

НАУКОВІ ПРАЦІ

НАУКОВІ ПРАЦІ

**КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА**

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ВИПУСК 23

Кам'янець-Подільський
“Аксиома”
2010

УДК 80: 001(045)

ББК 80

НЗ4

Відповідальний редактор: Л. М. Марчук

Редакційна колегія: М. Ф. Гетьманець, доктор філологічних наук, професор; Л. О. Іванова, кандидат філологічних наук, доцент; О. В. Кеба, доктор філологічних наук, професор; М. Г. Кудрявцев, доктор філологічних наук, професор (науковий редактор); Ю. О. Маркітантов, кандидат філологічних наук, доцент; А. А. Марчишина, кандидат філологічних наук, доцент (заступник відповідального редактора); Л. М. Марчук, доктор філологічних наук, професор (відповідальний редактор); Г. Й. Насмінчук, кандидат філологічних наук, доцент; А. С. Попович, кандидат філологічних наук, доцент (науковий редактор); П. І. Свідер, доктор філологічних наук, професор; О. С. Силаєв, доктор філологічних наук, професор; Н. М. Сологуб, доктор філологічних наук, професор; О. А. Рарицький, кандидат філологічних наук, доцент (відповідальний секретар); О. О. Тараненко, доктор філологічних наук, професор; Л. Г. Яропуд, кандидат філологічних наук, доцент.

*Друкується за ухвалою вченої ради
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(протокол №8 від 29.09.2010 р.)*

**НЗ4 Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка:
Філологічні науки. Випуск 23. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2010. – 348 с.**

УДК 80: 001(045)

ББК 80

Рік заснування – 1993. До 1999 р. – Збірник наукових праць
Кам'янець-Подільського державного педагогічного інституту. Серія філологічна

Президією ВАК України (Постанова №2-05/9 від 14 листопада 2001 року) збірник перереєстровано як
наукове фахове видання з філологічних наук

Свідоцтво про державну реєстрацію засобу масової інформації
серія КВ №14660-3631ПП від 01. 12.2008 р.

© Автори статей, 2010

© “Аксіома”, видання, 2010

ЕПІТЕТ І МАКРООБРАЗ: КОРЕЛЯТИВНІ ЗВ'ЯЗКИ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ М. ВОЛОШИНА ТА В. СВДІЗІНСЬКОГО)

Макрообраз як синтез усіх смислових варіацій та якісних характеристик конкретного образу в творчості митця слова стає одним із домінуючих виразників індивідуально-авторського світобачення. “Абстрактний макрообраз ... включає в себе багатоманіття образів ... І тоді макрообраз – система, його складові – підсистеми” [9, 49]. Складові макрообразу є функціональними з'єднуючими ланками між макро- та мікроструктурами твору. Л. Зельцер, розглядаючи структуру образу, виділяє в ньому два начала: “зображення і вираження, що призводить до утворення в стилі твору двох пластів, двох рівнів, двох світів: “матеріального” (предметно-логічного) і “нематеріального”, виражально-символічного” [7, 20]. Виразальність образу, яка несе в собі найбільший емоційно-сугестивний заряд, Л. Зельцер співвідносить із мікроструктурою та тропами зокрема. М. Субботіна у семантичній структурі образу виділяє “ядерну сему” та конотативний ореол, що формується під впливом семантики епітетів [15, 261]. Отже, епітет у структурі конкретного образу виконує роль мікрообразу, “під яким розуміють найменшу семантичну одиницю художнього тексту, в якій концентруються особистісні смисли, індивідуальні особливості бачення світу і способи його відображення в поетичному мовленні” [19, 11]. Епітети актуалізують конотативні смисли в семантичній структурі образу та забезпечують розшарування останнього на значеннєві варіанти. Утворення макрообразу як “загально-абстрактної картини системної якості” [1, 329] не можливе без мікрообразів, які цю системну якість продукують.

На провідній ролі тропів (а саме епітетів) у формуванні макрообразів зосереджує увагу О. Волковинський: “Тропи взагалі, а епітети зокрема стають первинними імпульсами до створення макрообразів, їхніми мікрочастками” [2, 142]. Н. Кожевнікова зауважує, що “конкретні тропи відносяться до макрообразу як частина до цілого” [10, 52]. А. Григор'єва та Н. Іванова акцентують увагу на тому, що “ці елементи цілого в разі необхідності можуть виступати метонімічними замінниками цілого” [4, 81]. З огляду на це можна припустити існування корелятивних зв'язків між епітетами та макрообразом. Саме тому, наші дослідження епітетних компонентів різноманітних макрообразів задля з'ясування взаємовідношень між макро- та мікроструктурами поетичного твору.

