в основному газетних та журнальних оповідань та статей, і були відомі його читачам" [11; 174]. Таким чином Едгар По створює атмосферу правдоподібності.

Аналізуючи "логічні оповідання" Е. По в контексті романтичної художньої системи, варто вирізнити особливу організацію художнього простору, модель ситуації типу "загадки зачиненої кімнати". Письменники епохи романтизму охоче експериментували з ідеєю "замкнутого простору". Вони успадкували зацікавленість цією ідеєю від авторів "готичних романів", проте художні експерименти із замкнутим простором у романтиків розвиваються у напрямку насичення цього простору символічним, естетичним змістом. Досить згадати такі новели Е. По, як "Провалля та маятник" (1842) та "Падіння дому Ашерів" (1839). Як зазначає І.Б. Проценко, для всієї новелістики По характерним є "тісно замкнутий, строго обмежений простір і час ..." [9; 12]. Так, процес розслідування злочинів, як правило, проходить у чотирьох стінах дюпенівської бібліотеки. Єдиний свій візит на вулицю Морґ він здійснює лише для того, щоб знайти підтвердження своєї здогадки. Таємницю вбивства Марі Роже він розкриває, жодного разу не переступивши порогу свого дому. Відвідавши міністра Д. та виявивши місце, де зберігався лист, Дюпен на власні очі переконується у тому, в чому був упевнений з самого початку – листа справді "заховали" з такою ж відвертою прямою, як і викрали. Такою ж "зачиненою кімнатою", таємницю якої розкриває Дюпен, є кімната, де сталося вбивство двох жінок.

Нестримне бажання героя "логічних оповідань" По розкрити таємницю злочину, відновити порушений закон, гармонізувати життя є проявом романтичного дуалізму. "Відчужуючись від світу свого реального буття, самоцінна романтична особистість прагне в інший світ – світ бажаного буття, що є співзвучним її самоцінному внутрішньому світу" [1; 154].

Своєрідним виявом ідеї романтичного дуалізму є два типи свідомості, які Ю.В. Ковальов називає "тривіальною та нетривіальною" [4; 225]. Першу Ю.В. Ковальов убаचाє в усіх персонажах, за винятком Дюпена та Леграна. Найпростіший варіант тривіальної свідомості втілено в образі Юпітера; найскладніший – в образі оповідача. Другу, нетривіальну, представлено в образах Дюпена і Леграна. Основна різниця між цими двома типами свідомості полягає у тому, що нетривіальній свідомості властива присутність інтуїції, а для всіх представників тривіальної свідомості характерним є її брак. Так, хоча оповідач розуміє логічні операції Дюпена чи Леграна, він не може до кінця збагнути специфіку інтелекту героя, оскільки інтуїція як "верховний принцип" є недоступною для нього.

Відзначимо також своєрідність сюжетної структури "логічних оповідань" Едгара По, котра складається з двох рівнів – поверхневого та глибинного. Перший – це вчинки Дюпена чи Леграна, другий – їх думки. На відміну від глибинного, поверхневий рівень є доволі схематичним, оскільки зовнішню дію зведено до мінімуму. Дюпен, наприклад, майже не здійснює ніяких вчинків. Однак недостатність фізичної динаміки компенсується напруженою внутрішньою дією. Герої "логічних оповідань" у По – люди величезної ерудиції, що здатні логічно мислити, люди, які аналізують, порівнюють, піддають сумніву будь-яке припущення. Опис розслідування в "логічних оповіданнях" По підпорядковано головному завданню – зображенню досконалої роботи думки та утворенню могутності людського розуму. Як зазначає І.Б. Проценко, "необхідна для реалізації цього задуму єдність враження потребує створення відчуття єдності (безперервності) зображуваного процесу мислення, чим і обумовлено мінімальну кількість подій, відсутність змінності чи порушення хронологічної послідовності в зображенні розкриття злочинів" [9; 16].

Таким чином, можемо дійти висновку, що "логічні оповідання" Едгара Аллана По, що стали справжнім гімном людському інтелекту, посіли вагоме місце в художній системі романтизму. Головним новаторством письменника стала його спроба логічно проникнути в дивовижне, чарівне та таємниче і дати йому інтелектуальне тлумачення. Саме це чітко вирізняє Едгара По з-поміж романтиків.

1. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. – М.: Искусство, 1989. – 250 с.
2. Достоевский Ф.М. Предисловие к публикации "Три рассказа Эдгара По" // Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 19. – Л.: Наука, 1979. – 359 с.
3. Кестхейи Г. Анатомия детектива. – Будапешт: Корвина, 1989. – 261 с.
4. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По: Новеллист и поэт. – Л.: Худ. литература, 1984. – 296 с.
5. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука, 1990. – 275 с.
6. Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 617 с.
7. По Э.А. Избранные произведения: В 2-т. – Т. 2. – М.: Худ. литература, 1972. – 413 с.
8. Проценко И.Б. "Логические" рассказы Эдгара По // Функционирование жанровых систем. – Якутск, 1983. – С. 139–147.
9. Проценко И.Б. Эстетика новеллистической прозы Эдгара По: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1981. – 20 с.
10. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. – 464 с.
11. Fagin N. The Histrionic Mr. Poe. – Baltimore, 1949.

*The article deals with Edgar Allan Poe's "tales of ratiocination", which became first samples of detective stories in literature. The writer's "tales of ratiocination" are considered in the context of artistic system of romanticism.*

Володимир Антофійчук

СВОЄРІДНІСТЬ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ  
ОБРАЗУ БОГОРОДИЦІ В ПОЕМІ Т.Г.ШЕВЧЕНКА “МАРІЯ”

Мабуть, не варто доводити, що євангельська традиція посідає принципово важливе місце у багатьох національних літературах і культурах взагалі. З цієї точки зору показова й українська література, яка демонструє надзвичайну широту інтерпретаційного діапазону, багатство форм і способів переосмислення, щедра проблемно-тематичне насичення літературних версій канонічного матеріалу. Вивчення даної проблеми загалом має безсумнівну актуальність в сучасну епоху, що вимагає систематизації і узагальнення вельми широкого і різноманітного матеріалу. Спробуємо розглянути деякі принципи, на нашу думку, моменти освоення євангельської традиції в поемі Т.Шевченка “Марія” (1859). Тут художньо трансформуються всі новозавітні повідомлення про матір Ісуса, що вже саме по собі можна розцінювати як один з унікальних випадків у літературній практиці.

Численні дослідження, присвячені як творчості поета загалом, так і його одному з найвідоміших творів, зокрема, звільняють нас від необхідності детально розглядати всі подієво-змістові рівні твору. Тому зупинимось на деяких моментах, які або ще не знайшли належного висвітлення в літературознавстві, або й досі залишаються дискусійними.

Протягом тривалого часу в літературознавчій оцінці поеми “Марія” відчутною була ідеологічна заангажованість. Навіть упорядники та коментатори найновішого повного зібрання творів Кобзаря вимушено йшли за старими ідеологічними орієнтирами, характеризуючи поетову версію новозавітної оповіді: “Шевченко трансформував євангельську легенду про Діву Марію та Ісуса Христа в революційному і гуманістичному дусі, співзвучному передовим суспільним ідеалам свого часу: сповнена любові й самозречення, вірна вченню свого розп’ятого правдолюбця-сина мати стає продовжувачкою його справи” [7; 552]. Сказане, очевидно, не потребує якихось особливих тлумачень, оскільки така характеристика цілком співзвучна відомій епосі. Орієнтуючись на вимоги певної ідеології, автори, надміру “осучаснюючи” текст твору Т.Шевченка, прагнули будь-що виявити в ньому ті ідеї, яких там насправді нема.

Як відомо, у листах до В.Репніної від 1 січня та 7 березня 1850 р. Т.Шевченко писав, що внаслідок читання Нового Завіту у нього народилася думка “описати серце матері за життям святої Марії” [8; 273], “за життям Пречистої Діви, матері Спасителя” [8; 278]. Від часу виникнення задуму до написання поеми “Марія” пройшло понад 9 років, тому важко сказати, чи саме таким уявлявся тоді поетові змістово-подієвий план задуманого твору. Однак тут, на наш погляд, важливіше інше: автор висловив своє розуміння сутності образу Богоматері, яке фактично залишалось незмінним протягом усього його життя, а також сформулював

Володимир Антофійчук. Своєрідність переосмислення образу Богородиці в поемі Т.Г.Шевченка “Марія”

суттєвий варіант власної концепції художнього освоєння відповідного євангельського матеріалу.

Детальні життєписи Марії Богородиці, складені ще в епоху Середньовіччя, фактично позбавили письменників необхідності продовжувати і дописувати пов’язані із нею лаконічні євангельські епізоди. Пласне, це й не давало б якихось важливих результатів у з’ясуванні морально-психологічних доміант її образу. Водночас з’явилося чимало легенд, які доповнювали уявлення про Марію як покровительку скривджених і знедолених, заступницю за людей у всіх їх щоденних потребах, помічницю у благородних людських намірах тощо. Згодом цей матеріал піддавався художнім обробкам у творах багатьох авторів різних національних літератур (див., наприклад: “Жонглер Матері Божої” А.Франса, “Сестра Беатриса” М.Метерлінка, “Рука Івана Дамаскіна” І.Франка, “Сестра воротарка” Г.Лужницького та ін.).

З-поміж художніх творів, присвячених Марії Богородиці, – а це, мабуть, стосується усіх національних літератур християнських народів – найчисленнішу групу складають ті, в яких вона поетизується як Мати Божого Сина, виступає мірилом душевної чистоти жінки, символом скорбної матері, на трагічну долю якої випали найтяжчі випробування і найбільчі страждання. Певною мірою ця традиція виявляється і в творчості Т.Шевченка. Так, змістовий план авторських роздумів у вірші “N.N. (“Така, як ти, колись лілея...”)” будується на рівні алюзії: неймовірної душевної та зовнішньої краси конкретна дівчина (дочка священика Крупицького) – Марія Богородиця:

*Така, як ти, колись лілея  
На Іордані процвіла,  
І воплотила, пронесла  
Святеє слово над землею.  
Якби то й ти, дністровий цвіте...  
Ні, ні! Крий Боже! Розірнеть.  
В Сибір в кайданах поведуть [9; 241].*

Поєма “Марія” розпочинається молитвою до Богородиці, емоційно-смісловим центром якої виступають звертання, характерні для християнської традиції: “мій пресвітлий раю”, “святая сило всіх святих”, “пренепорочная”, “пречистая”, “достойно петая”, “царице неба і землі”, “всєблагая” та ін. Відповідна доміанта має місце і в поемі “Неофіти” (1857).

Однак в поемі “Марія” в загальній концепції поетичної версії євангельської оповіді про Богородицю головним став зовсім інший принцип. У своєму трактуванні образу Марії Т.Шевченко орієнтувався найбільше на народну традицію. Тому важко погодитися з Д.Чижевським, який у “Нарисах з історії філософії в Україні” (1931) нисунув концепцію про “антропологізацію божественних образів” [6; 172] в поемі “Марія”. До речі, цю думку тією чи іншою мірою поділяють і деякі сучасні дослідники [див.: 7; 4]. У своєму творі Т.Шевченко скористався



прийомом “зниження”, який має надзвичайно широке розповсюдження у світовій літературі не тільки стосовно новозавітного матеріалу, але й образів інших міфологічних систем світу, передусім, древньогрецької. Прийом “зниження” євангельських образів, ситуацій і колізій активно використовувався в деяких середньовічних легендах і фольклорі. Характерний він і для українських народнопоетичних творів, в яких трансформуються окремі євангельські епізоди, пов’язані з образом Марії Богородиці: утеча до Єгипту, розповіді про дітей розбійника, переховування Божої Матері та її малолітнього сина, пошуки Марією Ісуса, плач на Голгофі та ін. [див.: 2]. У цьому плані показові також легенди, зібрані О.Афанасьєвим. Російський фольклорист не обмежився тільки національним матеріалом, а в окремих випадках він залучає джерела європейського регіону [див.: 3]. Якщо не заглиблюватися в суть цієї ще не до кінця вивченої проблеми, то можна, насамперед, відзначити, що визначальним фактором народної фантазії було прагнення анонімних авторів “спростити”, наблизити сакральний контекст Нового Завіту до світоглядних уявлень і морально-психологічних орієнтирів звичайної людини. Таке “спрощення” гарантувало функціонування євангельського матеріалу серед широких мас, воно також забезпечувало розуміння величного змісту євангелій тими, на кого орієнтувалися фольклорні матеріали і легенди. Тому думка про антропологізацію євангельських образів, висловлена Д.Чижевським, правомірна хіба що стосовно древньогрецьких міфів (та й то тут правильніше говорити про антропоморфізацію). Що стосується новозавітних оповідей, то він, тобто термін, не має тут ніякого сенсу.

Саме в річичі заявленої фольклорної традиції Т.Шевченко поетизує деякі важливі моменти євангельських історій. При цьому він здійснює цілком виразну структурно-семантичну трансформацію загальновідомого матеріалу. По-перше, сакральний контекст Нового Завіту поет накладає на побут, звичаї і повсякденність цілком звичайних людей. Тому іудейський контекст поеми одночасно є і українським, оскільки дуже багато в поетичній структурі предметно-побутових та інших реалій, які відтворюють національний світ автора поеми. В “Марії” євангельська дійсність є досить умовною, тому що вона легко “реконструюється” читачем на основі знання євангельських текстів. Інакше кажучи, звичайні герої поеми, носії українських народних предметно-побутових реалій і виразники морально-етичних норм людського співжиття, наділяються високими пристрастями і священним підтекстом Нового Завіту.

По-друге, Т.Шевченко розширює лаконічні євангельські схеми, насичуючи їх фольклорними образами і символами; події і конфлікти далекого минулого він ніби оживлює, робить їх впізнавано реальними, справжніми. При цьому – і даний момент слід підкреслити особливо – зберігається та міра художньо-естетичної чутливості поета до канонічних текстів, яка дозволяє говорити про поему “Марія” як про значне явище літератури. По-третє, “звичайність” твору усувається за рахунок розробки багатопланового асоціативно-символічного підтексту. Завдяки ускладненню

підлівого плану поеми численними фольклорними мікроструктурними компонентами реалістичні образи твору сприймаються одночасно як образи-символи. Так, наприклад, Марія Т.Шевченка не просто звичайна земна жінка, вона водночас Богоматір і, зрештою, символ жінки-матері взагалі.

У структурі поеми “Марія” відчутні кілька джерел, які вплинули на реалізацію авторського задуму: це, передусім, тексти Нового Завіту, слов’янська фольклорна традиція (вона особливо активно відчутна в семантичному і образному планах поеми), елементи апокрифів, народної іконографії, кантів, псалмів, колядок, середньовічних легенд, малярських творів епохи Відродження.

По-четверте, поетичне “коментування” євангельських колізій в поемі “Марія” має цілісний характер завдяки численным національно-смысловим мотиваціям. Тому переживання і страждання героїні осмислюються поетом і відповідно сприймаються читачем з точки зору побутового знання Нового Завіту в контексті загальнолюдського. І, нарешті, останнє. Хоч поема Т.Шевченка певною мірою не містить в собі якихось принципово нових напрямків в розробці сюжетно-образного матеріалу, вона, проте, помітно вирізняється серед численних художніх трактувань образу-символу матері Ісуса і поряд з іншими версіями в деяких аспектах визначає закономірності звернення української та інших літератур до цього персонажа.

В окремих сучасних дослідженнях про поему Т.Шевченка “Марія” висувається принцип деміфологізації євангельського дійства [4]. Думка ця фактично не нова, і її штучність пояснюється наведеними вище міркуваннями про концепцію Д.Чижевського. Поет аж ніяк не усуває євангельський підтекст, а, навпаки, збагачує його елементами народнопоетичної традиції, надає йому мальовничості, зближує всезагальне, далеке із сучасною йому дійсністю, зрозумілою звичайній людині.

Французький літературознавець Е.Дюран у статті “Національний поет Малоросії – Шевченко” (1876) зауважував: “В Євангелії, а також у творах всіх християнських письменників, Пречистій Діві надається роль дуже бліда і пасивна. Шевченко ж, навпаки, силою своєї полум’яної фантазії зображує її матір’ю, яка з самого початку готує свого сина до місії Спасителя” [5; 370]. Ця цікава теза потребує однак певного уточнення. Справа в тому, що відповідно із світовою літературною традицією, яка бере свій початок ще в Середньовіччі, поети різних країн і народів активно використовували образ Марії, наповнюючи його глибоко символічним підтекстом. Крім того, існує ряд апокрифічних легенд, присвячених розповіді саме про активність матері Ісуса, яка після розп’яття свого сина пішла в людський світ з проповідями його ідей. Деякі обмеження інтерпретаційного діапазону образу Богородиці, вироблені світовою літературою, на наш погляд, цілком об’єктивні і не потребують якогось подієво-смыслового розширення і збагачення: Діва із Назарету народила світові Ісуса Христа, Спасителя роду людського, і в цьому її велич і неперехідна роль в історії всього людства. Як бачимо, поема Т.Шевченка “Марія” органічно входить в той багатоплановий культурологічний

контекст, важливою складовою якого виступають літературні версії євангельського сюжетно-образного матеріалу.

1. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета. – К.: Рад. письменник, 1991.
2. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. – Т. 4. – Кн. 2. – К.: Либідь, 1994. – С. 134-168.
3. Народные русские легенды А.Н.Афанасьева. – Новосибирск: Наука, 1990.
4. Нахлік О. Деміфологізація євангельського дійства в поемі "Марія" Тараса Шевченка // Збірник Харківського історико-філологічного товариства: Нова серія. – Т.5. – Харків: "ОКО", 1995. – С.103-106.
5. Світова велич Шевченка: У 3 т. – Т. 3. – К.: Держлітвидав України, 1964.
6. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К.: Оріє, 1992.
7. Шевченко Т. Марія: поема // Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1990.
8. Шевченко Т. Твори: У 5 т. – Т. 5. – К.: Дніпро, 1979.
9. Шевченко Т. "N.N. ("Така, як ти, колись ліля...")" // Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – Т.2. – К.: Наук. думка, 1990.

*The author is examining the peculiarity of creative interpretation of the Virgin Mary's image in Taras Shevchenko's poetry.*

## ПРОБЛЕМИ ДЕРИВАТОЛОГІЇ

*Мисль Грещук*

### СЕМАНТИЧНА ДЕРИВАТОЛОГІЯ: ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ І ПЕРСПЕКТИВА

Тривалий час наука про словотвір розвивалась у рідніщі детального аналізу формально-структурних операцій і одиниць, пов'язаних із породженням лексичних одиниць, інвентаризації, систематизації та інтерпретації виявлених компонентів словотвірної структури тощо. Змістовий бік словотвірних одиниць, сфера дериваційної семантики значно пізніше стає предметом науково-лінгвістичного опрацювання, тому цілком збалансовано, що на сьогодні ми маємо розлогі, детальні описи словотвірних систем окремих мов за способами словотворення й словотвірними ресурсами із вичерпним описом усіх морфологічних і морфотактичних особливостей, однак з погляду семантики словотворення ще потребує всебічного ґрунтового вивчення. Це не означає, що дотепер не було праць, присвячених проблемам словотвірної семантики. Таких праць чимало, в тому числі й монографічних. Однак вони охоплюють лише частину проблематики семантичної сфери в словотворі, ряд проблем лише поставлені і потребують ще свого розв'язання. Очевидним є подальше посилення уваги до значень дериваційних одиниць і категорій, розширення і поглиблення лінгвістичних студій в ділянці словотвірної семантики, які б призвели до формування окремого напрямку в розвитку науки про словотвір, до виділення, устійнення й усамостійнення семантичної дериватології, як то ми маємо, наприклад, семантичний синтаксис.

Для виділення й усамостійнення семантичної дериватології наявні відповідні передумови. Однією з загальних тенденцій у сучасній лінгвістиці, одним із її головних пріоритетів є всебічне дослідження семантики мовних знаків. Вагомі здобутки лексичної семасіології з її постійною увагою до значення слова від часу становлення як галузі лінгвістики та семантичного синтаксису й морфології, які сформувались упродовж останніх десятиліть, засвідчують необхідність і перспективність вивчення семантики мовних одиниць і категорій різного рівня, спонукають до ґрунтового опрацювання словотвірної семантики. Ці здобутки стали наслідком зміни акцентів у лінгвістичних студіях, розробки функціонально-комунікативного аспекту вивчення мови, в якому вузлове місце посідають семантичні одиниці й категорії.

Важливою передумовою формування семантичної дериватології є вагомий напрацювання в ділянці словотвірної семантики. Особлива заслуга в опрацюванні теорії словотвірного значення, опису словотвірної системи за словотвірними типами, розрядами, категоріями й класами – комплексними одиницями класифікації, у виявленні яких одну з найважливіших ролей відіграє словотвірна семантика, належить І.І.Ковалику [4]. Розроблена

методика встановлення словотвірних значень і здійснений детальний опис композитних утворень за типами їх словотвірних значень у сучасній українській літературній мові [3]. Отримані перші обнадійливі результати щодо вивчення закономірностей реалізації словотвірних значень різними структурно-семантичними типами твірних у дериватах [2] тощо. Добрим підґрунтям у розбудові семантичної дериватології є здобутки у дослідженні словотвірної семантики і принципів її опису в богемістиці [9, пор. також 8], полоністиці [6], русистиці [7].

Як це не парадоксально, але однією з найважливіших проблем семантичної дериватології є саме словотвірне значення. Незважаючи на те, що воно має вже свою історію вивчення, нині є ще багато проблем, пов'язаних із природою, онтологією й гносеологічною сутністю словотвірного значення, його способом існування, засобами вираження і співвідношенням із лексичним і граматичним значеннями. Словотвірні значення потребують подальших ґрунтовних досліджень, оскільки неоднозначно трактуються в сучасній дериватології. Запропоновані інтерпретації словотвірного значення відзначаються строкатістю й неоднозначністю. У дослідженнях словотвірного значення треба мати на увазі, що в словотворі виділяють різні одиниці, які є носіями певної семантики: словотвірні форманти, похідні слова, комплексні одиниці – словотвірні типи, словотвірні категорії. Постає проблема чіткого розмежування і встановлення ієрархічних взаємовідношень між такими семантичними величинами та окреслення змісту поняття власне словотвірного значення, а у зв'язку з нею і опрацювання процедур виявлення словотвірних значень та інших семантичних величин у різних типах деривації – мутації, модифікації, транспозиції.

Першочерговим завданням семантичної дериватології є виявлення, опис та інвентаризація словотвірних значень різночастиномовних похідних слів. Ті описи словотвірних значень дериватів різних частин мови, які вже здійснені, явно недостатні. Річ у тім, що дослідники словотвору, застосовуючи неоднакові прийоми виявлення й подачі словотвірних значень, вбачають їх у різних величинах, що унеможлиблює несуперечливу уніфіковану репрезентацію системи словотвірних значень у нашій мові. Крім того, словотвірні значення різних частин мови описані нерівномірно і неповно. Скажімо, в найповнішому описі словотвірних значень у колективній монографії “Словотвір сучасної української літературної мови” [К., 1979] подані словотвірні значення іменників, прикметників, дієслів та різночастиномовних композитних утворень.

У зародковому стані перебуває проблема виявлення дериваційно-семантичних континуумів, у яких реалізують свій словотвірний потенціал різні структурно-семантичні класи твірних слів. Словотвірна парадигма як набір семантичних позицій [словотвірних значень], які реалізують у похідних словах певні класи твірних слів, дає змогу глибше, ґрунтовніше й повніше описати словотвірні значення, оскільки вони характеризуються з урахуванням семантикотворчого чинника твірної основи. З цього погляду надзвичайно важливим є визначення для кожної частини мови як твірної бази, а в її межах – для дрібніших семантико-граматичних груп спектра словотвірних значень, які “обслуговують” окреслені твірні бази.

Недостатньо вивчена і роль словотвірного значення як інгредієнта комплексних словотвірних одиниць – словотвірного типу, словотвірного розряду, словотвірної категорії і словотвірного класу та співвідношення словотвірного значення із словотвірнотиповим, словотвірнорозрядним, словотвірнокатегоріальним і словотвірнокласовим, а всіх останніх – між собою. Тим часом такі дослідження дають змогу виявити ієрархію семантичних величин у словотворі, більш чітко визначити статус кожної з них.

Специфічною проблемою, яка виходить за межі дериватологічних чи лінгвістичних зацікавлень, є місце словотвірної семантики в її взаємозв'язках із лексичною й граматичною в когнітивних процесах структурування позамовної дійсності. Семантична дериватологія має тісувати, якою мірою словотвірні семантичні категорії включені у процеси мови щодо підготовки річизца, яким тече потік людського мислення. Надійним підґрунтям розв'язання цієї проблеми є здобутки в ділянці вивчення ономазіологічних структур, їх лінгвалізації дериваційними засобами.

Ще одним важливим і перспективним напрямом дослідження словотвірного значення є роль словотвору у формуванні мовної картини світу. Словотвору належить особлива роль в упорядкуванні й організації пізнаваної дійсності завдяки його семантичним категоріям. У мовній картині світу словотвірні категорії найменш досліджені. Йдеться насамперед про ті концепти, які отримують у мові найменування за допомогою спеціальних словотвірних засобів. Перші результати таких досліджень засвідчують, що словотвір виконує важливу роль у формуванні мовної картини світу, зокрема впорядковує й організовує процеси відображення сегментів навколишньої дійсності, забезпечуючи їх семантичну класифікацію, створює відомі стереотипи для позначення реальї, які підводяться під ту чи іншу рубрику існуючих семантичних класифікацій, допомагає поєднати новий досвід із старим і зберігати досвід людини, зафіксований внутрішньою формою слова, передавати його від покоління до покоління завдяки вираженому феномену мотивованості похідного слова [6].

Перед семантичною дериватологією стоїть завдання всебічного вивчення словотвірного значення в діахронії. Здобутки в дослідженні словотвірного значення стосуються передовсім синхронного словотвору. Попри окремі ґрунтовні праці, в яких висвітлюються питання діахронного словотвору, в т.ч. й новіших [пор. 1], історія формування й розвитку класів похідних із різними типами словотвірних значень, еволюція способів і засобів їх репрезентації, взаємовідношення, взаємозв'язок і взаємозумовленість словотвірних семантичних категорій в історичній перспективі, конкуренція дериваційних моделей у реалізації словотвірних значень вимагають глибокого комплексного вивчення.

Відзначеним не вичерпуються проблеми словотвірного значення, однак і сказаного достатньо, щоб констатувати: існує необхідність формування в межах дериватології окремого напрямку, пов'язаного із всебічним комплексним дослідженням словотвірного значення. Він стане новим потужним імпульсом у розвитку сучасної дериватології в цілому.

1. Білоусенко П.І. Історія суфіксальної системи українського іменника [назви осіб чоловічого роду]. – К.: КДПШ 1993. – 214с.
2. Грещук В. Український відприкметниковий словотвір. – Івано-Франківськ: Плай, 1995. – 206с.
3. Клименко Н.Ф. Словотворча структура і семантика складних слів у сучасній українській мові. – К.: Наук. думка, 1984. – 251с.
4. Ковалик І.І. Питання слов'янського іменникового словотвору. – Львів, 1958. – 152с.
5. Кубрякова Е.С. Типы языковых значений: Семантика производного слова. – М.: Наука, 1981. – 200с.
6. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. – М.: Наука, 1988 – 172с.
7. Улуханов И.С. Словообразовательная семантика в русском языке и принципы ее описания. М.: Наука, 1977. – 256с.;
8. Buzassyova K. Sémantická štruktúra slovenských deverbativ. – Bratislava: Veda, 1974. – 237s.
9. Dokulil M. Tvoření slov v češtině. – Praha: ČAV, 1962. – 263s.
10. Grzegorzczkova R. Zarys słowotwórstwa polskiego: Słowotwórstwo opisowe. Warszawa: PAN, 1979.

*The article analyzes modern problems of word-building semantics research. It sets the task of profound studying the word-building meaning taking into account achievements of general semasiology, cognitive and textual study. Further studies of word-building units semasiology should be directed towards formation of a separate chapter in the science of word-building-semantic derivative study.*

**Оксана Скварок**

### СЕМАНТИКО-ПОНЯТТЄВІ ПЕРЕДУМОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ СЛОВОТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ТВІРНОГО СЛОВА (на матеріалі непохідних локативних іменників)

Встановлення семантико-поняттєвих передумов реалізації словотворчого потенціалу твірного слова передбачає дослідження процесів деривації з погляду семантичної природи твірного слова і смислового завдання акту деривації, оскільки у його відтворенні і аналізі об'єм семантики твірного слова має першочергове значення. Лексична семантика твірного слова є одним з основних системних факторів, що детермінують його словотворчу поведінку.

Оскільки мова існує і розвивається як матеріальна система відображення дійсності, слова як мовні знаки явищ дійсності пов'язані між собою, як і взаємозв'язані відображувані ними явища самої дійсності. "Мовне освоєння" фактів і явищ у їх взаємозв'язку, в тому числі й навколишнього простору, найяскравіше відображається у мисленнево-мовленневих процесах, що завершуються виникненням вторинних однослівних одиниць номінації. Найменування, яке здійснюється у лексичній формі (слово), являє собою не тільки процес позначення денотата, але водночас процес пізнання і комунікації [5; 68]. Отже, смислова

Функція похідного слова як одиниці інформації включає формування поняття і передавання певного мислинневого образу у процесі комунікації. Образне і дуже вдале визначення похідного слова як результату словотвірної номінації дає нам В.М. Нікітєвич – "згусток семантичної енергії" [11; 16]. З цього погляду співзвучним для розуміння процесів семантичних перетворень мовних одиниць в актах деривації є поняття дискретності – неперервності мови (В.В. Налімов). Мова дискретна за формою, за структурою, але неперервна з боку семантики. В цій неперервності мови знаходить вираження неперервність світу. На рівні слова неперервність мови з боку семантики особливо очевидна у формуванні змісту основної одиниці словотвору – похідного слова. У своєрідності його семантичної структури проявляється системний характер лексики. Функціональна рухливість лексичної семантики на словотвірному рівні виявляється у закономірних семантичних перетвореннях твірної бази на основі актуалізації номінативно значущих компонентів її семантичної структури. Словотвірна мотивованість є однією з умов системної організації лексики мови. Отже, оскільки виникнення вторинних значень можливе лише на базі первинних, що мають у мові вже свої певні формальні ознаки, то появу вторинних значень в конкретній мові можна моделювати і описати. Ономазіологічний напрямок дослідження дериваційних процесів дає змогу виявити закономірності у перетворенні семантики твірного слова, зокрема з'ясувати, які семантичні компоненти твірного слова знаходять своє "місце" і розвиток у семантико-словотвірній структурі конкретного похідного залежно від того, яке "смислове завдання акту деривації і конкретні цілі зміни статусу вихідної одиниці" [6; 16]. Останнє передбачає встановлення семантичних відношень між твірними і похідними словами, які визначають, в свою чергу, словотвірні значення (СЗ) похідних. "Встановлене семантичне відношення твірних і похідних імплікує відповідне словотвірне значення, і такий напрямок імплікації й лежить в основі виведення і опису останнього" [8; 34].

Виявлення мотиваційно значущих компонентів семантики твірного слова можливе лише в ході смислового компонентного аналізу, проведення якого дає змогу представити зміст слова як сукупність елементарних смислових ознак, елементарних смислів – сем. "Кожна сема є відображенням у свідомості носіїв мови розрізнявальних рис, об'єктивно властивих денотату, або як таких, що приписуються йому даним мовним середовищем" [2; 295]. Така дефініція найменших одиниць змісту – сем – є намаганням знайти зв'язок між семами і екстра-лінгвістичними факторами. У цьому зв'язку говорять про семантичний простір твірного слова, що задається певним набором семантичних ознак. Семантичний простір твірного об'єктивується формальною і семантичною структурою похідних. Залежно від смислового завдання акту деривації у семантичному просторі твірного виділяється певна семантична ознака (сема), що є релевантною для здійснення цього акту і яка викликає необхідні семантичні асоціації, що власне сприяють формуванню нового знака на базі іншого, вже відомого з попереднього досвіду.



У семантичній структурі слів однієї лексико-семантичної групи (ЛСГ) виявляються спільні семантичні елементи. Об'єднані на основі певної семантичної ознаки, слова тої чи іншої ЛСГ здебільшого "об'єднуються також і на основі спільних словотворчих можливостей"[14; 14].

У мові семантичну категорію "Іосі" формують передовсім однослівні найменування – непохідні і похідні локативні іменники (другі переважають). Локативний іменник як твірна база є цікавим об'єктом дослідження словотвірної системи будь-якої мови, незалежно, до якого структурного типу вона відноситься. В усіх відомих схемах класифікації лексики [4; 9; 10] виявляється певна інваріантна ядерна частина, спільна для різних мов, до якої входять і слова локативної поняттєвої групи. В українському мовознавстві локативні іменники як твірні ще не були об'єктом спеціальних дериватологічних студій. Розпорошені відомості про деривати, мотивовані іменниками локативної семантики, знаходимо в описі словотвірних типів у Словотворі сучасної української літературної мови [12]. Послідовний, систематичний аналіз системи дериватів на базі локативних іменників з позицій основоцентричного словотвору в українській мові не здійснювався.

Локативну концептуальну сферу у мові покриває лексичний континуум локативних іменників, що становлять особливу з погляду специфіки їх семантики лексичну мікросистему. Своєрідність семантики цього кола лексики виявляється у семантичній неоднорідності локативів. Особливості семантики локативних іменників, їх семантична неоднорідність і, як наслідок, субкатегоризація локативного значення – питання мало досліджені.

З'ясування семантико-поняттєвих передумов деривації на базі локативів з огляду на семантичну неоднорідність цього кола лексики передбачало виявлення їх семантичної типології. Позаяк семантична неоднорідність локативів зумовлена об'єктивними факторами реальної дійсності – специфікою позначуваних предметів-денотатів, власне різна денотативна віднесеність лексичних одиниць покладена нами в основу семантичної типології локативних іменників. У статті обмежусь виділенням лише основних груп українських локативів. Їх утворюють: 1) назви, пов'язані з простором, орієнтацією в ньому, параметрикою, в т. ч. географічною (*верх, низ, бік, кінець, край, схід, захід*); 2) назви природних географічних об'єктів, розміщених на твердій поверхні землі (*долина, луг, ліс, гай, поле, вільшаник, берег, печера, скеля*); 3) назви водних географічних об'єктів (гідрооб'єктів) (*ріка, озеро, лиман, брід*); 4) назви антропогенних географічних об'єктів (*вал, дорога, стежка, місто, село*); 5) назви площ, ділянок землі, спеціально відведених під що-небудь, на яких щось відбувалося (-ється), розміщувалося (-ється) (*город, пасовище, пожарище, коноплице*); 6) назви штучних локальних об'єктів – артефактів (*дім, хата, хлів, комора, брів, школа, завод*).

Основну частину локативів становлять іменники з конкретною предметною віднесеністю. До них зараховуються як назви природних реалій (*гора, озеро, яр* і под.), так і назви артефактів (*дім, двір, кімната,*

*школа* і под.). Більшість непохідних локативних іменників належать до праслов'янського фонду лексики і синхронно є майже немотивовані.

Розглянемо на конкретних прикладах функціональну актуалізацію семантики непохідних локативних іменників – назв географічних об'єктів як твірних у системі семантичних словотвірних відношень. Обмежені обсягом статті, ми не можемо дати повну, розгорнуту картину реалізації словотворчого потенціалу цієї частини локативних іменників, а лише проаналізуємо найбільш типові і регулярні для них словотвірні семантичні зв'язки. Взагалі твірні іменники займають особливе місце у словотвірній системі української мови. Це виявляється у найбільшій у порівнянні з іншими частинами мови різноманітності семантичних словотвірних відношень з відсубстантивними похідними, особливо іменниковими та прикметниковими.

Предметне значення локативних іменників – назв географічних об'єктів і артефактів є суто денотативне за своєю природою, визначається референцією імені, основною рисою значення є дискретність денотата. Значенню цього типу властива багатоаспектність, як зазначає Н.Д.Арутюнова, воно "гетерогенне і складається з уявлення, узагальненого образу (стереотипу класу), різнохарактерної інформації про клас предметів, випадкових вражень, відомостей утилітарного плану і т.п. – словом усього того, що може пов'язуватися у свідомості людини з предметним світом" [11; 186]. Семантична організація локативних іменників, як і інших назв з конкретною предметною віднесеністю в найбільшій мірі пристосована до функції ідентифікації предмета в єдності всіх його зв'язків і відношень.

Оскільки усі локальні об'єкти, на відміну від більшості предметів матеріального світу, є об'єктами статичними (мають природні або штучно встановлені межі, постійне місце розташування і т.д.), їм властиві сталі характерні для них денотативні ознаки – "конфігурація", "протяжність", "положення у просторі по горизонталі і вертикалі", "заселеність живими істотами" і под. Підкреслимо, що для локативних іменників при встановленні словотворчих відношень характерна актуальність як екстенціонального, так і інтенціонального компонентів значення, і в першому, і в другому випадку спостерігається семантична різноманітність цих відношень. Більшість з перелічених ознак властива передусім географічним предметам. Стосовно визначення "географічний предмет" принагідно зазначимо, що, оскільки семантичною базою іменників є позначення предметів і тих понять, що містять в собі загальну категоріальну ознаку предметності, таке визначення є коректним. Досить нечітке природне членування географічного континууму (місцевості) за своєю конфігурацією (гора, долина, рівнина, горб і т.д.) дістало в процесі його осмислення людиною більшої конкретизації. Виділені і осмислені особливості географічних предметів знайшли у мові відображення у численних словотвірних зв'язках твірних іменників – назв географічних предметів з їх похідними, які простежуються у структурі словотвірних парадигм (СП) цих іменників.

Типова СП локативних іменників має чотиризонну структуру з такими семантичними позиціями в кожній із зон: субстантивна – “носії предметної ознаки”, “заперечення предметної ознаки”, “модифікація просторового значення”, демінутивність”, “збірність”, ад’єктивна – “загальна відносність”, “конкретизація просторової ознаки”, “який має велику кількість того, що названо твірним словом”, “який не має або позбавлений того, що названо твірним словом”, “якому властива характерна розрізнявальна ознака, названа твірним словом”, вербальна – “здійснювати дію, яка переважно виконується в(на) місці, названому твірним словом”, створювати те, що названо твірним словом”, “набувати ознаки того, що названо твірним словом”, “наділяти тим, що названо твірним словом”, адвербіальна – адвербіалізація просторової ознаки”.

У субстантивній зоні типової СП локативних іменників характер походних, утворених від назв географічних об’єктів, визначається, зокрема, розміром самого об’єкта. Так, чітка окресленість невеликих порівняно об’єктів дає можливість візуально виокремити цей об’єкт з навколишнього середовища, реально сприйняти його видимі межі, прилеглу до нього територію, а отже, встановити локальні відношення між частинами географічного континууму. До таких “невеликих” географічних предметів відносяться, напр., *балка, гора, озеро, яр*. У похідних СП іменників на позначення цих реалій в межах загального словотвірного значення (СЗ) “носії предметної ознаки” об’єктивуються словотвірні відношення “географічний об’єкт” – “місце, місцевість, що прилягає до нього” і утворюються похідні з конкретним лексико-словотвірним значенням ЛСЗ “конкретизація локального значення”: *гора – передгір’я, підгірок, підгір’я, загір’я, міжгір’я, озеро – приозер’я, заозер’я, яр – прияр’я, балка – прибалок, море – примор’я, берег – прибережжя, узбережжя*. Іменникові похідні з цим ЛСЗ відзначені у субстантивній зоні більшості СП аналізованих локативних іменників. На основі актуалізації сигніфікативного рівня семантики встановлюються також словотвірні відношення подібності, співрозмірності, творяться похідні з СЗ “модифікація просторового значення”, напр.: *горб – пригорб, гора – пригора, пригір, пагорок, балка – вибалок, яр – виярок, горб – пагорб, діл – паділ*. Відповідні форманти репрезентують у них сему “невеликий розмір об’єкта”, яка об’єкти-вується лише у похідних від назв географічних об’єктів – заглиблень в земній поверхні.

Залежно від типу географічного об’єкта у семантичній структурі різних за значенням географічних локативів на основі актуалізації таких компонентів значення, як “придатне/непридатне для проживання, перебування, розведення”, “місце діяльності”, встановлюються наступні словотвірні семантичні зв’язки, які реалізуються дериватами субстантивної зони з загальним СЗ “носії предметної ознаки” у різних конкретних ЛСЗ: “географічний об’єкт, місцевість” – “житель цього міс-ця, місцевості”, напр., *гора – гірняк, горіць, горянин, острів – острів’янин, море – помор, степ – степовик, степняк* (ЛСЗ “особа за місцем проживання”); “географічний об’єкт, місцевість” – “людина, яка використовує (цей) об’єкт як місце праці”,

напр., *ліс – лісник, море – моряк, гора – гірник* (ЛСЗ “особа за місцем діяльності”); “географічний об’єкт, місцевість” – “природний простір, де живуться (певні) тварини”, напр., *берег берегівка, прибережник, море – моряк, поморник* (ЛСЗ “тварини, які водяться в місці, названому твірним словом”); “географічний об’єкт, місцевість” – “рослинність (цієї) місцевості”, напр., *берег – бережина, бережняк, бір – боровиця, боровина, боровик, степ – степняк* (ЛСЗ “рослини, які ростуть у місці, названому твірним словом”). Щодо назв рослин, які мають у своїй основі географічний номен, усі вони є загальнонародними або вузькодіалектними утвореннями (на відміну від загальноприйнятої ботанічної номенклатури). Локативна ознака у них має дуже загальний характер і може бути приписана переважно будь-якій рослині, що росте в тому чи іншому місці, напр., *степняк* “рослина, що росте в степу”, *лісниця* “ягода, що росте у лісі”. Хоча, скажімо, *гриб боровик “білий гриб”* уже має більш локалізоване значення “білий гриб, що росте у бору”.

Ад’єктивна зона, окрім дериватів СЗ “загальна відносність”, що виражають найбільш загальне значення локативної віднесеності денотата (*лісовий, гірський, річковий* і т.д.), досить регулярно представлена похідними, що виражають значення різної просторової диспозиції відносно локативного об’єкта (за знаходженням біля нього, за(поза) ним, посередині нього і т.д.). Ці десубстантиви об’єктивують семантичні відношення “географічний об’єкт” – “просторова ознака за відношенням до (цього) об’єкта” і характеризуються суто локативним маркуванням семантики: *при дорозі – придорожній, за горою – загірний, під горою – підгірний, перед горою – передгірний, на горі – нагірний* (СЗ “конкретизація просторової ознаки”). У лексичній парадигмі прикметників вони виділяються власне як такі, у яких на локативне значення вказують і корінь, і префікс. За цією властивістю вони протиставляються іншим просторовим прикметникам, в яких локативне значення кореня в значній мірі невизначене і незалежно не виявляється, напр., *підхмарний, пристінний* і под. Значення цих просторових прикметників “зрозуміле тільки на базі сполучення прийменника з іменником у непрямому відмінку, а не в співвіднесенні з безпрефіксним структурним відповідником” [12; 298]. Отже, в цілому такі прикметники з локативним значенням ізоморфні прийменниково-відмінковим формам іменника.

Географічний об’єкт, як і будь-який інший предмет, може мати певні характерні, особливо виражені ознаки. Актуалізація семи “характерна ознака” сигніфікативного компоненту значення є основою для появи похідних, які об’єктивують семантичні відношення “географічний об’єкт” – “характерна ознака (цього) об’єкта”: *бережистий, згористий, крутогорий, кручуватий* (СЗ “якому властива характерна розрізнявальна ознака”). У системі відсубстантивних локативних прикметників похідні з цим СЗ, а також із значенням “який має велику кількість того, що названо твірним іменником”, напр., *болотистий, горюватий, гористий, горяний, озеристий, печеристий* і под. семантичні відношення “географічний об’єкт” – “ознака місцевості за зосередженням на ній у великій кількості (цих) об’єктів”),

творяться лише від назв географічних об'єктів. Онтологічна природа локативної ознаки не допускає її градації, зате просторова ознака може заперечуватися, що і виражають ад'єктиви зі СЗ "який не має, позбавлений того, що названо твірним словом", нап., *безлісий, безозерний* (семантичні відношення "географічний об'єкт" – "ознака за відсутністю (цих) об'єктів в іншій місцевості"). Щоправда, така ознака характерна небагатьом денотатам (край, місцевість).

Якщо семантико-словотвірні процеси утворення відлокативних іменникових та прикметникових похідних базуються на семантичному "освоєнні" компонентів семантичної структури самого твірного, то появу вербативів детермінують більшою мірою синтагматичні відношення твірного слова, не зважаючи на те, що у розряді іменних лексем у порівнянні з дієслівними номінативна значущість превалює над синтагматичною. Теоретичні передбачення лексикалізації вербативів на базі локативних іменників ґрунтуються на з'ясуванні різних способів участі твірних іменників в організації мотивувальної синтаксичної конструкції – перифрази деривата. Твірний іменник може, по-перше, співвідноситися з різними предикатами, і, по-друге, займати у мотивувальній конструкції різні синтаксичні позиції. Отже, для з'ясування словотвірних процесів творення відсубстантивних дієслівних похідних необхідно не тільки виявити можливі типи мотивувальних синтагм, але й "передбачити різні можливі ролі іменника в цих висловлюваннях і різні предикати до одного й того ж імені. Тут потрібна процедура реконструкції предиката з визначенням місця мотивувального слова відносно відновлюваного предиката" [7; 178]. Різні ситуативні відношення суб'єкта дії до локального об'єкта, в (на) якому, в межах якого дія відбувається, а також властиві самому локальному об'єкту специфічні предикативні ознаки об'єктивуються відповідними словотвірними відношеннями з подальшою їх реалізацією у похідних певного СЗ: "місце" – "дія, яка може відбуватися в (цьому) місці", нап., *океанити, подорожувати, печерувати* (СЗ "здійснювати дію, яка переважно виконується в (на) місці, названому твірним словом"); "місце" – "наділяти інший локальний об'єкт ознаками (цього) місця", нап., *залісити, заболотити* (СЗ "наділяти тим, що названо твірним словом"); "місце" – "виділятися в навколишньому просторі (цими) характерними локальними ознаками", нап., *кучугуритися, горбитися* (СЗ "набувати ознаки того, що названо твірним словом"); "місце" – "поділяти територію на (такі) локалізовані частини", нап., *межувати, районувати* (СЗ "створювати те, що названо твірним словом").

Дослідження дериваційних можливостей аналізованих локативних іменників показує, що на словотвірному рівні зазначені у статті семантичні особливості проявляються у різноаспектності дериваційних зв'язків, у можливості неодноразової мотивації одиниць однієї тематичної групи в декількох аспектах одним твірним словом (нап., *лісник* "лісовий сторож", *лісівник* "фахівець із лісництва", а також завідуючий ним").

"Такий аспект дослідження словотвору, врахування передномі-наційного поняттєвого освоєння мовцем об'єктів найменування, типів ознак, відобра-

жених у назвах, досить перспективний, – зазначає В.В.Грещук, – бо дає багатий матеріал для пізнання визначальних чинників у логіко-лінгвальних актах найменування предметів, явищ об'єктивної дійсності" [3; 167]. Дослідження семантико-поняттєвих передумов реалізації словотворчого потенціалу твірного слова дозволяє простежити, як "власне малюнок логічних зв'язків різних предметів і їх взаємовідношень в реальній дійсності відображується у значенні слів і детермінує утворення різних асоціацій, можливих шляхів і мотивів вторинних найменувань" [13; 136]. Словотвірний аналіз дериватів у тісному зв'язку з семантикою твірного слова, здійснення якого можливе тільки при феноцентричному підході до вивчення словотвору, дає відповіді на питання про характер і особливості вибору ознак у семантичному просторі твірного слова, релевантних для здійснення номінації.

1. Арутюнова Н.Д. К проблеме функциональных типов лексического значения. – В кн.: Аспекты семантических исследований. – М: Наука, 1980. – 357 с.
2. Гак В.Г. К проблеме гносеологических аспектов семантики слова // Вопросы описания лексико-семантической системы языка. Тезисы докладов, ч.1. – М., 1971. – 173с.
3. Грещук В.В. Український відприкметниковий словотвір. – Івано-Франківськ: Плай, 1995. – 208с.
4. Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. – М: Наука, 1976. – 355с.;
5. Колшанский Г.В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. – М.: Наука, 1975. – 231с.
6. Кубрякова Е.С., Панкрац Ю.Г. О типологии процессов деривации // Теоретические аспекты деривации. Межвузовский сборник научных трудов. – Пермь, 1982. – 159с.
7. Кубрякова Е.С. Типы языковых значений. Семантика производного слова. – М: Наука, 1981. – 200с.
8. Манучарян Р.С. Словообразовательные значения и формы в русском и армянском языках. – Ереван: Луйс, 1988. – 315с.
9. Морковкин В.В. Идеографические словари. – М: Изд-во Москов. ун-та, 1970. – 152с.;
10. Морковкин В.В. Опыт идеографического описания лексики. – М: Изд-во Москов. ун-та, 1977. – 166с.
11. Никитевич В.М. Номинативная деривация в отношении к словообразованию и синтаксису // Вопросы словообразования и номинативной деривации в славянских языках: Материалы III респ. конф. – Гродно: ГГУ, 1990. – 237с.
12. Словотвір сучасної української літературної мови. – К: Наукова думка, 1979. – 406с.
13. Уфимцева А.А. Роль лексики в познанні человеком действительности и в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М: Наука, 1988. – 216с.
14. Шмелёв Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики. – М: Наука, 1973. – 280с.

*The semantic structure of Ukrainian locative nouns as motivating is analysed in the article. The functional actualisation of its semantic is considered from the position of basic word-building, and the development of the components of motivating words in the semantic word-building structure of initials is traced.*

*Their most typical and regular word-building semantic ties are laid down for the revelation of objective laws in transformation of the semantics of motivating locatives.*



Оксана Микитин

## СЛОВОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ АБСТРАКТНИХ НЕПОХІДНИХ ІМЕННИКІВ

У лінгвістичній літературі немає поки що визначених і достатніх мовних критеріїв для розрізнення абстрактних і конкретних іменників [2; 83-104]. Пошуки таких критеріїв пов'язані з труднощами, які полягають здебільшого в тому, що група абстрактних іменників дуже неоднорідна, різноманітна за своїм складом.

Протиставляючи конкретні й абстрактні іменники, керуємося наступним положенням: "... конкретне відображає один предмет або групу, клас предметів в прямому їх розумінні, які реально існують і сприймаються різними видами наших відчуттів, а абстрактне визначається тоді, коли враховується якась ознака або певна сума ознак цих речей для того, щоб відповідно розрізнити це чуттєво конкретне" [5; 15]. У нашому дослідженні ставимо за мету простежити словотворчий потенціал непохідних абстрактних іменників. Вибір останніх для аналізу зумовлений тим, що вони складають особливу групу іменників, які протиставляються конкретним іменникам. Різниця полягає в тому, що "денотатом КІ (конкретного іменника. – О.М.) є сам об'єкт, що перебуває в навколишній дійсності, а денотатом АІ (абстрактного іменника. – О.М.) є певна властивість, в якійсь мірі притаманна відповідному предметові" [2; 27].

Непохідні абстрактні іменники характеризуються різноманітністю лексичної семантики. Так, у межах аналізованих іменників виділяємо назви: 1) якостей, властивостей (*дефект, грація, тандж, врода, вада, садизм, талант, хист*); 2) дій (*полеміка, опіка, бесіда, атака, аналіз, ремонт, реставрація*); 3) стану (*полон, нудьга, лад, кабала, анархія, скрута, афект*); 4) відчуттів (*голод, гнів, апетит, смак, спрага, жага, сентименти*); 5) психічних явищ (*пам'ять, психіка, віра, апатія, розум, совість, сум, телепатія, шок*); 6) суспільних явищ (*путч, облога, криза, бунт, бойкот, реформа, референдум, саботаж*); 7) явищ природи (*відлига, стихія*); 8) свят (*Пасха, Різдво, бенкет, торжество*); 9) термінів – юридичних (*раритет, алібі, реституція*), медичних (*резекція, афазія, атрофія, склероз*), економічних (*сальдо, санкція*), дипломатичних (*ратифікація*); 10) наук (*логіка, етика, хімія, фізика, філософія*); 11) хворіб (*рахіт, ревматизм, анемія*); 12) звань (*ранг, сан, титул*); 13) органів влади (*рада, віче, влада*) тощо.

У конкретних словотвірних парадигмах (далі СП) абстрактних непохідних іменників виявлено похідні чотирьох лексико-граматичних класів: іменники, прикметники, дієслова, прислівники. Типова СП абстрактних непохідних іменників має чотиризонну субстантивну-ад'єктивно-вербально-адвербіальну структуру з 19-ма словотвірними значеннями (далі СЗ): "носії предметної ознаки", "виконавець дії, об'єкт якої названий мотиваційним іменником", "абстрагована ознака, об'єкт якої

названий мотиваційним іменником", "заперечення предметної ознаки", "аугментативність", "демінітивність", "збірність", "стилістична модифікація" – у субстантивній зоні, "загальна відносність", "який не має або позбавлений того, що назване мотиваційним іменником", "скерований проти того, що назване мотиваційним іменником", "який знаходиться за межами того, що назване мотиваційним іменником" – у ад'єктивній зоні, "дія, результат якої названий мотиваційним іменником", "дія, зміст якої названий мотиваційним іменником", "позбавити того, що назване мотиваційним іменником", "наділяти предметною ознакою", "бути тим, що назване мотиваційним іменником" – у вербальній зоні, "адвербіалізація предметної ознаки" – в адвербіальній зоні.

У результаті аналізу 471 конкретної СП абстрактних непохідних іменників виявлено, що чотиризонну структуру мають лише 13 СП, проте жодній з них не властива повна протяжність. У СП іменника *сила* реалізується найбільше число СЗ (11), зокрема "носії предметної ознаки", "виконавець дії, об'єкт якої...", "демінітивність", "аугментативність", "заперечення предметної ознаки" субстантивної зони, "загальна відносність", "який не має або позбавлений того..." ад'єктивної, "дія, зміст якої...", "втратити те, що...", "позбавити того, що..." вербальної та "адвербіалізація предметної ознаки" адвербіальної. Пор.: *силак, силань, силач, силомір, світлосила, силюнька, силочка, силка, силечка, силища, силеча, безсилля, сильний, силовий, вітросиловий, всесильний, гідросиловий, малосильний, малосилий, багатосильний, односильний, паросиловий, п'ятнадцятисильний, рівносильний, самосильний, слабосильний, слабосилий, стосилий, стосильний, теплосиловий, шестисильний, електросиловий, енергосиловий, безсильний, силювати, силкуватися, збезсиліти, обезсиліти, знесиліти, обезсилити, обезсилювати, знесилити, знесилювати, силою, насилу, внівсилу.*

Дериватами з 8 СЗ представлені СП іменника *ціна* (у субстантивній зоні – СЗ "носії предметної ознаки", "абстрагована дія, об'єкт якої...", "стилістична модифікація", в ад'єктивній – "загальна відносність", "який не має або позбавлений того...", у вербальній – "дія, результат якої...", "позбавити того...", в адвербіальній – "адвербіалізація предметної ознаки"); *цінник, ціноутворення, заготціна, ціновий, високоцінний, дорогоцінний, малоцінний, повноцінний, рівноцінний, безцінний, цінувати, цінити, знецінювати, півціни*. 6 типових СЗ реалізується дериватами в СП іменника *сором* ("носії предметної ознаки", "стилістична модифікація" у субстантивній зоні, "загальна відносність", "який не має або позбавлений того..." – у ад'єктивній, "дія, результат якої..." – у вербальній, "адвербіалізація предметної ознаки" – у адвербіальній): *соромітник, соромота, соромний, соромітний, сороміцький, соромливий, соромляжий, сором'язливий, сором'язний, безсоромний, соромити, сором*. Твірні *дух, страх, біда* утворюють похідні з 5 СЗ, субстантив *дух* – із СЗ "носії предметної ознаки", "стилістична модифікація", "загальна відносність", "дія, зміст якої...", "адвербіалізація предметної ознаки" (*духота, душок,*



духмяний, душний, духовий, духовий, духовний, душити, духом), субстантив страх – “носії предметної ознаки”, “загальна відносність”, “який не має або позбавлений того...”, “дія, результат якої...”, “адвербіалізація предметної ознаки” (страхота, страшко, страхів'я, страхіття, страхіть, страховина, страховище, страховисько, страховіття, страшидло, страховиддя, страховидло, страшний, страшливий, страшний, страховитий, безстрашний, страхати, страшити, страцати, страх), іменник біда – “носії предметної ознаки”, “демінітивність”, “загальна відносність”, “дія, зміст якої...”, “адвербіалізація предметної ознаки” (бідак, бідар, бідота, бідага, бідаха, бідолаха, бідка, бідонька, бідошка, бідний, бідовий, бідити, бідувати, біда). У СП частини твірних іменників реалізується по одному СЗ кожної із чотирьох зон типової СП.

Серед тризонних СП переважають субстантивно-ад'єктивно-вербальні (126). У СП іменника закон реалізується 8 СЗ: “носії предметної ознаки”, “виконавець дії, об'єкт якої...”, “абстрагована дія, об'єкт якої...”, “заперечення предметної ознаки”, “загальна відносність”, “який не має або позбавлений того...”, “скерований проти того...”, “наділяти предметною ознакою” (законник, законодавець, законодавство, беззаконня, законний, проти-законний, узаконити, узаконяти). Іменник слава утворює похідні із 7 СЗ: “виконавець дії, об'єкт якої...”, “абстрагована дія, об'єкт якої...”, “демінітивність”, “загальна відносність”, “який не має або позбавлений того, що...”, “наділяти предметною ознакою”, “позбавити того, що...”: славолуб, славолубство, славонька, славний, славетний, славолубний, безславний, славити, славословити, знеславити, знеславлювати, обезславлювати, обезславити.

Найчастіше у субстантивно-ад'єктивно-вербальних СП реалізується від 3 до 6 СЗ. Так, СЗ “носії предметної ознаки”, “загальна відносність”, “дія, результат якої...” виражають десубстантиви, мотивовані іменниками борг, бунт, концерт, реванш, резонанс, стиль, фінанси, шок тощо: боржник, борговий, боргувати; бунтар, бунтливий, бунтівний, бунтувати; концертант, концертно, концертний, концертувати; реваншизм, реваншивий, реваншиний, реваншиувати; резонатор, резонансний, резонансовий, резонувати; стильяга, стиліст, стилістика, стильний, стильовий, стилістичний, різностильовий, різностильний, стилізувати; фінансист, фінансовий, фінансувати; шокінг, шоковий, шокувати. Три СЗ (“носії предметної ознаки”, “загальна відносність”, “дія, зміст якої...”) реалізуються в СП абстрактних іменників ідеал, мрія, нужда, оренда, полеміка, політика, рефлекс, трапеца, тріумф тощо: ідеалізм, ідеальний, ідеалізувати; мрійник, мрійний, мрійливий, мріяти; нуждар, нужденний, нуждасти, орендар, орендний, орендувати; полеміст, полемічний, полемізувати; політик, політикан, політичний, політикувати; рефлексологія, рефлектometr, рефлексний, рефлексивний, рефлексивний, рефлексогенний, нервоворефлекторний, умовнорефлекторний, рефлектувати; трапезар, трапезник, трапезний, трапезувати; тріумфатор, тріумфальний, тріумфувати.

Частина аналізованих іменників утворюють похідні із 5 або 6 СЗ, зокрема – “носії предметної ознаки”, “демінітивність”, “стилістична

модифікація”, “загальна відносність”, “дія, результат якої...” (вість, рада), “носії предметної ознаки”, “виконавець дії, об'єкт якої...”, “стилістична модифікація”, “загальна відносність”, “дія, зміст якої...” (реклама), “носії предметної ознаки”, “стилістична модифікація”, “заперечення предметної ознаки”, “загальна відносність”, “який не має або позбавлений того, що...”, “дія, результат якої...” (гріх) та ін.: вісник, вістка, вістонька, вісточка, вістовий, вістувати, вістити, віщувати, віщати; радник, радця, радонька, радочка, радця, радка, сільрада, радний, радний, радянський, радити, радувати; рекламист, рекламодавець, аерореклама, кінореклама, самореклама, фотореклама, рекламний, рекламувати, грішник, безгрішя, грішка, грішок, грішний, гріховний, безгрішний, грішити.

Тризонна ад'єктивно-вербально-адвербіальна структура властива кільком конкретним СП іменників. У таких СП реалізуються здебільшого по одному СЗ кожної із зон: “загальна відносність”, “дія, результат якої...”, “адвербіалізація предметної ознаки” (аванс, дар, рикошет); “загальна відносність”, “дія, зміст якої...”, “адвербіалізація предметної ознаки” (толк, толока): авансовий, авансувати, авансом; даровий, дарувати, дарити, даром; рикошетний, рикошетити, рикошетувати, рикошетом; толковий, толкувати, толком; толочний, толокувати, толокою.

СП іменників смерть, транзит мають тризонну субстантивно-ад'єктивно-адвербіальну структуру. Десубстантиви, мотивовані іменником смерть реалізують СЗ “носії предметної ознаки”, “демінітивність”, “абстрагована дія, об'єкт якої...”, “загальна відносність”, “який не має або позбавлений того, що...”, “адвербіалізація предметної ознаки” (смертник, смертонька, смерточка, смертовбивство, смертний, смертельний, смертоносний, безсмертний, насмерть). Трьома СЗ представлені СП іменників транзит (“носії предметної ознаки”, “загальна відносність”, “адвербіалізація предметної ознаки”), лихо (“демінітивність”, “загальна відносність”, “адвербіалізація предметної ознаки”): транзитник, транзитний, транзитом; лишенько, лишечко, лихий, лихо. Тризонна субстантивно-вербально-адвербіальна структура властива СП іменників жаль (СЗ “носії предметної ознаки”, “стилістична модифікація”, “дія, зміст якої...”, “адвербіалізація предметної ознаки”) та гаразд (СЗ “заперечення предметної ознаки”, “дія, зміст якої...”, “адвербіалізація предметної ознаки”): жалоба, жалість, жалоці, жаліти, жалувати, жаль; негаразди, гараздувати, гаразд, негаразд.

Найчисленнішими у межах СП абстрактних непохідних іменників є двозонні СП (173).

У субстантивно-ад'єктивних СП здебільшого реалізуються СЗ “носії предметної ознаки”, “заперечення предметної ознаки”, “демінітивність” у субстантивній зоні та “загальна відносність” у ад'єктивній. Більшість твірних іменників породжують десубстантиви з двома СЗ: по одному СЗ в кожній із зон. Наприклад: “носії предметної ознаки”, “загальна відносність” (абсолют, гумор, пуч, сатурація, цикл тощо), “демінітивність”, “загальна відносність” (скрута), “заперечення предметної ознаки”, “загальна відносність” (безпека, симетрія), пор.:

*абсолютизм, абсолютний, гуморист, гумористичний; путчизм, путчист, путчистський; сатуратор, сатураційний; циклотрон, циклометр, цикловий, циклічний; скрутонька, скрутний; небезпека, безпечний; асиметрія, симетричний.*

У СП з двозонною ад'єктивно-вербальною структурою актуалізується завжди СЗ "загальна відносність", зрідка – "який не має або позбавлений того, що..." у ад'єктивній зоні та одне або два у вербальній. Наприклад: СЗ "загальна відносність", "дія, зміст якої..." (*голод, титул, розпач тощо*), "загальна відносність", "дія, результат якої..." (*авізо, тандж, фальш тощо*), "загальна відносність", "який не має або позбавлений того, що...", "дія, результат якої..." (*тариф*): *голодний, голодувати; титульний, титулярний, титулувати; розпачливий, розпачувати; авізний, авізувати; танджовитий, танджувати; фальшивий, фальшувати; совісний, добросовісний, безсовісний, совістити; тарифний, тарифікувати.*

17 абстрактних іменників утворюють похідні іменники та дієслова. У СП таких іменників найчастіше реалізуються субстантивне СЗ "носій предметної ознаки" та вербальні СЗ "дія, результат якої..." або "дія, зміст якої...". Пор., наприклад, набір дериватів у СП іменників *плагіат* ("носій предметної ознаки", "дія, результат якої..."), *аналіз* ("носій предметної ознаки", "дія, зміст якої..."), *інтрига* ("носій предметної ознаки", "демінутивність", "дія, результат якої..."): *плагіатор, плагіювати; аналізатор, аналітик, аналізувати; інтриган, інтрижка, інтригувати.*

Однозонних СП 123: субстантивні (10), ад'єктивні (89), вербальні (24).

У субстантивних СП засвідчені похідні з одним СЗ: "носій предметної ознаки" (*афера, кар'єра тощо*), "демінутивність" (*роль, халепка*), "стилістична модифікація" (*сеанс, хроніка*), пор.: *аферист, кар'єризм, кар'єрист; ролька, халепка; кіносеанс, кінохроніка, фотохроніка.*

В ад'єктивних СП реалізується здебільшого СЗ "загальна відносність" (*абсурд, азарт, віче, культ, сан, цнота*), рідше – СЗ "загальна відносність" та "який не має або позбавлений того, що..." (*зміст, фабула*), пор.: *абсурдний, азартний; вічевий, культовий, культівський; сановитий, сановний; цнотливий; змістовий, змістовний, беззмістовний; фабульний, фабулярний, безфабульний.*

Дієслівні СП представлені одним СЗ: "дія, результат якої..." (*анонс, полон, субсидія*), "дія, зміст якої..." (*дебати, флірт тощо*), "бути тим..." (*стимул*), пор.: *анонсувати, полонити; субсидіювати, субсидувати; дебатовувати, дебютувати; фліртувати; стимулювати.*

Від іменників *абсцес, абулія, алібі, амнезія, ампула, апогей, аспект, аудієнція, Рококо, афазія, ахінея, манера, ностальгія, ремарка, реноме, реституція, аут, сальва, сатисфакція, сенс, содом тощо* похідні не виявлені.

Абстрактні непохідні іменники мають високий словотворчий потенціал, що зумовлено специфікою самого абстрактного значення. "Будучи, як правило, або малосемним, або моносемним, воно задає такий екстенціонал (множину можливих об'єктів позначення), який або надзвичайно великий за обсягом, або взагалі має характер універсальної

множини" [3; 20]. Семантична структура абстрактних іменників буває дуже широка і неокреслена [5; 19]. Коли іменники, що входять, наприклад, до лексико-семантичної групи "Назви споріднення та свояцтва", називають лише особу, то абстрактні субстантиви можуть виражати властивість, якість, процес, стан, почуття тощо.

Як засвідчує аналіз, абстрактні непохідні іменники реалізують свій словотворчий потенціал далеко не в повному обсязі. Жоден з твірних іменників не утворює похідні з усіма СЗ типової СП. У СП найбільш словотворчо активного твірною силою реалізується лише 11 СЗ з 19-ти. У СП іменників ціна реалізовані 8 СЗ, іменника слава – 7. Здебільшого ж конкретні СП представлені десубстантивами, що виражають одне, два, три, чотири, рідше – п'ять або шість СЗ. Невисоку словотворчу активність аналізованих іменників можна пояснити тим, що серед абстрактної лексики є багато запозичень, зокрема термінологічного характеру, поширених здебільшого у книжних стилях. Звідси й нижча частотність таких абстрактних іменників, освоєність українською розмовною мовою, що, зрозуміло, не сприяє їх словотворчій активності.

Найчастіше у конкретних СП представлені десубстантиви із СЗ "загальна відносність" ад'єктивної зони, "носій предметної ознаки" – субстантивної, "дія, результат якої названий твірним іменником", "дія, зміст якої названий твірним іменником" – вербальної.

Десубстантиви із СЗ "носій предметної ознаки" можуть називати особу, предмет, абстрактні поняття тощо, які мають відношення до того, що назване твірним іменником. Тому й реалізується це СЗ досить часто. Те, що десубстантиви із СЗ "носій предметної ознаки" від тих чи інших абстрактних іменників не засвідчені, пояснюється, на нашу думку, з одного боку відсутністю потреби в таких дериватах, з іншого – причинами системного характеру: у мовленні таку ж функцію виконують однокореневі похідні, але з прикметниковою чи дієслівною твірною основою (пор.: *бідак* (від *біда*), *щастя* – *щасливчик* (від *щасливий*)).

Похідні іменники, що виражають СЗ "збірність", "аугментативність", "демінутивність", виявлені у небагатьох СП. При утворенні похідних демінутивів та аугментативів стримуючим фактором є семантичні обмеження: "суфікси на означення зменшеності, пестливості і збільшення, згрубілості не сполучаються з коренями іменників, що називають абстрактні поняття (за винятком іменників типу *воля, доля*, що можуть уживатися із стилістичним відтінком інтимності..." [4; 68]. Передумовою виникнення збірних похідних іменників є сполучення твірних абстрактних іменників з кількісним числівником *багато*. Іменники на визначення абстрактних понять не мають конкретного значення, що вимагало б їх кількісної, числової характеристики, тому здебільшого й не можуть сполучатися з кількісними числівниками (наприклад, абстрактні іменники-назви почуттів, психічних явищ тощо) і вживаються переважно в одній формі, переважно однині.

Похідні двоосновні субстантиви із СЗ "виконавець дії, об'єкт якої названий твірним іменником" та "абстрагована дія, об'єкт якої названий

твірним іменником” нечисленні серед дериватів, мотивованих абстрактними непохідними іменниками. Оскільки такі складні похідні виникають на основі сполучень іменника та дієслова ( “*славу любити*” – *славолюб, славолюбство*), то й можуть легко утворюватися, бо абстрактні іменники сполучаються з багатьма дієсловами. При реалізації СЗ “абстрагована дія, об’єкт якої...” стримуючим фактором виступає те, що твірні іменники самі мають абстрактне значення. Малопродуктивність утворень із СЗ “виконавець дії, об’єкт якої...” компенсується дериватами із СЗ “носії предметної ознаки”. СЗ “виконавець дії, об’єкт якої...” та “носії предметної ознаки” рідко реалізуються в одній і тій же конкретній СП. У випадку такої реалізації дериват з одним СЗ називає особу, з іншим – конкретний предмет, зокрема прилад (пор.: *силач, силач, силак* “людина великої фізичної сили” і *силомір* “прилад для вимірювання величини сили, динамометр”).

Десубстантиви із СЗ “заперечення предметної ознаки” не засвідчені від значної кількості абстрактних непохідних іменників. У мовленні значення заперечення предметної ознаки виражається синтаксичними засобами, які є абсолютно адекватними відповідникам відсутніх десубстантивів.

Хоча прикметники із СЗ “загальна відносність” засвідчені не від усіх твірних іменників, не існує логіко-поняттєвих перешкод для їх утворення. Відсутність прикметникових десубстантивів компенсується дієприкметниковими похідними або ж спільнокореновими прикметниками з іншою субстантивною твірною основою (пор.: *аналіз – аналізований* (від *аналізувати*), *аргумент – аргументований* (від *аргументувати*); *жаль – жалісний, жалісливий* (від *жалість*)).

Десубстантиви з іншими ад’єктивними СЗ є малочисленими, що зумовлено відсутністю “комунікативного замовлення” на такі деривати.

Похідні прикметники із СЗ “який не має або позбавлений того, що назване твірним іменником”, незважаючи на сприятливі передумови, від більшості абстрактних іменників не утворюються. Натомість властиве їм значення у мовленні передається префіксальними деад’єктивами чи синтаксичними конструкціями.

СЗ “скерований проти того, що назване твірним іменником” здебільшого реалізується в СП тих іменників, що є назвами якихось “негативних” явищ (стихійних, суспільних, хворіб), з якими людина намагається боротися, проти яких вживати якихось заходів. Проте не існує ніяких перешкод і для утворення таких похідних прикметників на базі інших твірних.

СЗ “який знаходиться за межами того, що назване твірним іменником” актуалізується лише в кількох СП, оскільки абстрактні іменники називають особливі “сутності”, які часто-густо не мають чітко окреслених, визначених меж, таких, як звичайні предмети навколишньої дійсності.

Дієслівні похідні із СЗ “дія, результат якої названий твірним іменником” утворюються на основі сполучень твірних абстрактних іменників із дієсловами *викликати, надавати, робити, визначати* і т.д., вербатииви із СЗ “дія, зміст якої названий твірним іменником” – на основі сполучень твірних із дієсловами *проявляти, відчувати, займатися* і т.д.

Абстрактні непохідні іменники вільно поєднуються із цими дієсловами (за винятком назв хворіб, наук), і деривати із зазначеними СЗ є досить поширеними. Проте не в усіх можливих випадках виникає те чи те похідне дієслово, що, як ми уже зазначили, визначається комунікативними потребами носіїв мови.

Інші СЗ вербальної зони (“втратити те, що назване твірним іменником”, “позбавити того, що назване твірним іменником”, “бути тим, що назване твірним іменником”, “наділяти предметною ознакою”) актуалізуються в обмеженій кількості конкретних СП, здебільшого у СП абстрактних іменників – назв психічних явищ, відчуттів, властивостей, ознак. Абстрактні непохідні іменники дуже рідко утворюють похідні дієслова з кількома СЗ, переважно вербальні зони СП містять вербатииви з одним СЗ.

Похідні прислівники засвідчені в СП іменників, що є назвами психічних явищ, почуттів, деяких суспільних явищ тощо. Необхідною умовою переходу іменників у прислівники є вживання перших у ролі обставини і їх формальна нейтралізація, тобто втрата змінності [1; 245], пор.: *біда (-у)*, ж.р. – лихо, нещастя; *біда* – погано, *біда* чоловікові в неволі. Оскільки деякі з абстрактних іменників, наприклад, назви політичних, ідеологічних течій, наукових напрямків, хворіб тощо, не вживаються у обставинній функції в реченні, то й, відповідно, не переходять у розряд прислівників.

Абстрактні непохідні іменники реалізують свій словотворчий потенціал, як засвідчує дослідження, неоднаково, а можливість утворення від них десубстантивів з тим чи іншим СЗ корелює із їх семантичними, функціонально-стилістичними та структурними особливостями.

1. Безпояско О.К., Горденська К.Г., Русанівський В.М. Граматика української мови: Морфологія. – К.: Либідь, 1993.
2. Детальніше про різні точки зору щодо виділення критеріїв поділу іменників на конкретні та абстрактні див.: Іванюк І.І. К проблеме противопоставления абстрактных и конкретных существительных // Ученые записки Горьк. пединститута иностранных яз. – Вып. 38. – 1968. – С. 83-104.
3. Лукин В.А. Лексическое и грамматическое: от различия к сходству // Русский язык: Проблемы грамматической семантики и оценочные факторы в языке (Виноградовские чтения 19-20). – М.: Наука, 1992. – С.18-30.
4. Матвіяк І.Г. Іменник в українській мові. – К.: Рад. школа, 1974.
5. Полюга Л.М. Українська абстрактна лексика XIV – першої половини XVII ст. – К.: Наук. думка, 1991.

*The article with the analysis of the word-building potential of abstract non-derivative nouns. It gives the reasons limiting their word-forming activity.*

Ірина Джочка

СЛОВОТВОРЧА СПРОМОЖНІСТЬ ДІЄСЛІВ ІЗ СЕМОЮ  
“ПРИГОТУВАННЯ ЇЖІ”

Протягом останнього часу в дериватології активно розвивається перспективний метод аналізу словотвірної системи, який передбачає дослідження частиномовних, формальних і семантичних характеристик твірної основи з погляду її дериваційних потенцій. Основою центричний підхід дає змогу виявити, які слова, якої структури і значення утворені чи можуть бути утворені від слів тієї чи іншої підгрупи, і в комплексі з формантоцентричним уможливлене адекватний опис всієї складності словотвірної системи.

Предметом аналізу у нашій статті виступають значення дієслів, які містять сему “приготування їжі”. Дієслова, у значеннях яких наявна сема “приготування їжі”, становлять відносно невелику групу слів у межах дієслів конкретної фізичної дії. За кількістю лексико-семантичних варіантів у межах аналізованої групи дієслів виділяємо однозначні, у яких ця сема є єдиною – *бланшувати* “спец. обварювати, проварювати або обробляти парову перед консервуванням”, *вудити* “рідко закопчувати”, *змайструвати* “розм. приготувати якусь страву або напій”, *коптити* “приготовляти продукти харчування (рибу, м’ясо тощо), прив’ялюючи їх в диму; закопчувати; вудити”. Більшість таких дієслів багатозначні, при цьому в частині з них значення “готувати їжу” в лексико-семантичній структурі є головним, зокрема *варити* “кип’ятити у воді або в іншій рідині якийсь харчові продукти і т.ін., готуючи страву”, *в’ялити* “підсушувати на сонці, на свіжому повітрі що-небудь, робити запаси”, *жарити* “готувати їжу з жиром на вогні, на жару без використання води, смажити”, *зладити* “діал. зварити, спекти і т.ін.; приготувати (страву)”, *квасити* “піддавати бродінню, окислювати що-небудь поживне”, *консервувати* “перетворювати в консерви (у 1 знач.)”, *маринувати* “класти продукти в маринад для збереження або надання їжі певних смакових якостей”, *начиняти (начинювати)* “виготовляти, наповнюючи, набираючи чим-небудь внутрішність чогось (про щось їстівне), яку-небудь кількість чогось”, *пекти* “готувати їжу, нагріваючи, прокалюючи на вогні або на жару (у печі, в духовці і т.ін.)”, *п्राжити* “розм. те саме, що прятти 1; смажити”, *п्राжити (п्राжсити)* “готувати їжу з жиром на вогні, на жару без використання води, смажити, жарити”, *смажити* “готувати їжу (м’ясо, рибу і т.ін.) перев. із жиром на вогні, на жару без використання води; жарити”, *тушкувати* “варити що-небудь (м’ясо, овочі і т.ін.) у закритому посуді, в дуже малій кількості рідини на слабкому вогні”; *шкварити* “смажити, смалити, припикати”. Значення дієслів *колотити* “певним способом виготовляти (про масло)”, *солити* “заготовляти що-небудь про запас, посипаючи сіллю або кладучи в солоний розчин, засолювати”, *сушити* “видаляючи вологу з рослин, плодів, ягід і т.ін., робити їх сухими і придатними для зберігання; засушувати, висушувати”; *будити* “коптити”, *готувати (готовити)* “варити, приготувати їжу, куварити”; *збивати*

“кул. сколочуючи певну масу, виготовляти що-небудь (масло, крем, мус і т.ін.)”, *курити* “добувати, одержувати способом перегонки (горілку, смолу, дьоготь і т.ін.), *лагодити* “готувати, приготувати (їжу тощо)” є похідними.

Реалізацію словотворчого потенціалу дієслів із семою “приготування їжі” 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 [2; 12].

Дієслова із семантикою “приготування їжі” стали базою для утворення трьох лексико-граматичних розрядів слів – іменників, прикметників, дієслів. Таким чином, типова словотвірна парадигма аналізованих твірних складається із трьох зон – субстантивної, ад’єктивної і вербальної.

Словотворча активність аналізованих дієслів виявляється неоднаковою у різних зонах і в різних семантичних позиціях зон, що зумовлено їх валентними характеристиками. Вченими встановлено, що інколи деякі валентності можуть бути дериваційно не вираженими, проте неможливе утворення похідних, значення яких не передбачене актантною структурою твірної дієслова, крім назв абстрагованої дії [1, 293; 9, 7]. Тому аналіз дериваційної спроможності дієслів із семою “приготування їжі” здійснено з урахуванням валентних властивостей твірних дієслів.

**Субстантивна зона.** Типовий лексико-семантичний контекст дієслів з семантикою створення, до яких належать і аналізовані дієслова, схематично можна представити так: діючий, агентивний суб’єкт дії – дія, спрямована на створення – об’єкт, що виникає внаслідок реалізації дії як кінцевий результат [10; 15]. Актантні значення суб’єкта і об’єкта дії виступають обов’язковими, однак дієслова цієї групи можуть конкретизуватися й іншими семами: місця, знаряддя, матеріалу, способу дії тощо. У дериватології “типовими засобами вираження актантних значень виступають віддієслівні іменники із значеннями суб’єкта, об’єкта, результату, місця, знаряддя, способу дії” [1; 294]. Субстантивна зона дієслів із семою “приготування їжі” містить такі семантичні позиції “суб’єкт дії”, “результат дії”, “знаряддя дії”, “місце дії”, “опредмечування якості дії”, “абстрагована дія”. Семантичні особливості досліджуваних твірних сприятливі для утворення від них іменників із значеннями “результат дії”, які реалізують валентність об’єкта, оскільки результативне значення притаманне назвам об’єктів, які поєднуються з дієсловами створення: *варити страву, смажити рибу, пекти хліб* і т.ін. Дериваційно результативні реалізує себе такими похідними: *буженина, будженина, буджанина, вариво, варіння, вудженія, жарення, збитень, колотуха, кваша, квашення, квасиво, копчення, маринад, печиво, печення, солянка, соління, сушня, сушка, суш, сушняк, сушник, тушонка, шкварка*. У цьому випадку маємо втілення функціонального принципу номінації, при якому об’єкт позначається за цілеспрямованою дією, в результаті якої він виникає. Слід відзначити, що у віддієслівних іменниках, які синхронічно відображають діахронічну тенденцію “пригнічення”, “втрати” дієслівності



[12; 59], засвідчена реалізація паралельної дії синтаксичної і лексичної деривації в похідних одного й того ж словотвірного типу (пор. *варення, квашення, копчення, печення, соління* з процесуальним значенням – синтаксична деривація і *варення, квашення, копчення, печення, соління* із значенням “результат дії”), аналогічно *сушка, сушня* із процесуальним і результативним значенням).

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” маніфестована похідними майже від усіх досліджуваних твірних: *бланшування, варка, варення, варило, варінка, варіння, в'ялення, в'яління, готування, готівля, жарення, збивання, колотіння, квашення, квасіння, консервування, копчення, коптіння, лагодіння, маринування, печіння, печення, пряження, смажіння, смаження, соління, сушіння, сушня, сушка, сушення, тушкування, начинювання*.

Об'єктна валентність дієслів конкретної фізичної дії регулярно виражається як вторинне значення абстрагованої дії (див. семантичну позицію “результат дії”) або як субстантиват прикметника” [8; 86]. Словотвірне значення “опредмечування якості дії” представлено такими субстантивованими прикметниками: *варена* “те саме, що варенуха”, *варене* “страва або різні страви, які готуються за допомогою кип'ятіння”, *жарене* “страва, приготовлена жаренням”, *печене* “те саме, що печена, м'ясна страва – запечене або смажене м'ясо”, *смажене* “страва, приготовлена смаженням”. Девербативи у цій семантичній позиції утворені тільки від твірних, у лексико-семантичній структурі яких значення “приготування їжі” є єдиним або первинним, а процеси, виражені цими дієсловами, є найбільш значущими в практичній діяльності людини, про що свідчить частота вживання цих слів у мовленні. Саме такі лексеми, на думку В.В.Грещука, є словотворчо найбільш активними [2; 128]. Субстантивовані прикметники і назви абстрагованої дії виражені похідними, утвореними за моделями синтаксичної деривації, усі інші девербативи субстантивної зони утворені за моделями лексичної деривації.

Лексико-семантична група дієслів на позначення процесів приготування їжі належить до дієслів конкретної фізичної дії. Конкретні фізичні дії, спрямовані на створення об'єкта, можуть визначати рід занять людини, її професійну діяльність. Такі дії передбачають того, хто діє, і місце, де діють. Тому закономірним є продуктивне породження від цих дієслів імен діяча-спеціаліста і місця-приміщення, підприємства. Дериваційно такі номінації актуалізуються у семантичних позиціях “суб'єкт дії” і “місце дії” (результат реалізації валентності суб'єкта і розіплення валентності об'єкта). Словотвірне значення “суб'єкт дії” маніфестоване такими похідними: *варилуха* (діал.), *готувач, консервник, коптільник, пекар, солільник, сушар, сушильник*. Проте значна кількість дієслів аналізованої групи (72%), що позначають дії, суб'єктом яких може виступати істота і які, отже, здатні мотивувати похідні найменування особи

Ірина Джочка. Словотворча спроможність дієслів із семою “приготування їжі”

за дією, фактично агентивних іменників не утворюють. В мовленнєвій системі відсутність таких номінацій компенсується системою лексичних одиниць, котрі утворені за допомогою інших “модельно організованих способів” [5; 56]. Такі іменники можуть бути замінені синтаксичними засобами вираження агента, напр., *той, хто тушкує, той, хто смажить*. Поняття “місце” передбачає більш конкретні поняття “місце-об'єкт” і “місце-площина”. “Місце-об'єкт” – в свою чергу містить ще більш детальні значення “місце-посудина” і “місце-приміщення”. Девербативів на позначення місця площини нами не виявлено. Отже, у межах словотвірного значення “місце дії” можна виділити дві групи: девербативи із позначенням місця-посудини: *варійка, варійник, варінник, варінча* і девербативи із позначенням місця-приміщення: *буджарня* (діал.), *варня, жаровня, коптільня, пекарня, піч, солярня, солільня, сушарка, сушня, сушарня, сушильня, сушило*. Щодо значення місця-приміщення, то воно містить у своїй структурі ще й “прихований компонент – спеціально призначений” [11; 143]. Таким чином, *варня, жаровня, коптільня, пекарня, піч, солярня, солільня, сушарка, сушня, сушарня, сушильня, сушило* – це не тільки “місце, де відбувається дія”, а місце-приміщення, спеціально призначене, відведене для виконання дії.

Дуже низька результативність реалізації дієслова із значенням “приготування їжі” семантичної позиції “зряддя дії”; тут засвідчено тільки два девербативи: *колотівка, збивачка*. Це пояснюється тим фактом, що сема “інструмента” не є характерною для дієслів аналізованої групи [7; 10–11].

**Ад'єктивна зона.** В ад'єктивній зоні представлені прикметники, що позначають ознаки, які можуть характеризувати як суб'єкти, так і об'єкти аналізованих твірних. Суб'єктна і об'єктна валентність дієслів при цьому дериваційно реалізується прикметниками із значеннями – “який призначений для дії”: *вариста* (піч), *збивальний, коптільний, начиняльний, пекарний, варкий, сушильний*; “одержаний, виготовлений унаслідок виконання дії”: *варений, в'ялений, в'ялий, готовий, готов, жарений, квашений, консервований, копчений, маринований, начинений, печений, смажений, солений, сушений, тушкований*.

Однією із властивостей дієслів конкретної фізичної дії є регулярність утворення від них пасивних дієприкметників: *бланшований, варений, в'ялений, жарений, збитий, змайстрований, квашений, консервований, копчений, маринований, начинений, печений, смажений, солений, сушений, тушкований*. Однак, на думку Кузьмич О.М., за словозмінними характеристиками і структурою морфологічних категорій дієприкметник являє собою “віддієслівний прикметник із набутими всіма прикметниковими категоріями і нейтралізованими визначальними дієслівними категоріями” [6; 10]. Тому вважаємо доцільним трактувати їх як девербативи із словотвірним значенням “якість дії” ад'єктивної зони.

**Вербальна зона** представлена семантичними позиціями: “нейтралізація особовості”; “виконувати дію певний час або з різною інтенсивністю”; “виконувати дію, поширюючи її на багато об'єктів”; “виконувати дію протягом тривалого часу, зменшуючи кількість, об'єм чого-небудь”; “ вико-

нуючи дію, приготувляти щось у якій-небудь кількості”; “виконувати дію, спрямовуючи її навколо об’єкта з метою впливу на нього”; “починати виконувати дію”; “виконувати дію якийсь час”, “закінчувати виконувати дію”; “виконувати дію над об’єктом повторно, заново або по-іншому”; “виконувати дію додатково”; “виконувати дію надміру, довше, ніж треба”; “виконувати дію не до кінця; не завершувати”; “виконати, довести до результату дію”. Тільки дієсловами дериваційно реалізується валентність аспекта, а також валентності твірного дієслова, що передбачають ознаки дії, які виражені в реченні прислівниками [8; 88–89]. У дієслівній зоні представлені семантично допустимі модифікації дії аналізованих дієслів, які реалізують аспекти валентності. Так, аналіз дієслів конкретної фізичної дії показує, що додаткові смислові компоненти значень дієслів можна поділити на три групи: 1) кількісні; 2) локальні; 3) акціональні модифікації значень дієслівних лексем.