Необхідно “визнати недостатню розробленість теорії макрообразів” і те, що “важливою складовою частиною таких досліджень стає з'ясування типологічних та диференційних ознак рецепції традиційного світового образу в певній національній літературі...” [1, 329]. Актуальним є розгляд особливостей функціонування макрообразів у творчості письменників конкретної літературної епохи в порівняльно-типологічному аспекті. Такий напрям дослідження дозволить простежити характер еволюції певних макрообразів відповідно до літературних смаків доби та визначення впливу національної традиції. Привабливим об'єктом синхронного дослідження є поетичні твори М. Волошина та В. Свідзінського як представників двох національних літератур та єдиної літературної епохи. Проведення типологічних паралелей спричинено схожістю суспільно-політичних та культурних умов, в яких перебували митці, а також близькістю образної системи їхніх поетичних творів.

Серед ключових образів, що зближують художнє світосприйняття М. Волошина та В. Свідзінського, помітне місце займають макрообрази сонця та місяця. О. Тьомная зазначає, що “сонце є одним із найбільш важливих символів у художньому світі М. Волошина” [17, 144] і що “багато сучасників М. Волошина у своїх спогадах про нього створюють образ поета-сонцепоклонника” [17, 146]. До поетів-сонцепоклонників, які сприймали сонце як “Божу еманацию – від язичницького трактування до розуміння справжнього божественного” О. Деркачова відносить також В. Свідзінського [6, 49]. Поряд із макрообразом сонця – “священним оком дня” [3] у поетів активно фігурує “око ночі” – місяць. Образ місяця у творчості М. Волошина в аспекті езотеричної символіки досліджує С. Пінаєв [11], на символічності образу місяця акцентує увагу О. Тьомная [16]. Проте, досі немає спеціальних досліджень про специфіку функціональності образу місяця в творчості В. Свідзінського.

Особливу увагу привертають епітетні характеристики макрообразів сонця та місяця в поетичних творах М. Волошина та В. Свідзінського. До розгляду також були залучені надписи на акварелях М. Волошина, які мають характер поетичних замальовок. Проаналізовано лише прямі словесні втілення макрообразів сонця та місяця в поетичних творах поетів.

У ході дослідження з'ясовано, що частотність прояву макрообразу сонця в творах М. Волошина та В. Свідзінського вища, ніж макрообразу місяця. У поетичних творах

М. Волошина образ сонця фіксується вдвічі частіше, ніж образ місяця: 62 проти 33. У творах В. Свідзінського кількісний показник частотності образу сонця більше ніж втричі перевищує показник частотності макрообразу місяця: 144 проти 41.

	М. Волошин	В. Свідзінський
Кількісна повторюваність слова “сонце” в поетичних текстах	62	144
Частотність вживання епітетів до макрообразу сонця	27,4%	10,4%
Частотність вживання епітетів, що місять елемент “сонце”	25,8%	18,7%
Частотність вживання слів з епітетами	53,2%	29,1%
Частотність вживання слів без епітетів	46,8%	70,9%
Кількісна повторюваність слова “місяць” в поетичних текстах	33	41
Частотність вживання епітетів до макрообразу місяця	27,3%	46,3%
Частотність вживання епітетів, що місять елемент “місяць”	45,4%	17,1
Частотність вживання слів з епітетами	72,7%	63,4%
Частотність вживання слів без епітетів	27,3%	36,6%

Отже, за кількісними показниками образ сонця у співвідношенні до образу місяця займає пріоритетне місце в ліричних творах поетів. Однак кількісні показники прямого словесного втілення не висвітлюють загального характеру осмислення макрообразу в аспекті індивідуально-авторського світобачення. Актуалізація внутрішньої форми макрообразу відбувається за рахунок якісних характеристик, що допомагають розкрити його сугестивно-виражальні можливості.

У творчості М. Волошина співвідношення частотності вияву макрообразу сонця з епітетним компонентом та без нього складає 53,2% до 46,2%. Номінативне втілення макрообразу сонця реалізується в поетичних творах М. Волошина у двох напрямках: 1) від означуваного поняття до його конкретних смислових варіацій через якісні характеристики (*солнце заходящее* [3]); 2) макрообраз акумулює в собі якісні характеристики, виступаючи в епітетній структурі в ролі означального слова (*солнечною кровью* [3]). У поетичних творах М. Волошина виявляється тенденція до посилення першого напрямку вияву епітетного компонента у макрообразі сонця (27,4 % від загальної кількості проаналізованих епітетних конфігурацій).

Серед епітетних структур, що характеризують макрообраз сонця в творах М. Волошина, переважають такі, що суттєво актуалізують внутрішню форму: *медных солнц; янтарных солнц, просвеченых сквозь просинь; колючим солнцем* [3]. В деяких епітетних структурах (*потухших солнц; полных солнц* [3]) яскраво простежуються антонімічні зв'язки, що ґрунтуються на протистоянні символіки макрообразу та смислу означального слова. Так, у більшості народів сонце “стало символом верховної влади”, воно “втілює життєву силу, пристрасть, хоробрість і вічну молодість” [13] та “на противагу щомісячному занепаду місяця сонцю притаманна невмируща ясність” [20]. У таких аспектах сонце М. Волошина характеризують лише декілька епітетів: *верховным солнцем; блеск близких солнц; зноем солнца; солнце завтрашнего дня* [3]. Більшість епітетних структур зміщують смислові акценти у семантичному полі символу сонця, актуалізуючи такі характеристики макрообразу, які вступають в антонімічні відношення з архетипними смислами: *потухших солнц; полных солнц, пленных солнц; солнце, черное, как ночь; солнце мертвых, колючим солнцем* [3].

Мотив “згасання” сонця у творчості М. Волошина є аналоговим до міфологічних уявлень раннього символізму. Основну відмінність між двома стадіями розвитку символізму – “між дияволичним світом раннього символізму і символічним космосом” символізму початку ХХ ст. – А. Ханзен-Льове вбачає в домінуванні “місячного начала в першому і сонячного у другому” [18, 153]. Отже, часте звертання М. Волошина до макрообразу сонця ще не є свідченням його “сонцепоклонництва”. Більш важливим у цьому аспекті видається з'ясування сутності макрообразу, що включає систему індивідуально-авторських семантичних нашарувань. Осмислення М. Волошиним макрообразу сонця крізь призму світоглядних тенденцій раннього символізму внесло у структуру образу нові домінанти – зображення “присмерку” сонця певним чином наближає “святое око дня” до “нічного ока”, що, в свою чергу, ставить під сумнів “сонцеприхильництво” поета.

Меншою мірою у М. Волошина виявляється антонімічність зв'язків між означуваним та означальним тоді, коли семантика сонця втілюється в епітетній характеристиці. Частіше такі

структури наближуються до колористичної символіки (*солнечно-рыжего меда, отрок солнцекудрый, залитые солнцем холмы* [3]) або піддаються метафоризації (*грозди солнц, солнца челн, солнца бег* [3]). Окрему групу становлять епітетні структури на кшталт “*Царевны Солнца – Таиах*” та “*Солнечного Зверя*” [3]. Велика літера у словоформах “Сонце” вказує на особливий статус макрообразу в художньому космосі, актуалізує архетипні та сакральні уявлення про сонце.

У поетичних творах В. Свідзінського макрообраз сонця проявляється значною мірою без достатньо активного залучення епітетів. Домінуючим є номінативне позначення сонця як елемента явища природної стихії (70,9 %). Частка епітетних характеристик макрообразу сонця становить 29,1 %, причому переважає тенденція втілення цього макрообразу через якісні характеристики – 18,7 % (від загальної кількості розглянутих епітетних структур).

У сприйнятті образу сонця для В. Свідзінського характерним є суголосся архетипного та індивідуально-авторського смислів. Ореол ясності, енергії, зв'язок із образом вогню знаходимо в таких епітетних структурах: *ясного сонця, сонячний навій, сонячним пожаром, сонячні вихори, сонячним горні, сонячні паруси, сонячних годин, сонячним вогні* [14]. Важливого значення набувають парні епітетні структури, що сприяють підсиленню ознаки образу та його семантичній розгалуженості: *гарячі плюскоти сонця* [14]. Часто такі структури стають каталізаторами експресії, викриваючи антонімічні зв'язки між означальними: *сріблясто-білим полум'ям сонця, обличчя сонця покопане смертю* [14]. У названих епітетних структурах проявляється тенденція наближення семантики сонячного начала до місячного. В означенні полум'я з'являється відтінок срібла, яке вважається атрибутом місячного начала – “срібло і навіть сріблястий колір мають риси “місячності”, тобто “лунатичності”, дистанційно-таємничий холод якої протиставляється сонячному вогню і золоту” [18, 137]. Поява сріблястого відтінку в означенні сонця наближує світовідчуття В. Свідзінського до міфологічних уявлень раннього символізму.

Мотив “вмирущості” сонця, яскраво виявлений у поетичних творах М. Волошина, знаходимо й у В. Свідзінського. Це ілюструють такі епітетні структури: *вмирущому сонці, невизнане сонце* [14]. Епітетні структури, що мають метафоричний характер, актуалізують внутрішню форму макрообразу: *густіший мед сонця, руки сонця, сонця дугасті мости, кружала сонця* [14].

Виразний експресивний відбиток несуть прикладкові структури, які, за твердженням Н. Данилюк, є властивими для ідіолекту В. Свідзінського [5, 105]: *тюльпан-сонце, погонич-сонце, сонце – моя радість і солодка втома, сонце – мрії баламут* [14]. За словами О. Потєбні, іменник, що залежний від головного слова, “ближчий до почуттєвого образу (який може бути вказаний і частково зображений) і тому є первинним за образністю в порівнянні з прикметником” [12, 60]. З огляду на це, можна говорити і про посилення образності в структурах із абстрагованими епітетами: *добрість сонця* [14].