На різноманітність кількісних модифікацій, які представлені у дієслівній лексичі, звертав увагу ще Бодуен де Куртене. У дієслів із значенням конкретної фізичної дії спостерігаємо певну градацію кількісних ознак; “немаркування дії (*варити*) – інтенсивність дії (дієслова даного типу характеризуються семою “багато, вдосталь зробити що-небудь”) (*поварити*) – вичерпність дії у заперечному аспекті (“в процесі дії дійти до яких-небудь неприємних, небажаних наслідків”) (*переварити*) [4; 139]. Кількісні модифікації дієслів (результат реалізації валентності міри виконання дії і ступеня інтенсивності дії – поєднання дієслова з прислівниками на зразок *багато, мало, трохи, надміру, інтенсивно, старанно, достатньо*) представлені у семантичних позиціях:

- “виконувати дію певний час з різною інтенсивністю”: *підварити, підв’ялити, піджарити, підкоптити, підпекти* “припікати злегка чи додатково”, *підсмажити, викоптити* “пров’ялювати в диму, коптити в достатній мірі”; *випекти* “пропікати в достатній мірі”; *ужарити (вжарити)* “добре, до готовності просмажити”; *упекти (впекти)* “добре пропікати, випікати до готовності (перев. про виробу з тіста)”; 2) “виконувати дію, поширюючи її на багато об’єктів”: *подоварювати, поварити* “зварити все або багато чого-небудь”, *перев’ялити* “в’ялити все або багато чого-небудь”, *поготувати, наготувати, пережарити* “підсмажувати все або багато чого-небудь”, *перекоптити* “коптити, готуючи для їди, все або багато чого-небудь”, *перелагодити* “лагодити все або багато чого-небудь”; *повипікати, позапікати, перепекти* “пекти (у 1 знач.) все або багато чого-небудь”, *пересмажити* “смажити все, багато чого-небудь або всіх, багатьох”, *позасолювати, подосолювати, поначиняти, повисушувати* – “значна інтенсивність дії”; 3) “виконувати дію протягом тривалого часу, зменшуючи кількість, об’єм чого-небудь”: *виварити, уварити, вижарити, висмажити, вишкварити* – “вичерпність дії”; 4) “виконуючи дію, приготувляти щось у якій-небудь кількості” –: *наварити, нав’ялити, нажарити, наколотити, наквасити, накоптити, прокоптити, накурити, напекти, напругати, насмажити, насолити, насушити, натушкувати, нашкварити*. Префікс *на-* у

російській мові, як зазначає Кільдібекова Т.А., реалізує кількісну актуалізацію об’єктів у декількох значеннях – “частина”, “декілька”, “багато”, “все” [4; 139]. В результаті проведеного аналізу нами встановлено, що аналогічні ознаки цього префікса характерні й для української мови. Деталізація вказаних значень відбувається за допомогою лексичних і синтаксичних засобів. На “взаємодію значень дієслівних префіксів з іншими елементами контексту” вказує і Милославський І.Г. [7; 61]. Кількісна детермінація об’єктів відбувається тоді, коли дієслово вступає в синтагматичні зв’язки з іменниками у родовому відмінку, який має партитивне значення: при іменнику для подальшої деталізації вживаються також лексеми *декілька, багато, все* тощо.: “*З городу джегечку окрків наквасить, буде картопля і буряки*” (О.Гурейв); “*Я не знаю, чи багато його напікати [пасок]*” (Панас Мирний); “*Насолити бочку капусти*”; “*Насолити кілька тонн риби*”.

Локальні ознаки, враховуючи позамовні причини, насамперед притаманні дієсловам руху. Проте частково вони проявляють себе і в інших лексико-семантичних групах дієслів. Для вербативів із значенням “приготування їжі” такі семантичні параметри носять маргінальний характер. Просторові модифікації, реалізуючи векторну валентність (поєднання дієслова з просторовими прислівниками на зразок *вверх, вниз, всередину, навколо*), актуалізувалися тільки у двох девербативах із словотвірним значенням “виконувати дію, спрямовуючи її навколо об’єкта з метою впливу на нього”: *обжарити, обсмажити*.

Акціональні ознаки включають в себе як фазові детермінації, так і окремі особливості виконання дії. Темпоральні модифікації дії маніфестовані дієсловами, що виражають початок, кінець, розгортання дії протягом певного часу і які можуть поєднуватися з прислівниками *довго, швидко* та з фазовими дієсловами *починати, закінчувати*. Словотвірно ці модифікації реалізовані у семантичних позиціях: 1) “починати виконувати дію”: *заварювати, запікати*; 2) “виконувати дію якийсь час”: *поварити* (“варити якийсь час”), *проварити* (“варити що-небудь у чомусь певний час”); *пожарити, прожарити* (“жарити (у 1, 2 значенні) якийсь час”); *проквасити* (“квасити якийсь час”); *просмажити* (“смажити якийсь час”); 3) “закінчувати виконувати дію”: *дожарити* (“закінчувати жарити”); *доквасити, докоптити; докурити; допекти* (“закінчувати пекти”); *досмажити; досолити* (“закінчувати солити що-небудь”); *досушити*. Відомим є той факт, що фази дії виражаються, насамперед, словотвірними засобами – префіксами *за-, до-, по-, про-* тощо. Однак, Кільдібекова Т.А. вказує на те, що дієслова конкретної фізичної дії, передаючи фазові значення, виявляють певну своєрідність. Наприклад, початок дії виражається в них аналітичним способом, тоді як словотвірний спосіб для них не є типовим (*почати готувати; смажити, квасити*); кінець ж фаза дії може виражатися як словотвірними, так і аналітичними засобами (*дожарити, доквасити, докоптити і закінчити жарити, квасити, коптити*) [5; 142]. Отже, кількісні показники девербативів, засвідчених у

семантичних позиціях “починати виконувати дію” (8%) і “закінчувати виконувати дію” (32%) повністю підтверджують цю думку.

До акціональних модифікацій, як уже згадувалось вище, відносяться також ознаки, що характеризують окремі особливості виконання дії. До них належать такі компоненти значень, як “повторно, заново”, “додатково до чого-небудь”; “менше, ніж треба”, “більше, ніж треба”. Ці семи представлені у семантичних позиціях – “виконувати дію над об’єктом повторно, заново або по-іншому”: *переварити* (“варити ще раз, повторно або заново, по-іншому”); *перев’ялити* (“в’ялити ще раз, повторно або заново, по-іншому”); *переколотити, перекоптити* (“коптити ще раз, повторно або заново, по-іншому”); *перелагодити* (“лагодити ще раз, повторно або заново, по-іншому”); “виконувати дію додатково”: *допекати* (“пекти додатково”), *досолювати* (“додатково солити що-небудь”); “виконати дію не до кінця, не завершити”: *недоварити, недопекти, недосолювати, недосушити*; “виконувати дію надміру, довше, ніж треба”: *переварити* (“задовго проварюючи, позбавляти потрібних якостей”); *пережарити* (“жарити, піджарювати що-небудь довше, ніж треба”); *переквасити* (“квасити більше, ніж треба, понад міру”); *перекоптити* (“коптити довше, ніж треба, псувати надмірним копінням”); *перепекти* (“пекти надто довго, псувати тривалим печінням”); *підпекти* (“псувати надмірним випіканням”); *пересмажити* (“смажити, підсмажувати що-небудь довше, ніж треба, надміру”). У цих словотвірних значеннях дериваційно реалізована валентність міри виконання дії – семантичний компонент, який об’єктивується як поєднання з прислівниками міри (багато, мало, недостатньо, надміру) [8; 82]. Здійснюючи будь-яку дію, людина, здебільшого, прагне досягнути результату. Цілеспрямована дія завершується тільки тоді, коли досягає певного результату. Тому й результативне значення є характерним для дієслів конкретної фізичної дії, які позначають трудову цілеспрямовану діяльність людини (господарську, суспільно-політичну, соціально-економічну). Майже від усіх твірних засвідчені похідні із словотвірним значенням “виконати, довести до результату дію”: *заварити, доварити, проварити, розварити, обварити, відварити, уварити, вив’ялити, зав’ялити, приготувати, зготувати, уготувати, зажарити, дожарити, прожаривати, сколотити, проквасити, сквасити, законсервувати, закоптити, викурити, налагодити, злагодити, замаринувати, спекти, запекти, пропекти, допекти, засмажити, усмажити, просмажити, досмажити, усмажити, засолити, просолюти, висушити, засушити, замушкувати, протушкувати, зашкварити*. Саме це словотвірне значення відзначається й найбільшою глибиною місць, або позицій парадигми.

Будь-яку ситуацію можна описувати як з позиції діючої особи – суб’єкта, так і з позиції об’єкта, над яким виконують дію. Займаючи проміжне становище між дією і станом, пасив виступає ланкою, яка пов’язує сферу дії людини із сферою стану предметного світу і живих істот. Дієслова конкретної фізичної дії допускають семантичні зрушення, котрі відображають такі зміни в позамовній діяльності, при яких “деяка

“первинна” ситуація, названа дієсловом, зазнає таких змін, що перетворюються по суті в нову ситуацію з новим складом учасників” [3; 71]. Внаслідок цього лексема дієслова, що називає цю нову ситуацію, набуває зовсім іншого денотативного значення порівняно з першою лексемою; пор.: *Курилися раз у раз величезні огнища..., де варилось і пеклось м’ясо вбитої дичини для гостей* (І.Франко); *Готувалося два тусяки, молоденьке поросля, пироги з яблуками, холодець, кисіль, качки... і ще сила різних дрібниць* (І.Микитенко), *Мама подивилася у палаючу піч, де жарився гусь* (Н.Рибак). Слід зазначити, що словотвірні деривати з постфіксом *-ся*, які мають пасивно-каузативне значення, можуть утворюватися тільки від дієслів недоконаного виду: *варитися, в’ялитися, пудитися, готуватися (готовитися), жаритися, збиватися, колотитися, кваситися, консервуватися, лагодитися, пектися, прягтися (пряжитися), смажитися, солитися, сушитися*. Ці дієслова представлені у семантичній позиції “нейтралізація особовості”.

Таким чином, аналіз словотвірних парадигм дієслів із семантикою “приготування їжі” показав, що найбільш дериваційно активними виявились дієслова, в яких ця сема є єдиною або первинною номінативною функцією: *варити, жарити, коптити, пекти, смажити, солити, сушити*. Ці дієслова позначають основні процеси в технології приготування їжі, мають найменшу кількість обмежень на заміщення об’єктних валентностей і є найбільш значущими в практичній діяльності людини, що підтверджує частотність їх використання у мовленні. Меншою словотворчою спроможністю характеризуються твірні *в’ялити, готувати, квасити, колотити, консервувати, лагодити, збивати, тушкувати*. Це зумовлене кількома факторами: 1) *квасити, консервувати* відносяться до лексем з включеним об’єктивним антантом (тобто вони є похідними найменуваннями, що показують створення того, що названо мотивованим іменником – *квас, консерви*); 2) значення твірного *тушкувати* конкретизує значення дієслова *варити* – “варити у закритому посуді в дуже малій кількості рідини на слабкому вогні”; 3) значення дієслова *в’ялити* пояснюється за допомогою лексико-семантичний варіант “готувати їжу” займає маргінальну позицію, крім того твірні *збивати* й *колотити* мають певні обмеження на заміщення їхніх актантів (ці дієслова можуть поєднуватися з обмеженою кількістю іменників: масло, крем, мус і под.). Мінімальний дериваційний потенціал у дієслів – *бланшувати, будити, вудити, зладити, змайструвати, курити, маринувати, начиняти, пражити, прягти*. Низьку словотворчу спроможність цих дієслів визначають як зазначені вище фактори, які обмежують дериваційну активність твірних, так і те, що деякі з вербативів мають або похідну словотвірну структуру (*зладити, змайструвати, начинити*), або обмежену сферу функціонування (*бланшувати* – спец., *злагодити* – діал., *змайструвати* – розм.), або є рідковживаними (*вудити*). Похідні від аналізованих дієслів реалізують валентності суб’єкта, об’єкта, що дериваційно актуалізовані в іменниках і прикметниках; аспекту



валентність, яка словотворчо реалізується дієсловами, що позначають завершення дії, кількісні, локальні, акціональні модифікації дії.

1. Апресян Ю.Д. К построению языка для описания синтаксических свойств слова // Проблемы структурной лингвистики 1972. – М., 1973. – С. 279-325.
2. Грешук В.В. Український відприкметниковий словотвір. – Івано-Франківськ, 1995. – 206с.
3. Долнина И.Б. Маркировка субъектных отношений у валентных категорий английского глагола // Категория субъекта и объекта в языках различных типов. – М., 1982.
4. Кильдибекова Т.А. Глаголы действия в современном русском языке. – Уфа, 1985. – 159 с.
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. Милославський И.Г. Вопросы словообразовательного синтеза. – М., 1980. – 296 с.
8. Морозова Т.С. Синтаксические свойства глагола и его словообразовательный потенциал // Проблемы структурной лингвистики 1982. – М., 1984. – С. 81-95.
9. Морозова Т.С. Структура словообразовательных парадигм русского глагола. – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1980. – 20 с.
10. Овчинникова И.И. Лексико-семантическая классификация дієслів конкретної фізичної дії з семантикою створення об'єкта в українській мові. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1993. – 23 с.
11. Хамидуллина А.М. Структура словообразовательного значения (на материале суффиксальных имен существительных со значением места // Вопросы словообразования и формобразования в индоевропейских языках. – Томск, 1988. – С. 136-144.
12. Хохлачева В.И. Словообразование существительных в современном русском языке (опыт системного описания): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1976.

*The article studies the derivative potential of a lexico-semantic group of words denoting processes of production of nourishment. The formal-semantic and pragmatic factors, which determinate realization of the derivative ability, are analyzed. The typical and concrete paradigms of these verbs are stated.*

Любов Коржик

## СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ СЛОВТВІРНИХ ЛАНЦЮЖКІВ

Зміщення акценту в дериватології з формантної частини на дериваційну базу, посилення уваги до ролі твірної основи у словотворі спричинилося до виділення таких комплексних одиниць, як словотвірне гніздо, словотвірна парадигма, словотвірний ланцюжок [1; 13]. Словотвірний ланцюжок (СЛ) – це сукупність слів, що перебувають у відношеннях послідовної мотивації: твірне – похідне/твірне – похідне/твірне – ... – похідне [4; 196].

СЛ різноманітні за своєю будовою. Ця різноманітність створюється перш за все комбінацією частин мови у складі СЛ. Вершинами СЛ виступають слова більшості частин мови (іменники, прикметники,

числівники, займенники, дієслова, прислівники, вигуки, звуконаслідувальні слова): ліс – лісок – лісочок, солодкий – солодити – пересолодити – пересолоджувати – пересолоджуватися, два – двоїти – подвоїти – подвоїтися, ни – викати – викання, писати – розписати – розписувати – розписування, тут – тутешній – по-тутешньому, ой – ойкати – ойкання, гав – гавкати – загавкати.

Останні ланки СЛ можуть бути представлені також словами всіх основних частин мови: прісний – опріснити – опріснювати – опріснювач (іменник), пряний – пряник – пряниковий (прикметник), червоний – червоніти – розчервоніти (дієслово), солодкий – солодкавий – солодкаво (прислівник).

Середні ланки репрезентовані словами різної частиномовної належності в різноманітній послідовності.

За ознакою „лексико-семантична віднесеність вихідного слова і кінцевої ланки” СЛ поділяються на лінійні та кільцеві. У лінійних СЛ перший і останній компоненти характеризуються різною частиномовною належністю: звук – звуковий – надзвуковий (іменник – ... – прикметник), ліс – лісник – лісникувати (іменник – ... – дієслово), дорога – дорожній – по-дорожньому (іменник – ... – прислівник) і т. д.

У кільцевих СЛ вихідне слово та остання ланка належать до однієї частини мови: весна – весняний – веснянка (іменник – ... – іменник), білий – білок – білковий – безбілковий (прикметник – ... – прикметник), їхати – з'їхати – з'їздити – з'їздитися – наз'їздитися – поназ'їздитися – поназ'їжджатися (дієслово – ... – дієслово), вчора – вчорашній – повчорашньому (прислівник – ... – прислівник).

Дослідження лінійних та кільцевих СЛ дасть можливість вивчити словотвірний потенціал різних частин мови і певних семантичних груп всередині них.

Структурне розмаїття СЛ обмежується можливою кількістю ланок. За ознакою „кількість компонентів, що входять до складу СЛ” вони поділяються на бінарні та полінарні. Компонентом вважаємо будь-який член ланцюга, включаючи і вихідне слово; друга ланка СЛ є першим ступенем чи кроком деривації, третя ланка – це відповідно другий ступінь і т.д. Наприклад, СЛ тверезий – тверезити – протверезити – протверезний складається з чотирьох ланок, а ступенів словотворення у ньому – три: відприкметникове дієслово тверезити є другою ланкою і першим ступенем творення, дієслово протверезити – третя ланка і другий ступінь, прикметник протверезний – четверта ланка і третій ступінь деривації у вказаному СЛ.

Бінарні СЛ складаються з вихідного слова та одного похідного; словотворчі можливості вершини вичерпуються першим ступенем деривації: гіркий – гіркість, блідий – блідо, говорити – говоріння. Бінарні СЛ збігаються зі словотвірною парою, проте не кожна словотвірна пара, тобто поєднання твірного слова та похідного, є словотвірним ланцюжком. Наприклад, словотвірну пару веселенький – веселенько не можна вважати СЛ, оскільки прикметник веселенький, будучи твірним для прислівника веселенько, є похідним від прикметника веселий. СЛ веселий – веселенький – веселенько складається з двох словотвірних пар: веселий – веселенький та веселенький – веселенько.



Полінарні СЛ включають три і більше компонентів, тобто вихідне слово і два чи більше похідних: мілкий – міліти – зміліти, голубий – голубіти – заголубіти – заголубітися, глухий – глушити – заглушити – заглушувати – заглушуватися, бридкий – бридити – обридити – обридати – обридлий – обридливо.

Як показують дослідження, СЛ в українській мові складаються мінімально з однієї словотвірної пари, максимально – із семи компонентів: бігти – збігти – збігтися – збіг – збіжний – незбіжний – незбіжність, вести – вивести – виводити – вивід – вивідний – невиводний – невиводно, мовити – мовляти – мовлячий – немовлячий – немовля – немовлятко – немовляточко [2]. СЛ із семи ланок зустрічаються досить рідко. Для української мови найбільш характерними є СЛ, що складаються з трьох-чотирьох ланок.

Вивчення СЛ за кількістю компонентів дозволяє виявити стимулюючу або гальмівну роль вихідного слова у словотворчому процесі [7].

СЛ поділяються також на повні, або закриті, та неповні, або відкриті. До повних, закритих, належать такі СЛ, вихідні слова яких вичерпали свої словотворчі можливості, зумовлені системою. Від кінцевих ланок таких СЛ не утворюються похідні, оскільки цього не допускає система: зелений – зеленуватий – зеленувато, молодий – молодець – молодецький – помолодецькому, злий – злоба – злобивий – незлобивий – незлобивість, мовити – промовити – промовляти – промовляння.

Неповними, відкритими, називаються такі СЛ, вершини яких не до кінця вичерпали свої дериваційні можливості. У таких СЛ у кінцевих ланках відсутні похідні слова, на творення яких система не накладає заборони: білий – біліти – побіліти – побілений, злий – злющий – презлющий, мілкий – мілішати – помілішати, тугий – тужавий – тужавіти – стужавіти. Від останніх компонентів цих СЛ система допускає утворення, наприклад, прислівників з суфіксом -о чи -е або абстрактних іменників з суфіксом -ість. Пор. також: м'який – м'якнути – обм'якнути, багатий – багатіти – забагатіти. Від останніх ланок таких СЛ можна було б утворити абстрактні іменники за допомогою форманта -нн(я). Останні ланки двокомпонентних СЛ пустий – пустувати, ситий – ситіти, хижий – хижіти, щільний – щільніти та подібних могли б бути твірними для префіксальних дієслів. Але в мові ці слова відсутні. Можливості системи тут повністю не реалізовані. Межі між повними, закритими, і неповними, відкритими, СЛ рухомі, хоч і є достатньо стійкими, визначеними для певного синхронного зрізу мови. Система мови не є чимсь застиглим, раз і назавжди встановленим, закриті СЛ можуть стати відкритими і навпаки [3].

Основними типологічними властивостями мовних одиниць є їх відтворюваність і повторюваність.

Вивчення СЛ дає підстави стверджувати, що і для них характерні об'єднання на основі подібності структури та семантики. При цьому методи типологічної класифікації залежать від завдань дослідження, виходячи з яких, СЛ можна описувати на різних рівнях узагальнення (або абстракції). На думку Тихонова С.О. [5], найбільш абстрактним є частиномовний (або граматичний) рівень, на якому кожний СЛ представлений, як уже відзначалося,

комбінацією частин мови з відповідним набором загальнограматичних категоріальних значень. СЛ відрізняються один від одного протяжністю, складом і певною послідовністю в них слів різних частин мови: П-І [б] (легкий – легкість), І-І-І (сад – садок – садочок), П-П-І (білий – білуватий – білуватість), І-П-А (відвага – відважний – відважно), П-Д-Д-І (червоний – червоніти – почервоніти – почервоніння), Д – Д – Д – Д (говорити – виговорити – виговорювати – виговорюватися), П-Д-Д-Д-І (зелений – зеленити – озеленити – озеленювати – озеленювач), П – Д – Д – Д (рівний – рівняти – зрівняти – зрівнювати – зрівнювач – зрівнювачка), П-Д-Д-Д-І-І (широкий – ширити – поширити – поширювати – поширювач – поширювачка) тощо.

СЛ з однаковою частиномовною структурою об'єднуються у частиномовні моделі. Наприклад, до однієї частиномовної моделі П – П – А належать СЛ: білий – біленький – біленько, солодкий – солодкавий – солодкаво тощо; частиномовна модель П – Д – Д – І представлена такими СЛ: святий – святити – висвятити – висвячення, голий – голіти – оголіти – огоління тощо; частиномовну модель П – Д – Д – Д – І складають СЛ: сухий – сушити – осушити – осушувати – осушування, зелений – зеленити – озеленити – озеленювати – озеленювач та ін.

Вивчення СЛ на рівні їх частиномовного структурування спрямоване на те, щоб виявити закономірності утворення слів різних частин мови на різних ступенях деривації. Підхід до структури СЛ з такої точки зору допоможе повніше представити загальну і досить різноманітну в деталях картину взаємозв'язків частин мови у складі цих комплексних словотвірних одиниць.

Однак, використовуючи тільки поняття частиномовна структура і частиномовна модель СЛ, неможливо продуктивно вивчати механізм формально-семантичних, точніше власне словотвірних, відношень у СЛ. Для цього об'єднання СЛ потрібно класифікувати з урахуванням саме словотвірних відношень. Вони формуються на основі словотвірних значень та засобів їх формального вираження (словотворчих формантів), тобто на рівні словотвірних типів. З цього погляду СЛ – це певна послідовність певних словотвірних типів. СЛ, які складаються з однакових послідовностей одних і тих самих типів, утворюють типовий СЛ.

Для того, щоб показати різницю між частиномовним і словотвірним рівнем у вивченні СЛ, розглянемо частиномовну модель П – П – А: білий – біленький – біленько, пізній – пізенький – пізенько, малий – малуватий – малувато, дикий – дикуватий – дикувато, далекий – недалекокий – недалеко, гарний – негарний – негарно, веселий – невеселий – невесело. набір граматичних значень СЛ цієї типової моделі збігається, однак набір словотвірних значень і формантів – ні. На власне словотвірному рівні дані словотвірні ланцюжки входять до різних типових об'єднань: 1) білий – біленький – біленько, гарний – гарненький – гарненько, довгий – довгенький – довгенько; 2) малий – малуватий – малувато, блідий – блідуватий – блідувато, лухий – глухуватий – глухувато; 3) далекий – недалекокий – недалеко, гарний – негарний – негарно, веселий – невеселий – невесело.

Типові СЛ, у свою чергу, можуть об'єднуватися в категоріальні, які базуються на спільності (або тотожності) словотвірних значень усіх ланок типових СЛ при відмінності конкретних формальних засобів вираження цих значень. Наприклад, СЛ другої групи та СЛ тугий – тужавий – тужаво, синій – синявий – синяво, зелений – зеленастий – зеленасто, червоний – червонястий – червонясто, скупий – скупуватий – скупувато, гордий – гордовитий – гордовито, об'єднуючись, утворюють категоріальні СЛ, оскільки словотвірні значення всіх їх компонентів аналогічні, хоч засобами вираження цих словотвірних значень є різні суфіксальні форманти.

Наведена типологія СЛ відображає ієрархію, властиву одиницям словотвірної системи. У ній конкретні СЛ об'єднуються в типові СЛ, які являють собою найнижчий ступінь абстракції. Типові СЛ входять до складу категоріальних СЛ – одиниць наступного ступеня або вищого рівня абстракції. Типові і категоріальні СЛ складають частиномовні моделі ланцюжків.

Для опису формально-семантичної структури СЛ використовуємо ще термін структурний тип СЛ. Структурні типи СЛ виділяємо у частиномовних моделях на основі тотожності чи нетотожності засобів творення кожної з ланок. Частиномовні моделі можуть включати в себе один чи кілька структурних типів СЛ. Досліджуваний матеріал дає можливість стверджувати, що найчисленнішою групою частиномовних моделей СЛ непохідних прикметників української мови є такі, до яких входять по одному-два структурних типи. Рідше зустрічаються частиномовні моделі, які складаються з трьох-чотирьох структурних типів СЛ. Засвідчена одна частиномовна модель чотирикомпонентних СЛ із шести структурних типів.

Щоб пояснити різницю між частиномовними моделями та структурними типами СЛ, наведемо такий приклад. У СЛ ситий – ситити – наситити – насититися, хороший – хорошити – прихорошити – прихорошитися та гарячий – гарячити – жарячитися – розжарячитися, сердитий – сердити – сердитися – пересердитися слова на всіх ступенях деривації характеризуються однаковою частиномовною належністю, тому відносимо їх до однієї частиномовної моделі П – Д – Д – Д. Однак третя і четверта ланки наведених СЛ утворюються за допомогою різних словотвірних формантів: у перших двох СЛ третій компонент утворений за допомогою префікса, четвертий – за допомогою постфікса, у двох других наведених СЛ – наклади, третій – за допомогою постфікса, четвертий – за допомогою префікса. Тому ці СЛ належать до різних структурних типів: перші два до структурного типу П – Дс – Дп – Дпф, а інші два – до П – Дс – Дпф – Дп. До цієї ж частиномовної моделі, але до різних структурних типів належать також СЛ присний – опріснити – опріснювати – опріснюватися (структурний тип П – Дкф – Дс – Дпф), живий – живити – відживити – відживляти (структурний тип П – Дс – Дп – Дс), щедрий – щедритися – розщедритися – розщедрюватися (структурний тип П – Дкф – Дп – Дс), добрий – добрити – придобритися – придобрятися (структурний тип П – Дс – Дкф – Дс).

Таким чином, частиномовна модель СЛ П – Д – Д – Д складається із шести структурних типів: П – Дс – Дп – Дс, П – Дс – Дп – Дпф, П – Дс – Дпф – Дп, П – Дс – Дкф – Дс, П – Дкф – Дс – Дпф та П – Дкф – Дп – Дс.

Наведемо ще інший приклад. У СЛ сивий – сивіти – посивіти – посивіння, солодкий – осолодіти – осолодіти – осолодіння і частиномовна належність компонентів на всіх ступенях деривації, і засоби їх творення збігаються: другі ланки в обох наведених СЛ представлені суфіксальними відприкметниковими дієсловами, треті ланки – префіксальними дієсловами, а четверті – префіксальними віддієслівними іменниками. Таким чином, ці СЛ належать до однієї частиномовної моделі П – Д – Д – І і також до одного структурного типу П – Дс – Дп – Іс. Слова на всіх ступенях деривації у СЛ щільний – ущільнити – ущільнювати – ущільнювання, ясний – прояснити – прояснювати – прояснювання характеризуються такою ж частиномовною належністю, що й ланки розглядуваних вище СЛ, але відрізняються словотвірними формантами другі і треті компоненти цих СЛ – на відміну від попереднього типу вони утворені відповідно за допомогою конфіксів та суфіксів. Ці СЛ також входять до складу частиномовної моделі П – Д – Д – І, але до іншого структурного типу П – Дкф – Дс – Іс. До цієї ж частиномовної моделі відносимо СЛ далекий – віддалити – віддалений – віддаленість, рідкий – зрідити – зріджений – зрідженість, у яких послідовність частин мови аналогічна до попередніх СЛ. Оскільки третій ступінь таких СЛ представлений дієприкметниками, то вони належать до структурного типу П – Дкф – Дпр – Іс. Отже, частиномовна модель П – Д – Д – І представлена трьома структурними типами П – Дс – Дп – Іс, П – Дкф – Дс – Іс та П – Дкф – Дпр – Іс.

Вивчення СЛ на рівні структурних типів дасть можливість не тільки виявити та описати закономірності утворення слів різної частиномовної належності на різних ступенях деривації, а й установити продуктивність чи непродуктивність конкретних словотвірних формантів при творенні певних ланок СЛ.

Таким чином, з погляду структури СЛ поділяються на бінарні та полінарні, закриті, або повні, та відкриті, або неповні, лінійні та кільцеві. Вивчення вказаних типів СЛ дасть можливість виявити стимулюючу чи гальмівну роль вихідного слова у словотвірному процесі, а також встановити словотвірний потенціал різних частин мови. На основі подібності структури та семантики СЛ об'єднуються у певні типи. Серед них виділяються типові та категоріальні СЛ, які групуються в частиномовні моделі. У частиномовних моделях виділяються також структурні типи СЛ, які об'єднуються на основі тотожності словотвірних формантів.

1. Грещук В.В. Український відприкметниковий словотвір. – Івано-Франківськ: Плай, 1995. – 206с.
2. Приклади 7-компонентних СЛ з вихідним дієсловом наводяться за: Лесюк М.П. Словотвірні гнізда коренів зі значенням руху в сучасній українській мові. Дис. ... канд. філол. наук. – К., 1982. – 300 с. та Голянич М.І. Словотвірні поля коренів зі

- значенням говоріння в сучасній українській мові. Дис. ... канд. філол. наук. – К., 1979. – 242с.
- Таджибаев Б.Б. Вопросы типологии отъадъективных СЦ в современном русском языке // Актуальные проблемы русского словообразования. – Самарканд, 1987. – С.36-39.
  - Тихонов А.Н. Проблемы составления гнездового словообразовательного словаря современного русского языка. – Самарканд, 1971. – 385с.
  - Тихонов С.А. К проблеме типологии СЦ // Актуальные проблемы русского словообразования. – Самарканд, 1985. – С.53-57.
  - У статті прийнято такі скорочення: П – прикметник, І – іменник, Д – дієслово, Дпр – дієприкметник, А – прислівник, с – суфікс, п – префікс, пф – постфікс, кф – конфікс.
  - Ширшов И.А. СЦ и явление полимотивированности // АПРС, 1982. – С.91-95.

*The article deals with structural specialities of word-forming chains: their division into morphological models, their structural and word-forming types.*

Іван Думчак

## НУЛЬСУФІКСАЛЬНА УНІВЕРБАЦІЯ

Нульсуфіксальна універбація як один із способів універбаційних процесів за семантико-словотвірними особливостями подібна до суфіксальної універбації [2; 5; 6]. Нульсуфіксальні деривати-універби створюються шляхом усічення мотивувальної основи прикметника, який виконує роль означення в стійкій складеній назві. Нульсуфіксальні похідні є продуктивними вторинними позначеннями здебільшого у професійно-розмовному мовленні. Напр.: ватман – ватманський папір, симентал – бик симентальської породи, перпендикуляр – перпендикулярна лінія, кварц – кварцова лампа, люмінесцент – люмінесцентна лампа, рубін – рубінове скло, кібер – кібернетична машина, сухолуб – сухолубна рослина, розкоп – розкопане місце, тесан (діал.) – обтесана колода та ін. Через відсутність суфіксальних афіксів такі утворення відносять до безсуфіксального способу творення або нульової суфіксації [4; 260–262], а за морфологічними характеристиками – до “усічень-конденсатів” [3; 122] або навіть до абrevіатур [7].

Серед нульсуфіксальних конденсатів можна виокремити такі види усічень основи прикметника:

1) усічення суфікса мотивувального слова (вогнетрівкі матеріали – вогнетриві, марафонський біг – марафон, факультативний курс – факультатив, латинська мова – латинь);

2) елімінація разом із суфіксом і кореневої частини мотивувального слова: політехнічний інститут – політех (розм.), термоядерна реакція – термояд, лабораторна робота – лаба (розм.), пед (розм.) – педагогічний інститут, мед (розм.) – медичний інститут та ін.

Особливої уваги заслуговують нульсуфіксальні утворення, які за своїм звуковим складом збігаються з наявними у мові іменниками, що

мотивують ті прикметники, на основі яких і утворюються ці короткі найменування. Масмо на увазі слова на зразок декрет ← декретна (← декрет) відпустка, марафон ← марафонський (← Марафон) біг, детектив ← детективний (← детектив) роман, кварц ← кварцева (← кварц) лампа, рубін ← рубінове (← рубін) скло та ін. Деякі лінгвісти вважають виникнення коротких назв такого зразка явищем не стільки словотвірним, скільки лексико-семантичним, яке полягає в переосмисленні уже наявних у мові слів – головним чином в результаті метонімічного переносу [1; 64].

Хоча метонімія розглядається поза універбацією, однак деякі однослівні (універбізовані) утворення, еквівалентні за значенням найменуванням розчленованої форми, можна вважати продуктом метонімізації [1; 64–65]. Так, наприклад, повністю відповідають принципам метонімії і типовими для неї семантичними схемами є відношення між значеннями таких слів, як транзистор – “напівпровідниковий прилад” і транзистор – “транзисторний приймач” (частина цілого – ціле), капрон – “волокно” і капрони – “капронові колготи” або золото, срібло – “метал” і золото, срібло – “золота, срібна медаль” (матеріал – виріб із нього), Мартен – “прізвище” і мартен – “мартенівська піч (виробник – продукт).

Однак значення багатьох аналізованих одиниць не піддається метонімічному тлумаченню, оскільки відношення між значеннями “старого” і “нового” слів не спирається на ту суміжність реалій (в просторі або часі), яка характерна для метонімії в її традиційному, загальноприйнятному значенні. Напр.: значення конденсатів на зразок детектив – “детективний роман” або “детективний фільм”, автомат – “автоматичний залік” (у вузі) та інші навряд чи можна вважати метонімічно (і взагалі семантично) похідними від звичайних семантем загальноживаних слів (детектив – “таємний агент”, автомат – “військова зброя”). У тому, що тут не проста метонімія за суміжністю, переконують нас такі приклади, де усічений прикметник не збігається за своїм зовнішнім оформленням з жодним наявним іменником, пор.: стаціонар – стаціонарний відділ, термояд – термоядерна реакція, коронар – коронарні судини, колорад (діал.) – колорадський жук та ін.

З іншого боку, навіть у тих випадках, коли метонімічне тлумачення цілком обґрунтоване і наявність нового значення є результатом дії витворених мовою стійких формул і регулярних моделей переносів, більш переконливою може виявитися морфологічна інтерпретація того чи іншого слова, оскільки зв’язок нового значення зі старим не завжди і не всіма чітко усвідомлюється. Як зазначає В.Н.Виноградова, “в сучасному сприйманні “мартен” скоріше асоціюється із словосполученням “мартенівська піч” або “мартенівська сталь”, ніж з іменем винахідника, марафон – з словосполученням “марафонський біг”, а не з назвою поселення і можуть розглядатися як мотивовані саме цими словосполученнями” [1; 64].

Нульова суфіксація є засобом творення як назв істот, так і неістот. Серед нульсуфіксальних універбів – назв неістот виділяються такі похідні:



із значенням локативності: сукновальня\* – сукновальня майстерня, ткаляня – ткацька майстерня, брошурувальня – майстерня для брошурування, швальня – швацька майстерня, слюсарня – слюсарна майстерня; божевільня – лікарня для божевільних, стаціонар – стаціонарне відділення; гастроном – гастрономічний магазин, кооператив – кооперативний магазин; політех – політехнічний університет, лісотех – лісотехнічний інститут; присадиба (діал.) – присадибна ділянка, простірня (діал.) – просторна площа.  
– із значенням “назви знарядь дії”: протигаз – протигазова маска, кібер – кібернетична машина, автоген – автогенна різка, автогенне зварювання, люмінісцент – люмінісцентна лампа, кварц – кварцова лампа.  
– назви одягу: демісезон – демісезонне пальто, атлас – атласна тканина;  
– назви навчальних предметів, курсів, робіт: латинь – латинська мова, факультатив – факультативний курс, лаба (жарг.) – лабораторна робота; диплом – дипломна робота.  
– назви рослинного світу: сухолуб – сухолубна рослина, суш – сухі дерева;  
– назви продуктів харчування: сушня – сушені фрукти, ягоди, копчення – копчене м'ясо, риба;

Нульсуфіксальні універби – найменування істот менш поширені серед конденсатів. Назви осіб репрезентуються такими дериватами: вереда – вередлива людина, цинік – цинічна людина, безрук (діал.) – безрукий чоловік, неслух (діал.) – неслухняна дитина, зажера (зневажл.) – зажерлива людина, клищоніг (діал.) – клищонігий чоловік, хронік – хронічний хворий, довгоп'ят (діал.) – довгоп'ята людина. Серед назв тварин зустрічаємо такі універби цього зразка: симентал – бик симентальської породи, дик (діал.) – дикий кабан.

Множинні нульсуфіксальні конденсати представлені науковими і технічними назвами: мікротрофи (біол.) – мікротрофні рослини, корали (біол.) – коралові поліпи, моногеней (біол.) – моногенетичні присисні, вогнетриви (техн.) – вогнетривкі матеріали.

Оскільки нульсуфіксальні утворення народжуються і функціонують здебільшого у професійному мовленні, то іноді важко зрозуміти їх семантику без мотиваційного словосполучення, напр.: ультрафіолет (ультрафіолетові промені), коронар (коронарні судини), термояд (термоядерна реакція) та ін. Варто також зазначити, що декотрі нульсуфіксальні універби втрачають розмовно-професійний характер, перетворюються в звичайні позначення відповідних реалій, іноді набувають термінологічної функції. Такі, наприклад, мартен, автоген, рубін, протигаз, централь (центральна магістраль) та ін.

Можна навести зразки таких утворень і серед власних назв. Це здебільшого назви, утворені від розчленованих найменувань географічного характеру: Азов (Азовське море), Каспій (Каспійське море), Курили (Курильські острови), Крим (Кримський півострів), Канари (Канарські острови), Командори (Командорські острови), Апеніни (Апенінський півострів, Апенінські гори).

\* При творенні таких дериватів-універбів мають місце морфологічні процеси: відбувається пом'якшення останнього приголосного основи, іноді чергування приголосних в суфіксах (пор. сукновальня, ткаляня).

Отже, нульсуфіксальні конденсати відзначаються специфічністю і різноманітністю в українській мові. Виникають вони переважно у професійному середовищі, а у процесі тривалого і частого вживання можуть ставати загальновідомими і стилістично нейтральними.

1. Виноградова В.Н. Стилистический аспект русского словообразования. – М.: Наука, 1984. – 184 с.
2. Думчак І.М. Словотвірні засоби суфіксальної універбації у розмовному мовленні // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Вип.2. – Івано-Франківськ: Плай, 1997. – С.156-163.
3. Земская Е.А., Китайгородская М.В., Ширяев Е.Н. Русская разговорная речь. – М.: Наука, 1981. – С.122-126.
4. Земская Е.А. Современный русский язык. Словообразование. – М.: Просвещение, 1973. – 304 с.
5. Осипова Л.И. Суффиксальные универбы с непредметной семантикой в русском языке // Филологические науки. – 1991. – №5. – С.62-68.
6. Сидоренко О.М. Про поняття універбації в сучасному слов'янському мовознавстві // Мовознавство. – 1992. – №4. – С.42-47.
7. Шанский Н.М. Очерки по русскому словообразованию. – М.: Наука, 1968. – 287 с.

*In the article the way of zero-suffixal univerbization is considered. The characteristics of word-built, semantic and stylistic peculiarities of zero-suffixal univerbs are performed. The main lexical-semantic groups are distinguished.*



## СТРУКТУРА ТЕКСТУ

Марія Голянич

ВНУТРІШНЯ ФОРМА КЛЮЧОВОГО  
СЛОВА В ТЕКСТАХ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ

Тексти засобів масової інформації (ЗМІ), як і художні, характеризуються багаторівневою системою зв'язків, функціонально-смыслову єдністю, мовленнєво-стилістичними різновидами, зумовленими інтенціями автора, комунікативним модусом повідомлюваного.

Особливістю названих текстів є те, що в більшості з них закладений спонукально-дійовий смисл, здатний закріплювати, трансформувати чи й руйнувати (пропонуючи нові семантичні моделі) усталені стереотипи, ціннісно маркувати зміст висловлювання, насичувати його імперативно-рекомендаційними значеннями залежно від мети повідомлення, соціально-політичної диференціації суспільства, його прагматично-світоглядних орієнтацій, культурних традицій.

Розкриваючи свій інтенційно-впливовий потенціал через здатність аксіологічно параметризувати денотативне значення, формувати "семантичну компетенцію" (Н. Арутюнова) мовців, тексти ЗМІ відіграють важливу роль у "передбаченні" комунікативної поведінки мовців, їх волевиявлення, у сприйнятті ними імпліцитно "підказаних" оцінних моделей, у здатності їх (на побутовому, професійному, соціальному, політичному тощо рівнях) здійснювати вибір.

Саме тому тексти ЗМІ у відповідних культурно-мовленнєвих і соціальних контекстах є функціонально значущими.

Названі тексти, зокрема той фрагмент мас-медіанського дискурсу, що акцентує політичний простір, соціально-політичне буття народу, відбиваючи політичні дискусії в аспекті співвідношення "консенсусу і конфлікту" (П.Рікер) (на рівні 1) політичних дебатів у правовій демократичній державі; 2) намірів "доброго уряду" і неможливості їх повної реалізації; 3) проектів, що відбивають уявлення про "добре", щасливе життя [5; 177-184]), здатні видозмінювати політичну свідомість людини, впливати на утвердження чи послаблення політичного устрою, готувати ґрунт для нових, прогресивніших суспільно-політичних, моральних пріоритетів.

В різноаспектних інформаційних процесах, результатом яких є певний текст, важливу роль відіграє вміння передбачити актуалізацію конотативних компонентів значення, потенційно притаманних слову, формування асоціативно-образних мотивів, здатних розгорнути імпліцитні мікротеми, маркуючи текст суб'єктно-модальними нашаруваннями.

Запрограмованість "дій" прихованого значення здатна розставляти смислові акценти у тексті, скажімо, умотивовувати певні політичні чи й будь-які інші уподобання, впливи, образно представляти певні реалії, нашаровуючи на нейтрально-оцінну інформацію "допоміжний" семантичний компонент. І навпаки, актуалізація у тексті небажаних з точки зору

Марія Голянич Внутрішня форма ключового слова в текстах засобів масової інформації

макрозадуму семантичних чинників може негативно впливати не лише на фрагментарну, але й на глобальну зв'язність тексту, трансформувати прагматичний контекст, поглиблювати конфліктність, невизначеність у конкретному вербалізованому сегменті політичного простору, спричиняючи виникнення неочікуваних емоційних реакцій у слухачів (читачів, глядачів), небажаних емоційно-образних уявлень.

Для досягнення комунікативної мети, для того, щоб особистісно-прагматичне сприйняття тексту умовним реципієнтом в загальному відповідало концептуальному (і конотативному) виміру задуму, необхідно враховувати "співдію" всіх реальних і потенційних смислотвірних елементів тексту, серед яких одна з провідних ролей належить внутрішній формі (ВФ) слова.

Чому саме ВФ слова виділяється нами як важливий текстотвірний і образотворчий засіб, як сутнісний орієнтир розгортання імпліцитної інформації в текстах ЗМІ?

Насамперед тому, що ВФ слова притаманний потужний образно-асоціативний потенціал. Актуалізуючи певну ознаку предмета, закладену в слові, вона тісно пов'язана із суб'єктивним наповненням слова, виступає образно-мотиваційним зв'язком "між денотацією й тими елементами конотації, які створюють емотивний і стилістичний ефект" [8; 90].

Беручи участь в процесах аперцепції, при яких "отримані враження зазнають нових змін" [4; 79], сприяючи утворенню множинності гносеологічних образів, ВФ слова виступає елементом конотативного комплексу, однією з його прихованих основ (у слові чи тексті). А це є умовою того, що вона здатна "готувати" читача до входження в конотаційне текстuale поле, відкривати в ньому імпліцитні лакуни, динамізувати текст. ВФ слова допомагає читачеві глибше зрозуміти зміст повідомлення, захований у тексті, характер політичної мови загалом, яка є "водночас конфліктною і консенсуальною" [5; 176], а тому "надзвичайно вразливою" (П.Рікер) до "співдії" різних мотиваційних процесів, реалізованих у тексті, до "стикування" неоднакових, а часто і протилежних критеріїв політичного представлення об'єкта в дискусійному просторі.

Хоча в текстах ЗМІ, як і в художніх, ВФ слова є джерелом смислової багатоплановості (не беремо до уваги ті офіційні повідомлення, в яких конотативний аспект може спеціально нейтралізуватися, які не відзначаються змістовою і стилістичною різноманітністю), у мас-медіанському дискурсі вона "наочніше" пов'язана з комунікативною метою, має властивість "прямолінійніше" підводити читача до відповідних висновків. У названих текстах ВФ слова більш релятивізована рамками вибраної автором емоційної оцінки "концепції" зі знаком "+" чи "-".

Причому вказаний знак, маніфестований відповідною семою, нерідко оприсутнюється уже у предтексті. Наприклад (за браком місця зупинимось лише на одному тексті):

Пригадайте одну з перших іграшок у житті – Ваньку-встаньку. Хто не зазнав щасливого радянського дитинства, квапимось повідомити, що її продавали не в секс-шопах, а у звичайних дитячих крамницях.

Торкни цяцьку – і вона коливатиметься, наче маятник, ніколи не падаючи. Ось це, власне, і є – Принцип ПіКу [7; 8].

Стрижневий смисловий ланцюг названого сегмента утворюють слова іграшка – Ванька-встанька – цяцька – маятник. Уже на рівні буквального, стереотипного їх прочитання, без розкриття семантичного паралелізму рольових функцій іграшки (“того, чим граються”, “що призначене для гри”) і предмета, ще не названого у тексті, але який буде сприйматися через маркер фіктивності “так, ніби іграшка”, читач догадується про концептуальний зріз дискурсу: слово-образ іграшка запрограмує впізнаваний характер життєтворчості (хтось або щось буде нагадувати нам Ваньку-встаньку, цяцьку, маятник, і це означається знаком “.”).

Отже, окреслений смисловий ланцюг є семантично прозорим через усталеність значення кожного елемента в аналізованому соціокультурному просторі, через мотиваційну здатність представляти фрагмент дійсності в суб’єктивно-ціннісному вимірі, виявляючи нове через відомі ідентифікаційні моделі.

Домінантою окресленого словесно-образного ряду є Ванька-встанька і маятник, бо саме вони розкриватимуть у тексті характер діяльності порівнюваного (української влади), формуватимуть певну еталонність її сприйняття (через окремі моделі, статус “принципності”) у представленні текстової інформації: підзаголовок статті гласить: “Відкрито таємну модель функціонування української влади, названу Принципом ПіКу” [7; 8].

Незважаючи на те, що названі слова мають різну предметно-логічну зумовленість, їм властиві критерії емотивності (наявності змісту “суб’єктивної модальності, що виражає почуття – ставлення мовця до позначуваного, стимульоване образною гештальт-структурою” [9; 213]), символічності, регулярної відтворюваності образно-символічного значення, пристосованості для характеристики об’єкта через предикацію певної його ознаки, ситуативної синонімічності, що умовно зближує у тексті позначувані ними образні структури.

Найважливішим, на нашу думку, фактором того, що згадані вище слова утворюють смислову й емоційну доміанту тексту, здатні взаємодоповнюватись, виступають їх внутрішньоформні характеристики.

Внутрішньоформні семи “коливання”, “рівномірність”, “запрограмованість”, властиві насамперед лексемі маятник (“стрижень, який верхнім кінцем прикріплений до нерухомої точки і рівномірно коливається” [6; 659]), великою мірою віддзеркалюється номінацією Ванька-встанька (при цьому збагатившись додатковими відтінками “бездумність”, “маніпуляційність”, “трафаретність”, що створює образно-емоційну ауру основи порівняння), мотиваційною базою мікротексту, на якій формується сітка асоціативно-парадигматичних відношень і взаємозв’язаний з нею набір відповідних форм стереотипів: те, що сприймається через призму маятника і Ваньки-встаньки (цяцьки) є негативно маркованим.

Імпліцитно підтримують концептуально-гіпотетичну вибудову предтексту конструктивно-невербалізовані смисли, які можна іменувати як діалогенні (“діалогенність, тобто здатність мовленнестимулювання” [1; 88]), що

виявляється у зворотній словесно неформленій реакції читача (різні види заперечення чи ствердження, здивування, очікування отримати певну інформацію, розчарування, обурення, настроєність на спростування інформації чи, навпаки, її підсилення багажем власних знань тощо), передбачає наявність потенційних суб’єктно-модальних значень, які опосередковано пов’язані із внутрішньоформними ключовими словами і спеціально нами не аналізуються.

Тому лише відзначимо: в аналізованому сегменті на досягнення комунікативної мети, на комунікативну програму в цілому “працюють” інтонація, синтаксичні структури, лексико-граматичні засоби, зокрема ті вербалізовані чи невербалізовані мовні одиниці, які приховано чи явно представляють різнопланові соціокультурні шари (секс-шопи – звичайні крамниці, щасливе радянське дитинство – теперішній, пострадянський час) і, зближуючи різні імпліцитні мікронаративи, заковані в них, зорієнтовують читача на сприйняття головної стратегії дискурсу, окресленої через “Принцип ПіКу”.

Хоч із внутрішніми формами аналізованих слів безпосередньо пов’язана насамперед “друга частина принципу коливання у поглядах українських політиків” [7; 8], для глибшого розуміння тексту важливою є імпліцитна внутрішньоформна інформація, імплікована мовними блоками, які виражають і першу складову цього принципу.

Порівняймо:

Частина Принципу ПіКу особливо спостережливим українцям уже відома: національні політики не ходять у відставку, вони звільняються “у зв’язку з переходом на іншу роботу”. ...формулювання засвідчує, що влада хоч і позбавляється тебе, Іване, але, зрештою, добре все ж таки до тебе ставиться. Іван залагає на дно, очікуючи інших пропозицій, або переходить з посади міністра важкого машинобудування на посаду міністра кінематографії.

... Гірше, коли “іншої роботи” не пропонують. Тоді Іван перестає жити на маленьку чиновницьку зарплату і очолює банк, корпорацію чи ще якусь біду із зарплатою в тисячу доларів. Але за найменшої нагоди повертається у владу. Хоча я знаю такого Івана, який ... цінічно порушив бюрократичну етику. Перебуваючи в лікарні, дізнався про “свій перехід на іншу роботу”, одразу виписався і місяців три-чотири вимагав цієї “іншої роботи”. І не повірите, таки добився свого (до речі, саме цьому Іванові належить фраза – “Лише дурні не змінюють своїх поглядів. А я їх, до речі не міняв”) [7; 8].

Наведений сегмент, що є початком тексту також реалізує концепцію, окреслену у предтексті, але опосередковано, не прямо.

По-перше, висловлення “перехід на іншу роботу” імпліцитно містить сему “коливання”, акумульоване у згаданих вище ключових словах, а також внутрішньоформний відтінок “маніпуляційність” (ініціатором зміни номенклатурно-соціального статусу є не сам чиновник, а “владна вертикаль”), що зближує цю мовну одиницю з домінантним семантичним рядом;

по-друге, і предтекст, і названа частина тексту ініціюють знання про ситуації, що сприймаються багатьма як стереотипні (приклади радянського і сучасного повсякдення підтверджують сказане), і через їх призму показують одну із перспектив самозбереження і самовираження людини в пост-тоталітарному суспільстві, окреслену концептом “маятникової моделі”, що

також дає підстави говорити про образно-сміслову реалізацію внутрішньоформного значення у наведеному тексті;

по-третє, обидва сегменти об'єднує характер вербалізованого у них буття суспільства; ними маніфестується політичний дискурс ("як жива і опосередкована мовою соціокультурна практика" [2; 18]), а саме той його напрям, що розкриває "особливості і парадоксальність характеру сучасної української влади", які "полягають у її непублічності й неможливості коректної інституційної ідентифікації" [10; 420], а отже, і допустимій неадекватній оцінці її мовцем "з перспективи структури конфліктної свідомості" [3; 226].

"Колівання" у діяльності політичних структур, відсутність аналізу "мотиваційних структур, пластики їхніх заміну у загальному контексті цілей та інтересів" [3; 226] конкретної особи чи політичної групи спричинили те, що принцип "колівання" є одним з визначальних (і найбільш помітних) у характеристиці життя суспільства.

Зближуючи ідеологічні площини, він здатний транспонувати предмет з одного семантичного ряду в інший, робити взаємозамінні величини, що не є синонімічно близькими (порівняймо: міністр важкого машинобудування – і міністр кінематографії), сприяти еволюціонуванню одного мікронаратива із своїм смисловим акцентом в інший (Ванька-встанька – Іван), у результаті чого розкривається одна із реальностей суспільно-політичного буття.

Таким чином, внутрішньоформне значення ключового слова, набувши статусу виразника основного смислу тексту, сприяє введенню читача в систему імпліцитних настанов, закладених у тексті.

Допомагаючи концептуалізувати стосунки між елементами владних структур, окреслюючи один із існуючих стандартів їх діяльності, включаючись в асоціативно-підтекстову про- і ретроспекцію, що синтезує аналізований сегмент (як і весь текст) з предтекстом, ВФ ключового слова виявляє себе як текстотвірну, стратифікаційно-когерентну та ідентифікаційно-мотиваційну величину. Вона представляє, ким є, з погляду автора, аналізовані об'єкти, чому їхнє внутрішнє портретування повинно би формувати у читача саме таку оцінну позицію.

У текстах засобів масової інформації, як і в художніх, виявляється потужний асоціативно-образний потенціал ВФ слова, що сприяє глибшому розкриттю змісту повідомлюваного, яскравішому представленню різних фрагментів суспільно-політичного буття.

1. Імплицитність в мові і речі /Отв. ред. Е.Г.Борисова, Ю.С. Мартемьянов. – М.: Языки русской культуры, 1999.
2. Лук'янець В. Філософське мислення на зламі тисячоліть // Вісник національної академії наук України. – 2000. – №5.
3. Парахонський Б. Дискурс конфлікту: від солідарності до панування // Демони миру та боги війни. Соціальні конфлікти посткомуністичної доби / С.Макеєв (керівник авторського колективу). – К.: Політична думка, – 1997.
4. Потебня А.А. Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993.
5. Рікер П. Мова політики і риторики //Рікер П. Навколо політики. –К.: "Д. Л.", 1995.
6. Словник української мови: В 11 т. – К.: Наукова думка, 1970-1980. – Т.4.

7. Сохар О. Перпетуум дебіле// Пік: Політика і культура. – 2000. – №32 (67).
8. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц – М.: Наука, 1986.
9. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: «Языки русской культуры», 1996.
10. Томенко М. Реальні та уявні конфлікти в державній владі // Демони миру та боги війни. Соціальні конфлікти посткомуністичної доби / С.Макеєв (керівник авторського колективу). – К.: Політична думка, – 1997.

In the article by M.I.Golyanich "The Inner Form of a Key Word in the Texts of the Mass Media" the functions of the Inner Form of a Word in the Texts of Mass Media and its capacity to express implicit meaning are revealed.

Key words: inner form of a word, cohesion, implicity.

Святослав Кут

## ТЕКСТ ЯК РОЗПОВІДЬ: СТРУКТУРАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА МЕЛЬНИЧУКА

Поняття структурування поетичного тексту, процес його "означування" (Р. Барт), зачіпає надто важливі і надто невизначені проблеми, щоб їх можна було розглянути в межах однієї статті. Вони мають дуже близьке відношення до того, щоб виявити ті форми та коди, відповідно до котрих виникають значення. Візьмемо для цього неопублікований – і цікавий стосовно текстології – текст твору Т. Мельничука "ви думали ..." [8]. З метою полегшити аналіз відразу ж виділимо у ньому дві граничні точки: початкову і кінцеву, а відтак простежимо їх взаємопереходи.

Твір складається з трьох частин, остання з яких закінчується двома сценами: перша зображує величезну кількість *вогнистих коней*, які відриваються від землі навздогін неіснуючої субстанції; у другій сцені відриваність авіаторів від найдорожчого їм едему (землі і земного), втрата і недосяжність якого засвоюються лише після аварії потужної машини, пов'язується з їхньою розповіддю про *сором 'азливу голу жінку*, миттєва з'ява котрої унеможливило її реальність.

Корелятом, що передує такій парадигмі двох фінальних сцен, є втрата суто фабульно початку твору, де вже з першого вірша йдеться про сумнів щодо аварії літака. Завдяки симетрії встановлюється сукупність даних, поверхня означування, які можна виділити в окремі короткі сегменти відповідно до двох перших частин:

I  
*літак летів  
і попереду нього  
бігла щаслива жінка*

II  
*і жінка  
сором 'азливу затуляла  
своє голе тіло*



Тут не використовується жодних образних прийомів, що вказували б схожість жінки на літак. Взагалі не сказано, який вигляд жінки. Про захоплення нею ("ясраве тіло", що "обіцяє насолоду") поет не говорить, а лише повторює слова, що вказують на сексуальну роль, яка передбачає цілісний кодекс чоловічої статі. Риторична фраза "і хто лиш з нас // не простягав руки // до тих круглих білих // голубів", яка функціонує як заміна можливої метафори краси, цілком сумісна з естетикою піднесеного, хоч явно спирається на деяку переконаність у нищоті і певною мірою тривіальності поведінки. Використана поетом полярність високого і низького просто підтверджує наявність будь-якої метафори, позаяк такий вияв – найефективніша емблема буквального значення у кожній системі тропів. Поступово переймаючи внутрішню якість "Я" з поверхневих властивостей його форми, буквальна сексуальна чуттєвість стає "символічним" обоюванням жіночого тіла.

Так, жінка огранюється своїми стегнами, грудьми. Однак її жести, замість того, щоб виявити "мускульну відповідність", формують прозоре тіло, в якому відбивається якась ідея. Жінка має потребу у надзвичайно швидкому русі – бігу, лету, щоб означити, що її роль вміщує сором. А вся її експресія переплавилась у незвичайну фігуру, враження від якої (що його оповідач подає вже після того, як читач захопився літаком) триває рівно стільки, скільки дія вказування на неї.

Двигун і пропелер літака, як чуттєві знаки, які обстоюють соціогонічну потугу визволення, адекватну "відкиданню мовою своєї маси і законів тяжіння"[2; 154], утворюють уже приклад менш матеріальний, тому що вони спонукають до уявлення образу Жінки: враження від пропелера, видимість якого триває тільки як підготовка свого зникнення, пояснюється власне через образ жінки.

Різність двох дій мотивована не тільки контрапунктом між ними (перше – чоловіки вказують на жінку; друге – через деякий час авіатори розповідатимуть про літак), але і часовою різницею. Вже з перспективи погляду мовця відбувається різка зміна значення не раз повторюваного висловлювання "літак летів". Виражена ним незавершеність різко контрастує із завершеним, обмеженим характером довоколишніх подій.

Жінка і літак – не порівняння, але зіставлення двох просторово-часових реальностей. У результаті появляється додаткове значення щодо жінки і літака: це редукція в першому випадку (недосяжність її) і розширення в другому (невиявленість літака-що-впав).

Значною мірою єдність пружкості стегон, грудей, всього голого тіла, змінилася корпусом літака (*Велика стіна* літака дає побачити, що вона має більше того, як показав Андре Давід у своєму доброму есе про мову поезії А. Мішо [14]), в якому роздвоєні крила нагадують двійко закоханих, що назавжди розійдуться "з-під вогненних// як з-під боже- // вільних простирадл".

Часова послідовність драматичної дії як такої, що у своїй структурі позбавлена двозначності, показує, що в той момент, коли жінка перертліюється в літак з метою перейняти надлишок того, чого їй не

вистачає, вона заряджається від вогню, який є завершенням тоталізації темпоральності (П. де Ман). Цей тотальний час стає очевидним за допомогою фігури пропелера, що показує в стані руху час, який так само легко уявити собі, як невидимі оберти лопатей. Часова тоталізація викликана оберненням категорій *день / меч* і *м'яч*: "і день як меч // як онімільний м'яч // лиш від удару // котиться вперед ...". Меч і ("онімільний") м'яч – це відкрито описова версія тоталізації, яка вміщує протилежні рухи підйому і падіння, де рух угору (до основи тексту), випереджаючи майбутнє, уже містить у собі прийдешнє падіння, з чим неохоче погоджується суб'єкт, про якого можна було б сказати: це той, кого витиснув світ на край, який, однак, не позбавлений тривалості. Таке почуття краю, кінця набуває в уяві поета дуже різних форм. Можна помітити, що воно часто поєднується з темою рефлексу статевого запліднення:

*дівчата ж  
як богині  
молодиків до себе привертали  
казали їм одверто:  
стережись  
потомство наступає  
і з тими віщими словами  
вискакували заміж  
й з богинь перекидались  
на жінок  
а я і далі вів життя чернече*

(див.: "розкрий своє лоно..." [7; 33-34]).

Ця захопленість посилюється ще більше, коли до невідворотної ідеї зачаття нового життя додається ще й ідея прірви, п'їтьми. Символ, що їх об'єднує, ми вже раніше виявили в метафоричних конструкціях "рот-могила", "різдво на губах", а тепер додамо: "крила зірки" (де літак-що-впав залишив свій слід). Це найбільш всеохопна форма тоталізації, "відновлення мови, яка здатна назвати присутність буття, що зберігається по той бік смерті і по той бік часу" [5; 67].

На краю цієї п'їтьми, на високопіднятому місці, що, без сумніву, стимулює падіння, блукають відомі в історичному чи міфологічному контексті постаті: сам Шевченко, що "тримається за небосвіт // і за припіч // та гріє шапку і вуса" (див.: "Дивна хата" [7; 64]; ім'я тут стає означником більш загального коду, що відноситься до візуальної сфери мови), а також колективне "я" чоловічої психосексуальної ідентифікації, сприйняття якого робить очікувану читачем фігуру "дівчини в білому" недоступною нестерпній фізичній спроможності сильнішої статі:

*сидимо на краю  
землі  
метляємо  
ногами  
а по безодні  
іде*



## дівчина в білому

хто ж перший  
відважиться  
хто?!

(див.: “сидимо на краю ...” [7; 46]).

Тут немає стратегій, що дозволили б говорити про відмежування цих різних нереальних постатей, що змішані в одній дії – в наміченому падінні в безодню, виходу в екстравагантність (у цю властиву Т. Мельничуку меланхолію, яку для нього, як не дивно, уособлюють тексти Кобзаря і брак сімейного життя), їх зведення ґрунтується на рівні вираховування зусиль, у той час як ідею руху долає абсолютна нерухомість.

За Р. Якобсоном, ця ідея нерухомості, що він її подає, аналізуючи творчість О.Пушкіна, постає в подвійній інтерпретації: “або у вигляді вимушеної нерухомості – сюди ми можемо віднести по-різному модифіковані образи в'язня [...], закріпаченого народу, живої істоти в клітці або потоку, який замулюється (підневільних вод), – або у вигляді вільного покою як уявного, надлюдського і навіть надприродного стану” [13; 172].

Щоб оцінити значення вказаної різниці між обома видами нерухомості, зупинимось на фрагменті твору Т. Мельничука “розкрий своє лоно ...”, що добре надається для відповідного обґрунтування в контексті даної роботи:

і всі ховались  
за свої листки  
як боги античні  
але відомо  
що таке боги  
а що браслети на зап'ястях [7; 33].

Той самий код “нерухомості” вводиться словом *ховались*, мотиви якого, показані, зокрема, через словосполучення “вищали гальма”, “задихались риби”, виходять із конотації страху, що в найзагальнішому варіанті натякає на неминучу загибель. Наголос на словах *боги* і *браслети на зап'ястях* – передбачає переплетення двох цілком традиційних антиномій – божественного і людського: вислів *браслети на зап'ястях* означає, з погляду на структурну організацію суспільства (за М. Фуко), *наручники*. Сутність божественного, що далеко не сумісна з інстинктивною активністю сховатися, переходить в іншу, якій природно властивий потяг до первісних інцестуозних об'єктів (у своїй основі це той же страх дитини повернутися в лоно матері; окремою поетичною трансформацією цього знака є актуальна тут тема тієї Жінки, яка біжить, затуляючи своє *гале тіло*, тобто ховається), залишаючи в ній таким чином стан благоговійного паралічу волі (П. де Ман) – *браслети на зап'ястях*. У різних поезіях ця вживаність форми зумовлена контекстом, який підкреслює ті чи інші значення, настроюючи на той чи інший лексикод. Подібні приклади: “золотий перстень // рученьку ламає” (див.: “заплющене ...” [10]), “іскуй каблучку // на праву ручку” (див.: “зоря білу ручку подає ...” [7; 139]), “в залізних // оковах скель сміється немов-”

ля” (див.: “край розриває на серця ...” [9]). Сам поет конститує обидві антиномії в рамках відношення двох сторін “я”, що їх він поєднує, за словами М.Пруста, у “послідовність, необхідну з уваги на добрий стиль”, який є метафорою, тоді як метафора – “істинна метаморфоза” [3; 74].

Зрозуміло, мова йде про форму, яка виступає в якості системи, чи структури. Образність руху в його внутрішньому стримуванні тісно пов'язана із здебільшого персоніфікованими силами природи, які сприймаються “технологічно нерозвиненою спільнотою” [12; 122]. Звичайно, її символізують земля, повітря, вогонь, вода, що їх окремо чи разом узятими ідентифікують з якимсь міфічним героєм, таким як Прометей або його варіант у “Червоному чоловікові” Т. Мельничука [11; 69-70]. Сюди належать образи, з якими пов'язана ідентифікація великого тіла у “полоні” малого: *прикуте небо* [7; 52], *до галер прикований Дніпро* [7; 38], *запечені рушники* [7; 107], *земля навколішках до паркану* [7; 98], *сине море, яке крізь човен витікає* [7; 41], а також не менш цікавий образ своєрідного астрономічного простору, що виражає, найімовірніше, сталість і вічну незмінність світу мовних знаків – через метафору *зірки, як втомлені діти* [7; 42]; він означає вищу міру прояву можливості цих знаків і водночас її небажану недосяжність.

Звернемо увагу на аналогічну ідею у віршах “трави міцно // прикуті ногами // до галери степу” (див.: “я князь роси ...” [7; 23]). Вкрай чутливий до зовнішніх подразників матеріал (персоніфікований образ трави), зазнаючи природних пошкоджень і прагнучи позбутися їх, не відривається, однак, від даного йому місця, а натомість цьому місцю належить безперервно переміщуватись – пливати; в іншому випадку відновлюється риторична іронія (щоправда, та, яка стосується лише частковостей), задана ще до прочитання художнього тексту, як такого що викликає в уяві поета примару власної нестійкості в ньому: “чиї це човни // плывуть по степу // [...] якого народу?” [7; 10]. Зрушення всесвіту як тіні поетової субстанції його ж мікрочастинкою є подією, що не займає жодного часу, уявлення поета розгортає у позачасовості. Особливо цікаво, що символічне місце, на якому невласне своєю волею опинилися підстрелені птаха (Див.: “Я побачив у небі ...” [6; 12]) і літак (“ви думали ...”) – відкрита паралель образів *чоловіка* і *авіатора*, витоки яких не тільки засновані на тропях, але й самі тропи, – залишилося не фіксованим, воно просто невловиме; все рухається довкола нього. Нарешті, згадаємо образ *туманної плями*, яка означає начебто завжди рухому краплю крові, що у метафоричному сенсі передбачає *захлещнутість мовою*, тобто винищення нею власного оповідача і впорядкованих знаків його письма, яке, за словами Ж. Женетта, є “трою на відмінностях і просторових зміщеннях, де значення – не наповнення простору, але чисте відношення” [4; 337].

Такий деконструктивний розгляд, що внаслідок сумнівної присутності самого твору підкреслює фігуральність і епістемологічну ненадійність у структурі метафори [5; 220], дозволяє говорити про форми одного і того ж моменту негачії (відкидання). Жінка ж бо втікає, зникає сама з-перед себе: аж до самого доторку її “тонких немов життя” губ [7;

74], власне, впритул до моменту схованки, вона зберігає все-таки задоволене пожадання, яке для поета є знаком надзвичайної боязні та невідважності. Випадки відсутності або сумнівної реальності, що виражені – синонімічно до поняття активного підсвідомого – символом туманності, створюють необхідні для обернення простір і гру, і, зрештою, призводять до тоталізації. Розбиті на дрібні атоми скляні птахи [7; 83] виявляються ціліснішими, охоплена вогнем пташка – щасливою, неочищений від крові меч/ ніж [7; 50] – більш повним прикладом свободи.

Така структурна необхідність заздалегідь вселяє в її наміченого автора почуття страху, чому й переважає в поезіях Т. Мельничука тема смерті ще ненародженого, яка дорівнює осягненню тексту ще перед актом його створення і зникненню тексту в ході його прочитання, яке постає як сутичка інших текстів, "схованих", невиявлених. Для розуміння цих внутрішньотекстних відносин, при розгляді яких можна надалі скористатися міркуваннями Г. Блума [1], необхідно сприймати текст як мову у процесі її самоформування, що ми якраз намагалися показати.

1. Блум Х. Страх впливння. Карта перечитывания / Пер. с англ. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998. – 352с.
2. Бродский И. О Марине Цветаевой // Новый мир. – 1991. – №2. – С.151-180.
3. Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. Статьи / Пер. с фр. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ. 1999, СПб.: Алетейя. 1999. – 190с.
4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – С.-Петербург: Петрополис, 1998. – 432с.
5. Ман П. де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / Пер. с англ. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1991. – 368с.
6. Мельничук Т. Жертвенный вогонь: Поезії // Сучасність. – 1992. – №10.
7. Мельничук Т. Князь роси: Вірші. – К.: Молодь, 1990. – 152с.
8. Мельничук Т. Рукопис. – Архів Г.Штоня, м.Київ.
9. Мельничук Т. Рукопис. – Архів Ірини Том'як.
10. Мельничук Т. Рукописний зошит (Рукопис зберігається в архіві Ірини Том'як, м.Коломия).
11. Мельничук Т. Чага: Поезії. – Коломия: Вік, 1994. – 175с.
12. Нортроп Фрай. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово Знак Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С.109-136.
13. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике / Переводы. – М.: Прогресс, 1987. – С.145-180.
14. David A. Henri Michaux. Le cerveau d'une plai // Etudes. – Paris, 1997. – Т.387. – №1-2. – P.95-104.

*In the article the processes of signification in the discourse of T.Mel'nychuk's poetry are examined (in the aspect of the poetic structure). The author looks into the forms and codes, generating the decisive meanings in the ontology of the poet.*

Уляна Буграк

## ОБ'ЄКТИВНИЙ ТА СУБ'ЄКТИВНИЙ ФАКТОРИ ОЦІНКИ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (на матеріалі новели Василя Стефаника "Пістунка")

Сприймання реципієнтом будь-якого художнього тексту передбачає формування динамічного образу його змісту, який базується на опорних, визначальних для відповідного контексту чи ситуації елементах. Власне, завдяки їм текст є самодостатнім утворенням, єдиним осмисленим цілим [7; 25].

Важливе місце з-поміж такого типу компонентів займають оцінні номінації, оскільки вони передбачають присутність, окрім *deskriptivного* (*об'єктивного*), також і *власне оцінного* (*суб'єктивного*) фактора. Останній не тільки сприяє формуванню авторського погляду на світ стосунків між об'єктами дійсності, а й активізує імпліцитні семи у значенні номінації, подекуди трансформуючи і модифікуючи їх у якісно нові семантичні відтінки і тим самим розкриваючи глибинний зміст як окремих образів, так і тексту в цілому.

Саме тому оцінні номінації як елементи суб'єктивно-об'єктивного характеру є важливим засобом творення індивідуального стилю, а аксіологічний ракурс дослідження художнього тексту – необхідним та актуальним.

Тексти новел В. Стефаника майже не розглядалися крізь призму значущості оцінних номінацій та ступеня взаємодії їх *об'єктивного* та *суб'єктивного* компонентів. Спробуємо показати важливість такого аспекту дослідження для формування динамічного, цілісного образу змісту тексту на прикладі новели В. Стефаника "Пістунка" [10; 295-296].

Наявність *об'єктивного* та *суб'єктивного* чинників у оцінці, яка є основою для стрижневих номінацій аналізованого художнього тексту, створює свого роду континуум, превалювання того чи іншого фактора, у якому визначається відповідною прагматичною ситуацією та ступенем об'єктивності (істинності) відповідного висловлювання, що містить оцінну номінацію.

У новелі перед реципієнтом постає складне завдання: розмежувати два типи світосприймання, кожен з яких активізується завдяки використанню різного, навіть протилежного, типу *найменувань оцінного характеру*, і визначити "істинність" висловлювання, у якому вони функціонують як домінантні.

Художній текст імпліцитно модифікує два відмінні світобачення: доросле – надто суб'єктивізоване, – у якому провідна роль належить *власне оцінному компонентові* значення номінації з різко негативним відтінком (лексеми "байстрюк", "гусарева дитина", "не наша дитина, а гусаря московського" тощо), і дитяче – у творі близьке до істинного, – що активізується *об'єктивним* (*deskriptivним*) компонентом значення *найменування* (номінації, що відображають стереотипні уявлення про об'єкт, близькі до істинного розуміння стану речей, наприклад: "це така дитина, як кожна").

Саме взаємодія *об'єктивного* та *суб'єктивного* чинників оцінки та домінування одного з них у відповідній комунікативній ситуації виконують

важливі образо- і текстотвірну функції, що ми виявляємо на прикладі тексту новели В. Стефаніка "Пістунка".

У творі змальований невеличкий епізод з дитячого життя. Маленька Парася пропонує своїм друзям погратися у похорон. Роль покійника відведена для живого немовляти, яке дівчинка бавить, оскільки "...тато казали вночі...", що ця гусарева дитина має вмерти" [10; 295-296].

У контексті описаної автором ситуації найменування "гусарева (гусарська) дитина" набуває оцінного характеру (відносний прикметник "гусарська" (як і присвійний "гусарева") – дитина "гусаря", московського солдата, – поза контекстом не містить у значенні оцінного елемента). Номінація виконує функцію контекстуального синоніма до іншого, стрижневого у тексті, найменування з яскравим оцінним відтінком у семантиці – "байстрюк" ("байстрюк" – зневажл., лайл. – позашлюбний син [8; 91]).

За даними Етимологічного словника української мови, "байстрюк" – нешлюбна дитина – слово, що через польське посередництво запозичене з німецької мови і походить від фр. ст. *bastard*, яке зводиться до пізньолатинського *bastardus*, утвореного від *bastum* ("в'ючне сідло"), – отже, *bastardus* означало "син в'ючного сідла" (жартівливий натяк на стосунки між служницями постоялих дворів і погоничами мулів [5; 118]).

Як бачимо, внутрішня форма найменування "байстрюк", закладена в етимоні, містить виразну оцінку сему, що виявляється і у теперішньому його використанні, але вже не з жартівливим, а з різко негативним відтінком. Власне оцінний (суб'єктивний) компонент значення номінації особливо яскраво актуалізується у контексті подій, змальованих автором.

Назване слово використовується у тексті лише один раз – під час переказування маленькою пістункою Парасею розмови між її батьками, яку та випадково підслухала вночі. Адресати повідомлення довідуються про сумну історію дитини, яка є не батькова, а "гусарська", а отже, повинна померти.

Будучи контекстуальним синонімом до слова "байстрюк", номінація "гусарська дитина" трансформується з ціннісно нейтральної у оцінну, оскільки об'єкт оцінювання "дитина" стає функціонально значущим і може бути включений у клас порівняння, тобто: батькова дитина (наша, хороша) – гусарська дитина (чужа, погана). Автор акцентує на оцінному компоненті у значенні найменування "гусарська дитина", співвідносного з лексемою "байстрюк", оскільки він не лише визначає відповідну психічну реакцію, сприяє зміні емоційного стану адресата (ілокутивна мета висловлювання з оцінними номінаціями – ікликати у співбесідника певний перлокутивний ефект – емоційну реакцію), а й модифікує хід подій у творі, "мітить" увесь текст і спрямовує його у визначене ним самим русло – дати відповідь на запитання: чому потрібно "душити цю дитину? – адже це така дитина, як кожда..." [10; 295].

З нічної суперечки батьків мала Парася довідується, що немовля, яке бавить дівчинка, не потрібно любити, бо воно "не наша дитина, а гусаря московського", "байстрюк". Закарбувавшись у її пам'яті, слово "дитина" (у контексті нічної розмови) стало синонімом до оцінного найменування "байстрюк" і відповідно словом-маркером для усього тексту новели,

соціально-оцінний компонент значення якого модифікує подальшу поведінку "гурту пістунків і пістунів" [10; 295] (вирішивши, що дитина повинна померти – ...або ти її вбий, або закопай, а я її не хочу [10; 295], – діти організують гру-похорон, яка супроводжується голосінням, оскільки "цю гусареву дитину... мають задушити, тому не гріх голосити" [10; 296]).

Отже, незважаючи на нейтральність номінації "дитина" за шкалою оцінювання у позатекстній ситуації, вона, використовуючись у тексті з означеннями "не наша", "ця", "московського гусаря", "гусарська", трансформується у оцінне найменування "байстрюк" з різко негативним відтінком у значенні.

Як бачимо, визначальним для поведінки героїв новели є саме суб'єктивний компонент значення оцінної номінації "байстрюк" ("гусарева дитина"), який не тільки сигналізує про негативне ставлення суб'єкта оцінки до об'єкта, а і є тим чинником, який акумулює відповідну, викликану нічною розмовою, ситуацію.

Однак слід пам'ятати, що оцінна номінація передбачає наявність і дескриптивного (об'єктивного, ознакового) компонента, який орієнтується власне на якості самих предметів чи явищ, що і є основою будь-якої оцінки [4; 22]. Тому, акцентуючи на емотивному (суб'єктивному) компоненті значення лексеми "байстрюк", необхідно враховувати і реальні, існуючі поза свідомістю суб'єкта оцінки ознаки об'єкта (стереотипні уявлення про байстрюка як позашлюбну дитину стали тією основою, на якій базується процес оцінювання суб'єктом об'єкта).

Окрім оцінного стереотипу (стандартні дескриптивні властивості об'єктів, загальноприйняте уявлення про них [4; 57]), необхідним елементом аксіологічної структури є відповідна шкала, що саме і відображає два основні аспекти оцінки: об'єктивний (відображення властивостей об'єкта, якого стосується оцінка) та суб'єктивний (ставлення суб'єкта до об'єкта оцінки).

Найменування "байстрюк" завдяки активізації та трансформації дескриптивного компонента значення у оцінний займає зону "негативного оцінювання" на згаданій шкалі. Саме завдяки актуалізації негативної ознаки (згідно із загальноприйнятими стереотипами, дитину, що народилася поза шлюбом, зневажали; українське суспільство сформувало специфічні правила поведінки з такими дітьми, а також ряд традиційних до недавнього часу санкцій, що застосовували щодо матерів, які народжували байстрюк) оцінна номінація відповідає зоні сьомого елемента оцінної шкали (у психолінгвістичних дослідженнях оцінок встановлена градуйована шкала, що складається з семи елементів: 1. дуже хороший – 2. хороший – 3. достатньо хороший – 4. нейтральний – 5. доволі поганий – 6. поганий – 7. дуже поганий [4; 52]).

Безпосередньо взаємодіючи з найменуванням "дитина", яке займає на оцінній шкалі нейтральну позицію, лексема з конотативним нашаруванням негативного характеру "байстрюк" спричинює зміщення номінації "дитина" теж у бік негативної оцінки. Підтвердження цього на текстовому рівні є використання слова у сполученні з означеннями, які у даному контексті відіграють роль інтенсифікаторів оцінного компонента.



Лексема "дитина", нейтральна для оцінки, поєднуючись із контекстуальними інтенсифікаторами "ця", "не наша...", а гусаря московського", "гусарська", "гусарева", набирає у змальованій ситуації негативного відтінку. Саме тому для пістунів і пістунків дитина вже не є дитиною у звичайному розумінні цього слова, вона перетворюється на "чужого", не є вже навіть живою істотою, бо "має вмерти" [10; 296]: немовля – потенційний покійник.

Такі висновки підтверджуються відповідною емоційно-дієвою реакцією, викликаною ілюктивними силами аналізованих оцінних номінацій, – траурним співом на похороні-грі.

Отже, найменування "дитина", що поза контекстом міститься на шкалі оцінок у "нейтральній зоні", у контексті аналізованої новели зміщується у бік "зони негативного" і займає, на нашу думку, позицію між шостим і сьомим її елементами (поганим – дуже поганим). На користь цього свідчить наявність уже згаданих контекстуальних інтенсифікаторів (означення поза текстом новели не є власне інтенсифікаторами, оскільки ні вказівний займенник "ця", ні присвійний займенник у поєднанні із заперечною часткою "не наша", ні відносний (присвійний) прикметник "гусарська" ("гусарева") чи неузгоджене означення, виражене сполученням іменника з прикметником у родовому відмінку однини "дитина гусаря московського", не можуть посилювати жодної ознаки, тому й виконують функцію інтенсифікаторів тільки у зазначеному контексті).

Незважаючи на виразно негативний оцінний відтінок значення номінації "дитина" в аналізованій новелі, належність її до "зони нейтрального" все ж таки доволі помітна. Про це свідчить не тільки присутність кількох суб'єктивних оцінок, що вже передбачає можливість "аксіологічної суперечки", при якій зіштовхуються різні (подекуди і протилежні) погляди і думки, а й існування сильного *дескриптивного компонента* у значенні аналізованої номінації, який вважається єдиною передумовою істинного погляду на об'єкт оцінки [4; 36].

Порівняймо: "...аби ця дитина не находилася в хаті, бо вона не наша дитина, а гусаря московського..., або ти її вбий, або закопай, а я її не хочу ..." [10; 295] (характеристика дитини зрадженням чоловіком, що активізує суб'єктивний (оцінний) компонент значення лексеми, який виявляється лише у поєднанні номінації з контекстуальними інтенсифікаторами) – "це така дитина, як кожда, а твій тато [тато Парасі] який дурний" [10; 295] (характеристика дитини малим Максимом, одним з пістунів, що активізує об'єктивний (дескриптивний) компонент значення лексеми, який орієнтується на реальні, "справжні" властивості об'єкта).

Таким чином, у будь-якому оцінному висловлюванні існують об'єктивний (дескриптивний, ознаковий) та суб'єктивний (емотивний, власне оцінний) компоненти, які, безпосередньо взаємодіючи між собою, утворюють континуум, де, відповідно до певної прагматичної ситуації, превалює той чи інший фактор.

З точки зору аксіологічного аспекту дослідження, будь-який художній текст, його зрощеність, передбачає взаємодію усіх компонентів, серед

яких – оцінні номінації як особливі елементи суб'єктивно-об'єктивного характеру. Присутність у їх структурі власне оцінного фактора сприяє формуванню авторського погляду на світ стосунків між об'єктами дійсності, активізує, трансформує чи модифікує імпліцитні смисли, тим самим розкриваючи глибинний зміст як окремих образів, так і усього тексту.

Оцінні номінації як компоненти, у яких у складній взаємодії перебувають *дескриптивний та аксіологічний фактори*, є важливим образо- і текстотвірним засобом, що не тільки впливає на розуміння реципієнтом художнього тексту в цілому, його персонажів, а і є важливим елементом творення ідіостилю письменника.

Саме тому основний конфлікт аналізованої новели, внутрішній світ головних героїв, специфіка їх стосунків, а особливо проведення чіткої межі між дорослим (у новелі надто суб'єктивним) і дитячим (у творі близьким до істинного, об'єктивним) світобаченням не були б достатньо висвітленими, коли б до уваги не бралися оцінні номінації як елементи специфічного суб'єктивно-об'єктивного характеру та їх функціонування у художньому тексті.

1. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка, событие, факт. – М.: Наука, 1988. – 339 с.
2. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: "Языки русской культуры", 1999. – I-XV, 896 с.
3. Вольф Е.М. Грамматика и семантика прилагательного (на материале иберо-романских языков). – М.: Наука, 1978. – 200с.
4. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. – М.: Наука, 1985. – 228 с.
5. Етимологічний словник української мови: В 7т. – Т.І. – К.: Наукова думка, 1982. – 631с.
6. Ивин А.А. Основания логики оценок. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1970. – 230с.
7. Леонтьев А.А. Восприятие текста как психологический процесс / Жлуктенко Ю.А., Леонтьев А.А. Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. – К.: Высшая школа, 1979. – С.18–29.
8. Словник української мови: В 11т. – Т.І. – К.: Наукова думка, 1970. – 799с.
9. Словник української мови: В 11 т. – Т.ІІ. – К.: Наукова думка, 1971. – 550 с.
10. Стефанік В.С. Твори. – К.: Дніпро, 1971. – 430 с.
11. Філософський словник / Під ред. Шинкарука В.І. – К.: Головна редакція української радянської енциклопедії. 1986. – 796 с.

In the article by U.V.Bugrak "Objective and Subjective Factors of Valuating in Fiction (based on the material of V.Stephanyk's novella "Pistunka") the novella by V.Stephanyk is regarded through prisms of meaningfulness of evaluative nominations, the interaction of objective and subjective components of evaluative nominations is analysed.  
Key words: evaluative nomination, subjective/objective component of evaluative nomination's meaning.



Галина Петросаняк

## ЖАНРОВІ, СТРУКТУРНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ ЙОЗЕФА РОТА 20-х РОКІВ

Протягом усієї своєї письменницької діяльності Йозеф Рот часто звертався до малої прози. Перший твір цього жанру, оповідання “Зразковий учень”, був написаний у 1916 році, а останній – “Легенда про святого пияка” – у рік смерті письменника. Повне зібрання творів австрійського автора мовою оригіналу містить вісімнадцять новел та оповідань.

Щоб провести диференціацію малої прози за жанровими ознаками, звернемося до теорії. Існують різні погляди щодо жанрових розмежувань малої прози, – деякі літературознавці, скажімо, Поспелов [1; 25], пропонують не розмежовувати новелу та оповідання як окремі жанри. Однак ми схилиємось до думки І. Денисюка, який вважає, що динамічний природі новели притаманні прийоми “концентрації чуття”. Для оповідання ж характерний настрій певного розслаблення, спокійного погляду на героя та його оточення, дослідження морального статусу героя. Поетика оповідання й новели має у собі багато спільного. Але такі прийоми, як несподіваний поворот, пуант, раптове, обірване закінчення загалом для оповідання не характерні [1; 27].

Отже, незважаючи на розбіжності у поглядах вчених щодо жанрової природи новели та оповідання, можна з упевненістю сказати, що структура і специфіка цих жанрів має виразні відмінності й дозволяє розмежовувати новелу та оповідання як окремі явища літератури.

Висвітлюючи історію цього питання в німецькій літературознавчій традиції, І. Денисюк, зокрема, зазначає, що німецькі романтики сприймали оповідання як твір, який розкриває характер у ситуації, що є загальним процесом людського життя, тоді як новела наголошує подію, пригоду, випадок [1; 29]. Твори малою жанру Й. Рота увиразнюють такий поділ: деякі з них мають виразні риси новели (сюжет з чітко окресленим пуантом, несподіваним закінченням тощо), а для інших характерне монологічне письмо, розповіді про різних людей, – зазвичай, від першої особи, – що перериваються розмірковуваннями, емоційними й подекуди публіцистичними відступами. Та усім цим творам притаманне своєрідне авторське бачення, чітко означений світ, виражений завдяки органічному поєднанню певних художніх засобів.

Спробуємо виленувати засоби, за допомогою яких постають цілісні й оригінальні твори малої прози австрійського автора. Для цього зупинимось на жанрових, структурних та стилістичних особливостях новели “Багатий дім напроти” (1928), а також недатованого оповідання “Сьогодні вранці прийшов лист”, яке, судячи з його загального настрою, на нашу думку, написане наприкінці 20-х років.

Отже, розповідь у короткій новелі “Багатий дім напроти” ведеться від першої особи і починається словами: “Тоді, як зі мною трапилася ця історія, я

не був ні багатий, ні бідний” [3; 126]”. Перше речення новели викликає у читача алузію із рядками з “Приповістей Соломонових”: “Двох речей я від Тебе просив, – не відмов мені, поки помру: віддали Ти від мене марноту та слово брехливе, убогства й багатства мені не давай!” [Пр. Сол. 30.7]. Далі герой говорить, що його матеріальний стан не був настільки жалюгідним, щоби при вигляді заможних людей чи помешкань відчувати заздрість, яка є розрадою бідних. Водночас він не був настільки багатим, щоб чужі статки були для нього зовсім байдужими. В його серці жила таємна надія на те, що скоро він стане багатим волею дивовижного випадку.

Таким чином, з одного боку паралель із “Приповідями Соломоновими” натякає на внутрішню рівновагу персонажа, на його відстороненість від цінностей матеріального світу, та з іншого, природне прагнення досконалості спонукає його покинути вбогий квартал, у якому він мешкав, і винайняти кімнатку в найдешевшому готелі багатого й престижного кварталу. З вікна помешкання оповідача йому відкривається вигляд на розкішний багатий будинок на протилежному боці вулиці. “Брунатні ворота будинку були зачинені, а їхня золота ручка в центрі вбирала сонце, підсилувала й віддзеркалювала його так, що здавалося, ніби це зовсім і не клямка, а резервуар світла, з якого воно струменить до мого вікна, й завдяки милостивому посередництву якого я можу пізнати сонце, що нехтує мій готель, спрямовуючи усе своє світло на багатий будинок напроти.” [3; 127].