Макрообраз сонця входить у заголовки поетичних творів М. Волошина і В. Свідзінського, проявляючись різновекторно в смислових акцентах. У творах М. Волошина сонце – “*святое око дня*”, полум'я якого ліричний герой несе у серці. Тут простежується “полівалентність” (за О. Тьомною) макрообразу сонця, “сонце представлено в двох іпостасях: як сонце земне, зовнішнє і як сонце внутрішнє, духовне” [17, 145]. У поезії “Сонце” В. Свідзінського макрообраз знаходить конкретне словесне вираження лише у заголовку. У тексті поетичного твору аналогом макрообразу стає “юний лев”, який несе в собі архетипні смисли: “з культом сонця зазвичай ототожнювався лев” [20, 461], “в Індії ... Сонце також асоціюється з Вішну – людиною-левом” [13]. У творчості М. Волошина спостерігається тенденція до осмислення макрообразу сонця як елемента внутрішнього світу ліричного героя, тоді як у В. Свідзінського сонце – переважно частинка зовнішньої стихії.

Епітетний компонент у макрообразі місяця домінує по відношенню до макрообразу сонця в обох поетів. Співвідношення частотності вияву макрообразу місяця з епітетним компонентом та без нього у творах М. Волошина становить 72,7% : 27,3 %, у В. Свідзінського – 63,4% : 36,6%.

У творчості М. Волошина характерним є функціонування макрообразу місяця як носія якісних характеристик (45,4 %): *тений луны, труп луны, лунный рог, лунных Альп, лунном свете, лунной седины, лунные туманы, лунных зеркалах, лунные дни* та ін [3]. Образ місяця в різноманітних релігіях та культурах позначений містичністю, загадковістю. Його “світло, – зазначає І. Шумська, – всього лиш ефемерне відображення світла Сонця [...]. І якщо Сонце – основа нашого існування – те, що реально існує, Місяць – це те, чого ще або вже немає – як загадка життя [...]. Місяць – це символ достатку, циклічного оновлення, відродження, безсмертя, окультної сили, мінливості, інтуїції та емоцій” [13]. Семантика епітетних структур із макрообразом місяця в поезіях М. Волошина цілком відповідає архетипним смислам макрообразу: *зловещая луна, волнующие луны, полная луна, таинственный месяц, весенних новолунных снов, лунных снов, лунной сказки* [3]. Співіснування у творчості М. Волошина граматичних форм “луна” і “місяць” також може пояснюватися архетипною семантикою образу: “в Єгипті Місяць асоціювався з Ісідою і втілював андрогінне начало” [20, 294]. Саме ця якість

образу підкреслюється епітетною структурою *двойной луною* [3]. Про подвійність вияву макрообразу місяця опосередковано свідчать епітетні структури *одна луна, луна другою* [3]. Для підсилення ознаки макрообразу часто використовуються парні епітетні структури: *снежной луны гиацинтово-синей, синим лунным льнам, тусклым лунным светом* [3].

У поезії М. Волошина “Зеленый вал отпрянул и пугливо...” відбувається поступова зміна палітри – з’являється червоний колір, не характерний для колористичної гами місяця: “*И распускается, как папоротник красный, / Зловещая луна*” [3]. А. Ханзен-Льове зазначає, що вже з 1901 р. “характерний для дияволізму срібний колір місяця ... переходить безпосередньо в негативний аспект золотого відтінку сонця: місяць стає червоним” [18, 150], і далі пояснює: “почервоніння місяця символізує його прикінцевий стан: колір крові вказує на загибель місячного світу і сповіщає про схід Ранкової зорі” [18, 153]. У цьому й виявляється відмінність осмислення образу місяця М. Волошиним від символістського бачення. Макрообраз місяця в художньому сприйнятті поета переважно акумулює в собі архетипні уявлення про місяць. Це підтверджує і тенденція вияву макрообразу місяця через епітет, що зумовлює збереження стрижневої ознаки та відповідно й смислових доміант образу.

У В. Свідзінського макрообраз місяця в епітетних структурах здебільшого проявляється як означуване слово (46,3 %). Відчутну частку займають епітети-прикладки: *місяць-хорошень, місяць-гребінь, місяцю-косарю, місяцю-молодику* [14]. Змалювання В. Свідзінським місяця як молодика продовжує національну традицію. За твердженням М. Ільницького “трактування місяця як антисонця, “сонця” світу мертвих, або ж чарівника, характерника, пов’язане з традицією українського фольклору, де місяць – “козацьке сонце” [8, 751]. Макрообраз місяця в творах В. Свідзінського актуалізується завдяки антропоморфізму: *місяць, плеканий в теплі, з тонким уривком хмари на чолі; блискучі вушка місяця* [14]. Деякі епітетні структури ілюструють антонімічність вияву ознак макрообразу: *місяць повний – місяць молодий, місяцю надламаний, тонкий місяць, надщерблений місяць; місячному блиску – місяць в імлі* [14]. Як бачимо, макрообраз місяця у творчості В. Свідзінського формується здебільшого у напрямку від означуваного поняття до його конкретних смислових варіацій через якісні характеристики. Урізноманітнення ознак макрообразу місяця відбувається завдяки взаємодії інваріантного архетипу з авторсько-варіантними доповненнями.