Ця гіпербола є наскрізь іронічною; іронія, знову ж таки, почасти підкреслює те, що оповідач – людина відсторонена від земних благ і що він стоїчно переживає несправедливість світу, підозрюючи в ньому приховану рівновагу. Однак знайомство із власником багатого будинку видається героєві справою надзвичайної ваги.

Герой довідується, що багатий будинок належить старому панові, який щороку по два місяці мешкає в ньому. І от одного дня ворота широко відкриваються й до них під’їжджає чорний автомобіль. Після обіду на балконі з’являється старий пан і в його з’яві є щось ритуальне. Герой зауважує, що погляд старого чоловіка немовби спрямований на споглядання не речей зовнішнього світу, а на внутрішній світ свого власника. Уже в цьому відчувається потужний внутрішній зв’язок героїв між собою: як і оповідач, старий пан, очевидно, відсторонений від звичних життєвих цінностей, глибоко усвідомлює їх марнотність. Як і головний персонаж, він самотній.

Таким чином, виникає ефект своєрідного дзеркального відображення: це може бути дзеркало часу, дзеркало обставин або дзеркало неможливості. Головний герой ніби мовчки спілкується із самим собою таким, яким він би міг стати за обставин, що для нього поки що нереальні, та й навряд чи будуть реальними. Старий пан з багатого будинку – це, так би мовити, гіпотетичний двійник оповідача.

Враження ритуалу, що виникло при першій зустрічі героїв, посилюється тим, що сусід оповідача виходить на балкон щодня в один і

\* Цитати з творів Й. Рота подані у моєму перекладі. – Г П

той самий час. Одного разу герой вітається із паном, а той відповідає на привітання. Між ними зав'язуються мовчазні стосунки, що реалізуються у кивках на знак привітання, повторюваних з тією ж ритуальністю. Це триває тиждень, а за кілька днів багатий пан несподівано помирає вночі.

Кульмінацією новели є візит, нанесений героєві нотаріусом, який передає оповідачеві листа від померлого. Адресант повідомляє, що він довідався ім'я оповідача, тому що той припав йому до душі й міг би бути його другом. Тут можна було б очікувати логічної для такого романтичного сюжету "казкової" розв'язки – багатого спадку, адже на початку новели йдеться про таємну надію оповідача на само собою зрозуміле багатство без зусиль. Однак заможний пан пише: "У спадок я залишаю лише борги, в іншому випадку Ви були б моїм спадкоємцем. Пам'ятайте про мене". Останнє речення новели повідомляє, що наступного дня оповідач переселився на іншу вулицю.

Фабула, що обіцяла читачеві фантастичну розв'язку, зраджує наші надії: дзеркальний двійник оповідача виявляється його реальним двійником, самотнім і таким самим бідним, а водночас багатим на здатність відчувати й переживати. Отже, й романтична – у широкому сенсі слова – канва твору також порушується наскрізною іронією; позірно традиційна оповідь розпадається через суперечність між експозицією й розв'язкою новели.

Стилістика зовсім невеличкою за обсягом новели, незважаючи на позірну раціональність і нейтральність, відзначається насиченістю й вишуканістю. "Мені велося не настільки погано, щоб при вигляді багатих людей та їхніх розкішних помешкань мене охоплювала заздрість, ця втіха бідняків" [3; 126]. Це речення, що творить інтродукцію новели, увиразнює одночасно декілька ознак стилю. Насамперед, високий ступінь образності (завдяки метафорі *dem Neid anheimgefallen*, що дослівно можна перекласти як *піддаватися, підпадати заздрості*, та завдяки літоті *es ging mir nicht so schlecht – мені велося не настільки погано*). Друга ознака, що відразу впадає в вічі, – парадоксальність, виражена в уточненні. Заздрість названа тут втіхою бідняків. Наступне речення є прямою іронічною антитезою до попереднього: "Однак мені велося й не настільки добре, щоб вигляд чужого багатства залишав мене цілком байдужим" [3; 126].

З наведених прикладів видно ще одну суттєву особливість новели, про яку вже згадувалось вище. Хоча ця особливість стосується не лише стилістики, а й структури твору, як стилістична ознака, вона має велике значення. Йдеться про приховану іронію, яка є своєрідною канвою твору. Наприклад, про назву багатого району міста, в який вирішив переселитися герой, у новелі сказано: "Коли я вимовляв або ж читав його назву, мені здавалося, що вона означає не лише район міста, а далеке й чуже королівство, в якому неможливо було б знайти жодного бідаря" [3; 126]. Ця гіпербола має очевидний іронічний підтекст, так само, як і її продовження: "Назва району затьмарила вбогість бідняків, і якби я тоді не зустрів одного з них, мені б навіть і на думку не спадало, що там, де мешкають великі видавці газет, банкіри й фабриканти, можуть жити також бідняки" [3; 126].

Галина Петросаняк. Жанрові, структурні та стилістичні особливості малої прози Йозефа Рота 20-х років

Іронічність набуває інтенсивності завдяки епітетові *великий*, який характеризує мешканців багатого кварталу.

Однак ані назва міста, ані назва багатого кварталу, про який іде мова в новелі, не подається. Власні імена героїв також залишаються для читача таємницею, хоча доволі часто виникає ситуація, в якій вони повинні бути названі (наприклад, в листі старого пана до оповідача). Та звертання до адресата обмежується словосполученням "шановний пане", а вкінці листа подано лише криптонім адресанта – *I. B.* За рахунок цього стилістичного прийому сюжет набуває багатозначного узагальнення.

Жанрова своєрідність цього твору виявляється насамперед у максимальній сконденсованості матеріалу – обсяг новели складає усього три сторінки. Окрім того, її пуант – лист старого пана, від якого читач очікує повідомлення про багатий спадок для героя – реалізується вже у самому кінці твору. Після нього – лише єдине коротке речення, що служить кінцівкою.

Щоб показати різноманітність форм малої прози, для аналізу ми обрали недатоване оповідання "Сьогодні вранці прийшов лист...". Його сюжет складають розповіді про долі колоритних галицьких персонажів, мешканців єврейського "штетлю", так званих "людей повітря" (*Luftmenschen*), матеріальні статки яких настільки мізерні, що їхнє життя видається дивом. Оповідання, очевидно, мало бути частиною якогось більшого твору Йозефа Рота. На користь цього припущення свідчить, по-перше, те, що його назва, вибрана упорядниками книжки письменника, є одночасно початком першого речення. Окрім того, відчувається смислова незавершеність оповідання – це може бути свідченням того, що твір не був задуманий автором як самостійний.

Розповідь в оповіданні ведеться від першої особи, твір складається з історій про долі кількох галичан – земляків оповідача, який у час розповіді мешкає в Західній Європі й ностальгійно згадує свою "малу батьківщину". Як уже зауважувалось, більшість персонажів – галицькі євреї, отже, твір може сприйматися також як данина автора повному суперечностям, однак пронизаного безпосередністю й правдивістю колоритному світові східного єврейства, вихідцем з якого він є.

Герой згадує рідне містечко "в Росії", яке більше не існує: "...Воно померло, немов людина, мов піхотинець, полягло у великій війні... Смерть стягла його одним помахом своєї великої гострої коси" [3; 158]. Тепер героя супроводжує гостре відчуття втрати дому: "Це дивно й страхотливо, я сам собі здаюся сном, який не має ні коренів, ні мети, ні початку, ні кінця, кудись іде, сам не знаючи куди і навіщо. Так само, як і мої земляки. Вони, розсіяні по чужих далеких світах, хапаються за чужу землю слабким корінням, спочивають у цій чужій землі, народивши дітей, які не знають, де батьківщина їхніх батьків, уже не говорячи про дідів" [3; 160].

Оповідач переказує історію пекаря Сурокіна, який одружився з японкою й тримає шинок у Токіо, листоноші Джонатана Брю, який уявляв собі, що він принц і генерал, що спілкується з усіма королями світу, кравця Лейсаха, який мусив пам'ятати усі мірки своїх клієнтів, оскільки був неписьменний, грабара Пантелеймона, сліпого Йозефа Турека та інших містечкових персонажів.

Типовою є історія лікаря Габріха, який учився у Відні й мріяв стати видатним лікарем у великому місті. Однак його батько помер і синові довелося повернутися у маленьке галицьке містечко, “де не було жодних особливих недуг”. Лікар з великими амбіціями змушений був задовільнятися лікуванням нежиті, харчових отруєнь, а в кращому випадку – переломів. Усе життя лікар чекав пацієнта з якоюсь поважнішою недугою. Такого не було, і доктор Габріх знеохотився, припинив практику. На його місце прийшов молодий лікар, “який нежиті лікував так, що вони переростали у запалення легенів”. Однак доктора Габріха ніхто більше не потребував.

Стилістику оповідання визначають три основні ознаки: поетичність, лаконічність, доброзичлива іронія. Про прозу Рота в цілому Ілля Еренбург писав: “...Усі його книжки навдивовижу поетичні – не тією легкою поетичністю, яка вкрапляється деякими прозаїками для прикрашання пусток, ні. Рот був поетичний в детальному, цілком реалістичному змалюванні буднів. Він усе помічав, ніколи не залишався в собі, але його внутрішній світ був такий широкий, що він міг багато чим поділитися зі своїм героями. Він надавав людям людяності, не звинувачував, але й не захищав їх, можливо, жалів” [2; 127].

Ці слова тонко відображають особливості поезики проаналізованих вище творів. Враження поетичності стилю виникає, насамперед, завдяки образній лаконічності, проникливості й влучності висловлювання, відчутності авторського живого сприйняття світу. Йдеться не лише про так звані “ліричні відступи” – поетичне мислення відчувається, як зауважив Еренбург, у витворенні образів та подачі ситуацій. Історії людей нагадують балади: “Старий, глухий, короткозорий сидить собі кравець Пейсах у кутку салону мод й досі не вмів писати [3; 161]. І ще: “Тепер ішлося про те, щоб мотузку продати. Хто ж порадить, кому? Хто знає потреби усіх мешканців околиці? Кому все доступно? Хто все бачить? Відомо – це сліпий Йозеф Турек...” [3; 163]. Подібних прикладів можна навести чимало.

Іронія, що пронизує оповідання “Сьогодні вранці прийшов лист...”, має одну важливу характеристику: вона добродушна й м’яка. З її забарвлення можна зрозуміти, що оповідач – людина невисокомірна й мудра. Якість цієї іронії підкреслює позитивне світосприйняття оповідача, викликає асоціацію зі своєрідним єврейським гумором, визначальним для творів Шолом Алейхема та, до певної міри, Ісаака Бабеля. Про неписьменного кравця оповідач говорить: “Ми бачили... кравця, що сидів на припечку в глибокій задумі. Він, очевидно, був зайнятий тим, що уявляв собі об’єми своїх замовників, пригадував їхні животи, груди й стегна” [3; 161].

Підводячи підсумок, слід сказати, що своєрідна художня цінність новели “Багатий дім напроти” виражається насамперед в тому, що меланхолійна іронія виступає в ній не лише як стилістичний засіб, але й як сюжетний важіль: у витвореному автором контексті отриманий героєм несподіваний лист від багатого сусіда налаштовує читача на щасливий кінець. Однак зміст листа розвінчує ці надії. Іронія як рушій сюжету та наскрізний стилістичний засіб, що спостерігаємо також в оповіданні “Сьогодні вранці прийшов лист...”, а також своєрідна поетичність мови та

оригінальна жанрова організація малої прози вказує, що перед нами – твори зі своєрідною авторською поетикою, яка поєднує в собі усталені й індивідуально марковані засоби художнього вираження.

Отже, для поезики новел періоду двадцятих років характерні імпресіоністичний та неороманітичний колорит, застосування іронії в якості наскрізного стилістичного засобу, лаконічна й змістовна поетичність мови, що реалізується внаслідок інтенсивного вживання художніх (лексичних, фонетичних, синтаксичних) троп та парадоксальності мислення протагоністів. Ця парадоксальність вміло відтворюється автором у мовній формі (“Багатий дім напроти”). Жанрові особливості творів – зокрема, лаконічність та асиметричність структури новели “Багатий дім напроти”, поетичність мовної організації оповідання “Сьогодні вранці прийшов лист...” – підкреслюють своєрідність поезики малої прози Йозефа Рота цього періоду.

1. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів: Науково-видавниче товариство “Академічний Експрес”, 1999. – 280 с.
2. Затонський Д. Всі барви життя // Весвіт, 1977. – №12. – С. 127-137.
3. Roth J. Die Erzählungen. – Köln, Kippenheuer & Witsch, 1992. – 303 s.

*The article deals with the analysis of some of J. Roth's works that belong to a small genre. The original genre organization of small prose, poetical vision and language as well as throughout soft irony determine little prose poetics of the Austrian writer of the 20's.*

Наталія Нешпір

### ВНУТРІШНЯ ФОРМА ВЛАСНОЇ НАЗВИ ЯК ГЕНЕРАТОР СМISЛУ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (на матеріалі прози Валерія Шевчука)

Смисл художнього тексту, що є полівалентною структурою, великою мірою визначається посередництвом його елементів, серед яких варто виділити як поетоніми (імена у художній літературі, що виконують “у мові твору, крім номінативної, характеризуючу, стилістичну та ідеологічну функції” [6; 108]) власні назви.

Поетонім є дієвим, смислотвірним компонентом текстосистеми, передбачає, окрім називання денотата, представлення його, що дозволяє стверджувати про розширення функціонального навантаження власних назв у тексті. Він несе певну (інколи дуже важливу для розуміння змісту тексту) інформацію, може актуалізувати нові асоціативні лінії, по-новому представляти образ. Семантична інтерпретація поетичної назви здатна оприявлювати латентні смисли тексту, формувати мікротекст, який “вводиться” у текстосистему і сприяє розширенню, збагаченню її семантичного поля.

Таким чином, поетонім не тільки називає, ідентифікує об’єкт, але і репрезентує його, є тією точкою, що координує напрям розгортання



мікротексту, генеруючи у текст додаткову інформацію. Як результат – встановлюється смислова залежність “власна назва → мікротекст → текст”.

Проаналізуємо сказане а прикладі прози Валерія Шевчука, у якій наявна значна кількість “значущих імен”.

Одного з героїв роману-балади “Дім на горі” звать Хлопець. Семантика атропоформули визначається через її зв'язок із апелятивом (хлопець – “уживається як назва чоловіків”[5; 740]) та через смисл усього тексту (Дім на горі – місце, де чоловіки не могли довго затримуватись, були тільки гостями). Хлопець “повторює” долю чоловіків, які були жителями Дому на горі. Досліджування таємниць, мандрю, неприжитість у буденщині, філософствування, бачення небаченого, дошукування суті всього – ось ті життєві “вектори”, що вирізняють чоловіків Дому на горі серед оточуючих та повторюються у кожному поколінні жителів Дому. Хлопець поступово проходить усі етапи: дитинство проводить у Домі на горі, далі – довготривала мандрівка світом, повернення на батьківщину, поселення вниз, у підніжжі гори, на якій стоїть Дім. Образ Хлопця виникає у свідомості реципієнта не тільки на основі експліцитної текстової інформації, але й на основі асоціацій, напрям формування яким задає семантика поетоніма.

Власна назва, входячи у структуру тексту, стає іманентною текстовому простору, бо є його важливим змістовим елементом. Її семантика розширює інформаційне наповнення тексту, визначає один із його смислових напрямків – “повідомляє” про те, як складається доля Хлопця, що очікує його в майбутньому; не тільки передбачає наступний етап у житті героя (про що згодом дізнаємося у тексті), але й оприявлює додаткову інформацію про нього, котра знаходиться поза текстом, наявна тільки у потенційному мікротексті (наприклад, яким буде життя Хлопця та Неоніли, чим займатиметься герої).

Антропоформула, називаючи, інформує про денотат, представляє його, генеруючи мікротекст, вступає у смислову взаємозалежність із текстом: текст задає напрям формуванню семантики поетичної номінації, власна назва вводить у текст інформацію, яка сприяє розширенню (або деталізації) смислу тексту.

Ефективність повідомлення поетоніма залежить від того, наскільки точним є напрям номінативного “вказівника”. Власне ім'я повинно бути “візитною карткою” об'єкта, основне призначення якої – виділяючи, інформувати. Даючи об'єкту адекватну назву, номінатор виявляє щось, що виділяє денотат серед безлічі інших. Так, героїня роману “Дім на горі” називає батька свого сина Пугач (“хижий нічний птах ряду совоподібних...”[5; 843]), бо приходив у її сні в образі великого сірого птаха з гострими кігтями та грубо загнутим дзьобом, який із висі кидався на неї, як на здобич. Образ чоловіка асоціюється із птахом; пугач і за зовнішніми ознаками (чоловік завжди з'являвся у лакованих туфлях, сірому костюмі), і за внутрішніми (приходив несподівано, застаючи героїню зненацька) “представляв”, “уособлював” цього чоловіка, ставав його дзеркальним відображенням. У тексті відбувається процес контамінації образів, результат – реально-ірреальний образ чоловікоптаха. Власна назва “фіксує” розстановку

Наталія Нешпір. Внутрішня форма власної назви як генератор смислу в художньому тексті...

акцентів у сприйнятті денотата, активізує і те свідоме, що закладено в семантиці чоловіка, і те підсвідоме, що “визначає” його як птаха.

Виділення ознаки, котра повинна стати образом-представником об'єкта, – це творчий процес, що характеризується довільністю та виявляється у “можливості вибору в межах засобів, які пропонуються мовою, тих властивостей, котрі характеризують об'єкт”[1; 83]. Добір ознаки здійснюється на основі асоціацій, образно-смислових паралелей; “передає” найменуванню певний досвід людини (уявлення, поняття чи інші аналоги). Номінатор сприймає невідомий новий референт, послуговуючись тією інформаційною базою, якою володіє, встановлює асоціативні паралелі між відомим і невідомим. Дуже часто у центрі перетину сприйняття та представлення денотата знаходиться внутрішня форма імені (“ознака, що лягла в основу номінації при утворенні нового лексичного значення слова”[4; 85]).

Внутрішня форма (ВФ) номінації виступає як складне багатаспектне утворення, яке пов'язане з процесами осмислення дійсності через абстрактно-мовні величини, а також є засобом формування семантичної структури слова. ВФ поетоніма стає точкою, котра “проекує” розгортання мікротексту, який є результатом семантичної інтерпретації поетичного імені. Дешифрування ВФ номінації сприяє введенню у текст нової (інколи й суттєвої) інформації про об'єкт, а також показує, на чому саме зосереджувалась увага номінатора у момент означування денотата.

Наприклад, одну героїню роману “Дім на горі” назвали Вітер. ВФ імені (“та, що швидко рухається, несподівано з'являється усюди”) лаконічно “повідомляє” про об'єкт, однак не конкретизує, а тільки фіксує ознаку, що індивідуалізує денотат. Текст створює той семантичний простір, в межах якого ВФ антропоніма “формує у слові образ”[3; 49] образ жінки, прихід якої нагадує подих вітру. У тексті читаємо: “Володимир був ще й досі ошелешений від вихору, який несподівано залетів до його нового помешкання. Той вихор утілювся у високу й дивовижно худу жінку, яка, наче птах, прилетіла сюди бозна-звідки”[8; 26]. Поява героїні асоціюється із вихором (вихор – “сильний, поривчастий вітер” [5; 379]), але за основу імені номінатор бере синонім – стилістично нейтральну лексему вітер (“рух потоку повітря в горизонтальному напрямі”[5; 483]). Акцентуючи на прорвності жінки у хатніх справах, він під час називання денотата надає перевагу нейтральному слову вітер (для лексеми вихор характерний негативний відтінок у значенні – “сильний, поривчастий”), чим латентно показує доброзичливе ставлення до героїні (у цьому випадку традиційне асоціативно-образне поле назви Вітер – “несерйозна, легковажна людина” [5; 483] – нівелюється, лексема формує нову оказіональну асоціативну вісь). Як бачимо, ВФ поетоніма не тільки задає напрям семантичної інтерпретації імені, але й імпліцитно виражає ставлення номінатора до об'єкта, що називається.

ВФ власного імені фіксує в собі перехід “дійсності в мислення”, тобто репрезентує процес сприйняття об'єкта реципієнтом. За основу поетоніма береться ознака, яка, на думку того, хто називає (суб'єктивність процесу називання), є найбільш відмінною, індивідуальною у момент називання (ситуативність процесу називання). ВФ назви виступає в ролі своєрідного



семантичного оператора, котрий, зіставляючи дві сутності, вказує на асоціативні паралелі між тим, що означається, та дійсністю (наприклад, прихід жінки асоціюється з вихором, який залетів до кімнати, і як результат – антропонім Вітер).

Таким чином, у процесі називання встановлюється генетичний смисловий зв'язок між поетонімом та апелятивом, ВФ поетичного імені виступає посередником між ними, проміжною ланкою між новим смислом та його віднесеністю до дійсності: “смысл №1 ↔ внутрішня форма №2 ↔ смысл №2” [7; 123]. У тексті ВФ номінації стає відправною точкою “прочитання” семантики слова через виявлення асоціативних паралелей з дійсністю, вказує напрям тлумачення імені (семантики лексичної одиниці) та сприйняття денотата (виділення концептуальної ознаки, що лягла в основу слова), сприяє формуванню мікротексту, в основі якого – декодування та розгортання ВФ імені.

Порівнюємо це: ВФ антропоформи Гевал – “груба, некультурна людина” [5; 695] – “вимальовує” образ чоловіка, акцентуючи на його відмінній рисі: “... був грубий і брутальний, ... від нього пашисть стійким духом алкоголю...” [9; 155]. Власна внутрішньоформна назва представляючи об'єкт, інформує про те, яким, на думку номінатора, є денотат. Ефективність такої номінації визначається її здатністю встановлювати контакт між іменем та об'єктом дійсності, тобто зберігати залежність “смысл №1 ↔ внутрішня форма №2 ↔ смысл №2”. У тексті власна внутрішньоформна назва набуває “змістової направленості” [2; 94], маніфестуючи певну інформацію, розширює смислове полотно тексту. Називаючи та репрезентуючи об'єкт, вона “вводить” семантику імені у текстосистему, продукує ненаписаний мікротекст, який сприяє глибшому розкриттю і розумінню образу героя у тексті. “Розгортання” ВФ розширює акти сприйняття та уявлення героя, вводячи додаткову інформацію, дає можливість об'єктивніше представити денотат, а також імпліцитно “показує” ставлення номінатора до денотата. ВФ імені Гевал “акцентує” на тому, що це “груба, некультурна людина”. Вибір негативної ознаки, що лягла в основу поетоніма, дає підстави стверджувати, що номінатор не симпатизував герою, наперед визначився у ставленні до нього і натякає читачеві, як треба сприймати героя.

Як бачимо, смисл художнього тексту визначається не тільки через семантику експліцитних його елементів, а також через окреслення його імпліцитного простору, який визначається посередництвом власних внутрішньоформних назв. Поетонім у тексті не тільки ідентифікує, називає об'єкт, але й представляє його, інформує про нього. Напрямом репрезентації референта проектується ВФ номінації. Вона є тією основою, яка задає мотив формування мікротексту, сприяє розгортанню змісту тексту. Власна внутрішньоформна назва вводить у текст інформацію, що генерує його прихований смисл, є одним з елементів тексту, які оприявлюють його додаткову імпліцитну семантику.

1. Гак В.Г. К диалектике семантических отношений в языке // Принципы и методы семантического исследования. – М.: Наука, 1976. – С.73-92.
2. Голянич М.І. Внутрішня форма слова і художній текст. – Івано-Франківськ: Плай, 1997. – 178 с.

3. Голянич М.І. Синкретичний характер внутрішньої форми ключових слів у художньому тексті // Вісник Прикарпатського університету: Філологія. – Випуск 3. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С.48-57.
4. Лигвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
5. Новый тлумачний словник української мови: У 4 т. – Т.1 – 4. – К.: Аконті, 1999.
6. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. М.: Наука, 1988. – 192 с.
7. Телия В.Н. Типы языковых значений. Связанное значение слова в языке. – М.: Наука, 1981. – 282 с.
8. Шевчук В.О. Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. – К.: Дніпро, 1989. – 526 с.
9. Шевчук В.О. Маленьке вечірнє інтермедо: Повісті. – К.: Молодь, 1984. – 280 с.

*In the article by Neskpir N.L. “The Proper Name's Inner Form as the Generator of the Meaning in Fiction (Based on the Material of V.Shevchuk's Prose)” the meaning-creative function of the inner-form proper names and capacity of the poetic proper names to generate information into the text is revealed.*

*Key words: inner form of a word, poetonim, semantics.*

Світлана Луцак

### ВНУТРІШНЯ ОРГАНІЗАЦІЯ ПРОЗОВОГО ТВОРУ (на матеріалі “Сойчиного крила” Івана Франка)

Останнім часом увагу літературознавців дедалі частіше привертає структура художнього твору. Однак українські дослідники роблять лише перші кроки у цьому напрямку. Серед праць із системно-структурним підходом до аналізованого матеріалу можна назвати монографії Т.Гундорової “Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація” та С.Павличко “Дискурс модернізму в українській літературі”, а також енциклопедично-хрестоматійне видання “Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття” за редакцією М.Зубрицької. Усе ж слід зауважити, що, звернувшись до теоретичних (передусім – філософських) проблем, автори цих книг не подали конкретного аналізу художнього зразка.

Тому нашою метою є структурно-системний аналіз прозового твору в аспекті його внутрішньої організації, тобто з'ясування філософсько-естетичних рис тексту на основі побудови різних рівнів – ідеальних та матеріальних. Об'єктом такого аналізу обрано “Сойчине крило” І.Франка, яке надається до реалізації поставленої мети завдяки власній внутрішній дифузності та одночасній формальній скомплікованості. Дана повість-новела всотала у себе багато новітніх тенденцій, зокрема символічних та експресіоністичних і психологічних за внутрішньою суттю. Родо-жанрова, просторово-часова поліфонія, на яку звернув увагу І.Денисюк у монографії “Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ століття” [6; 207], на наш погляд, не тільки засвідчує факт ліризації прози, а й ілюструє особливу

увагу автора до взаємоузгодження формального і змістового аспектів тексту. Ритмічна ж упорядкованість складного різнорівневого багатоголосся говорить про неабияку художню інтуїцію митця, який задовго до теоретичних досліджень ритму прози ("Ритм образу" О.Чичеріна, "Ритм художньої прози" М.Гіршмана) практично засвідчив його вирішальну роль в об'єднанні матеріальних та ідеальних компонентів твору.

У даному ключі варто зупинитись на концепції французької школи дискурсу (Е. Бенвеністе та ін.) як поєднання двох висловлювань у тексті. Її теоретики виділяють у системно-структурній єдності художнього твору два дискурси – висловлюваний, тобто віртуально існуючу парадигму тексту як ідеологічну сітку твору з належними їй лакунами інтерпретації, і висловлювальний, тобто сам текст як ієрархічну цілість стилістико-формального зразка. Такий погляд базується на самому понятті "дискурс", введеному бельгійським лінгвістом Е. Бюїссансом, та хайдеггерівській концепції "розриву", "гри згинів (стиків, складок)" як мітки екзистенції внутрішньої форми (за О. Потебнею) [див. 5; 16].

Включивши до соссюрівського протиставлення мови і мовлення (langue – parole) новий елемент – discourse, Бюїссанс зазначив, що мова – це система, абстрактна конструкція, дискурс – комбінації, засобом реалізації яких мовленнєвий суб'єкт використовує код мови, а мовлення – механізм, який дає змогу здійснювати ці комбінації. Названий тричлен у багатьох моментах перегукується з виділеними О. Потебнею трьома стихіями художнього твору.

Об'єднавши на основі функціональної подібності поняття "мовлення" і "зовнішня форма", "мова" і "зміст", "дискурс" та "внутрішня форма", ми прийшли до висновку, що висловлюваний дискурс можна розглядати як парадигму тексту, а висловлювальний – як його синтагматичні реалізації, оскільки діалектика їх співвідношень схожа до "взаємин" системи та структури.

Однак внутрішня форма слова, крім цього, через внутрішньоформну концептуальну ознаку (за М. Голянич) представляє сукупність концептів, об'єднує однорідні величини. Пов'язавши цю її функцію з властивою саме прозовому творові вирішальною роллю ритму в творенні ускладненого художнього цілого, ми доходимо до висновку, що загальний концепт твору міститься у ритмічній закономірності як мітці перетину парадигми і синтагми тексту [див. 4; 60].

Таку універсалізацію ритму як першооснови осягнення істинного знання підтверджує філософська традиція піфагорійців та неопіфагорійців, які уявляли Всесвіт як цілісну ієрархію чисел-ритмів. У концепції Середньовічного мислителя Августина ця ідея досягла особливого апогею. Впорядкувавши ієрархію ритмів на лінії "художник – суб'єкт, що сприймає", він виділяв три етапи рецепції – безпосереднє сприймання, запам'ятовування та судження, які необхідні для входу у вічний ритм sensuales, тобто у світ істинного знання [див. 1; 118-149]. Згодом, уже в ХХ столітті, В. Ізер уточнив рецептивні основи герменевтичного осягнення істини: "...один текст потенційно здатний на кілька різних реалізацій, і

жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей, оскільки кожен індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак... І саме в акті цього вибору виявляється динаміка читання (надалі всі підкреслення наші – С.Л.). Роблячи вибір, читач відкрито визнає невичерпність тексту; водночас це є саме та невичерпність, що спонукає його зробити власний вибір" [7; 267].

Отже, щоб з'ясувати внутрішню організацію складного, багаторівневого, роздрібненого і водночас об'ємного прозового цілого, необхідно спочатку проаналізувати його на рівні внутрішньої форми тексту з належними їй лакунами інтерпретації, а тоді – з'ясувати взаємодію змісту і форми в системно-структурному цілому художнього твору. Лише після цього, усвідомлюючи ритмічну закономірність як усезагальний закон побудови, можемо визначити лінії перетину двох головних висловлювальних дискурсів. Саме такий підхід допоможе відшукати загальний концепт твору, тобто прийти до його "кінцевої істини" (Р.Барт) [3; 398].

Кожен художній текст має у своїй основі своєрідний центр образу – внутрішню форму, яка відповідає уявленню, що символізує певну сукупність чуттєвих сприймань, і дає напрям думці читача. Правда, зазначає Потебня, вона "дає тільки спосіб розвитку значень, не визначаючи меж розуміння слова" [12; 18].

Звичайно, центр образу тексту, як правило, кодується в його назві. Як і за напрямом інтерпретації задає назва аналізованого нами твору?

"Сойчине крило"... Насамперед – вказівка на клас тварин, для яких важливим органом тілобудови є крила, що виступають засобом пересування з метою пошуку їжі, партнера чи відпочинку. Препозитивне, а не постпозитивне місце прикметника "сойчине" свідчить про те, що вид птахів у даному випадку не надто важливий. Як видно зі сказаного, назва акцентує увагу перш за все на крилах і польоті. "Крила птахів мають обтічну форму, майже не зустрічають опору, розрізаючи повітря... У польоті описують складну траєкторію, дещо схожу на витягнуту й нахилену вісімку" [8; 118], – констатує довідник із біології. З приводу інших особливостей птахів він зазначає: "...добре розвинені органи зору, слуху, звукової сигналізації, а також координація рухів. Птахам властива висока температура тіла" [там само]. Отже, стає зрозуміло, що події у творі носитимуть стрімкий, циклічний характер і знайдуть переломлення в особі, яка завдяки своїй природній інтуїції та впертості легко досягне бажаного. Якщо у даному контексті розглянути ще й прикметник (сойка – вид птахів, яким властивий особливо енергійний процес гніздування (розмноження) – так зване "токування" [там само; 183]), то виявиться, що мова піде про якусь любовну інтригу. В такий спосіб текст подає напрям розвитку змісту, а не конкретизує характеристики діянь персонажів. Тут він залишає місце читачеві, втягуючи його у діалог.

П. Рікер проголошував текст тотальною цілісністю, рецепція якої носить круговий характер: від гіпотетичних уявлень про ціле до складових його частин, а згодом – до конструювання з них певного цілого [див. 9; 306]. Перший етап інтерпретації він називав символічним. А Ж. Лакан у

своєму тричлені буття (“реальне – уявлюване – символічне”) символічне визнав першоосновою мислення, бо воно “визначає структуру думки, впливає на речі й життя людини” [цит. за 10; 47].

Попередньо було зазначено гіпотетичне уявлення про твір, яке впливає з його назви. Варто також звернути увагу на перший складовий елемент твору – підзаголовок (“Із записок відлюдька”), який своєю опозиційною до назви семантикою особливо впадає у вічі. Таке протиставлення у заголовковому комунікаті схиляє до думки про конфлікт головних героїв на любовній основі та про їхній розрив. Також даний метонімічний образ стимулює уяву читача до пошуків причин конфлікту, встановлення його виду і способів виходу з ситуації, що склалася. Істотним у плані передбачення розв’язки є винесення у заголовок ознак особи сильного характеру, а у підзаголовок – слабкого. Таким чином, сам текст твору починає сприйматися як відповідь на питання, пов’язані з проблемою конфлікту, який має закінчитися перемогою сильнішого або примиренням.

Отже, “гешталт” твору, який впливає з його назви, є частиною цілого здійснення тексту, бо встановлює лише певні очікування, але не розкриває всіх аспектів розгортання центрального образу. Їх він залишає читачеві як приманку для діалогу і реалізовує в окремих дискурсах, які у системі складають його парадигму. До речі, у перекладі з грецької мови слово “парадигма” означає “взірець, приклад”. Отже, парадигма тексту – це та система, яка своєю впорядкованістю і довершеністю тяжіє над свідомістю інтерпретатора і щоразу повертає її до цілісності як основи будь-якого тлумачення. Цьому сприяють насамперед архетипні образи, що їх К. Юнг порівнював із системою осей кристалу, яка формує кристал у розчині, виступаючи полем, що розподіляє частини речовини.

Гіпотетичне заголовкове уявлення про особу, яка вперто досягає бажаного в любовній інтризі, наводить на думку про зв’язок цього образу з архетипом Матері, зокрема з такими його аспектами як “оргіастична емоційність і стигійська глибина” [15; 219]. У Мані проявляються такі негативні вияви архетипу Матері – як “зацікавлення жонатими чоловіками” з метою “романтичних і сенсаційних подій та розбиття шлюбу” [там само; 225]. Тому вона пливе за бурхливою течією річки, щоразу кидаючись у вир пошуків наступних жертв, коли мети досягнуто. У свідомості чоловіків цей архетип завжди відзначається анімозністю. Саме непередбачуваність, загадковість притягує Массіно до Мані, адже він плакає в уяві “ідеальний образ жінки-матері”. І лише несподіваний розрив виявляє ілюзорність його сподівань. Тоді герой вибирає позицію самотника.

Прояву архетипів Аніми і Матері сприяє також національний міфологічний образ Навії, потвори, що несла божевілля і зображувалася у вигляді “баби, що несамовито регоче” (здаймою центральний рефрен твору, вкладений в уста Мані – “Ха, ха, ха!”) [11; 38].

Зміна позиції героїні теж має міфологічно-архетипне підґрунтя. Втомившись і зрозумівши, що життя – це сплав доброго і злого (Лель – поєднання солодощів меду й гіркоти жала), вона першою стає на шлях примирення, бо в глибині душі починає проявлятися позитивний аспект

архетипу Матері. Так з’являється сема нон-гедонізму в дискурсі парадигми аналізованого твору. Отже, дискурс міфологічно-архетипних символів – завдяки своїй етнопсихологічній та загальнолюдській природі – вмотивовує розвиток конфлікту через видозміну архетипного образу “фатальної жінки”. А висловлювання історико-культурного типу загострює дану проблему через акцентування її типовості (мотивації вияву архетипу “фатальності”).

З цього приводу сучасник І. Франка, автор новели “Лист незнайомки”, дуже схожої до аналізованого твору, С. Цвейг писав: “Фундатори тогочасної цнотливої моралі намагались заборонаю зупинити нашість сексуальної чуми, забуваючи про просту істину, що якщо перед чортом захлопнути двері, він все одно вілзе у вікно [...]”. Бо лише те, що заборонене, викликає палке бажання, і чим менше бачать очі і чують вуха, тим сильніше працює уява” [14; 208, 210].

Переплетення різних напрямів інтерпретації навколо образу фатальної жінки, який видозмінюється (еволюція Мані до примирення), саме завдяки взаємодії названих аспектів загального дискурсу (Массіно починає розуміти себе лише після повного усвідомлення об’єктивних, культурних та психологічних причин поведінки Мані), на рівні ритмічних закономірностей веде до виникнення одного з аспектів *sensuales*, тобто ідейного концепту. Він полягає в несприйнятті обидвома героями колишнього способу життя у великій пристрасі. Так з’являється проблема гедонізму чи не-гедонізму як головного стилю існування.

Перетнувшись і взаємодоповнившись, ці “дискурси” творять новий текст, нову цілісність, в якій домінує вже не потенція, а власне вираження. Вона є другим аспектом тексту як такого, тобто його висловлювальним дискурсом, котрий виникає як дериват ідеологічної сітки віртуальної парадигми тексту. Тому синтагматичний рівень твору – не просто випадкове поєднання наративних фігур. Це така системно-структурна єдність, у якій кожен компонент сформований загальним концептуальним значенням. Причому співвіднесеність синтагми і парадигми художнього твору виражається невідтативно, а власний текстовий дискурс – конотативно. Скажімо, вся лексико-стилістична, образна, родо-жанрова, часо-просторова система аналізованого нами твору зосереджується в своїх головних виявах навколо центральної проблеми – любовної інтриги, яка виникла у стосунках між Манею і Массіно. Даний денотативний зв’язок забезпечує єдність висловлюваного і висловлювального дискурсів тексту.

Конотації синтагматичного рівня вияву ідейного концепту художнього твору направляють думку реципієнта на пошуки продовження, уточнення встановленого завдяки аналізу парадигми загального *sensuales*.

Емоційно насажена конотаціями розчарування, безнадії та вульгарності лексико-стилістична організація створює підґрунтя емоційно-психологічної мотивації думок і вчинків опонентів любовного конфлікту. Імпульсивність, розгорнутість та семантична “пристрасність” стилістичних фігур, лексико-семантичних засобів і тропів, що вживаються для характеристики Мані, виводять на передній план Ерос, а тому гедоністична позиція героїні – за принципом “що забагато, те нездорово”, – починає



сприйматись як причина конфлікту і як річ, набридлива для Мані. Натомість стриманість, структурна спрощеність лексико-стилістичної організації навколо образу Массіно шляхом прямого називання підкреслює стан розчарування і заперечення колишньої позиції гедонізму.

Слова героїні оформлені, як правило, в компактні колони ("Ха, ха, ха!" – 3 скл./ А я розреготалась – 8 скл./ А я реготалася – 7 скл./, реготалася – 5 скл./, як шалена" – 4 скл. [13; 61] (при посиланні на текст аналізованого твору надалі вказуватимемо у дужках лише сторінку – С.Л.); "Підпис: – 2 скл./ "Твоя Сойка" – 4 скл./ Що се значить? – 4 скл./ Ніякої сойки – 6 скл./ – боже мій! – 3 скл./ І сойчине крило в листі" – 8 скл. [60]), містять безліч стилістичних фігур підвищеної емоційності (епітезис – "Не сердься на мене, мій Массіно, не сердься на мене!... Ти все сердився на мене... А проте не сердься, навіть тепер не сердься... не сердься на мене, Массіно мій!" [63]; полісиндетон – "Ані побут між злодіями, ані блукання по сибірських тундрах, ані життя в тайзі серед бродяг не було для мене таке страшне та погане" [90]; симплока – "Тямиш ту весну... Се я була Тямиш той ліс... Се не був ліс, се я була" [61]; асиндетон – "Незатерте, незабутнє, високоартистичне вражіння", патетичні фігури оклику – "Женщино, демоне! Годі читати! Сього занадто!" [62], риторичного запитання – "Женщино, демоне! Чого тобі від мене треба?" [там само], конотативно-забарвленої лексики (дисфемізми – "до чорта всяку меланхолію"; "Дурню! Дурню! Мелеш язиком таке...", власне вульгаризми – "регочешся, мов упириця", "Се чорт, не женщина", пейоративи – "женщино").

Массіно ж натомість завжди флегматично байдужий, його лексика й граматики безнадійно ускладнена. І лише іноді – насамперед для узагальнення, розвитку конфлікту – автор наділяє його чимось незвичайним, наприклад, оксюморонами ("порядний боягуз", "...чи тремтить він [сміх] у твоїм вусі...? Чи мерехтить разом із проміням заходового сонця?") Як художні твори на основі поєднання непослідуваного, вони втручаються в емоційно-оцінну сферу реципієнта, особливо підкреслюючи трагедійність процесу розгортання любовного конфлікту. Актуалізуючи аспект безнадії, вони – за законом заперечення – спрямовують читача на пошуки виправдань для такої поведінки головних героїв. Скажімо, пасивність і страх Массіно викликають відразу до "порядного боягуза" і співчуття до Мані, яка прагне залишитися собою, незважаючи ні на що. Заключна передкульмінаційно-розв'язкова синекдоха ("– Я перепрошав – не хотіла йти. Скинула футро. Там холодно, а вона сидить у такій легкій сукні, червоній з білими цятками") має підтекстову мотивацію: героїня знімає шубу, тобто уособлення розкоші і самовпевненості, – для того, щоб відкрити свою справжню суть і глибину шлю не втраченого кохання до Массіно (саме завдяки сукні, в якій вона колись часто зустрічалася з героєм і яка повертає думки у минуле, відбувається психологічне прозріння сибарита).

Конотації лексико-стилістичного рівня конкретизуються на макрорівні образів. Зіткнення контрастних підходів у асоціаціях головних

героїв (безнадія і бравада) порушує питання про способи виходу з наявного конфлікту. Так виникає альтернатива – спроба зрозуміти один одного.

Поступове прочитання складного поліфонічного плетива текстових структур на рівні ритмічної закономірності *progressores*, таким чином, веде до усвідомлення *sensuales* – настійливої вимоги "жити для іншого" як важливої передумови взаєморозуміння. Власне, стик і переплетення текстових рівнів ставить на протилежний полюс від гедонізму позицію діалогу. Формально вона ще більше виявляється у викладовій формі листа, яка чергується з рефлексіями і потоком свідомості героя, взаємно цементуючись у суто декларативній формі щоденника (підзаголовок – "Із записок відлюдька").

Внаслідок цього виникає композиційний принцип паралельного, але співвіднесеного розвитку кількох мотивів, де цілісність забезпечується повторюванням образів, системою лейтмотивів, які, власне, й скріплюють розрізнені враження. Таку композиційну побудову В. Агеєва вважає функцією ритму як засобу подолання фабули у творах психологічної літератури початку ХХ століття [2; 37-38].

Таким чином, на рівні висловлюваного дискурсу ритмічні закономірності *judiciales* через розвиток сюжету, його рух у бік вмотивування (числа *progressores*), а також актуалізацію фонових знань (як текстових, так і власне інтелектуальних у стосунку до реципієнта – числа *recordabiles*) ведуть до певної інтерпретації (числа *occursores*), яка працює на загальне концептуальне значення (числа *sensuales*). Конкретний змістовий вияв цієї сітки дискурсів – еволюція Мані від "демонічної" жінки до образу коханої (збагнувши причини і мотиви її легковажної поведінки, Массіно простив їй сваволу самовираження).

Образний рівень текстової синтагми завдяки зіткненню двох контрастних настроїв у асоціативних шепленнях навколо образів головних героїв – безнадійного розпачу і гедоністичної насолоди, бравади, втіхи від "краси і радості" життя – продукує *occursores*, дуже близький до *sensuales*, тобто ідейного задуму. Перетин названих шеплень виявляє екзистенцію іщасть в його динаміці, еволюції – від простої активності, підпорядкованої фатумові, до спільності двох людей у сфері духа, душі та тіла. Таку побудову тексту В. Агеєва називає ритмом асоціацій, який також сприяє психологізації літературного зразка [там само; 40-41].

Власне формальні, субсистемні висловлювання загального дискурсу, як вважає Агеєва, підкоряються ритмічній закономірності через "намагання посилити сугестивні функції прози" [там само; 39].

Так виникає тип ритмічної організації через межові жанрові утворення. Вияви рис повісті, психологічної новели, етюду, які то напружують, емоційно нагнітають розвиток сюжету (новела, етюд), то поступово вмотивовують хід розгортання конфлікту (повість), об'єднуються у монтажну кіноплівку загальної композиційної єдності.



Аналіз *sensuales* висловлюваного і висловлювального дискурсів виокремлює два вияви головної проблеми твору: щастя і пристрасть, незабгненність (гедонізм) та щастя і взаєморозуміння (діалогізм).

Зіткнення цих двох філософських позицій відбувається у взаємопроникненні, взаємодії названих дискурсів. Розпач, безнадія, зневіра – як результати нереалізованого гедонізму (образи і Мані, і Массіно) – викликають появу передроз'язкового епізоду, коли герой роздумує над своїми переконаннями, зважає їх на терезах свідомого і несвідомого, а тоді приходиться до висновку: “Ось де життя! Ось де страждання! Ось де боротьба, і розчарування, і безмежні муки, і крихітки радощів, задля яких і безмежні муки не муки! Що таке чоловік для чоловіка? І кат, і бог! З ним живеш – мучишся, а без нього ще гірше! Жорстока, безвихідна загадка!... До побачення, серце! Приходь! Приходь! Що врятувалося, переходячи через стілько могил, що лишилося живе в наших серцях по скількох руїнах, нехай живе! Нехай надіється!” [92]

Саме тому, що обидвома сторонами вже прийнята позиція діалогізму (Маня підтверджує її в листі, а Массіно – в названому роздумі), розв'язка твору виявляється вмотивованою на усіх рівнях складної художньої системи.

1. Августин. Шість книг о музыке // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения: Памятники музыкально-эстетической мысли / Сост. текстов и общ. вступ. ст. В. Шестакова. – М., 1966.
2. Агеева В. Ритм як засіб подолання фабули // Слово і час. – 1997. – №10. – С. 36-44.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
4. Гиршман М. Ритм художественной прозы. – М., 1982.
5. Голянич М. Внутрішня форма слова і художній текст. – Івано-Франківськ, 1997.
6. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999.
7. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів, 1996. – С. 261-278.
8. Кулініч Л., Воловник С. Довідник з біології. – К., 1986.
9. Лейбін В. Фрейд, психоаналіз і сучасна західна філософія. – М., 1990.
10. Маньковская Н. Структурно-психоаналитическая эстетика Жака Лакана // Философские науки. – 1990. – № 12. – С. 42-52.
11. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. – К., 1993.
12. Потебня О. Естетика і поетика слова: Збірник. – К., 1985.
13. Франко І. Сойчине крило // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – Т. 22. – К., 1979. – С. 53-94.
14. Цвейг С. Статті, ессе: Вчорашній мир. Воспоминання європейця. – М., 1987.
15. Юнг К. Душа і миф: Шість архетипов. – М. – К., 1997.

*The text of prose from the point of view of its inner organization is the result of interrelation of its paradigm and syntagma on the basis of its rhythmical regularity.*

*The analysis of the inner organization of the prose includes the following components. Recognition of the rhythm as perfect “builder” of the whole system. Deductive penetration into “hermeneutics circle” of interpretation and motion along the recipient lines of the text. Penetration into rhythmical regularity of memory, which connects paradigm and syntagma manifestation. Episodically return to the past stages of reception. Comprehensive perception, analysis due to the two previous stages. The final idea formulation.*

## Трибуна Молодих

Інна Беляєва

### КРИТЕРІЙ ВИДІЛЕННЯ НЕОСНОВНИХ КОЛЬОРОНАЗВ

Основною метою більшості мовознавчих досліджень, присвячених кольористичній лексиці, є виявлення і вивчення способу (способів) мовного спостереження та інтерпретації реального світу через назви барв – однієї з найдавніших верств лексики в мовах світу. Література з цієї проблематики є дуже об'ємною. Наприклад, за свідченням М. Чикало, лише лінгвістична література з питань дослідження кольороназв в східнослов'янських мовах налічує понад півтори тисячі позицій [7; 3]. В переважній більшості ці дослідження стосуються основних кольороназв (далі – ОК) в окремих мовах або в групі мов.

Різноманітність методів і принципів наукових досліджень цього лексико-семантичного фрагменту призводить до того, що навіть у межах однієї мови спостерігаються різні результати. Так, скажімо, українські дослідники за останнє тридцятиріччя запропонували декілька відмінних переліків ОК в українській мові:

- А. Критенко (1963) – 8 (білий, чорний, червоний, жовтий, зелений, синій, сірий, сизий);  
 В. Москович (1969) – 7 (білий, чорний, червоний, жовтий, зелений, синій, сірий);  
 О. Дзівак (1974) – 8 (білий, чорний, червоний, жовтий, зелений, голубий, синій, сірий);  
 І. Бабій (1997) – 7 (білий, чорний, червоний, жовтий, зелений, голубий, синій);  
 Г. Яворська (1999) – 9 (білий, чорний, червоний, жовтий, зелений, голубий, блакитний, синій, сірий).

Варто підкреслити, що жоден із вище названих мовознавців не зараховує до складу українських ОК лексеми *коричневий, оранжевий, рожевий* та *фіолетовий*, які Б. Берлін і П. Кей у своїй вже класичній для світової лінгвістики праці “Basic Color Terms: Their Universality and Evolution” (1969) зараховують до ОК в розвинутих мовах світу.

На відміну від ОК, всі інші назви кольорових відтінків розглядаються досить побіжно, найчастіше як маргінальний мовний матеріал при дослідженнях теоретичних проблем семантичного поля та в працях, присвячених ОК. Це підтверджує й існуюча різноманітність термінів, що окреслюють неосновні кольороназви (далі – НК): “другого порядку, похідні” (Критенко), “відтінки” (Фрумкіна, Василевич), “вторинні, конкретні, периферійні” (Дзівак), “неосновні, мотивовані” (Бабій), “другорядні, вторинні, похідні” (Висоцький) тощо.

Якщо ОК становлять в розвинутих мовах стабільну і закриту лексичну групу, то групи НК характеризуються відсутністю чітких меж, неідентичністю властивих їм морфологічних рис, генетичним різноманіттям. НК формують в кожній мові відкриті лексико-семантичні субполя, які, з одного боку, постійно збагачуються різного типу інноваціями,

з другого – зменшуються за рахунок не функціонуючих уже, застарілих лексем.

Ще одним чинником, який викликає інтерес дослідника до НК, є той факт, що НК становлять більшість серед усіх кольороназв у кожній розвинутій мові [2; 40].

Тому ґрунтовні дослідження НК можуть принести багато цікавих, часто неочікуваних і вражаючих результатів, які допоможуть зрозуміти своєрідність ментальних “світів за словами”.

У цій статті, яка є фрагментом більш широких контрастивних досліджень НК в сучасних слов'янських мовах, спробуємо представити одну з теоретичних проблем, що виникає при більш детальному знайомстві з цим лексико-семантичним субполем, а саме: питання про критерії, що лежать в основі виділення і опису НК.

На сьогоднішній день відсутні єдині підходи не тільки до виокремлення самих НК, але й до самого поняття «неосновні кольороназви», які б чітко вказували, з яких лексичних одиниць має складатися субполе НК, які граматичні категорії характеризують його елементи, якими є диференціальні ознаки НК. Це призводить до того, що з'являються описи НК різного обсягу, різного лексичного наповнення. В результаті про субполе НК говориться на підставі аналізу лише простих прикметників, або простих і складних, або ж доповню – ють цей список прикметниками з морфологічними кваліфікаторами і модифікаторами. В інших працях до НК зараховуються також іменники, дієслова, прислівники із значенням кольору, як і багатолексемні конструкції типу *кольору стиглої вишні*.

Звичайно, дослідник має право відбору тих чи інших мовних фактів згідно з стратегічними намірами свого дослідження. У кожному конкретному випадку вибір як матеріалу, так і методів його аналізу є індивідуальним рішенням автора. Не піддаючи сумніву це авторське право, зауважимо, що, починаючи дослідження НК, мовознавці не завжди чітко усвідомлюють, які критерії застосувати для окреслення і виділення згаданих назв. Визначення таких критеріїв потрібно не стільки для уточнення меж самого субполя (що практично здійснити дуже важко, а скоріше за все і неможливо), скільки для уточнення характерних рис самих НК.

З метою встановлення складу таких рис НК за основу взято перелік критеріїв окреслення ОК, запропонований Берліном і Кеєм [13], використовуючи його *ab kontra*: якщо “basic color terms” мають ті чи інші риси, які дозволяють відокремити їх від інших кольороназв даного лексико-семантичного поля в будь-якій мові, то логічно припустити, що такі власне ознаки відсутні у НК. Не обмежуючись цими чотирма критеріями Берліна і Кея, були використані також деякі положення дослідження О. Дзівак [5; 30-33]. Однак варто підкреслити, що як у вище зазначених працях, так і в запропонованому нижче переліку диференціальних ознак НК беруться до уваги лише прості прикметники, як примарні носії семантики кольору. Насамперед слід пригадати чотири диференціальні ознаки ОК Берліна і Кея:

- 1/ відсутність семантичного підпорядкування іншій кольороназві;
- 2/ морфологічна простота та відсутність семантичної мотивації;
- 3/ широка дистрибуція;
- 4/ психологічна виразність (ОК легше запам'ятовуються, частіше вживаються у всіх без винятку стилях тощо).

Виходячи з припущення про відсутність саме цих рис у НК, можна зробити висновок, що НК мають такі характерні ознаки:

1. НК семантично підпорядковані основній кольороназві або навіть одночасно кільком основним кольороназвам. Наприклад, пол. *cielisty* (тілесний) за своїм значенням – *przypominający kolorem skórej ciała człowieka; jasnobieżowy wpadający w różowy* (SWJP, 123) – може належати як до групи варіантів польської основної назви барви *brązowy* (коричневий), так і до групи варіантів назви *różowy* (рожевий). При такій семантичній залежності між ОК та НК виникає реляція «гіперонім – гіпонім» (за термінологією М.Ампель-Рудольф [3]), де гіперонімом є ОК, а гіпонімом – НК. Труднощі, які виникають при спробах віднести окремі НК на підставі їх словникових дефініцій до певних ОК, а часом і неможливість такої класифікації, не заперечують самого факту узалежнення НК від певних ОК [9; 168].

2. НК мають, як правило, складну морфологічну будову. У більшості простих прикметників вона виявляється в дериваційній вмотивованості (напр. укр. *буряковий* ← *буряк*, чес. *jablkový* ← *jablko*, пол. *stalowy* ← *stal*).

Значну групу складають прикметники з морфологічними модифікаторами: наприклад, пол. *zielonkawy*, чес. *nahnědlý*, укр. *зеленуватий, рудуватий, рос. беловатый, красноватый*.

Утворення складних прикметників для позначення ступеня яскравості (насиченості) кольору або мішаних відтінків належить до широко поширеного способу словотворення в слов'янських мовах: укр. *жовто-блакитний, сіро-зелений, яक्रаво-жовтий*, рос. *тёмно-красный, фиолетово-синий*, чес. *zelenomodrý*, пол. *białoczerwony, szarawoniebieski*.

Значну кількість морфологічних формацій у вигляді багатолексемних конструкцій типу: “X є кольору А”, “X є такий, як колір А” і т.п. ініціює мова дизайнерів, візажистів, часописів моди тощо.

3. НК мають обмежену дистрибутивність. Справді, порівняно з ОК, ці назви часто сполучаються лише з певною категорією слів, про що свідчать численні дослідження (Москович 1969, Фрумкіна 1984, Дзівак 1974, Бабій 1997). Зокрема, в праці Дзівак [5; 7-12] вказується, що серед усіх НК можна виділити групи з різним рівнем дистрибуції, а саме (приклади з інших слов'янських мов додані):

а) НК з мінімальною здатністю вступати в семантичний зв'язок з іншими лексемами – напр., укр. *карий, гнідий, муругий, русявий, сивий, алебастровий*, пол. *kary, blond, piwny* (тільки *piwne oczy*), *sapakowaty*, чес. *plavý, blondatý, trnkový*. Цю групу складають НК для позначення кольору волосся, шкіри, очей людини, шерсті тварин;

б) НК з середнім рівнем сполучуваності – напр. укр. *малиновий, волошковий, буриштиновий*, рос. *лимонный, васильковый*, пол. *brunatny, slomkowy, koralowy*;

в) особливого статусу в досліджуваних мовах можна надати НК *золотий* та *срібний*, які мають найширші з усіх НК рамки дистрибуції. М.Ампель-Рудольф навіть віднесла їх до списку ОК в польській мові [12].

4. НК характеризуються відсутністю психологічної виразності. Цей критерій, як підкреслює Р.Токарський, викликає застереження і контрверсійні тлумачення [9; 166]. Спробуємо додати до зауважень Р.Токарського декілька фактів, які засадничо підтверджують ці застереження.

По-перше, попри те, що НК належать до кольороназв, що вживаються в мові рідше, ніж ОК, фреквенція деяких НК є більшою від фреквенції окремих ОК. До цього висновку дійшов у своїх статистичних дослідженнях декількох мов В.Москович. Так, НК *золотий* в російській мові має більшу частотність, ніж такі ОК, як *розовий, коричневий, оранжевий, фіолетовий*; при чому рос. *золотий* в цьому аспекті наближається до ОК *голубой*. Відповідно *golden* в англійській мові є більш частотним, ніж *brown, orange, violet, rosy*. Подібним чином французька НК *pourpre* випереджає *orange, violet* [5; 80-81].

По-друге, визнаючи за НК здатність швидкого та тривалого їх запам'ятовування носіями мови, варто надати таку ж здатність і деяким НК, напр., укр. *сивий, рудий, золотий, сріблястий*, рос. *седой, рыжий, золотой, серебряный*.

По-третє, НК по-різному інтерпретуються не тільки носіями мови, але й лексикографами, що підтверджує навіть просте порівняння словникових дефініцій окремих НК в словниках різних видань однієї мови або ж в словниках близькоспоріднених мов, скажімо, таких, як українська і російська. Так, дефініція російської назви *кремовый* в різних словниках подається по-різному: "светло-жёлтый" [3], "белый с желтоватым оттенком" [1; 125], "бледно-жёлтый, с желтоватым оттенком".

Категоричність постулату про перцептуальну та психологічну неадекватність НК піддають сумніву психолінгвістичні дослідження Р.Фрумкіної, проведені на матеріалі назв кольорів у російській мові. Результати цих досліджень свідчать, що окремі НК респонденти правильно поєднують з кольористичними зразками частіше, ніж деякі ОК. Приміром, *малиновий* в цьому плані випереджає *синий, фіолетовий, коричневий, голубой, розовий*. НК *салатовий* – *коричневий, розовий, голубой*; так само, як *кирпичний* є більш однозначним для носіїв російської мови, ніж *розовий* та *голубой* [15; 124].

До вище представлених і в певній мірі прокоментованих критеріїв виділення неосновних кольороназв, які базуються на критеріях виділення основних назв барв Берліна і Кея, спробуємо додати кілька власних:

1/ більшість НК мають вужчі конотаційні рамки, ніж ОК, що детально доводять дослідження польських мовознавців. Назви відтінків, як пише Р.Токарський, розвивають та деталізують семантичну конотацію ОК,

у деяких випадках навіть можуть формувати власні конотаційні рамки, відмінні від конотації своїх гіперонімів – ОК [9; 216-217].

2/ поза винятковими випадками, НК, як правило, не входять до складу фразеологізмів. Використовуючи вислів О.Дзівак, можна сказати, що НК є "фразеологічно пасивні" [5; 31].

3/ НК мають відносно обмежені дериваційні можливості, що пов'язано з тим, що вони самі є дериватами, зберігаючи прозору семантичну "предметність" (мова йде про мотивовані НК типу *цегляний*). У цьому аспекті привертають увагу дослідження Московича, згідно з якими такі українські НК, як *сизий, рудий, сивий* утворюють більше дериватів в українській мові, ніж такі ОК, як *коричневий* та *блакитний*.

4/ НК мають досить обмежену статистичну потенцію, тобто найчастіше вживаються лише в художніх текстах або ж у професійній мові дизайнерів. Пор.: *червоні губи* – *коралові вуста*.

Підсумовуючи вище викладені характерні риси НК, пропоную такий перелік критеріїв виділення НК:

- 1/ семантична підпорядкованість щонайменше одній ОК;
- 2/ складна морфологічна будова і/або виразна (затерта) семантико-словотвірна мотивація;
- 3/ обмежена дистрибутивність;
- 4/ розмитість перцептуальної та психологічної виразності;
- 5/ вужчі, ніж у ОК, конотаційні рамки;
- 6/ низька фразеологічна активність;
- 7/ обмежені дериваційні властивості;
- 8/ брак стилістичної нейтральності.

1. Бабій І. Семантика, структура та стилістичні функції назв кольорів у сучасній українській мові. Автореф... канд. дис. – К., 1997.
2. Василевич А. Исследование лексики в психолінгвістическом эксперименте. – М., 1987.
3. Висоцький А. Структура та склад лексико-семантичної групи прикметників на позначення кольору в українській мові // Система і структура східнослов'янських мов. – К., 1998. – С. 53-60.
4. Грещук В. Дериваційний потенціал прикметників на позначення кольору в сучасній українській мові // Мовознавство. – 1986. – № 2. – С. 23-30.
5. Дзівак О. Лексика на означення цвета в современном украинском языке. Автореф... канд. дис. – К., 1974.
6. Крищенко А. Семантична структура назв кольорів в українській мові // Славістичний збірник. – К., 1963. – С. 97-112.
7. Москович В. Статистика і семантика. – М., 1969.
8. Словарь русского языка в четырёх томах. – М.: Русский язык, 1984.
9. Словник української мови: В 11-ти томах. – К., Наукова думка, 1970-1980.
10. Фрумкіна Р. Цвет, смысл, сходство. Аспекты психолінгвістического анализа. – М., 1984.
11. Чікало М. Назви кольорів у пам'ятках української мови 14-18 століть. Автореф... канд. дис. – Львів, 1994.
12. Ampel-Rudolf M. Kolory. Z badań leksykalnych i składniowo-semantycznych języka polskiego. – Rzeszów, WSP, 1994.
13. Berlin B., Kay P. Basic Color Terms: Their Universality and Evolution. – University of California Press, Berkeley, 1969.

14. Jaworska H. O podstawowych nazwach barw w języku ukraińskim (materiały do badań porównawczych) // Porównawcza semantyka leksykalna (red. R.Grzegorzczkova, K.Waszakowa). – Warszawa, в друці.
15. Słownik Współczesnego Języka Polskiego (red. B.Dunaj). – Warszawa, 1996.
16. Slovník spisovného jazyka českého: I-VIII t. – Praha, ČAV, 1989.
17. Tokarski R. Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie. – Lublin, 1995.

*In the article an attempt to establish the distinctive features of the titles of colours of minor importance is made.*

**Володимир Левенець**

### ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ МАЛОЇ ПРОЗИ ЕМІЛЯ ЗОЛЯ 60-х – 70-х РОКІВ ХІХ ст.

Ім'я видатного французького письменника Еміля Золя асоціюється перш за все з романами, а не з новелами чи оповіданнями, хоч свою письменницьку діяльність він розпочав з малої прози. Рання творчість Е.Золя має важливе значення для розуміння його манери письма, як майбутнього романіста – епіка, автора двадцятитомної епопеї “Ругон – Маккари”.

Е.Золя писав “малу прозу” на протязі майже всього творчого життя. З малих жанрів він починав, а тасмнична історія “Анжеліка чи Дім з привидами” написана за декілька років до смерті – 1898р. Зразки “малої прози” Золя надрукував у збірках: “Казки для Нінон” (1864), “Нові казки для Нінон” (1874), “Капітан Бюрл” (1882) і “Наіс Мікулен” (1884). У рамках даної статті розглянемо твори французького письменника, що ввійшли до перших двох збірок.

Передусім звертають на себе увагу назви збірок: “Contes à Ninon”, “Nouveaux contes à Ninon”. Виникає питання: чому саме автор вживає термін “казки” (contes), а не “оповідання” чи “новели”?

На думку І.О. Денисюка: “...той чи інший літературний жанр завжди спрямований на відображення певної сфери життя, певного типу людських зв'язків, що конкретизується у специфічній контамінації виражальних засобів і що є його змістовою сутністю” [1; 18]. Жанр як явище типологічне вміщує в себе не тільки зміст, у повному розумінні, але і його тип. Тому не можна дати більш повного визначення цього терміну, маючи на увазі жанр у збірному значенні. Коли ми звертаємося до конкретної жанрової форми, наприклад, до роману чи оповідання, то поняття жанру можна визначити відносно просто, адже вони відрізняються за своєю структурою і компонентами. Важче вирішується питання жанру, коли ми маємо справу і так званою “малою прозою”. Жанрові розбіжності в даному випадку неминучі (“казка”, “оповідання”, “новела”, “нарис”, “есе”, “поезія у прозі”, і т. д). До того ж автори нерідко визначають жанр своїх творів довільно, не користуючись звичною літературною термінологією.

У французькій теорії літератури розрізняють два класичні різновиди розповідної подачі матеріалу у художній літературі. По-перше, це *conte*

від дієслова *conter* (розповідати). У словниках слово *conte* трактується як пригодницька розповідь або вигадана історія. По-друге, це *nouvelle*. *Conte* – така ж давня літературна форма, як і байка. Але коли байка має алегоричну і моралізаторську тенденцію, то *conte* безпосереднє оповідання, яке ставить завдання тільки надавати задоволення і зворушення. Сюжетом *conte* є вигадані історії, надзвичайні пригоди [9; 446]. Таким чином, первісне значення слова *conte* – казка. Але у літературатурознавчому французькому словнику *conte* подається ще як “серцевина”, в якій сформувалось і урізноманітнилась розповідна структура, що розшириться у новелі та у романі. З другого боку, вона зазнала і особливого літературного розвитку, роблячи опору на дивовижне чи комічне, вивільняючи силу уяви. Вона може також служити ефектним втіленням в живу реалістичну розповідь і бути символом моралі та філософії [8; 197]. Отже, як вказує І.О. Денисюк, французькі дослідники чітко не розрізняють казку й оповідання, а також новелу й оповідання чи казку, маючи на увазі їх спорідненість, можливості жанрової “дифузії”.

Зразками казок у такому розумінні вважається “Декамерон” Боккаччо і навіть твори Мопассана, якого називають майстром жанру *conte*. Новела ж визначається як повідомлення про щось, що недавно трапилось і є ще не відомим [9; 448]. З точки зору теорії літературних жанрів термін цей означає уявне оповідання досить короткого обсягу. Новела знаходиться посередині між романом і *conte*, менш розбудована, ніж перший і довша за другий. Новела відрізняється від *contes* відсутністю “чудового”, чим охоче послуговується *conte*. Це своєрідний малий анекдотичний роман [9; 448]. Таким чином, за твердженням французьких літературознавців, до новели відноситься все те, що в “малій прозі” не відповідає сфері казки.

На протязі ХVІІ – ХVІІІ ст., жанр новели збагачується завдяки іспанському впливу (новели Сервантеса), різниці між казкою і новелою майже не існує. Лафонтен під впливом Боккаччо й Аріосто своїм творам дав назву “Новели”, а згодом – “Казки і новели”. В епоху романтизму спочатку Нод'є, потім Меріме надають французькій новелі своєрідного характеру – це відносно коротка розповідь, де етнографічна точність охоче поєднується з надзвичайністю [8; 564]. Деякою мірою така традиція притаманна і малій прозі Е.Золя. Одночасно з тим, в його творчості спостерігається активний пошук нових форм.

Перша збірка Е.Золя “Казки для Нінон” має експериментальний характер, молодий автор ще шукає свій шлях у класичному красному письменстві. Збірки відзначаються органічним поєднанням творів, з характерною романтичною спрямованістю. Головні дійові особи – закоханий оповідач та його мрія – Нінон. Ймовірно Золя просто використовував усталену традицію казкової оповіді. В одній із новел “Фея кохання”, яка ввійшла у перший збірник, Золя писав у 1859 р. своєму другові Батестену Байлю: “Це поетична мрія, веселий танок, який я побачив у своєму вогнищі” [2; 599]. І в цьому ж листі: “Я збираюсь працювати над томом новел і казок ... займе у ньому половину книги” [2; 600].



І сам стиль новели емоційно піднесений, інколи патетичний, але завжди незмінно ліричний, що підкреслює романтичну умовність самої розповіді, яка визначається у передмові автора до "Казок для Нінон". У самій ж передмові простежується естетичне кредо молодого Е.Золя. Вона є своєрідною "точкою відліку", за допомогою якої стає зрозумілим подальший шлях письменника. Як визначити саму суть першої збірки? "Казки нашої юності, народженні вільним натхненням", "... чудернацькі історії, народжені мрії! Безладні розповіді, поновлені випадковими вигадками..." ; "...ти принесла мені в дар своє серце, щоб звільнити мене від страждань..." . І все ж вже в цій "Передмові" зустрічається прозорі зізнання автора, що пророкують скорий відхід від романтичних штампів : "Я відчував жагучу потребу реального життя, я стомився від марення, від весни, від себе, моя мила мріє..." [10; 8].

У жанровому відношенні перший збірник Е.Золя все ж, не дуже однорідний. У ньому присутні як літературні, так і "чарівні" казки. До перших відносяться твори, в яких домінуючою рисою є алегоричність образів-персонажів і своєрідне стильове забарвлення. Це – "Сімпліс", "Кров", філософська-моралістична повість-казка "Пригоди велетня Сідуана і маленького Медеріка". До других відносяться "Фея кохання", "Сестра убогих", "Легенда про маленьку голубу мантию кохання". Назвати їх новелістичними не можна, оскільки, за словами Є.М.Мелетинського, в новелістичній казці немає чудес. Вони лише дуже рідко зустрічається на периферії казки і не виконують тих важливих функцій, які на них покладас чарівна казка [4; 10]. Переважно казки побудовані на пряму або опосередкованому протиставленні чудового й потворного, поетичної вигадки і суворой дійсності, що руйнує будь-яку мрію й красу. Так у казці "Сімпліс" вчений ботанік, знайшовши чарівну квітку "... бажає встановити, до якого класу рослин вона належить, ... обірвавши один за одним її пелюстки". Але через декілька років "вчений ботанік" не викличе ніякого розгніваного сарказму у письменника, а навпаки, позиція розсудливого природознавця буде йому більш притаманна. У першій збірці "вчений" – представник юрби, якій недосяжна поезія. Дещо подібне можна простежити і в ліричному етюді "Бальна книжечка", який хоч й невеликий за обсягом, але в ньому глибоко змальовані людські характери. Поезія цієї "книжечки" аристократичної парижанки не зрозуміла, зате "її поезія зрозуміла лише посвяченим". Відтак Золя будуватиме свої новели на соціальному контрасті. Цього потрібно було очікувати і від "Бальної книжечки": вона складається із двох частин, у ній також згадується селяни, але "ці хороші люди, звертали мало уваги на музику...". Як ця, так і інші розповіді молодого письменника, демонстративно протиставлені реальності, інколи вони нагадують бальне лібрето ("Фея кохання", наприклад). "Сестра убогих" – справжня фантастична казка, побудована на типовому фольклорному сюжеті: перемога добра над злом.

Е.Золя пробує свої сили також і в інших жанрах. У листі до Байлю (липень 1860) письменник повідомляє про завершення роботи над новелою "Порив вітру" і про наміри написати ще 5-6 подібних творів для видання

Володимир Левенець. Жанрова своєрідність малої прози Еміля Золя 60-х – 70-х років XIX ст.

під загальною назвою "Травневі казки". "Порив вітру" розповідає про поета, що жив у мріях, вітер відносить його вірші до коханої, проте бідна дівчина не освічена, вона використовує рожевий папір з віршами на папільютки. У збірку "Казки для Нінон", ця новела не була включена. Поступово у творах Золя з'являються новели з реальнішими персонажами: "Злодії і віслук", "Та, що кохає мене". Останній твір, напевно, чітко демонструє обов'язковий для романтизму конфлікт між мрією і дійсністю. Герой зустрічає таємничу незнайомку, яка ще зовсім недавно красувалась в білосніжному вбранні, а тепер він бачить "не ту, ..., а скорботну дочку землі, ледь прикриту полотняним ситцем". Показово, що тут відчувається деяка романтична іронія: таємнича незнайомка являлась розповідачеві в ярмарковому балагані.

Новела "Злодії і віслук" свідчить до певної міри про суперечливі, нечіткі естетичні позиції раннього Золя. Герой твору Леон "надає перевагу Бальзаку і не розуміє Жорж Санд", що повністю відповідає естетичним поглядам Золя, вираженим в його літературно – критичних статтях пізнього періоду. Проте той же Леон "нібито плаєка якусь мрію, проклинаючи реальність".

Другий збірник Еміля Золя – "Нові казки для Нінон" (1874) набагато відрізняється від першого, не тільки за змістом, але і за жанровою різноманітністю. Перший збірник за своєю композицією цілісний. Другий же за будовою, дещо хаотичний. У нього входять розповіді, новели, нариси, есе, етюди вибрані Золя із багатьох його публікацій у французьких газетах і журналах другої половини 60-х – початку 70-х років XIX ст. Чим керувався письменник, комплектуючи свій другий збірник? Можливо, він хотів підкреслити певний послідовний зв'язок з першим – звідси і назва другого збірника. Окремі твори, які ввійшли до другої збірки, за тематикою і розповідній інтонації тяжіють до "Казок для Нінон" (наприклад "Суниця"). Разом з тим друга збірка це вже щось нове і з точки зору змісту, жанрової і сюжетної організації і за новою позицією автора. Показово, що ім'я Нінон тепер майже не вживається. Золя забуває про неї, хоч її ім'я винесено у назву.

Принципове значення має авторська "Передмова" до нової збірки – своєрідна естетична декларація, що дозволяє збагнути ті зміни, які відбулися у поглядах Е.Золя на мистецтво. Раніше, пише він, для нього було характерною "... велика зневага до світу... Поза літературою, поза мистецтвом нічого для мене не існувало ..." [3; 10]. Минуло десять років "каторжної праці". Змінився навіть зовнішній вигляд письменника. У "Передмові" говориться, що на зміну рослому, красивому юнакові з'являється людина, яка іде по ледь освіченому Парижу "тяжкою, втомленою ходою, зі сірим обличчям" [3; 8-9]. У другій збірці автор-оповідач вже інший: його життєва позиція змінюється, стає більш активною і особливою. Оповідач жадібно вдивляється в реальний світ, але не як учасник, а пасивний спостерігач, фіксуючи ті чи інші подробиці спостережуваних картин. "Я направляюсь по великій дорозі – пише Золя, – покритою сірим пилом, з маленькими деревцями по краях; признаюсь я інколи зупиняюсь біля мертвих собак і з цікавістю розглядаю їх" [3 №11]. Це вже щось нове в

автора "Феї кохання" і "Сестра убогих". Подібні натуралістичні деталі не могли б з'явитися в його творчості раніше.

У цій же збірці ми зустрічаємо нариси, в яких Еміль Золя по-новому підходить до інтерпретації матеріалу. В їх основі лежить образне, типове відтворення реальних фактів, подій, пригод, людських характерів, взятих безпосередньо з життя. Існує багато різновидів нарисів (портретний, дорожній, проблемний, та ін), [5; 455], однак в творчості Золя більше портретних нарисів, такі як "Лілі", "Суніца", "Плечі маркізи". У своїх нарисах письменник зосереджується на фактах і явищах, за допомогою яких ми можемо більш-менш уявити собі характер головного героя і особливості його діяльності, як це ми маємо у новелах "Коваль", "Старенькі з блакитними очима". Деякі твори Золя ми відносимо до есеїстичного жанру. Наприклад, "Сільце" – твір невеликий за обсягом, що має довільну композицію і не претендує на вичерпну і визначене трактування теми. "Що таке есе, ніколи точно не було визначено ..." стверджує один літературознавчий словник [7; 106], натомість інший подає таке тлумачення "Есе не може бути зведене до будь-якої диференціації" [6; 98], тобто до есеїстичного жанру відносяться різноманітні за тематикою твори. Так філософсько-історичне есе Золя "Сільце" представляє собою, опис маленького села, в різних часово-просторових межах. Автор дає збагнути нам, яку роль може відіграти в тій чи іншій історичній події невеликий хутір.

У другій збірці змінюється і розповідна манера. Письменник намагається створити враження, що нічого не відбулося: "Тут тільки казки, одні тільки казки", але тут же додає з іронією: "Це варення на-дитячих блюдцях" [3; 13]. Він починає шукати нових зустрічей, нових вражень, які мали б вивести його з важких роздумів, допомогли б позбутися відчуття самотності. Так, у новелі "Мій сусід Жак" автор відправляється навмання у пошуках затишного притулку. Сам оповідач у "малій прозі" Е. Золя – особливий літературний персонаж, зі своїм життєписом, який далеко не завжди співпадає з біографією митця. Скоріше можна говорити про деяку духовну спорідненість. Автор передає оповіднику деякі свої думки, переживання, відтворив еволюцію своїх поглядів, змінене ставлення до суті і призначення літератури. Так, наприклад, нарис "Коваль" набуває характеру своєрідного літературного маніфесту. Знесилений, душевно вичерпаний письменник відправляється "куди очі приведуть..." Зустрічі з ковалем (характерно, що в нього немає імені) внутрішньо перемінують оповідача. Він пише: "До мене повернулася душевна рівновага". І далі: "Ось у цій, заваленій плугами кузні, я назавжди забув про сумнів і лінощі" [3; 54]. Відсутність імені у героя підкреслює певну узагальненість образу. Щось подібне спостерігається і в "Безробітті" – без імені господар, робітник, його жінка і маленька – дочка; дані як втілення окреслених типів. Це – своєрідне дослідження типового, узагальненого, а не індивідуального. Відсутність імен тільки підкреслює і розкриває задум автора.

Різноманітність другої збірці підкреслюється етюдом "Плечі маркізи", що веде до роману "Його величність Ежен Ругон". Жіноча краса, як чинник державної стабільності. "Поміркваність" – типова новела і

несподіваною кінцівкою (пуант), яка дозволяє оцінити все, що відбувалося раніше. "Спогади" – зовнішньо ніяк не зв'язані епізоди, проте внутрішній зв'язок існує: вони побудовані за принципом контрасту – релігійна процесія, в день свята тіла Господнього і радісний, світлий і яскравий опис купання; циганський табір і лабораторія хіміка. Принцип контрасту особливо проявляється в одному із пейзажних нарисів: "Рожеві куші, що ростуть на кладовищі ..." В "Спогадах" особливо кидається у вічі об'єднуючий початок – образ автора, а втім, це визначено і самим жанром твору: адже ж спогади за своєю суттю не можливі без авторського "Я" у центрі.

"Мала проза" Еміля Золя (на відміну від його епопеї "Ругон-Маккари", трилогії "Три міста" та тетралогії "Чотири Євангелія"), а відрізняється ліричним характером і манерою розповіді. Проте лірика передбачає звернення до когось. Спочатку до Нінон, потім невідомий і уявний читач. Власне, вже в одній із ранніх новел – ("Приманки") (1865) (вона не ввійшла ні в першу, ні в другу збірку), розмова з уявним читачем і не просто читачем, а другом-читачем: « Вам відомо, що в цьому царстві краса є товаром ...» або « ...старик Дюрандо, якого ви добре знаєте ... [3: 170-171].

Цікаво, що в "малій прозі" Е. Золя ще не відмовляється від авторської "ненаситності" тобто стану об'єктивного спостерігача, своєрідного натураліста, що визначається в своїх позиціях в епопеї "Ругон-Маккари". Тут він не приховує своїх симпатій і антипатій, не відходить від прямого висловлення оцінок. Достатньо порівняти в цьому відношенні опис Центрального ринку в "Спогадах" і в "Череві Парижу".

Аналіз "малої прози" Еміля Золя допомагає зрозуміти процес творчої еволюції письменника, побачити наскільки яскравою і багатообразною стає згодом палітра митця, як він вчить есеїстично описувати характери героїв, відтворювати поетичні картини природи. Новели та нариси, есе та етюди, створені письменником у різні роки життя цікаве та важливе доповнення до його відомих романів. Вони розкривають і показують нові сторони його таланту, а також допомагають простежити подальший розвиток творчих задумів Еміля Золя, його еволюцію від романтизму до натуралізму.

1. Денисюк І.О. Жанрові проблеми новелістики // Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початок XX ст. – К., 1986. – С. 6-48.
2. Золя Е. Собр. соч.: В 26-ти т. – Т.1. – М., 1962.
3. Золя Е. Собр. соч.: В 26-ти т. – Т.23. – М., 1966.
4. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М., 1990.
5. Українська літературна енциклопедія: У 3-х т. – Т.3. – К., 1995.
6. Current literary terms. A concise dictionary of their origin and use. – L., 1980.
7. Dictionary of world literary terms. – L., 1970.
8. Lemaître H. Dictionnaire Bordas de littérature français et francophone. – Paris, 1986.
9. Suberville J. Theorie de l'art et de genres litterature. – Paris, 1948.
10. Zola E. Contes à Ninon. – Paris, 1874.

*The article deals with genre peculiarity of E.Zola's short stories (on the basis of the collections "Ninon's Fairy-tales" and "Ninon's Mew Fairy-tales"). The analyzed works contribute to realization of the writer's artistic evolution, his genre orientation and the way of creation of the great epic fabric.*

Уляна Гурмак

### ПОРТРЕТ ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ У РОМАНІ ІВАНА БАГРЯНОГО “БУЙНИЙ ВІТЕР”

У 1957 р. світ побачив новий роман Івана Багряного “Буйний вітер”, точніше першу його частину “Марусю Богуславку”, що за концепцією автора є художньою спробою зображення трагедії української молоді, котра опинилася у трикутнику: більшовизм – гітлеризм – стара Росія. Головним героєм роману є українська молодь, яку Іван Багряний не показав у широкому національному розрізі, а лише частину цієї молоді, невеличку, близьку до нього самого ідеологічно, бо кожний творець показує дійсність, бачену крізь призму свого власного відчуття тієї дійсності, згідно із своїми переконаннями.

Чи не найголовніше у роботі письменника – створення свого персонажа, вмотивування його дій, психологізм вчинків головного героя, власне, уміння творити характери, яке пов’язане з багатьма сферами творчого процесу. Характери, художні образи є носіями ідей у творі, вони зумовлюють підбір композиційних прийомів, типу сюжетоскладання, мовних засобів. Майстерність характеротворення позначається на рівні художнього твору, й у великій мірі визначає ступінь талановитості письменника.

Характер має домінуюче значення у відтворенні концепції людини. Він є основоположною категорією у мистецтві. Зазначимо, що характеротворення є одним з головних критеріїв оцінки твору читачем.

Важливим серед засобів характеротворення є портрет. Як і кожний із формотворчих елементів, він мав свій розвиток. Від античності й вертепної маски, яка зображала різні вади й чесноти людини в їх крайньому вияві та застиглому вигляді, відбувся перехід до чимраз глибшого вираження “діалектики душі” через міміку, жести, манеру триматися, риси обличчя, вираз очей і т.д. [6; 196].

Герой без портрета, без обличчя – якийсь символ, позначка людського образу. І справа автора, чи підкреслити в зовнішньому вигляді тільки окремі, найвиразніші риси, а чи подати докладний його опис, чи зобразити зміни вигляду персонажів у конкретних ситуаціях, у взаєминах поміж ними за допомогою не лише так званого зовнішнього портрета, а й внутрішніх монологів та авторських ремарок.

Отже, основне завдання портрета – дати зорове уявлення про той чи інший персонаж. Адже для того, щоб герой твору ожив і почав, так би мовити, самостійно існувати в свідомості читача, його має побачити цей читач, як окрему людину зі “своїм обличчям”.

У романі Івана Багряного “Буйний вітер” опис зовнішності персонажа подається при першому ж знайомстві наближено до природного споглядання людини. Такою ми вперше бачимо головну героїню роману “Марусю Богуславку” – Ату Дахно: “Вона – тонка й витончена, як ситняжчина...; чорні коси виповзають з-під брилика двома блискучими гадюками й переплітаються на потилиці, над смаглявою шиєю; сталевого кольору

Уляна Гурмак. Портрет як засіб характеротворення у романі Івана Багряного “Буйний вітер”

суконка обтягує її стан, а там де вона кінчається, бронзовіють литки і босі ноги ... А віку їй – ну, може, двадцять весен, а може й ще одна” [1; 15].

Уже з цих кількох речень виразно бачимо дівчину. Поряд з Атою покажемо є й портрет іншого персонажа Павла Гука: “Він – зовсім зелений юнак, але атлетичної будови, має гарне інтелігентне (і “дуже серйозне”) обличчя, з золотавим пушком над губою; в розхристаній сніжнобілій сорочці і теж босоногий, ... Йому теж небагато весен, може двадцять три, а може й ще одна” [1; 15-16].

Багряний описує зовнішність персонажів докладно, скурпульозно (протягом цілого роману), адже він, за словами самого автора, “готує місце, зарис багатьох персонажів, які будуть діяти протягом усієї трилогії” [Цит. за: 5; 92]. При цьому прозаїк прекрасно розумів, що бачення людини людиною складається з її зовнішності. Воно залежить від багатьох моментів (“характеру того, хто сприймає, його психічного стану, життєвого досвіду, уподобань, моральних та естетичних позицій, світогляду, зрештою особистості” [4; 104]).

Можемо навіть сказати, що обличчя людини – все одно, що посвідчення особистості. Але не тільки. Обличчя – це своєрідне рівняння, яким позначаються стосунки з іншими людьми, це поштовх до портрета, який Іван Багряний подає докладним описом, поєднуючи паспортний портрет з портретом психологічним.

Коли вперше зустрічаємося з режисером і мистецьким керівником театру міста Нашого Сластьоном, автор не вказує ні імені, ні прізвища людини, лише називає його загадково “хтось”: “Той “хтось” – попельсто-русявий, розпатланий, охриплий чаклун, такий ще молодий, але такий уже старий, такий гарний і такий безпощадний. Мучитель! Такий ліричний і такий жорстокий. Мучитель!” [1; 89].

Читач зразу проймається симпатією до цього героя, чоловіка “ в розквіті сил”, русявого і водночас сивуватого, красивого, дуже працюватого, ба навіть одержимого своєю роботою, цілеспрямованого і дуже-дуже вимогливого до себе і до підлеглих. Про це дізнаємося зі слів: “розпатланий”, “охриплий чаклун”, “безпощадний”, “жорстокий”, “мучитель”. Отже, за допомогою ряду епітетів, які вказують на певні риси характеру, вискрավлюється авторська позиція у розумінні суті героя, через сприйняття якого портрет “можна розглядати, як елемент ставлення до навколишнього світу” [7; 167].

Як бачимо, письменник уміє майстерно поєднувати паспортний портрет і психологічний. Паспортного портрета в чистому вигляді у романі “Маруся Богуславка” не зустрічаємо. Використання ж психологічного є надзвичайно ефективним, бо “психологічний портрет динамічний” [5; 125], тоді як паспортний – статичний. У Івана Багряного портрети персонажів не належать до позасюжетних компонентів: вбирають у себе значну частину характеристики того чи того образу, пов’язані з психічним станом героїв.

“Зелений юнак”, з яким розмовляє на початку Ата, Павло Гук – секретар обкому ЛКСМУ “світло-русявий і синьоокий і ті очі сині ніби найвні, що зовсім не пасує до “серйозного” обличчя” [1; 15]. А очі в нього такі, тому що він закоханий. Він якоюсь мірою нагадує Андрія Чумака з



“Саду Гетсиманського”, але все-таки пов’язаний з аморальною дійсністю, радше нагадує графарет, ніж живу людину: *“Юнакові брови нахмурюються все дужче й дужче, прямовисні зморшки все глибше перетинають чоло від перенісся вгору. Голова йому робиться все тяжчою, тріщить, розсідається...”* [1; 59].

З цього портрета “неозбросним оком” ми бачимо, що Павло щось обдумує, переживає, його точать сумніви. Таким чином, за допомогою психологічного портрета Іван Багряний показує взаємозв’язок та взаємозалежність дії зовнішньої та дії внутрішньої (“внутрішнього психологічного стану персонажа і його вияву в поведінці, жестах, міміці, інакше – в зовнішній дії” [3; 99]).

Психологічний портрет – це портрет людини в певному психічному стані, отже, він має передати не тільки цей стан, але і його зовнішнє вираження як певну єдність (ми можемо сказати, що психологічні портрети – це специфічний засіб типізації психічних станів людини). Таким чином, “будь-який портрет персонажа, коли він діє в конкретній ситуації можна розглядати як психологічний” [7; 114].

Цей тип портрета динамічний, тобто основна його мета – відбити зовнішні зміни героя, зумовлені його переживаннями, думками, настроєм. У “Марусі Богуславці” найбільш поширеним засобом творення психологічного портрета є видима мова почуттів – опис міміки та моторики персонажа, який становить важливий момент у ліпленні художнього образу.