Результати дослідження корелятивних зв’язків між макрообразами сонця й місяця та епітетами в поетичних творах М. Волошина та В. Свідзінського спонукають до таких висновків.

Макрообраз сонця в поетичних творах В. Свідзінського фігурує переважно без епітетного компонента, тобто набирає рис символу-константи, що акумулює архесмисли і здебільшого не містить індивідуально-авторських означень. У творчості М. Волошина втілення макрообразу сонця з епітетним компонентом переважає. Макрообраз у Волошина проходить крізь призму авторського переосмислення і вступає у протиріччя із архесемантикою образу. Ця тенденція реалізується здебільшого в епітетних структурах, де макрообраз виступає означуваним словом і за допомогою різноманітних якісних характеристик здатен набирати нових значень.

У творчості обох поетів найактивніше епітетний компонент втілюється у макрообразі місяця. Причому у В. Свідзінського макрообраз місяця поєднує в собі архесмисли із виразними індивідуально-авторськими та національними характеристиками за рахунок варіювання епітетних форм. У ліричних творах М. Волошина макрообраз місяця переважно виступає носієм якісних характеристик, тобто означальним словом в епітетній структурі, і синтезує в собі архетипні ознаки образу.

Отже, епітетний компонент у макрообразах сонця й місяця в поетичних творах М. Волошина та В. Свідзінського стає не лише виразником певних ознак, а й поштовхом до оновлення макрообразу за рахунок індивідуально-авторських семантичних нашарувань. В поетичних творах спостерігаються корелятивні відношення між епітетами та макрообразом, що по суті унеможливує існування останнього без якісних характеристик.

Список використаних джерел

1. Волковинський О. Макрообраз саду в поетичних творах В. Свідзінського та В. Кобилянського : епітетна символіка / Олександр Волковинський // Теорія літератури, компаративістика, україністика : збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Романа Гром’яка // *Studia methodologica*. – Вип. 19. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. – С. 329–335.
2. Волковинський О. С. Алітераційні епітети в системі означень макрообразу саду (порівняльно-типологічний аналіз українського та російського літературно-поетичного мовлення) / Волковинський О. С. // *Мова і культура*. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. – Вип. 10. – Т. 6 (106). – С. 142–148.
3. Волошин М. Коктебельские берега : Поэзия. Рисунки. Акварели. Статьи / Максимилиан Волошин; [Сост., авт. вступ. ст. и коммент. З. Д. Давыдов] – Симферополь : Таврия, 1990. – 248 с.

4. Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык поэзии XIX – XX вв. Фет. Современная лирика / А. Д. Григорьева, Н. Н. Иванова. – М. : Наука, 1985. – 231 с.
5. Данилюк Н. Фольклоризми у мовній картині світу Володимира Свідзинського / Ніна Данилюк // Творчість Володимира Свідзинського: Зб. наук. пр. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2003. – С. 103–112.
6. Деркачова О. Мотив сонцепоклонництва у ліриці 20-х рр. XX ст. (На матеріалі текстів А. Казки, П. Тичини, В. Свідзинського) / Ольга Деркачова // Дивослово. – 2005. – № 4. – С. 49–53.
7. Зельцер Л. З. Выразительный мир художественного произведения / Леонид Зельцер. – М. : Некоммерческая издательская группа Э. Ракитской (“ЭРА”), 2001. – 452 с.
8. Ільницький М. Образ нічного неба: архетип місяця у поезії Б.-І. Антонича, Ф. Гарсія Лорки та І. Калинця / Микола Ільницький // Ільницький М. На перехрестях віку : у трьох кн. – К. : Вид. дім “Києво-могилянська академія”, 2008. – Кн. 1. – С. 749–758.
9. Кац О. Н. Формообразование в русской художественной культуре первой трети XX в.: (П. Филонов, А. Платонов, Дзига Вертов) / О. Н. Кац // Метаморфозы культурных форм. – СПб., 1994. – С. 47–50.
10. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. / Н. А. Кожевникова – М. : Наука, 1986. – 253 с.
11. Пинаев С. Солнце и Луна в эзотерическом космосе М. Волошина / Пинаев С. // VII и IX Волошинские Чтения : Материалы и исследования. – Симферополь : Крымский Архив, 1997. – С. 84–86.
12. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Т. III : Об изменении значения и заменах существительного / А. А. Потебня. – М. : Просвещение, 1968. – 551 с.
13. Сакральний смисл планетарної символіки : [лекція, прочитана 19.06.2004 в Мінському планетарії] / сост. Шумська Ірина [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://somord.org/literature/sh_sakral.php
14. Свідзінський В. Є. Твори: у 2 т. / вид. підготувала Елеонора Соловей / В. Свідзінський – К. : Критика, 2004. – Т. 1. Поетичні твори. – 584 с.
15. Субботина М. В. Семантическая структура макрообраза “сон” в поэтических текстах М. Ю. Лермонтова и А. А. Блока / М. В. Субботина // Актуальные проблемы современного языкознания и методики преподавания языка : сб. материалов. – Елец : ЕГУ им. И. А. Бунина, 2004. – С. 257–267.
16. Темная О. В. Поэтика символу в творчості М. Волошина: автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. філол. наук: 10.01.02 “Російська література” / Темная Оксана Валентиновна. – Дніпропетровськ, 2006. – 20 с.
17. Темная О. В. Святое око дня... : солярная символика в поэзии М. Волошина / Темная О. В. // Вестник Запорожского национального университета. Филологические науки. – 2004. – № 4. – С. 144–148.
18. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова – СПб. : “Академический проект”, 2003. – 816 с. (Серия “Современная западная русистика”, т. 48).
19. Чекалина Н. Г. Художественно-изобразительная архитектура лирических произведений М. И. Цветаевой: автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01 “Русский язык” / Чекалина Наталия Геннадьевна. – Волгоград, 1998. – 22 с.
20. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М. : ООО “Издательство Астрель” : ООО “Издательство АСТ”, 2004. – 556,[4] с., [32] л. ил. – (“ADMARGINEM”).

***Анотація.** Стаття присвячена дослідженню ролі епітетів у формуванні макрообразів сонця та місяця в поетичних творах М. Волошина і В. Свідзинського. Встановлено характер взаємозв'язків між формуванням макрообразів сонця й місяця та їхніми епітетними компонентами. Наявність стійких корелятивних зв'язків між епітетом та макрообразом засвідчує функціональну значимість епітета як образотворчого елемента.*

***Ключові слова:** епітет, корелятивні зв'язки, макрообраз, мікрообраз, образ.*

***Summary.** The article is devoted to the role of epithets in formation of macroimages of the sun and the moon in poetic works of M. Voloshin and V. Svidzinskiy. The character of relations between the formation of macroimages of the sun and the moon and their epithetical components is defined. The presence of proof correlative relationships between epithet and macroimage shows the functional importance of the epithet as element of creation of an image.*

***Key words:** epithet, correlative relations, macroimage, microimage, image.*

КОНЦЕПТ ПРОПАГАНДА / PROPAGANDA В КОНЦЕПТУАЛЬНИХ КАРТИНАХ ТОТАЛІТАРНИХ СВІТІВ НАЦІОНАЛ-СОЦІАЛІЗМУ І КОМУНІЗМУ (НА МАТЕРІАЛІ РОСІЙСЬКОЇ І НІМЕЦЬКОЇ МОВ)

Предметом дослідження цієї розвідки є семантичне наповнення концепту ПРОПАГАНДА / PROPAGANDA у німецьких і російських політико-ідеологічних текстах тоталітарних партій – націонал-соціалістичної німецької робітничої партії (НСДАП) і комуністичної партії Радянського Союзу (КПРС). Текстовий масив мов обох партій охоплює як акратичні періоди їхнього функціонування, так і часи, коли НСДАП і КПРС перебували у владі, для НСДАП роки 1919–1945, для КПРС – 1903-1991. Відповідні лінгвальні одиниці в німецькій та російській мовах на позначення концепту ПРОПАГАНДА / PROPAGANDA належать до тематичного поля лексем, які створюють понятійні структури націонал-соціалістичної і комуністичної ідеологій. Вказані лексеми також беруть участь в утворенні фрагментів концептуальних і мовних картин тоталітарних світів.

Мета дослідження полягає в тому, щоб дослідити ставлення провідних тоталітарних ідеологій до концепту ПРОПАГАНДА / PROPAGANDA, значущість цього концепту в концептуальній системі тоталітаризму і на цій основі виявити специфічні особливості семантичного наповнення досліджуваного концепту в мовах НСДАП і КПРС. *Результати досліджень* можуть слугувати необхідним підґрунтям для опису концептуальних і мовних картин тоталітарних світів націонал-соціалізму і комунізму.

Етимологія слів-інтернаціоналізмів *Propaganda / пропаганда* відповідно до деяких лінгвістичних джерел бере початок з першої половини XVII століття. Лексеми ведуть своє походження з італійських сполучень *Congregatio de Propaganda fide* (1622) [9] і *Collegium de Propaganda fide* (1627) [4].

Протягом практично двохста років лексема *Propaganda / пропаганда* мала статус церковного терміну. У XIX столітті в контексті соціальних революцій слово увійшло в світський обіг і розширило свій семантичний обсяг, набувши узагальнювального значення. Впродовж сторіччя мовний знак *Propaganda* використовувався як синонім до слова *Reklame*. У 1923 році здійснено спроби розмежувати два поняття на підставі критерію кінцевої мети.

Totalitäre Propaganda ist eine Beeinflussungsmethode, die von einem Propagandatreibenden, der die ganze Macht über sämtliche politischen und sozialen Bereiche in einem Staat erlangt hat, im Einklang mit dem Terror mittels einer zentralistisch aufgebauten Propagandaorganisation eingesetzt wird, damit mit werblichen Mitteln das Ziel der Bewußtseinsumbildung und Gleichschaltung aller Köpfe erreicht, dadurch auf der Grundlage bestimmter willkürlicher Annahmen der Umworbene ideologisch überwältigt wird und zum passiven Medium des Propagandatreibenden herabsinkt.