Зображення гри очей, рухів, міміки, жестів існує в творі І. Багряного не тільки для того, щоб бачити героя, а й для того, щоб розуміти його в світлі авторської концепції, виявленої безпосередньо чи в художній логіці. Авторська концепція героя прозаїка проступає чітко і безпосередньо і, по суті, всі портрети, що їх він описує у “Марусі Богуславці”, співзвучні з авторською характеристикою героїв.

Повернемось до головної героїні твору – Ати Дахно. В її образі автор виділив усе позитивне з “підрадянської” дійсності і показав це наче кризь збільшуване скло. Виписав письменник образ Ати дуже ретельно, не шкодуючи засобів для його зображення, відтворив улюблену героїню у багатьох розмаїтих ситуаціях, задіяв чимало виразних деталей. Вона *“прекрасна”, “зійшла як зоря над цим містом”* [1; 41], *“ніжна і замкнена, неприступна”* [1; 41], а з другого боку – *“смілива і язиката”* [1; 41], *“... в її природі і душі незаймана і чиста, як кришталь і наївна, як весняний пролісок...”* [1; 41], *“дивна несподіванка, дар неба, що злетів неначе метеор...”* [1; 42], *“нецілована і неприступна”* [1; 43], *“хлопець у спідниці”* [1; 23], але водночас у неї спостерігається ніби *“рафінована дозрілість”, “індеферентність”, “стареча іронія”* [1; 43].

Таким чином, уже на початку роману в нашій уяві постає доволі цілісний образ Ати. Прозаїк виразно накидає його загальні контури, підкреслюючи найяскравіші портретні деталі. *“Вона (Ата. – У.Г.) примружує свої зірчасті очі, зламують тонкі брови”* [1; 16].

Для глибшого розкриття образу Ати письменник знайшов ефективний прийом – часто дає змогу читачеві спостерігати дівчину очима

Уляна Гурмак. Портрет як засіб характеротворення у романі Івана Багряного “Буйний вітер”

Павла Гука, який *“дивиться захопано на зірчасті очі, що такі зараз особливі якісь”* [1; 22]. По суті, Павло споглядає Ату, зокрема, й весь світ в цілому очима автора, а це підтверджує спорідненість його і героя. Надалі Іван Багряний покаже Ату в подіях, у різних обставинах, тобто покаже її в життєвій конкретиці. Тоді загальні контури наповняться живими барвами.

Одна з провідних ідей твору, як і всієї творчості письменника, – незнищенність Людини, Божеського начала в ній, незважаючи на всі найжорстокіші умови. Як бачимо, і Андрій Чумак (“Сад Гетсиманський”), і Григорій Многогршний (“Тигролови”), і Максим Колот (“Людина біжить над прірвою”), і Петро Сміян (“Маруся Богуславка”) подібні між собою передусім своїми долями. Дехто приписує Іванові Багряному низький мистецький рівень, але знаючи провідну ідею його творчості, ці герої не могли бути інакшими – слабкими і немічними духом. Письменник ідеалізує їх вчинки, їхню силу волі і розуміє, що їхня зовнішність також має бути привабливою.

*“Суворо мужеська краса”* [1; 55] Петра Сміяна – передумова, за що його покохала Ата, і саме вона бачить Петра не божевільним, а *“високим, кремезним і гарним мужчиною ... ні, не красивим, а гарним, хоч і рябим з виду”* [1; 54], а вже його *“особливий вираз очей і чола”, ота відчуженість, суворість пов’язані з “пружиною” розвитку подій* [8; 182].

Те ж саме можна сказати і про зовнішність Людмили Богомазової, коханки начальника НКВД Сазонова, її красу: *“Постояла трохи струнка, гнучка й дуже вродлива, – ніби демонструючи себе з викликом, свою вроду, свою суконку, капелюшок, нафарбовані уста й наляковані нігті, білі рукавички й гарну шкіряну торбиночку на блискучім ланцюжку...”* [1; 138].

Виявляється, прислів’я *“Не було б щастя, та нещастя помогло”* іноді справедливе і в зворотньому прочитанні: не було б нещастя, та щастя помогло. Якби не Людмила краса, те не було б і її горя-біди. Дехто висловлює своє враження від краси Людмили *“оціночно стисло”* [8; 182]: *“о, то, брат, баба! Не баба – магніт”* [1; 63] – Сазонов; *“шльондра ... генеральська”* [1; 142] – Харитон.

Ця представниця “колишніх людей” так в романі морально покривджена, що мимоволі викликає жалощі і співчуття. Із загальнолюдського погляду трагедія дівчини Богомазової як жертви комуністичного режиму й не може спонукати до іншої реакції. Минуле Людмили було веселим, безхмарним, багатобарвним і щасливим, а життя, яким вона жила пізніше, – це жахлива реальність, дуже суворе. Але є й нереальне те, чого вже не станеться, що не зміниться у, так би мовити, “заперечному портреті” [8; 188]: *“Богомазова була би клясично гарна, якби не була так непоправно спотворена: якби не те специфічне тавро пропачої жінки, якби не печать злоби, якби не печать безнадії ...”* [1; 141]. Так, на першому плані психологічне заперечення, що розкриває головну пружину характеру героїні, її ненависті до всього простого, потягу до розкоші, панування...

Зустрічаємось у романі “Маруся Богуславка” Івана Багряного і зі здвоєним портретом. При зустрічі Павла Гука з Сазоновим, через



зовнішньопортретний вияв в останнього, показано враження Гука: *"А коли Сазонов умотився в фотелі насупроти, підтягнувши холоші штанив і пильнуючи, щоб їх не пом'яти ("Скажи, який чепурун!") і, закуривши, наставився на Павла заінтригованим поглядом, Павло оглянув його тильно, подумав оте "скажи, який чепурун!" [1; 63]. Як бачимо, опис стану Павла Гука розкриває динамічний портрет Сазонова, зодягненого в дорогий костюм.*

У романі докладно описана зовнішність Ати Дахно, Павла Гука, Петра Сміяна, Сазонова, Барата, Добрині-Романова, Сластьона, Харитона, Данка Шигимаги, Кольки Трембача ... Тільки характерними портретними деталями показані Ткач, Січкаренко, "Дівчата нашої країни", Григорій Мороз, Шубін та інші епізодичні персонажі.

Створюючи літературні портрети, Іван Багрянний зображає "ті риси зовнішності, які допомагають повніше виявити індивідуальність персонажа, – лише такий портрет може стати одним із засобів характеротворення" [2; 68].

Неодноразово підкреслюються у романі "Маруся Богуславка" Івана Багряного такі портретні деталі, як очі, уста. Оскільки у прозі опорна деталь часто виступає заміником портрета, варто розглядати її як складову і вид портретного живопису.

Головна героїня – Ата Дахно – дивиться на світ *"зірчастими очима"* [1; 16], коли Петра Сміяна намагаються вигнати з власної хати – *"...Сміян ураз ніби від сну очнувся, стрепенувся увесь і, полихаючи божевільними очима, ступнув до жінки..."* [1; 49], в очах професора Добрині-Романова при розмові з Атою *"блиснули зловісні вогники"* [1; 36]. Очі фіксують і суто сюжетні моменти: гнів, розпуку, досаду, здивування, замилювання, радість персонажів. Коли режисер театру Сластьон змушує Ольгу Шведову знову й знову проробляти важку для неї деталь мізансцени, вона каже лютю: *"Уж! Роздерла б!!", дико обертаючи бльмами своїх великих очей* [1; 89]. Сам же Сластьон *"... променіючими очима пристально дивиться й "не дає всім жити" ..."* [1; 90]. Найоригінальніший з усіх постатей театру сторож Харитон – *"добрячі його очі промінються внутрішньою невгасимою радістю. ..."* [1; 93].

Любив Іван Багрянний читати в очах і думку, і почуття й зображувати це словом. Коли Петро Сміян ввійшов до своєї хати, *"... попростував туди, куди прикипів його погляд"; "ушпинився поглядом в фотографію"* [1; 49], *"... не міг одвести очей і душі від знимки"* [1; 49]. За допомогою цієї деталі автор не тільки показує стан персонажа, але примушує хвилюватись, переживати за нього читача. Зовсім інше емоційне навантаження спостерігаємо у наступному епізоді: *"...поменіючі погляди безлічі очей не давали їй (Аті-У.Г.) часом спати..."*, але вона раділа цьому, бо розуміла, що мистецтво окрилює людей, ошляхетнює, робить щасливими". Ось тому дівчині часом не дають спати *"зрона мерехтливих поменіючих очей"* [1; 43].

Надзвичайно яскравою є портретна деталь – уста. В одних героїв з її допомогою вимальовуються привабливі обличчя (Ата наділена *"калиновими губами"* [1; 15], Харитон *"вічно посміхається своєю доброю, батьківською посмішкою. Вона та посмішка у нього якась сонячна"* [1; 93]). В інших ця деталь має зовсім протилежне смислове та емоційне забарвлення, акцентує увагу на тій чи іншій рисі характеру персонажа.

Глум, гордовитість і зневагу до всіх ненароком виявляє у *"презирливій гримасі уст"* [1; 67] начальник НКВД Сазонов; подібний вираз обличчя спостерігаємо і в Павла Гука *"...презирливий залом кутиків уст особливо кричущий"* [1; 58], що вказує на приховану зневагу юнака до системи, суспільства, в якому він живе і працює, але приховує це презирство у глибині своєї душі. І лишень будучи наодинці, уста Павла видають його таємницю.

Велику складність являє собою груповий портрет і в графічному (згадаймо літописні зображення), і в словесному мистецтві. Малий гурт – з двох-трьох постатей – може бути простим складанням індивідуальних портретів [8; 189], як-от: начальника НКВД Сазонова і його охоронця Зайдешнера. *"... Зайдешнер, дебелий, шелепаний мужчина років сорока, з бугаячою шиєю й з тупим, бугаячим обличчям, одягнений в шикарну тройку ... В такий же шикарний цивільний костюм був одягнений і сам Сазонов. ... Зайдешнер сів оддалік збоку з абсолютно індеферентним виразом обличчя, як індійський фякір ... Сазонов у відміну від свого компаньйона, був досить жвавий, хоч теж кремезний, випасений і в руках тяжкуватий ..."* [1; 61].

Один із різновидів парного портрета є згаданий "здвосний" портрет Сазонова і Павла Гука.

Інша річ – великий гурт. А така "дійова особа" характерна для романів Івана Багряного, адже письменник виявив блискучу майстерність у створенні групових портретів. Тут прийом складання, зплітання протипоказаний навіть із урахуванням перспективного зображення (перший, другий, задній план). Ось фрагмент із одного групового портрета з роману "Маруся Богуславка": *"...солдати, як і командири, одягнені в нові довжелезні шинелі, в сталеві зелені шоломи з ремнями, набійницями, лопатками саперними... Бронзові лиця понурі, знеосіблені. – поляковані потом, припорошені пилом. – приведені до одного знаменника ..."* [1; 26].

Іван Багрянний спочатку окреслює гурт за контрастами кольорової гами з деталізацією видів і форм верхнього одягу, обмундирування... А загалом – реальне сприйняття з відстані однієї людини з захопленням, страхом, співчуттям і іронією до цих "механічних солдатів". Також зустрічаємо груповий портрет на параді, в театрі на прем'єрі вистави "Маруся Богуславка", на базарі: *"Людей так багато, що здається ніби вони збіглися сюди з цілої республіки. І менно збіглися, знали десь вчвал, бо порозхристувані й простоволосі, і босоніж, в черевиках набосоніж, і без торб чи кошиків, позабували чи погубили в поспіху ..."* [1; 256]. Тобто людей подано як спільність, єдиний образ, але варто зазначити, що групові портрети в Івана Багряного дещо завеликі і вони трохи розсіюють увагу

\* Тут і далі підкреслення наше. – Автор.

читача. Рятує, однак, те, що автор бере собі на допомогу іронію, котра сприяє розкриттю створених ним окремих характерів.

Отже, під пером письменника, який творчо успадкував досягнення попередників, портрет персонажа знайшов різноманітні види і прийоми змалювання. У романі “Маруся Богуславка” зустрічаємося з портретом докладним (Ати Дахно, Павла Гука) і окремими опорними, характеризуючими деталями (очі, уста персонажів). Іван Багряний уміє майстерно поєднувати паспортний портрет і психологічний (тобто динамічний). Найбільш поширеним засобом творення психологічного портрета в романі є видима мова почуттів – опис міміки та моторики персонажа. Всі портрети, які описує прозаїк у “Марусі Богуславці”, співзвучні з авторською характеристикою героїв. Надзвичайно цікавим у романі є парний портрет, зокрема, здвоєний (Сазонова і Павла Гука). У романі “Маруся Богуславка” Іван Багряний виявив блискучу майстерність у створенні групових портретів, що є характерним для всієї творчості прозаїка. А крім цього, вияскравлюються портрети цілісні (концентровані описи) і розсіпані по тексті, стверджувальні і “заперечні”.

У романі Івана Багряного “Маруся Богуславка” подана вражаюча “портретна галерея” як молоді, простих людей, трударів, селян, так і “колишніх людей”, пристосуванців, “вождів революції”. Та саме завдяки майстерності характеротворення прозаїка, а особливо розмаїттю портретів, портретних деталей роман не є переобтяжений великою кількістю персонажів, а нагадує фотоальбом, у якому кожна фотокартка має особливе місце і “говорить сама за себе”.

1. Багряний І. Буйний вітер: Роман. – Кн. 1. – Маруся Богуславка. – Мюнхен, 1957. – 423 с.
2. Бандура О.М. Теорія літератури. – К.: Рад. школа, 1969. – 285 с.
3. Гинзбург Л. О літературном героє. – Л., 1979. – 420с.
4. Ласло-Кушок М. Засади поетики. – Бухарест: Критеріон, 1983. – 227с.
5. Наддніпрянець В. На літературному базарі: [Поезія, проза, і публіцистика Івана Багряного. Передмова П.Гонтаря]. – Мюнхен – Нью-Йорк, 1963. – 163 с.
6. Никифорова О.И. Исследования по психологии художественного творчества. – М., 1972. – 326с.
7. Ткаченко Л.О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства. – К, 1997. – 448 с.
8. Фролова К.П. Цікаве літературознавство. – К.: Освіта. – 1991. – 220 с.
9. Черкаський В.М. Художній світ Панаса Мирного. – К.: Дніпро, 1989. – 350 с.

*In the article “Portrayal as a means of character making in the novel Buini Viter by Ivan Bagryany” different types of depicting elements are investigated. The author claims that detailed portrayal and some of its basic characterizing features, stable portrayal and dynamic one, also concentrated and presented in several contextual places, affirmative and negative, single, paired and group portrayal is artistically valuable and ideally-easthetic.*

Оксана Козум

## СПЕЦИФІКА ЖАНРУ П'ЕСИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА “ПРОРОК”

Жанр – важливий складник системи поетики, який традиційно осмислюється літературознавством з часів античних поетик. Адже для митця саме на жанровому рівні відбувається перша орієнтація щодо змістово-композиційної “рамки” твору, який належить написати. “Залежно від свого особливого бачення світу, од самотності обдарування й художнього досвіду письменник зупиняється на тому чи тому життєвому матеріалі, обирає тему, героя, ракурс зображення, що в остаточному підсумку визначає жанрову своєрідність твору” [5; 159]. Для своєї драми “Пророк” Володимир Винниченко обирає з метою творчого експерименту тему далеко не нову – месіонерство, пророцтво, образ людини, яка прагне змінити чи видозмінити стару модель життя та витворити нову або ж принаймні передбачити подальший хід розвитку суспільства, а то й людства вцілому.

Тема пророцтва притаманна українській літературі, яка сповнена переказів та легенд про вішого Олега, лицаря Михайлика, святих чудотворців, козаків-характерників і т. п. У національній драматургії тему пророцтва розробляли Леся Українка (“Кассандра”, “Одержима”, “У пущі”, “На полі крові”), М.Куліш (“Народний Малахій”), Олександр Олесь (“По дорозі в казку”) та ін.

Запропонована для літературно-критичного аналізу драма В.Винниченка неодноразово розглядалася як науковцями української діаспори (Л.Залеською-Онишкевич, Г.Костюком, В.Чапленком), так і материковими вченими (Л.Мороз, Л.Танюком), але до уваги бралися передусім змістові і меншою мірою формотворчі категорії. Можливо тому, і сам письменник називав свої твори в царині драматургії п'єсами, не вдаючись до конкретизації їх жанрових ознак. Як зазначає Ю.Смолич, “драматичні колізії Винниченкових п'єс завжди сперті не на співдіяння соціальних сил, а на внутрішнє переживання, на власний світ героя чи героїні, рідше на їх обох, а частіше – на наперед побудовану, від соціальних умов абстраговану, раціоналістично-ідеалістичну схему людських взаємин” [8; 122]. Домінанта первісної ідеї над розвитком сюжету та характерів – принципова риса його естетики, що закорінена в авторській концепції “чесності з собою”.

Було чимало спроб науковців дати жанрове означення загалом усіх п'єс В.Винниченка, відносячи їх то до драми ідей, то до психологічних або ж до експериментальних драм. Дослідники водночас справедливо схиляються до думки про обмеженість подібних суджень [7; 33]. Цікаво, що термін драма тут вжито не у жанровому, а радше в її родовому значенні. “У сучасному, лінгвістично поінформованому літературознавстві категорія жанру гнучка і не обмежена традиційними поняттями про три роди (епічний, ліричний і драматичний) та їхні підвиди і підкатегорії, – лише відомий австралійський україніст Марко Павлишин. Жанр становить будь-

яка група текстів чи актів мовлення, що, на погляд якоїсь громади сприймачів, поділяють певні визначальні риси" [6; 84]. Однак і таке визначення нам видається надто поширеним, що робить означення жанру синонімічним поняття теми, залишаючи поза увагою інші, не менш вагомні жанроутворюючі фактори.

Ми ж виходимо з того, що жанр драматичного твору визначає спосіб подання самого матеріалу, котрий конструює, власне, напрям п'єси, визначає її загальну тональність та мовленнєво-семантичну цілісність. Відтак маємо всі підстави твердити про належність драми українського автора до т.зв. "пророчих" драм. Пріоритетним у творі В.Винниченка стає міфологізований принцип відображення дійсності з прозорими аналогіями до християнства. Свого роду "фабула" впровадження нової релігії чи то вчення може повторюватися, але вона ще не несе в собі індивідуального бачення дійсності.

На жанр "Пророка" великою мірою впливає вибір героя. Він визначає характер конфлікту, а через нього – особливості сюжету, композиції, способи художнього освоєння часу. Головний герой п'єси В.Винниченка – неопророк Амар, який наділений чудодійною силою, котра зцілює хворих, звалює скелі у провалля, є більш потужною, ніж струм на електричному стиліці. Людина, наділена багатьма талантами, найбільший з яких – любов, добро і спокій. Власне на силі любові та добра й всепрощення прагне побудувати нове суспільство Амар. Як у зовнішньому зображенні, так і за змістом вчення В.Винниченка уподібнює головного героя Христу, чим скеровує читача на відповідне сприйняття. Драматург викликає цим самим свого роду "пам'ять" відомого, що вже само собою передбачає розвиток подій та їх розв'язку. В своїй останній п'єсі В.Винниченко звертається до людської мрії, яку вже розтопано.

Зміст міфу в тому, щоб дати в якості відправного елементу відоме вже, відгородившись од порожнечі, яку утворює абсолютно нове. Тому доречними видаються судження, висловлені Гільбертом Мерреєм [1; 18] про бажання бачити знову і знову давно відомі історії і дошукуватись щоразу нових непересічних істин. Людина радше прагне до пізнання, а не до звичайного обивательського сприйняття. "Впізнання" в Амарі пророка створює ефект повторної оповіді, відтворення дійства про Сина Божого. Звідси – значення ритуалу, обряду, змістом якого є власне повторення, що вказує на безпосередній зв'язок п'єси В.Винниченка з середньовічними драмами, які починалися від драматизованих церковних обрядів, котрі згодом перейшли до структури літургічної драми і містерії.

Використання у творі ораторської мови, а саме проповіді як одного з найдієвіших чинників впливу слова на натовп, відповідає жанровій концепції творення характеру Пророка. "Я, Амар посланець всеєдиного Бога, кажу вам: не плакати, а радіти вам треба.... Я обійду всю землю від краю до краю, я з'єднаю родину родину людства, я силою, даною мені від Бога, введу його в загублений рай" [3; 24]. Свій початок стиль проповіді, як відомо, бере ще з дохристиянського періоду, коли словесні замовляння були продиктовані вірою у те, що образ певного об'єкта і сам об'єкт неподільні, і за допомогою

слів можна здобути над ним певну владу. Зрештою, проповіді згодом вилилися у форму Біблійних притч, а на початку XIX ст. входили до складу словесного мистецтва української літератури.

Загальновідомо, що у високих жанрах (трагедіях) людина зображується засобами ефектних і дзвінких речей, немов піднімалася на п'єдалі моральності, як втілення абсолютних життєвих істин, істин праведності та героїзму. Однак, не зважаючи на "високий" стиль та задум п'єси (за дійових осіб взято людей далеко не буденних, так би мовити, сучасних "вельмож", а головний герой сам родом з Царства Божого), ми не можемо вважати її трагедією. Хоча трагедійність світобачення В.Винниченка очевидна, а джерелами драматизму виступають як зовнішні обставини – конфлікт, так і духовний світ персонажів – внутрішня колізія.

Опозиціями (Амар-Райт, Амар-Кет, Амар-можновладці, зрештою, Амар-учні) досягається напружений розвиток сюжету, що підпорядковується розкриттю трагедії головного героя. Прийом зіставлення – протиставлення персонажів стає одним із основних принципів жанрової організації п'єси. Коли бути більш доскіпливим, то не стільки самих персонажів, як діаметрально протилежних ідей, носіями яких вони виступають. Райт – втілення рації та практичного розуму людини, що обома ногами міцно стоїть на землі. Амар – духовний злет, прагнення досягти гармонії, досконалості. Вони наче два боки абсолюту людського "Я", якому ніколи так і не суджено зійтись в одному.

Творячи драму "Пророк", В.Винниченко, власне кажучи, і зіштовхує дві ідеї – амарянство як нову релігію любові та її практичне застосування. Реформа суспільства, його кардинальна перебудова неопророком покладені в сюжетну основу української "пророчої" п'єси. Вона стає своєрідним жанровим мотивом, що виходить з наскрізної ідеї автора, специфіки ситуацій та конфліктів, своєрідності характерів і, врешті, самої дії. Таким мотивом у п'єсі "Пророк" постає сама концепція пророчого. Біблійна історія завжди підкреслює, що справжніх пророків вибирав Бог, а лжепророки поставали самі.

Після епізоду із засіданням державної комісії складається враження, що всі персонажі п'єси починають якщо не вірити, то принаймні чекати наступного розвитку пророчої акції, а саме приходу єдиного Бога, або принаймні його волевиявлення. Це композиційно нагадує п'єсу Семюеля Беккета "Чекаючи на Годо", де так само, як і в драмі "Пророк", Творець не з'являється на кону безпосередньо, але присутність його волі вчувається скрізь. Вона прихована у містерійній алегорії Милості Божої, яка сходиться на Амара чудодійною силою, і переходить у Гнів Божий, що і призводить до подальшої нівеляції його як пророка. Зрештою, експеримент з електричним фотелем кладе у постпозицію сцену мук та воскресіння Христа, аналогічну зверненню фарисеїв до Сина Божого: "Врятує себе!", яви чудо власного спасіння. Як і в середньовічній містерії, на сцену винесено знаряддя мук, а присутніми ведеться найжвавіше обговорення баченого.

У драматичних творах герой розкривається насамперед у дії. Драматичні обставини, в які потрапляє Амар, вимагають від нього

рішучості, енергійних дій, що утверджували б його позиції, вчення. Тема подорожі, переїзд Амара до Америки теж єднають драму В. Винниченка із жанром "пророчої", де завжди описувались пошуки ідеальної країни, зрештою, пригадаймо подорож Христа до Єрусалиму. Натомість Пророк відсторонений від реального життя, перебуває немов під ковпаком власних ілюзій, дбало зелеліаних його учнями, оточенням.

У творах з домінуючою внутрішньою дією нема місця цілковито вільному вчинку героя: його воля до дій і їх реалізації немов зв'язана завданнями пізнання і самопізнання. Щодо цього, характерним є виступ Райта на раді Пророка, де той відкриває очі Амару на стан речей довкола нього. Промова-звернення Рами до Вчителя дуже схожа на містерійні плачі. Як свідчить Д. Чижевський, "в містеріях хід дії переривають співи ("канти") та улюблені драматичні монологи (плачі) Богоматері, Петра, що відкріса від Христа, "Природи людської" тощо" [11; 273].

Дія ставить героя на роздоріжжя перед необхідністю вибору, однак остаточне рішення залежить від самого героя, а не від неї. Вибух гніву (а саме вселенським спокоєм і любов'ю різнився Амар від усіх інших Пророків та людей) стає отою єдиною причиною, через яку Пророк тратить свою силу. Як слушно зазначає М. Сулима, "увага до сцен, які викликають почуття гніву, обурення, жалю, страху найбільше проявилася в драмах великодного циклу" [9; 38]. Це вказує на ще одну жанрову особливість української "пророчої" п'єси, генеза якої, очевидно, прихована ще в середньовічних містеріях великодного циклу. Амар розкривається і у внутрішньому протистові, боротьбі двох первнів душі – людської і послання Божого. Така поліаспектність характерів руйнує канони традиційних жанрів. Багатогранність людської особистості тотожна її непередбачуваності, незліченні можливості людини пов'язані з нескінченними протиріччями. Констатація людськості Амара виводить твір на абсолютно інший рівень естетичного сприйняття. Це вже драма не про Сина Божого. Тепер в її центрі проблема пророка як людини, що стає інтелектуальним, естетичним мірилом особистості, відповідальною за події космічного масштабу. А коли бути більш точним, то гнів є тільки зовнішньою демонстрацією падіння, суть якого в невиконанні місії, покладеної Господом на Амара. Однак Біблія подає свідчення, коли роздратування, гнів робили пророка нездатним приймати одкровення. Так, Єлісей заспокоював себе звуками гуслив, лише після чого міг пророкувати [2 Пар. 3.15; 465]. Врешті-решт, Амар усвідомлює (хай і з болем), що жити людиною йому не суджено, а бути Богом йому не дано. Як ми переконались, у творі домінує внутрішній драматизм, який досягається не стільки зовнішньою боротьбою об'єктивних характерів, скільки зіткненням ідей, принципів, особистостей.

Дана побудова характерів п'єси наводить на думку про символічні образи українських містерій XVII – XVIII ст., де виступають "Натура людська", "Омильна надія", "Гнів Божий", "Вражда", "Любов", "Смерть" та інші. Отже, п'єса В. Винниченка своїм корінням сягає релігійної драми. На перший погляд, це припущення видається дещо силуваним, але, як

стверджує С.Єфремов, "...первісна драма виникла з церковної служби, зміст брала з церковних подій..." [4; 167].

Алегорія, забута драматургією чи не з часів середньовіччя, знову стає поширеним типом образного мислення, бо саме в ній бачимо засіб позбавлення від докучливих і непотрібних частковостей. Богослів'я як таке, крім сповідування християнських моральних імперативів, є драматизацією добра і зла. І його, безсумнівно, можна вважати відгалуженням "пророчої" драми, новітнім потрактуванням Книги Пророків. І якщо заглиблюватись ще далі, то першоелементи цієї драми побачимо й у проповідях Ветхозавітних пророків, де натовп людей одночасно виступав і в ролі глядачів (ті хто слухали), і ролі акторів (кого зціляли, хто переповідав про бачені чуда).

Письменник, створивши для героїв усі можливі блага і сприятливі умови для забезпечення неминучої перемоги вчення Пророка, здавалось би, щоразу різними поворотами сюжету гальмує дію, відтягує фінал, немов смакуючи катастрофу власної ідеї. Фінал п'єси зумовлений в першу чергу символізацією та черговим мистецьким апробуванням даної ідеї. Амар "вознісся", а Райт стає жрецем "божества", заздалегідь свідомий його порожнечі, зручно перебравши всю владу до рук. І як слушно зазначив В. Чапленко, що з "амар'янством сталося те, що сталося й з усіма іншими подібними доктринами, зокрема з первісним християнством, – воно стало теоретичним ідеалом, але без практичного застосування" [10; 198].

Вберегти себе для Амара означає не піддати профанації найголовніші, найсакральніші цінності, які, будучи вичерпаними і вже непотрібними в цьому світі, здатні відродитися в інших умовах. До абсурду зводить усе це В. Винниченко, доводячи, що Бог – Абсолют завжди самотній у своєму прагненні вивести людство з темряви.

Уже зазначалося, що п'єса В. Винниченка відзначається епічністю світобачення, значимістю зображених подій, у вирі яких розкривається особистість, а через її долю осмислюється доля суспільства, світу

вцілому. Наведений вище ряд жанрових особливостей п'єси не двозначно вказує на її безпосередній зв'язок із середньовічною драмою, а саме – містерією. Спільною для драматургії XII – XIII ст. та XIX – поч. XX стала християнська мораль, співчуття до знедолених, самопожертва в ім'я пригноблених: шкільна драма утвердила цю тему, а драматургія українського модерну секуляризувала її. Українська пророча п'єса стала одним з жанрів, який синтезував у собі ці риси, вивішив на абсолютно інший рівень релігійні мотиви та світську (побутову) драму. Жанр – це своєрідне відображення завершеного етапу пізнання, виведення форми здобутої естетичної істини. І як слушно зауважив Лесь Курбас, "на істину ніхто патенту не має".

1. Бентлі Е. Життя драми. – М., 1987. – 368 с.
2. Біблія. Святе письмо Старого та Нового Завіту. – К., 1991. – С. 1528.
3. Винниченко В. "Пророк" // Вітчизна. – 1992. – № 4. – С. 15-53.
4. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – 688 с.
5. Кодак М.П. Поетика як система. Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1988.



6. Павлишин М. Чорнобильська тема і проблема жанру // Українська література. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації україністів (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990). – К., 1995. – С. 84 – 93.
7. Свєрбілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс – кати чи жертви? // Січ. – 1993. – №5. – С. 32-40.
8. Смолич Ю. Нові п'єси В. Винниченка (“Над”, “Великий секрет”, “Кол-Нідре”) // Українське літературознавство. – Львів, 1993. – №57.
9. Сулима М. Сюжетні схеми української шкільної драми // Січ – 1994. – №1. – С. 34-40.
10. Чапленко В. Про винниченкову п'єсу “Пророк” і дещо інше // Чапленко В. З історії українського письменства. Досліди і рецензії. – Нью-Йорк, 1984. – С. 96-103.
11. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – 480 с.

*This article reveals the specific character of genre of V. Vynnychenko's play "Prorok". It motivates the opinion of its belonging to genre of ukrainian prophetic play, the roots of which reach the religious drama. Creating drama "Prorok", the author causes the clash between two ideas – amarianstvo as a new love religion and its practical utilization. Society reform, its cardinal change by neoprophet are put into the basis of ukrainian prophet play. Ukrainian prophet play has become one of genres, that synthesized features of miracle play, school play, the religious motives and secular drama to the new level.*

## Лілія Приймак

### МИХАЙЛО ПАВЛИК – ПЕРЕКЛАДАЧ

В українській літературі ХІХ ст. велика увага приділялась перекладам. Відомими майстрами цієї справи були Марко Вовчок, П. Куліш, І. Франко, Леся Українка та ін. У такому контексті, на жаль, рідше згадується ім'я Михайла Павлика, який тривалий час був чи не найближчим сподвижником Івана Франка і поділяв погляди свого друга на перекладацтво, знайомлячи українського читача із творами світового письменства.

Художньо-мовна інтерпретація М. Павликом російської, польської, німецької, французької, чеської та інших літератур донесли до українського читача чудові зразки європейського словесного мистецтва. Однак не всі вони були опубліковані, деякі залишилися в його архіві. З надрукованих особливий інтерес викликають його переклади драматургічних творів. Деякі міркування з приводу словесно-смыслового трактування М. Павликом драми Л. Толстого “Влада темряви” вже були висловлені І. Я. Заславським [5]. Тим часом про переклад М. Павликом ще однієї відомої драми: йдеться про “Грозу” О. Островського, яку М. Павлик назвав “Буря”.

Саме по собі звертання М. Павлика до “Грози” не було випадковістю. Наприклад, за переконанням М. Драгоманова, з усіх російських письменників тільки О. Островський багато уваги приділяв звичайним жінкам, тільки він глибоко розкрив внутрішній світ скривдженої людини, котра не знаходить розуміння та підтримки навіть серед рідних. У 1873 р. М. Драгоманов з деяким полемічним перебільшенням писав, що українська

література “не змогла ще заглянути у психологію сім'ї народної так, як заглянуло у неї Островський...” [4; 162].

Цілком вірогідно, що думки М. Драгоманова про необхідність розкриття психології жінки з народної сім'ї з розумінням були сприйняті М. Павликом і знайшли втілення в його оповіданні “Ребеншуківа Тетяна” та перекладі драми О. Островського “Гроза”.

Над “Грозою” М. Павлик працював наприкінці 1878 року чи на самому початку 1879 р. у Женеві, куди він мусів емігрувати під загрозою арешту за написання “Ребеншуківої Тетяни” і де на той час проживав М. Драгоманов. Переклад був надрукований 1900 р. окремим виданням під назвою: “Буря”. Драма в 5-ти діях А. Н. Островського. З російського переклав і видав М. Павлик – У Львові. 1900”. Праця М. Павлика була виконана на професійному рівні. Існує ще один переклад драми невідомим автором, надрукований у виданні “Вибраних п'єс” О. Островського українською мовою (К., 1936). Коли порівняти обидва переклади, то у М. Павлика трапляються деякі неточності, але його варіант колоритніший, адекватніше передає своєрідність мови персонажів О. Островського. Деякі моменти пов'язані з намаганнями автора пристосувати текст до українських звичаїв.

Так, приміром, у післямові до видання М. Павлик писав про велике естетичне значення драми О. Островського. Він був певний, що “Буря” – “твір не лише високо-артистичний, але й високо-драматичний, і при тому реалістичний, з живими особами і натуральною сценою людського життя” [12; 81].

Переклад М. Павликом “Грози” О. Островського став приводом до предметної полеміки, котра відбулася між двома літературними побратимами — М. Павликом та І. Франком. Цій полеміці присвячена окрема літературна розвідка, яка детально висвітлює цей факт [14].

Судячи з усього, перекладач відчував неабиякий інтерес до драматургії. Сам він, як відомо, п'єс не писав, але драматичні твори інших авторів його дуже цікавили. Так, крім драматичних творів Л. Толстого і О. Островського, згаданих вище, він переклав драму “Ткачі” відомого німецького драматурга Гергарта Гауптмана.

Сам по собі вибір “Ткачів” для перекладу М. Павликом не був випадковістю. Це було радше наслідком народницьких уподобань українського публіциста і письменника, (що зумовило також його інтерес до “Влади темряви” Л. Толстого). М. Павлика зацікавила драматична історія страждань ткачів, їх боротьба за людську гідність, яскраві характери дійових осіб. Переклад “Ткачів” був надрукований спочатку повністю у ЛНВ за 1898 р. і у тому ж році окремо виданий накладом того ж журналу. Не виключено, що до ідеї перекласти саме “Ткачів” Михайла Павлика надихав Іван Франко. Він не тільки написав післямову до окремого видання перекладу, але й сам зробив віршову інтерпретацію деяких ткацьких пісень і загалом перевірів весь текст перекладу, про що з вдячністю писав М. Павлик [1; 97].

Безумовно, праця М. Павлика над “Ткачами” є визначною пам'яткою української перекладної літератури. Сам Михайло Павлик відзначив його в огляді

своїї діяльності у листі до Б.Грінченка від 1.12.1902 р., на прохання якого писав коротку біографічну довідку для "Большой Энциклопедии" [13].

Перекладаючи "Ткачів", автор старанно відтворював зміст оригіналу. Ніяких доповнень чи скорочень він не допускав. Як відомо, "у художньому перекладі практично втілюється цілісна система першотвору, оскільки в ньому відтворюється і його об'єктивна сторона – зумовленість художньої форми специфічним змістом, і суб'єктивна – все, що стосується суспільної визначеності самого автора" [9; 10].

Саме у такому напрямку працював М.Павлик. Йому вдалося донести до читача і авторське ставлення до дійових осіб драми, відтворивши незахищеність і нужденне становище ткачів. Мова героїв Г.Гауптмана барвиста, емоційна, насичена діалектами сілезьких ткачів. Таким чином, перед перекладачем було поставлене нелегке завдання. Ще у своїй післямові до окремого видання Павликового перекладу "Ткачів" Іван Франко писав: "Що се могутча штука, про се, надіємось, переконається кождий, прочитавши "Ткачів" бодай у перекладі, хоча з гори треба сказати, що зовсім вірний переклад "Ткачів" є завдане безмірно трудне" [1; 97].

Михайло Павлик намагався максимально дотримуватись оригіналу. З цього приводу фахівці сучасної перекладацької школи дотримуються думки, що "талановитий перекладач, який має власну індивідуальність, скеровує її на те, щоб якнайглибше зрозуміти і якнайповніше втілити засобами рідної мови оригінал" [8; 45].

Павлику більш-менш вдалося виконати поставлене завдання. У перекладі вживаються західноукраїнські мовні звороти, бо автор намагався якимсь чином передати діалектні особливості мови дійових осіб "Ткачів". Такий підхід не задовольнив Лесю Українку, яка вважала, що Павликів переклад "Ткачів" "непридатний для цілої України, бо зложений в діалекті" [7; 241–242]. Тим часом думка М.Павлика про вживання в перекладі діалектизмів ґрунтувалося на переконанні, що лише таким чином можна передати колорит оригіналу.

В одному з листів до М.Драгоманова у зв'язку з пуританським відношенням до мови одного з ужгородських редакторів, який не терпів діалектів і навіть місцевих реалій, М.Павлик писав: "Як не буде великої Гиси без її побічних рік, так засихає всякий літературний язик без припливу до нього живих, місцевих говорів" [10; 34].

Таким чином, переклад Михайла Павлика має певне значення і в плані пропаганди творчості Г.Гауптмана на Україні, і для кращого розуміння суспільно-політичних поглядів самого перекладача, і з точки зору теорії перекладу. Відомо, що для сподвижника М.Павлика Івана Франка саме "Ткачі" – "глибоко продуманий і горячо прочутий малюнок дійсного життя, як кожда правдива поезія" [1; 97]. Немає сумнівів, що М.Павлик дотримувався цієї ж точки зору. Його намагання відтворити сілезький діалект, вживаний Г.Гауптманом, з допомогою галицизмів, може, був і не в усіх випадках вдалим, але в історії перекладів зарубіжних письменників українською мовою і цей досвід перекладання заслуговує на увагу.

М.Павлик ґрунтовно знав і польську мову. Цікавим є той факт, що йому належить перший переклад роману польського письменника В.Реймонта "Селяни" [3; 37]. І у цьому випадку можна сказати, що сам по собі вибір тексту для перекладу був зумовлений перш за все суспільно-політичними поглядами перекладача. Для нього була важлива констатація того, що ті соціальні процеси, які відбувалися в українському селі і хвилювали Павлика-патріота, були притаманні і для польського селянства.

В архіві М.Павлика виявлено два листи від В.Реймонта, в яких він дає згоду на переклад його твору і широко цікавиться інтерпретуванням його українською мовою. Владислав Реймонт висловив своє захоплення перекладом М.Павлика. Він навіть вважав, що роман в українській мові набуває кращого звучання, ніж в оригіналі [3; 38]. Слід зауважити, що цей прозовий твір насичений польською говіркою, і це робило завдання перекладача досить складним. Адже "переклад "діалектного" тексту становить величезні труднощі, подекуди невіршальні", як справедливо зауважує сучасний український літературознавець І.О.Денисюк [3; 40].

Можливо, з точки зору нинішніх вимог перекладознавства не все у праці М.Павлика є бездоганим, але слід відзначити, що це була перша спроба передати українською мовою роман польського письменника В.Реймонта "Селяни", і його високий рівень відзначив сам автор оригіналу.

Знання німецької мови дали можливість М.Павликові здійснювати переклади німецьких видань норвезької літератури. Мова йде про оповідання норвезького письменника Б.Б'єрнсона "Арне". Про роботу над цим твором автор ділився думками і враженнями у листуванні із своїм вчителем і однодумцем М.Драгомановим. Павлик користувався німецьким виданням (Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig) Едмунда Лобеданца. Водночас він брав до уваги ще один німецький переклад, здійснений Денгардтом, який, на думку М.Павлика, був повніший – "в остатній перекладі більше й пісень і майже всего. Прийшлося одне одним доповнювати..." [11; 39].

Про причини свого зацікавлення оповіданням Б.Б'єрнсона М.Павлик писав М.Драгоманову у листі від 20.12. 1888 р.: "Саме ж оповідання де в чім таке близьке до гал. гірського життя, гуцульського, що я певнісінький, що воно збудить там з дрімоти ті сили, які побудив у Норвегії автор" [11; 39].

Коли звернути увагу на добір М.Павликом творів для перекладу, то, напевно, не буде помилкою стверджувати, що ця послідовність є логічною. В кожному з них відображено народне життя з тими важкими соціальними проблемами, які були притаманні життю простого українського народу, за який так широко вболівав Михайло Павлик. Він сприймав художню літературу як особливу сферу соціальної діяльності, ту, яка може "наближувати його (людство) до кращих думок та кращого життя" [11; 17].

Дуже цікавим у перекладацькій спадщині М.Павлика є його віршований переклад балади геніального німецького поета Й.В.Гете "Лісовий король". Ця художня інтерпретація збереглася в архіві М.І.Павлика і досі ще жодного разу не була предметом аналізу.

Вірші у творчому доробку Павлика-перекладача займають незначне місце, тому його спроба перекласти знамениту баладу Гете здається нам дуже цікавою, тим більше, що тут можна ще раз поставити питання про перекладацькі принципи і концепції М.Павлика. Це, власне, “переспів”, бо перекладач переніс в Україну і одягнув в українські реалії героїв та сюжетну лінію балади. Свій переклад він назвав “Дідуган”. Дію балади Павлик переніс на береги Дніпра, а в тексті широко використав не просто діалектизми, а й українські народні звичаї. Ось приклад із перекладу М.Павлика. Оригінальний текст:

*Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?  
Meine Töchter sollen dich warten schön;  
Meine Töchter führen den nächtlichen Reih'n  
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.*

Павлик перекладає:

*Хойці, дитинко, – хойці лиш сюда.  
Тебе уколише Дніпрова вода.  
Заснівають пісні Русалки мої*

*Гулятимеш з ними разом по Дніпрі.*

Наводимо для порівняння сучасний переклад українською мовою цього фрагменту [2; 166].

*Йди любий хлопче, поміж гаї,  
Там хороводять доньки мої,  
І ти почуєш їх чарівні  
Та милозвучні співи нічні.*

Варіант М.Павлика, як бачимо, відповідав його постійним намаганням ширше використовувати “українізми” при перекладанні творів з інших мов. Такий підхід був на ті часи притаманний не одному М.Павликові, але він вже не зовсім відповідав тому рівню перекладацького мистецтва, про який писав І.Франко. Він зауважував про “недоречність українізації, як чинника, що знищує достовірність перекладу” [6; 46].

Сам по собі вибір тих чи інших творів для перекладу відбувався ворогідно згідно з літературно-критичними поглядами М.Павлика. Уявлення про літературу як важливий чинник соціально-політичної боротьби відбулося і в його перекладацькій діяльності. М.Павлик звертався, перш за все, до таких творів зарубіжних авторів, де змальовувалося буття народу, його прагнення до соціальної справедливості. При перекладі прозаїчних та драматичних творів М.Павлик намагався бути максимально близьким до оригіналу, але при відтворенні поетичних текстів він вдавався до більш вільної словесно-сміслової інтерпретації.

Перекладацька діяльність М.Павлика ще не була об'єктом окремого дослідження. Декілька з його перекладів залишилися в архіві і потребують детального опрацювання. В історії перекладів зарубіжних письменників українською мовою досвід Павлика-перекладача заслуговує на увагу. Крім того, це дає змогу розширити наше уявлення про творчий доробок відомого галицького публіциста і письменника.