Politische Werbung ist eine Beeinflussungsmethode, die es den auf den politischen Raum einwirkenden Gruppen ermöglicht, ohne Gewalt und ohne die Möglichkeit einer Bewußtseinsumbildung im freien Wettbewerbskampf ihre an Einzelinteressen oder am Gemeinwohl orientierten vielfältigen Ansichten, Ideen und Ziele den Umworbene in willensbewegender Form so mitzuteilen, daß die von dem Werbungtreibenden beabsichtigten Wirkungen sich einstellen und die Gruppen am politischen Willensbildungsprozeß mitbeteiligt werden, wodurch sie in die Lage versetzt werden den politischen Machtprozeß zu kommentieren, mitzubeeinflussen und zu kontrollieren [9 :189-190].

Тоталітарна пропаганда – це метод впливу, який застосовує у відповідності з терором за допомогою централізовано організованої пропаганди досягий володарювання над усіма політичними й соціальними сферами в державі пропагандист, щоб вербувальними засобами набутти зміни загального стану суспільної свідомості й приєднання до єдиної ідеології усіх індивідуальних свідомостей. Таким чином, людина, яку ідеологічно перевербовують, перемагається на підставі певних свавільних прийомів і опускається до пасивного медіума пропагандиста.

Політична реклама – це метод впливу, який уможливорює групам. Діючим на політичному просторі, без насильства і можливості змінювати загальний стан суспільної свідомості, у вільній конкурентній боротьбі повідомляти про свої погляди, ідеї й цілі, спрямовані на окремі інтереси, чи загальне благо, щоб передбачені ефекти рекламодавця налаштовували політ-групи на участь у процесі створення політичної волі. У такий спосіб їм надається можливість коментувати, впливати й контролювати політичний процес утворення влади.

Реклама є видом комерційної діяльності (вербування) і вона переслідує приватний або груповий інтерес. Пропаганда покликана впроваджувати в життя інтелектуальні і моральні цінності, керуючись критерієм користі й блага для всієї спільноти. Пропаганда ставить собі за мету домогтися зміни загального стану свідомості (*Bewußtseinumbildung*). Якщо мета зміни стану свідомості відсутня, то в цьому випадку йдеться про просте інформування.

Досліджуючи семантичний план лексем *propaganda / Propaganda*, вважаємо за доцільне зіставити ці лексеми в семантичному ланцюзі російських і німецьких слів *propaganda / Propaganda – агітація / Agitation – реклама / Werbung – інформування / Informierung*. Семантичне розмежування мовних знаків проводиться за наведеними в таблиці показниками.

<i>propaganda Propaganda</i>	<i>реклама Werbung</i>	<i>інформація Informierung</i>	<i>агітація /Agitation</i>
1. призначення			
1. вербування	1. вербування	1. пропозиція	1. вербування
2. інтерес			
2. загальний, державний	2. приватний, груповий	2. загальний, суспільний	2. приватний, груповий
3. мета			
3. виховання, зміна загального стану свідомості, <i>Bewußtseinumbildung</i> , уніфікація (<i>Gleichschaltung</i>) ідеологічна перемога (<i>ideologische Überwältigung</i>)	3. завоювання симпатій адресата, пробудження інтересу й активності, формування волі (<i>politischer Willensbildungsprozeß</i>)	3. поширення потрібних для суспільства повідомлень	3. підбурення до акцій протесту.
4. спрямованість			
4. суцільна	4. індивідуально-групова	4. загальна з урахуванням особливостей інформантів	4. суцільна
5. рівень			
5. теоретичний, вищий ніж в агітації	5. практичний	5. теоретичний, практичний	5. практичний примітивізований
6. предмет			
6. моральні, інтелектуальні ідеї	6. думки, ідеї, цілі	6. події, факти, думки, їхня оцінка	6. гасла, думки в спрощеному вигляді

У тоталітарних мовах НСДАП і КППС слова *propaganda – Propaganda* посідають провідне місце і відіграють важливу роль як інструменти політичної й ідеологічної діяльності. У німецьких словниках, що їх було видано у період Третьої імперії, – Duden, Sprach-Brockhaus, Hoffmann – слово *Propaganda* подається як синонім до слова *реклама* (*Werbung, Werbetätigkeit*). Разом з тим, у кожному зі словників лексема *Propaganda* помічена диференційними ознаками. Так, якщо в 10-му виданні словника Duden (1929) *Propaganda* трактується як інституція римсько-католицької церкви для поширення католицької віри і як вербування (*römische Anstalt zur Verbreitung des katholischen Glaubens, Werbung*), то в 11-му виданні (1934) посилення на етимологію є відсутнім і лексема *Propaganda* інтерпретовано як комплекс організаційних заходів щодо поширення певних учень, думок, політичних вимог, і як вербування, вербувальна діяльність (*Maßregel oder Veranstaltung zur Verbreitung gewisser Lehren, Meinungen, politischer Forderungen usw., Werbung, Werbetätigkeit*) [8: 203].