1. Гауптман Г. Ткачі. / Переклад Павлик М. – Львів, 1898.-с.97.
2. Гете Й.В. Невгасима любов / Переклад П.Тимочка. – К.: Академія, 1997.
3. Денисюк І.О. Владислав Реймонт і українська література. // Słowo, Tekst, Czas / Materiały z II Międzynarodowej konferencji naukowej. – Szczecin, 1997.
4. Драгоманов М.П. Літературно-публіцистичні праці у 2-х т. –Т.1.- К.: Наукова думка, 1970.
5. Заславський І.Я. “Власть тьми” в українських перекладах // Рад. літературознавство. – 1969. – №1. – С.53–55.
6. Зорівчак Р.П. Внесок Івана Франка в розвиток перекладознавчої думки в Україні // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів: Світ, 1998.
7. Квітка К. Спогади про Леся Українку. – К.: Дніпро, 1971.
8. Коптілов В.В. Теорія і практика перекладу. – К., 1982.
9. Криса Б.С. Світоглядні аспекти художнього перекладу. – К. Наукова думка, 1985.
10. Листування М. Драгоманова з М.Павликом / Упорядник М.Павлик. – Чернівці, 1910. – Т.3.
11. Листування М.Павлика з М.Драгомановим. / Упорядник М.Павлик. – Чернівці, 1913. – Т.5.
12. Островський А.Н. Буря: Драма в 5-ти діях / З російського переклад і видав М.Павлик. – Львів, 1900.
13. Радянське літературознавство. – 1970. – №5.
14. Теплинский М.В. Завгородняя Т.К. Первый перевод драмы А.Н.Островского «Гроза» на украинский язык // Литература и фольклорная традиция. – Волгоград, 1997.

*The author of this article analyses the translation heritage of the famous Halychyna publicist and literary critic M.Pavlyk.*

## Марія Федунь

### ЛЕСЬ МАРТОВИЧ У МЕМУАРИСТИЦІ

Постать Леся Мартовича залишається в силовому полі літературознавчих стереотипів, за якими письменнику відводиться другорядне місце. Може скоригувати ситуацію вивчення спогадових матеріалів письменника або ж, якщо таких немає, спогадів про письменника.

Короткий життєвий відтинок, нужда, проживання у малих провінційних містах не дали можливості Лесю Мартовичу залишити по собі спогади, маємо лише єдину стислу прижиттєву біографію, котра була видрукувана 1902 р. в антології “Вік”, де було поміщено його оповідання “Мужицька смерть”. Разом з тим, залишилося й чимало листів письменника, а ми стверджуємо, що відповідно до специфіки жанру мемуаристики, здатності давати відповідь на питання “Де відбувалася подія, коли...”, останні якраз і належать до спогадів (вірніше, вони відповідають запискам, що ведуться безпосередньо під час якоїсь події).

В художньому слові (повість “Забобон”) Лесь Мартович залишив нащадкам спомини про “Монополь”. Правда, був ще задум написати спогади про вибори, але друзі відрадили. Однак виборчі перипетії ввійшли

в його оповідання “Мужицька смерть”, “Вій”, “Хитрий Панько”. А свого часу письменник М. Яцків зазначав: “...чого не зуміли би найсильніші агітаційно-популярні статті, те перевів він з розмахом і чільним мистецтвом. “Смертельна справа”, “Хитрий Панько”, “Ось поси моє” – то яркі документи часу, огненні стовпи, що будуть довго бити попалом по овиді українського неба. Гіркий глум і понурий зойк дунає з тих простих картин, безпросвітніх і твердих, як хлопська воля” [11; 145]. На думку українського письменника, сучасника Леся Мартовича, на 35-мільйонний народ того часу, “на сей океан неволі і горя”, навіть двадцять митців “того рода творчості, що Мартович в сьому відломі – замало” [11; 145]. Це ще глибше розкриває висловлене автором: “Тяжкий удар, велика втрата” [11; 145].

Нечисленне розмаїття спогадових творів Леся Мартовича компенсується значно обширнішими за кількістю споминами сучасників. Не останнє місце тут знову ж таки належить листам, зокрема, маємо цілу низку послань В.Стефаніка до Ольги Гаморак, Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Ольги Плешкан та ін., листи Ольги Роздольської, де йдеться про весілля В.Стефаніка і міститься розповідь про веселу вдачу Леся Мартовича. І, звичайно, некрологи (зокрема ті, що належать Івану Кунціву, в якого проживав письменник в останні свої дні і в труні батька котрого був похований). Не будемо заперечувати, що і спогади М.Рудницького “Письменники зблизька”, і мемуари П.Карманського “Українська богема. З нагоди 30-ліття “Молодої Музи” теж проливають світло на час, в якому творив письменник, відкривають нам незнамого Леся Мартовича.

Але чи не найбільше вражає те, що близький товариш, однодумець В.Стефанік у своїй “Автобіографії” (погодьмося, що попри унікальні особливості письменницьких автобіографій у них теж домінує характерна риса подавати найважливіше зі свого життя) не забуває кинути на папір зізнання, що в четвертому класі гімназії він зійшовся близько з Лесем Мартовичем і Львом Бачинським: “В тайнім кружку ми заприятнилися аж дотепер. Мартович був надзвичайно здібний” [10; 9-10]. Не обминає і того, що 1890 р. його товариш виїхав до сьомого класу Дрогобицької гімназії, і далі зазначає: “Як мене слідуючого року нагнали з Коломийської гімназії, то я перенісся також до Дрогобича, тим більше, що там був уже Мартович” [10; 11]. Р.Горак у своєму романі-есе “Леся Мартович”, котрий зітканий зі спогадів сучасників про нашого земляка (наводяться згадки В.Будзиновського, В.Равлюка, І.Кунціва та ін.), ставить риторичне запитання: “Коли дізнався про смерть Мартовича Стефанік?” [4; 170]. Сьогодні через завісу років важко дати відповідь на це питання. Легше звернутися до спогадів, котрі почав друкувати В.Стефанік (альманах “Кривавий рік” 1917 року, харківське видання новел “Кленові листки” за 1924 р. та ін.). Р.Горак наводить слова В.Стефаніка: “Леся Мартович – мій хлоп’ячий

\* Цитати з видань минулого подаємо відповідно до сучасного правопису, однак із збереженням стилю оригіналу.

сміх і смак генія” [цит. за: 4; 170]. У цій лаконічності все: і характер автора рядків, і оцінка ним свого побратима.

Що знаходимо нині ми за рядками мемуарів про Мартовича, в котрих маємо невимушену розповідь, часто тонкий дотеп, задушевність? Нам вимальовується образ босоногого “гусія”, згодом – учня гімназії, змушеного терпіти штурханці, ще пізніше бачимо канцеляриста, агітатора у передвиборчих кампаніях, письменника. Його можна було зустріти у Львові, Чернівцях, Відні, а найбільше – у маленьких містечках та селах Львівської області. Фотографічність, як одна із рис мемуаристики, допомагає нам відтворити обриси зболеного чоловіка, одягнутого бідно. А психологічний підтекст споминів вимальовує поруч трагедію письменника й роль товариського сміхуна. І попри все це прослідковуємо і його творчу стежину. Цей “вічний кандидат на адвоката на галицький провінції”, як назвав його М.Рудницький, черпав теми для своїх творів із життя-буття, що вирувало навколо нього. І любив товариство... Здається, все це ніби підсумовує М.Яцків: “Життя Мартовича – це типове життя українського письменника, що вріс глибоко корінем в народню почву. Гурт приятелів, принагідний гумор, артистична фантазія, блиск волі, поза тим сірий, безпросвітний степ, мелянголія, буденні турботи, нудьга, хвороба і несподівана, тиха кончина в далекій закутині” [11; 145], – який розуміє, що “так достойно минаються у нас найбільші люди” [11; 145]. Серед них називає І.Франка, М.Павлика, Л.Мартовича, зазначаючи одночасно, що байдужість до їх долі – “ганьба на будучі віки”.

Цінні спогади про Леся Мартовича залишив його товариш Василь Равлюк. Зокрема, з них ми дізнаємося про збирання Лесем Мартовичем “масного” фольклору, про те, що багато пісень з його вуст записав Михайло Павлик. І про те, як повівся з ним професор Т.Грушкевич, коли до рук попався зошит з “масним” фольклором, а пізніше – з оповіданнями майбутнього письменника. В.Равлюк разом із В.Стефаніком спричинилися до видання першого твору нашого земляка – “Нечитальник”. Гімназист Леся Мартович, за свідченням з мемуарів В.Равлюка, під час навчання в Коломийській гімназії пройшов велику нелегальну школу. Тут прочитав 487 книг українською, російською і німецькою мовами. Як згадував пізніше В.Стефанік, найбільше читали вони твори І.Франка, соціалістичну літературу, видання “Народ”, “Хлібороб”, “Житє і слово”. Як В.Стефанік, так і В.Равлюк свідчать про добродушну, веселу вдачу товариша, дар наслідувати міміку і жести різних людей.

Чимало спогадів сучасників (знову ж таки В.Равлюка, В.Стефаніка, а також Л.Бачинського, М.Лозинського, сестри І.Кунціва – Котовської Галини Олексіївни, дочки сестри письменника Вікторії – Ткачук Софії Йосипівни та ін.), котрі мають велике пізнавальне значення для нащадків, лягли в основу монографії Ф.Погребенника “Леся Мартович”. Письменник В.Бандурак, який у 1944–48 рр. учителював в селі Торговиці Городенківського району Івано-Франківщини, передав низкою оповідань про Леся Мартовича і ті загальновідомі мемуарні факти про письменника, які лягли в основу праць Р.Горака, Ф.Погребенника, і розповіді селян про земляка, які



чув сам. В його “Оповіданнях про Леся Мартовича” присутні невимушеність розповіді, достовірність, підґрунтя для якої і є спомини. В анотації до книги автор писав: “Старожили села мені розповідали чимало подробиць із життя свого славного земляка. Їх розповіді, а також скупі документальні дані, які збереглися про цю непідкупну, товариську й дотепну людину, і лягли в основу моїх оповідань” [1; 4]. Ми погоджуємося з автором в тому, що, на жаль, маємо змогу послуговуватись “скупими” документальними (в т.ч. мемуарними) даними про письменника. А, водночас, стверджуємо, що і ця нечисленна сладщина дає змогу нам відкрити невідомого Леся Мартовича. І, разом з тим, висвітлити незнані грані душ його сучасників, побратимів. Адже інформативне начало у спогадах, яке “зобов’язане” бути правдивим і точним, великою мірою залежить від автора. Воно ж несе в собі здатність віддзеркалювати й особу оповідача. Тому мемуаристика, пов’язана з особою Леся Мартовича (особливо письменницька), відтворює нам дух часу, в якому він жив. А якщо візьмемо, зокрема, спомини В. Стефаніка про свого земляка, то в них знайдемо чимало цікавих деталей, через які зможемо осягнути той острівець, який зближав обох письменників. Здається, відгадку дає нам інших мемуарист – Б. Лепкий. Його характеристика В. Стефаніка: “Сипав дотепами направо й наліво, так що люди гинули зі сміху” (Лепкий Б. Присвяти Василеві Стефанікові: Збірник. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С.70), – дає можливість збагнути спорідненість душ обох письменників. Очевидно, гумор, що відбивався у їх серцях, здатність збагнути трагедію простого селянина, а згодом подати її у невимушеній розповіді сприяли зближенню цих людей. Справедливо зазначав М.Яцків: “Оба (В. Стефанік та Л. Мартович. – М.Ф.) доповнювалися, широко гармонізували зі собою” [11; 146]. І разом з тим зазначав: “Саме число його приятелів, що найкращих діячів і характерів, свідчить, чим був для нас Мартович” [11; 146]. Коли ж автор вів мову про “мужицьке питання” у творах В.Стефаніка та Леся Мартовича, то зауважував, що останній “любив мужика тверезо”, – це підтверджує, що він його знав, розумів. Тому, на думку М. Яцківа, тут Л.Мартовича попри В.Стефаніка був “найбільший”. Але, разом з тим, доводилось констатувати: “Тим часом йому самому годі було дихати” [11; 145].

Свого часу О.О.Пристаї для “Вступного слова” до своїх спогадів “З Трускавця у світ хмародерів...” взяв слова Ріхтера: “Спомини це одинокий рай, з якого ніхто не вижене нас!” Доля відкрила перед нами сторінки мемуарів, пов’язаних з іменем Леся Мартовича, – зберегла той рай, в якому ім’я письменника згадується “незлим тихим словом”. Вона впустила нас у світ спогадів, в котрому неупереджено, багатогранно вимальовується постать письменника і так трагічно звучать слова: “От, що лиш сонце з полудня – орач упав – остався самітний плуг по свіжій оранці” [11; 145]. Саме останні знову ж таки підсилює оцінка М. Яцківа: “Мартович попри Стефаніка, як оден з найкращих знавців мужицької душі, мав незвичайно багате поле і саме тепер можна було надіятися його обильної

видатности” [11; 145]. Та, на жаль, життєва дорога його закінчилася передчасно, залишивши по собі відчутний слід в українській мемуаристиці.

1. Бандурак В. Оповідання про Леся Мартовича – Ужгород: Карпати, 1977. – 141 с.
2. Білецький Ф. Лесь Мартович. – К., 1961. – 40 с.
3. Будзинський В. Некар’єрович. Із споминів про Леся Мартовича // Нові шляхи. – 1930. – №2. – С. 320-321.
4. Горак Р. Лесь Мартович. – К.: Молодь. 1990. – 175 с.
5. Кубик М.І., Липчук В.Ф. Літературно-меморіальний музей Леся Мартовича у Торговиці. – Ужгород: Карпати, 1977. – 62 с.
6. Кунців І. Лесь Мартович // Діло. – 1916. – № 32. – 3 лютого.
7. Лозинський М. Лесь Мартович // Діло. – 1916. – 28 січня.
8. Погребенник Ф. Лесь Мартович. – К.: Дніпро, 1971. – 195 с.
9. Равлюк В. Лесь Мартович. Спогади з шкільних років // Рад. література. – 1940. – №5. – С.154-157.
10. Стефанік В. Автобіографія // Стефанік В. Твори. – К.: Дніпро, 1971. – С.5-13.
11. Яцків М. Лесь Мартович // Шляхи. – 1916. – Ч.5. – 15 лютого. – С.145-147.

*The writer Les' Martovych gave little memoiristic heritage his posterity. Memories of his contemporaries tell us more about him, among them are memories of V. Budzynovsky, I. Kuntsiv, V. Ravliuk, V. Stephanyk, M. Yatskiv and others. Life of the writer ended prematurely, but he made a great contribution to the Ukrainian memoiristics.*

**Оксана Карбашевська**

## СТАРОАНГЛІЙСЬКІ БАЛАДИ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІВАНА ФРАНКА

На сьогодні термін “балада” як літературний жанр має різні тлумачення. Так, в українській літературній енциклопедії читаємо: “Балада (прованс. *balada*, від *ballar* – танцювати) – жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного чи соціально-побутового змісту з драматично-напруженим сюжетом, у якому наявні елементи надзвичайного”. Вперше назву “балада” вжив провансальський трубадур Пон де Шаптей (1180-1228) [8; 117]. Отже, спочатку балада використовувалась як любовна пісня до танцю, але пізніше втратила свій рефрен до танцю [4; 71].

Енциклопедія “Британніка” характеризує баладу як “...коротку оповідну народну пісню, характерний стиль якої викристалізувався в Європі у пізньому Середньовіччі...” [11; 107].

Британські балади часто викликали зацікавлення в українських художників слова. Їх перекладали такі письменники, як І.Франко, М.Рильський, В.Сосюра, Ліна Костенко, І.Драч та інші. Скажімо, упорядники десятого тому творів І.Франка зазначають, що його інтерпретації “...є першою й найповнішою в історії української літератури спробою представити зразки балад, пісень і романсів багатьох народів світу” [10;

462], тобто перекласти їх українською мовою, ознайомити з ними українського читача.

Тут доречно з'ясувати чи принаймні вказати на специфічні риси англійської і шотландської балад, що вирізняють їх серед народних пісень інших народів. Передусім типова народна балада – це компактне маленьке оповідання, що починається дуже несподівано і раптово, неначе вибух, саме в той вирішальний момент, коли ось-ось трапляється катастрофа чи якась інша напружена розв'язка. Балада зосереджується на кульмінаційній ситуації. Про зав'язку конфлікту або оточуюче середовище читач може тільки здогадуватися. Мета баладного методу оповіді – досягнути сильного, сенсаційного, драматизованого ефекту через навмисну несамовитість та несподіваність [11; 107]. На думку Л.М.Арінштейна, зав'язка, яка могла б розкрити причини катастрофи, мотиви поведінки героїв, опускається тому, що вона відвернула б увагу від центрального кульмінаційного моменту на зайві дрібниці, які, в свою чергу, могли б завадити сприйняттю кульмінаційної події [1; 13].

На наше переконання, слід звернути особливу увагу на риторичні засоби, що використовуються у британській баладі. Один з найвідоміших – наростаючий повтор, тобто кількаразове акцентування виразу чи строфи. Мета повтору – ретардувати надзвичайно насичені моменти оповіді і згустити емоційну атмосферу [11; 107]. Уже згадуваний дослідник Л.М.Арінштейн у передмові до збірника англійських і шотландських балад вирізняє їх ранні та пізні народні жанрові утворення. Розв'язка балад раннього Середньовіччя – трагічна, без моральних настанов. У баладах пізнього Середньовіччя, а також у пізніших варіантах ранніх балад, які зазнали обробки, а також у всіх літературних баладах з'явилися щасливі розв'язки і дидактичні кінцівки [1; 11-12].

Щодо змісту балад, "Британніка" виділяє такі типи: 1) романтичні трагедії – нещасливе кохання через непорозуміння чи ворожнечу родичів; 2) романтичні комедії – щаслива розв'язка любовної інтриги після гірких випробувань; 3) кримінальні балади – злочин та його покарання; одним із підвидів є так зване "останнє прощавай" (the "last goodnight"), що представляє собою промову-каяття злочинця, коли він сходить на ешафот; 4) середньовічні романи походять від середньовічних любовних історій, що прижилися в народній традиції; 5) історичні балади відображають ставлення народу до місцевих сутичок регіонального характеру та щодо сутичок на кордоні між Шотландією й Англією; 6) балади про різні катастрофи – аварії на морі та залізниці, вибухи у копальнях, чума і т.п.; 7) балади про Робін Гуда (приблизно 40); 8) професійні балади розглядають небезпечність таких занять, як мореплавання, лісозаготівля, гірнична справа, труднощі життя переселенців на заході Америки [11; 108-109].

Староанглійські балади, відібрані Іваном Франком, належать, на нашу думку, до жанрових форм романтичної трагедії, кримінальної балади та її підвиду "останнє прощавай". Крім британських балад, І.Франко у 1914 р. здійснив переспіви балад, пісень і романсів інших народів. До речі, за життя Франка цю збірку перекладів так і не вдалося видати.

Виникає цілком логічне запитання: чому Іван Франко приділяв так багато уваги перекладові староанглійських народних балад? Є.І.Новосядла пише, що він "розглядав переклади як невід'ємну частину національної літератури, як важливий фактор її збагачення і розвитку" [5; 9]. У замітці до перекладу "З Публія Овідія Назона у Томіді" І.Франко вказує на принципи відбору творів для перекладу: "Перекладаю лише такі твори з чужих літератур, які, читаючи, маю вражіння, що передо мною відкрився новий світ чи то думок, чи поетичних образів, і хотів би своїми перекладами викликати таке саме вражіння в моїх читачів" [3; 9]. Отже, робить висновок І.Журавська, Франко вибирав балади з метою якнайширше показати своєрідність творчості кожного народу, його вірувань та уявлень". Прагнучи ознайомити українців з перлинами творчості світу і збагатити національну літературу перекладами, він переробляє відомі сюжети для того, щоб вони стали доступними широким верствам. Водночас, зберігаючи національні особливості, притаманні поезії різних народів, І.Франко наближає її "...за колоритом до української народної поезії" [3; 54, 56].

Хоча вступна стаття написана до "Старошотландських балад", проте вона є надзвичайно важливою при розгляді не тільки шотландських, а й англійських балад та балад інших народів. У передмові І.Франко вказує на джерело своїх перекладів – німецький переклад О.Л.Б.Вольфа (O.L.B. Wolff, Halle der Völkler. Sammlung vorzüglicher Volkslieder der bekanntesten Nationen, grösstenteils zum ersten Male, metrisch in das Deutsche übertragen. Erster Band. Frankfurt am Mein, 1837). Постає питання, чому Франко не скористався англійським оригіналом? Адже Є.І.Новосядла в авторефераті своєї кандидатської дисертації "Іван Франко та англійська література (До історії культурних зв'язків України та англійських країн кінця XIX – поч. XX ст.)" підкреслює принцип, яким користувався Франко – при перекладі необхідно спиратися на першоджерело [2; 10]. Однак, нерідко І.Франко змушений був при перекладі англійських творів користуватися французькими, німецькими, польськими перекладами, а не оригіналом, оскільки, їх легше було розшукати в бібліотеках австро-угорської імперії. До того ж, І.Франко вільно володів німецькою та польською мовами.

Балади Британії (45 пісень) у збірці О.Л.Б.Вольфа поміщені в першій групі під заголовком Grossbritannien. Німецький перекладач не класифікував їх. І.Франко встановив регіональне походження британських балад – перших 19 пісень та ще 3 з дальшої частини він відніс до шотландських. У десятому томі творів І.Франка під рубрикою старошотландські балади – 24 пісні, староанглійські – 8.

І.Франко цікавився британською культурою й історією. Як знавця і збирача народної творчості, його, безперечно, зацікавили старошотландські балади, не тільки як високохудожні твори, а й з точки зору їх несхожості щодо народних пісень інших народів. Звертаючи увагу на національну особливість шотландських балад, він, водночас, дає їм характеристику. Загальні теоретичні положення, які І.Франко виклав у цій передмові,

цілком стосуються й староанглійських балад. На відміну від “спокою” і “широкої плавності”, що є притаманними для грецької епопеї, середньовікової епіки, болгарських і сербських пісень, українських пісень турецького циклу, І.Франка передусім вразила абсолютна об’єктивність, безособовість і, водночас, “гарячкова драматичність оповідання” британських балад. І.Франко підкреслює особливість композиції. Балади починаються із самої суті головної події, а про причину конфлікту згадується аж у самому кінці [10; 143].

За допомогою порівняльного методу І.Франко встановлює характер і соціальне походження народної творчості [3; 46]. Оскільки героями старошотландських балад є майже виключно особи благородні: королі, лорди і члени їх родин, то Франко називає цю народну поезію аристократичною і робить висновок, що вона створена в середовищі рицарської верстви, а не селянської чи міщанської. І.Франко також визначає авторів старошотландських балад. До них він відносить “мінстрелів, людей рицарського походження, що бували звичайними гістьми при пирях та забавах королів і можних лордів...” [10; 141-142]. Очевидно, І.Франко мав на увазі талановитих осіб, покликаним яких було творити і виконувати пісні, мандрувати і популяризувати їх, які згодом прижилися серед народу і стали народними. Тому І.Франко і називає їх міністрелями. Однак не слід їх плутати з окремим периферійним видом балади – балади міністрелів. Такі балади прославляли благородні британські роди Армстронгів, Персі та інш. За своїм стилем та змістом вони не мають нічого спільного із традиційною народною баладою Британії.

У десятому томі творів І.Франка знаходимо вісім поетичних переспівів староанглійських балад. До кожної з них додається дата перекладу (переклади здійснені з 24 по 29 жовтня 1914р.). Насамперед ми спробували встановити до якого типу вони відносяться за змістом та до якого періоду – раннього чи пізнього Середньовіччя в залежності від кінцівки творів.

|       | Романтична трагедія  | Кримінальна балада                                      | Кримінальна балада останнє прощавай”                      |
|-------|--|---|---|
| Рання | 2. Смерть із кохання - Fair Margaret and Sweet William<br>7. Нелюбу до шлюбу | 4. Королівська заздрість - Young Waters<br>6. Розамунда | 3. Сповідь королеви Еллінори - Queen Eleanor's Confession |
| Пізня |  | 1. Король Лір і його дочки<br>5. Венецький жид          | 8. Лондонський розбійник                                  |

На жаль, сьогодні, у нас не має можливості скористатися англійським оригіналом, з якого робив переклад на німецьку О.Л.Б.Вольф. У збірці “Английская и шотландская народная баллада”, складеній Л.М.Арінштейном, знаходимо лише три балади, що відповідають перекладам Франка: “Fair Margaret and Sweet William”, “Queen Eleanor's Confession” та “Young Waters”.

Балада “Young Waters” – шотландська, а “Fair Margaret and Sweet William” була широко відомою як в Англії, так і Шотландії вже в 16 ст. у

близьких одне до одного варіантах [1; 469,473]. У збірці Арінштейна англійські оригінали друкуються за Чайлдом. Оскільки в книзі подаються російські переклади, то вибирався саме той англійський варіант, яким користувався конкретний російський перекладач. Тому, знаходимо деякі невідповідності в перекладах Франка та наявних англійських оригіналах (у кількості куплетів, у деталях змісту).

Перш ніж вдатися до спроби порівняльного аналізу переспівів І.Франка та оригінального тексту англійських балад, слід звернути особливу увагу на те, як Франко пише про власну манеру перекладу. В передмові він зазначає, що дотримувався визнаних та випробуваних наукою поглядів. Але інколи “...в другорядних подробицях, позволяя собі трохи свобідніше поводитися з текстом для ліпшого передання людського тону або для виразнішого відтінення змісту даної поезії. Де в шотландських баладах трапляються рефрени, що, звичайно, не мають ніякого значення (се відноситься до чисел III ...), там я пропускав їх, аби дарма не забирати місця. В значній часті пісень я змінив також титули, кладучи в титулі основну тему замість імен власних” [10; 145].

Рефрен – одна з технік баладного мистецтва і входить до числа широкого кола риторичних засобів, які є характерною рисою британських народних балад. Оскільки одним висловом неможливо передати усієї емоційної напруженості балади, виконавці балад застосовували рефрен [1; 108]. Те, що І.Франко пропускав його, має належне пояснення. Його переклади розраховані на масового читача, а не для наукового видання. Франко намагався якнайточніше передати зміст балад, а рефрен тільки повторював і наголошував уже на відомому. До того ж, І.Франко видавав свої твори і переклади на власні кошти, тому й економив місце.

Справді, дослівний переклад назв балад “Young Waters”, “Fair Margaret and Sweet William” – “Молодий Уотерс”, “Прекрасна Маргарет і любий Вільям”. І.Франко ж дав їм заголовки “Королівська заздрість” і “Смерть із кохання”, оскільки саме заздрість стала причиною смерті невинного рицаря Вільяма та його сина; а у другій баладі Маргарет загинула через неможливість бути в парі з коханим, а Вільям помер, коли дізнався, що Маргарет більше немає. Епіграфом до останньої балади І.Франко взяв уривок із української народної пісні, який також розкриває і підсилює її зміст:

*Нехай кождий тее знає,  
Що з кохання смерть буває.*

Таким чином, Франко створює новий твір. До того ж, хотілося б наголосити, що для англійської балади така кінцівка, коли герой чи героїня помирають від горя та туги над тілом коханої людини, є дуже характерною. Вони залишаються вірними одне одному навіть після смерті – мотив потойбічного кохання [1; 19]. Такий же мотив знаходимо і в драмі В.Шекспіра “Ромео і Джульєтта”.

Франко зберігає заголовок балади “Queen Eleanor's Confession” – “Сповідь королеви Еллінори” – що й складає зміст балади. Зміст цієї сатирично-гумористичної балади-сповіді перегукується зі змістом балади

“Розамунда”. Перед смертю королева кається, що отруїла Розамунду в замку у Вудштоці. А в другій баладі розповідається про любов Генріха II до Розамунди, про те, що він збудував замок у Вудштоці для Розамунди, бо хотів заховати її від ненависті своєї дружини. Однак підступом Еллінорі вдалося отруїти Розамунду.

Отже, “Розамунда” не є абсолютною кримінальною баладою. В ній чітко проявляються елементи романтичної трагедії.

Так само гумористично-сатирична балада “Венецький жид” за змістом – кримінальна. Проте в ній наявні елементи професійної балади, оскільки тут детально змальовується лихварство.

“Венецький жид” та “Король Лір і його дочки” – фольклорні джерела, використані Шекспіром при створенні трагедій “Венеціанський купець” і “Король Лір”. І.Франко, як перекладач Шекспіра і саме цих трагедій, не міг не зацікавитися даними баладами. Їх кінцівки є характерними для пізнішої балади – лихваря буде покарано за його злочинний намір вбити свого боржника, а старшу та середню дочку короля – за відмову від батька, невдячність і невиконання свого обов’язку. До того ж, останні рядки балад – повчальні:

*Отак скінчився той процес,*

*Яких було немого,*

*Та лихварі з Гернутового лиха,*

*Здається, не навчилися нічого.*

*(“Венецький жид”)*

*Хто там запанував по них,*

*У хроніці читайте,*

*А повість про дитячу невдячність*

*Собі запам’ятайте!*

*(“Король Лір і його дочки”).*

Подібно до згаданих вище балад, герою “Лондонського розбійника” Джорджу Барнвелю не вдається безкарно втекти з Англії – поліцейські вриваються до його кімнати. Ця балада – ще один приклад кримінальної балади, а саме її виду “останнє прощай”. Ця балада значно відрізняється від традиційних англійських балад, де героями є дворяни, рицарі і королі, а події відбуваються десь далеко в середньовічному минулому. Герой “Лондонського розбійника” – простий практикант в одному з лондонських банків, а події відбуваються у цивілізованому розвинутому місті. Цю баладу можна було б навіть назвати міською, за аналогією з міськими легендами. Адже вона розповідає про небезпеки та тривоги міського життя.

І.Франко дозволяв собі вільніше поводитися з текстом, до деякої міри українізуючи його. Тому в переспівах староанглійських балад можна знайти багато українських реалій, наприклад, такі фразеологізми: “Пане графе, ну, ти птах!”, “Се був її заробок, що вона коровою своєю звала”, “Бідна Розамунда миється сльозами”, “Матусю солодка, як ти пригадаеш? Найліпше порадь мені ти, Чи дома сидіти, слізьми лице мити, Чи на те весілля піти?”, “Пишно, наче пава, ходить...”, “Плюнь у той бік і ногою розітри...”, та інші.

Ось приклад української народної фразеології, яку І.Франко ввів у переклад “Короля Ліра і його дочок”:

*Що зразу там було мов медове,*

*То незадовго стало квасом.*

*А також про Корделію:*

*Скінчилася її недоля;*

*На крацім ґрунті замишлася,*

*Мов гарний цвіт з чужого поля.*

І.Франко вніс інші зміни у балади. Дію балади “Нелюбу до шлюбу” він переніс у середовище заможних селян, хоча й іменує Томаса лордом [3; 49-50]. В оригінальному тексті англійської балади “Королівська заздрість” розповідається про час, коли почав збиратися круглий стіл при дворі короля. Імені короля не згадується. І.Франко в перекладі іменує короля Артуром, а піхотинців Уотерса називає чурами, тобто козацькими слугами і товаришами. В баладі “Смерть із кохання” він ласкаво іменує Маргарет Гретусею.

Дуже часто можна натрапити на бойківські та гуцульські діалектизми в переспівах І.Франка. Наприклад, “волоські письма” розповідають про жорстокого жида з Венеції, тобто італійські письма. Борг йому треба було віддати “на речинець”, тобто в термін, строк. А на героїні з “Лондонського розбійника” “бинди шелестіли”, тобто стрічки. Джордж Барнвель “ніс калитку з червінцями”, тобто гаманець з грошима, коли вперше зустрів Сару. Коли трапилася біда, він почав з розпачу пити вино і сказав: “На фразунок добрий трунок!”, маючи на увазі своє лихо і якість алкогольного напою. Отруту для Розамунди королева наливала з “флящини” – пляшки. Героїня балади “Нелюбу до шлюбу” вбралася “у стрій щонайкращий” – у найкращий одяг. Наймолодшу дочку короля Ліра Корделію “в одній битві замордовано” – вбито.

Як бачимо, відсутність оригінальних текстів англійських балад у бібліотеках тогочасної Галичини не перешкодила Франку у здійсненні мети – постійно поповнювати українську літературу перекладами кращих творів світу. Основними критеріями відбору для перекладу були їх новизна та актуальність. І.Франко представив такі види староанглійської народної балади як романтична трагедія, кримінальна балада та підвид кримінальної балади “останнє прощай” як раннього, так і пізнього Середньовіччя. Переспівуючи староанглійські балади, він майстерно вводить в їх структуру українські фразеологізми, розмовний стиль, необхідні, на його думку, зміни в тексті для кращого розуміння і сприйняття їх українським читачем. Отже, І.Франко ставив перед собою два важливих завдання і успішно їх виконав. Він прагнув не тільки збагатити українську літературу перекладами творів інших народів, новими ідеями і образами, представити своєрідність світогляду кожного окремо взятого народу, а й донести усе це багатство в повній мірі до широкого загалу. Саме цим і пояснюється неординарність та майстерність перекладів і переспівів балад І.Франком, їх максимальне можливе наближення до українських реалій, української ментальності та розмовної мови на користь українського пересічного читача.



1. Английская и шотландская народная балада: Сборник / Сост. Л.М.Аринштейн. – На англ. яз. с параллельным русским текстом. – М.: Радуга, 1988. – 512с.
2. Гуцульські говірки: Короткий словник/Відп. ред. Я.Закревська. – Львів, Ін-т країнознавства, 1997.
3. Журавська І. Іван Франко і зарубіжні літератури. – К.: Вид-во Академії наук Української РСР, 1961. – 381с.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ "Академія", 1997.
5. Новосядла Е.И. Иван Франко и англоязычные литературы (К истории культурных связей Украины и англоязычных стран конца 19-начала 20 ст.) / Автореферат дис. на соискание уч. ст. канд. филол. наук. – Львов, 1979. – 35с.
6. Онишкевич М.И. Словник бойківських говірок: В 2-х ч. – К.: Наукова думка, 1984.
7. Словарь української мови/Ред. Б.Д.Грінченко. – К., 1907-09.
8. Українська літературна енциклопедія: У 5-ти т. – К., 1988. – Т.1.
9. Фразеологічний словник української мови: В 2-х т./АН України: Ін-т укр. м. – К.:Наук.думка, 1993.
10. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – Т. 10. – К.: Наукова думка, 1977. – 479с.
11. The New Encyclopedia Britannica. – Chicago, 1993. – V.23: Light-Metabolism. – 928p.

*Interpreting old English ballads I.Franko was guided by the aim to enrich the Ukrainian literature with new and topical ideas and images, to highlight the originality of the English mentality. Romantic tragedy, crime ballad and its variety the "last goodnight" are represented. Skillful use of the Ukrainian realities and colloquialisms makes Franko's translations understandable for all Ukrainian readers.*

## ЗМІСТ

### З ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ ФІЛОЛОГІЇ

|  |    |
|--|----|
| <i>Віталій Кононенко.</i> Українські переклади Біблії і художній текст.....                            | 3  |
| <i>Ярослав Мельник.</i> Слово як явище семіотико-культурологічного характеру.....                      | 12 |
| <i>Юрій Султанов.</i> Джерела європейської літературної традиції у контексті ідей синтезу культур..... | 16 |
| <i>Ірина Кононенко.</i> Семантико-синтаксичні відношення неядерних компонентів речення.....            | 24 |
| <i>Яків Бистров.</i> Класифікаційна схема організації лексико-семантичного поля.....                   | 28 |
| <i>Лілія Невідомська.</i> Нульові показники та імпліцитність.....                                      | 32 |

### ДЖЕРЕЛА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ

|  |    |
|--|----|
| <i>Степан Хороб.</i> П'єси Василя Пачовського та Олександра Олеся в контексті західноєвропейської символістської драми.....  | 42 |
| <i>Наталя Мафтин.</i> Неоромантичні тенденції у творчості Марка Черемшини.....   | 49 |
| <i>Наталя Яцків.</i> Особливості психологічної новели Проспера Меріме та Василя Стефаника: спроба типологічного аналізу..... | 56 |
| <i>Микола Сулятицький.</i> "Прометеїзм" як джерело неоромантичного мислення драматургії Лесі Українки.....                   | 63 |
| <i>Сергій Борис.</i> Дискурс іронії: дві моделі інтерпретації.....   | 67 |
| <i>Надія Крижанівська.</i> "Логічні оповідання" Едгара По в координатах романтичної системи авторської свідомості.....       | 73 |
| <i>Володимир Антофійчук.</i> Своєрідність переосмислення образу Богородиці в поемі Т.Г.Шевченка "Марія".....                 | 78 |

### ПРОБЛЕМИ ДЕРИВАТОЛОГІЇ

|  |     |
|--|-----|
| <i>Василь Грещук.</i> Семантична дериватологія: передумови формування і перспективи.....   | 83  |
| <i>Оксана Скварок.</i> Семантико-поняттєві передумови реалізації словотворчого потенціалу твірного слова (на матеріалі непохідних локативних іменників)..... | 86  |
| <i>Оксана Микитин.</i> Словотворчий потенціал абстрактних непохідних іменників.....  | 94  |
| <i>Ірина Джочка.</i> Словотворча спроможність дієслів із семою "приготування їжі".....   | 102 |
| <i>Любов Коржик.</i> Структурні особливості словотвірних ланцюжків.....  | 110 |
| <i>Іван Думчак.</i> Нульсуфіксальна універбація.....   | 116 |

## СТРУКТУРА ТЕКСТУ

|  |     |
|--|-----|
| <i>Марія Голянич.</i> Внутрішня форма ключового слова в текстах засобів масової інформації.....  | 120 |
| <i>Святослав Кут.</i> Текст як розповідь: структуральний аналіз творчості Тараса Мельничука.....   | 125 |
| <i>Уляна Буграк.</i> Об'єктивний та суб'єктивний фактори оцінки у художньому тексті (на матеріалі новели Василя Стефаника "Пістунка")..... | 131 |
| <i>Галина Петросаняк.</i> Жанрові, структурні та стилістичні особливості малої прози Йозефа Рота 20-х років.....                           | 136 |
| <i>Наталія Нешпір.</i> Внутрішня форма власної назви як генератор смислу в художньому тексті (на матеріалі прози Валерія Шевчука)          | 141 |
| <i>Світлана Луцак.</i> Внутрішня організація прозового твору (на матеріалі "Сойчиного крила" Івана Франка).....                            | 145 |

## Трибуна Молодих

|   |     |
|---|-----|
| <i>Інна Беляєва.</i> Критерії виділення неосновних кольороназв.....                                   | 153 |
| <i>Володимир Левенець.</i> Жанрова своєрідність малої прози Емілія Золя 60-70 років XIX століття..... | 158 |
| <i>Уляна Гурмак.</i> Портрет як засіб характеротворення у романі Івана Багряного "Буйний вітер".....  | 164 |
| <i>Оксана Козут.</i> Специфіка жанру п'єси Володимира Винниченка "Пророк".....                        | 171 |
| <i>Лілія Приймак.</i> Михайло Павлик – перекладач.....  | 176 |
| <i>Марія Федунь.</i> Лесь Мартович у мемуаристиці.....  | 181 |
| <i>Оксана Карбашевська.</i> Староанглійські балади в художній інтерпретації Івана Франка.....         | 185 |

## CONTENTS

## FROM THEORY AND HISTORY OF PHILOLOGY

|  |    |
|--|----|
| <i>Vitalii Kononenko.</i> Ukrainian translations of the Bible and belles-lettres texts...                            | 3  |
| <i>Yaroslav Mel'nyk.</i> Word as a phenomenon of a semiotic-cultural character.....                                  | 12 |
| <i>Yurii Sultanov.</i> Sources of the European literary tradition in the context of ideas of cultures synthesis..... | 16 |
| <i>Iryna Kononenko.</i> Semantic-syntactic relations of non-nucleus sentence components.....                         | 24 |
| <i>Yakiv Bystrov.</i> The classification scheme of lexical-semantic field organization.....                          | 27 |
| <i>Lilya Nevidomska.</i> Zero indices and implicitness .....   | 32 |

## THE SPRINGS OF THE ARTISTIC WORLD

|   |    |
|---|----|
| <i>Stepan Khorob.</i> The Plays of Vasyl Pachovskyj and Oleksandr Oles' in the Context of the West-European Symbolic Drama.....                       | 42 |
| <i>Natalia Maftyn.</i> The Neo-romantic Tendencies in Marko Cheremshyna's Works.....  | 49 |
| <i>Natalia Yatskiv.</i> The Peculiarities of the Psychological Novel of Prosper Merime'e and Vasyl Stefanyk: the Attempt of Typological Analysis..... | 56 |
| <i>Mykola Suliatytskyj.</i> "Prometeism" as a Source of the Neo-romantic Thought of Lesia Ukrainka's Drama.....                                       | 63 |
| <i>Sergij Borys.</i> The Discourse of Irony: Two Models of Interpretation.....  | 67 |
| <i>Nadia Kryzhanivska.</i> Edgar Poe's "Logic Stories" in the Coordinates of the Romantic System of the Authors Consciousness.....                    | 73 |
| <i>Volodymyr Antofijchuk.</i> The peculiarities of reinterpretation of Saint Virgin's image in the poem "Marya" by T.Shevchenko.....                  | 78 |

## PROBLEMS OF DERIVATIVE STUDIES

|   |     |
|---|-----|
| <i>Vasyl' Greschuk.</i> Semantic derivative studies: preconditions of formation and prospects.....  | 83  |
| <i>Oksana Skvarok.</i> Semantic-notional preconditions of realization of the word-forming potential of the forming word (on the material of non-derivative locative nouns)..... | 86  |
| <i>Oksana Mykytyn.</i> Word-forming potential of abstract non-derivative nouns.....   | 94  |
| <i>Iryna Dzhochka.</i> Word-forming capability of verbs with the seme "cooking".....  | 102 |
| <i>Liubov Korzhyk.</i> Structural peculiarities of word-forming chains.....   | 110 |
| <i>Ivan Dumchak.</i> Zero-suffixational univerbation.....   | 116 |

### THE TEXT STRUCTURE

|   |     |
|---|-----|
| <i>Maria Holianych</i> . The Inner Form of the Key-word in the Mass Media Texts.....  | 120 |
| <i>Sviatoslav Kut</i> . The Text as a Narration: the Structural Analysis of Taras Melnychuk's Works.....  | 125 |
| <i>Uliana Buhrak</i> . The Objective and Subjective Factors of Evaluation in a Fiction Text (on the basis of Vasyl Stefanyk's Short Story "Pistunka").... | 131 |
| <i>Halyna Petrosaniak</i> . The Genre, Structural and Stylistic Peculiarities of Joseph Rot's Short Stories of the 20s.....                               | 136 |
| <i>Natalia Neshpir</i> . The Inner Form of the Proper Name as a Sense Generator in a Fiction Text (on the basis of Valerij Shevchuk's prose)....          | 141 |
| <i>Svitlana Lutsak</i> . The Inner Arrangement of a Prose Work (on the basis of Ivan Franko's "The Jay's Wing").....                                      | 145 |

### THE ROSTRUM OF THE YOUNG

|   |     |
|---|-----|
| <i>Inna Beliaeva</i> . The Criteria for Singling Out the Colornames.....  | 153 |
| <i>Volodymyr Levenets</i> . The Genre Peculiarity of Emil Zola's Short Stories of the 60-70s of the 19 <sup>th</sup> century..... | 158 |
| <i>Uliana Hurmak</i> . The Portrait as a Means of Character Drawing in Ivan Bahrianyj's Novel "The Vehement Wind".....            | 164 |
| <i>Oksana Kohut</i> . The Genre Specifics of Volodymyr Vynnychenko's Play "The Prophet".....                                      | 171 |
| <i>Lilia Pryjmak</i> . Mykhailo Pavlyk – the Translator.....  | 176 |
| <i>Maria Fedun'</i> . Les' Martovych in Memoirs.....  | 181 |
| <i>Oksana Karbashevsk</i> a. The Old English Ballads in Ivan Franko's Artistic Interpretation.....                                | 185 |

Міністерство освіти і науки України

ВІСНИК  
Прикарпатського університету

ФІЛОЛОГІЯ  
Випуск 5

BULLETIN  
of the Precarpathian University named after V.Stefanyk

PHILOLOGY  
№ 5 Issue

PLAI Publishers, Precarpathian University  
57, Shevchenko Str.,  
76025, Ivano-Frankivsk. tel. 59-60-51  
(Published in Ukrainian)

Технічний редактор: Олена БОЙЧУК  
Комп'ютерна верстка: Віра ЯРЕМКО

Друкується українською мовою. Реєстраційне свідоцтво КВ №435.

Здано до набору 27.10 2000 р. Підп. до друку 29.12 2000 р. Формат 60x84/16. Папір офсетн.  
Літ. гарн. Ум. друк. арк. 12,32. Вид. арк. 12,43. Тираж 300 прим. Зам.328.

НБ ПНУС



640717

Друкарня видавництва "Плай"  
Прикарпатського університету імені Василя Стефаника  
76000 м.Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51