Словник Hoffmann 1936 (10 видання) і 1942 (11 видання) уточнює, що поширення певних вчень і т.п. відбувається у боротьбі проти неправди і чужого впливу (*die Verbreitung gewisser Lehren usw, im Kampf gegen Lüge und fremden Wettbewerb, Werbetätigkeit*). У дванадцятому виданні Duden нову диференційну сему пропаганди відзначено як засіб політичного керування шляхом рекламування і просвіти (*politisches Führungsmittel durch Werbung und Aufklärung*) [8: 203].

Схоже формулювання містить Meyers-Lexikon:

"Ein politisches Führungsmittel, mit dessen Hilfe eine geschlossene Ausrichtung des Volkes in allen politischen Fragen sichergestellt ist [7: 1508].

Політичний засіб керівництва за допомогою якого гарантується згуртована налаштованість народу до всіх політичних питань.

Sprach-Brockhaus 1940 (4 видання) надає ще одну інтерпретацію лексеми *Propaganda* як діяльності політика, якій бажає здійснювати ідеї, або поширювати і обґрунтовувати заходи (*Tätigkeit des Politikers, der Ideen durchsetzen oder Maßnahmen verbreiten oder begründen will*).

Диференційні ознаки лексеми *Propaganda* у лінгвістичних словниках, виданих на початку 40-х років у Німеччині, зазнали, на наш погляд, побічного впливу думок вождя НСДАП щодо цього виду діяльності. Вони викладені в його фундаментальній книзі "Моя боротьба" і, що впадає у вічі, виклад цих думок вільний від стилістичних фігур і подається у формі сухої директиви. Місце пропаганди, як різновиду людської

діяльності взагалі, Гітлер відводить не в сфері наук, як це робить колективний пропагандист КППС, а в царині мистецтв.

“Propaganda aber ist so wenig Wissenschaft ihrem Inhalte nach, wie etwa ein Plakat Kunst ist in seiner Darstellung an sich” [6: 196].

“Die Aufgabe der Propaganda liegt nicht in einer wissenschaftlichen Ausbildung des einzelnen, sondern in einem Hinweisen der Masse auf bestimmte Tatsachen, Vorgänge, Notwendigkeiten usw., deren Bedeutung dadurch in den Gesichtskreis der Masse gerückt werden soll.

Die Kunst liegt nun ausschließlich darin, dies in so vorzüglicher Weise zu tun, daß eine allgemeine Überzeugung von der Wirklichkeit einer Tatsache, der Notwendigkeit eines Vorganges, der Richtigkeit von etwas Notwendigem usw. entsteht” [6: 197].

“Je bescheidener dann ihr wissenschaftlicher Ballast ist, und je mehr sie ausschließlich auf das Fühlen der Masse Rücksicht nimmt, um so durchschlagender der Erfolg. Dieser ist der beste Beweis für die Richtigkeit oder Unrichtigkeit einer Propaganda und nicht die gelungene Befriedigung einiger Gelehrter oder ästhetischer Jünglinge [6: 198].

Пропагандистська робота тісно переплетена з організаційною, їхні завдання і функції є чітко визначеними.

“Die erste Aufgabe der Propaganda ist die Gewinnung von Menschen für die spätere Organisation; die erste Aufgabe der Organisation ist die Gewinnung von Menschen zur Fortführung der Propaganda. Die zweite Aufgabe der Propaganda ist die Zersetzung des bestehenden Zustandes und die Durchsetzung dieses Zustandes mit der neuen Lehre, während die zweite Aufgabe der Organisation der Kampf um die Macht sein muß um durch sie den endgültigen Erfolg der Lehre zu erreichen”. [6: 654].

Найважливішою характеристикою пропаганди А. Гітлер вважає популярність (Volkstümlichkeit):

“Jede Propaganda hat volkstümlich zu sein und ihr geistiges Niveau einzustellen nach der Aufnahmefähigkeit des Beschränktesten unter denen, an die sie sich zu richten gedenkt.” [6: 197].

Гітлерівські теоретичні засади про пропаганду втілює на практиці його соратник, міністр пропаганди Й. Геббельс. Так, наприклад, його виступ на масовому мітингу з теми пропаганди витримано ним у суворій відповідності до вказівки А. Гітлера про популярність (Volkstümlichkeit). Стиль виступу примітивно простий, орієнтований на пересічну, “масову людину”; разом з тим, завдання цього примітивізму полягає в тому, щоб викликати в реципієнта (народній масі) беззастережне схвалення всієї діяльності, що її проводить партія. У мовному плані закріплюються позитивні конотації слова *Propaganda* в масовій свідомості. Схвальний сміх і оплески, що виникають у народної маси на виступ міністра, є тому підтвердженням:

“...dann haben sie sich über unsere Propaganda alteriert, sie wäre zu primitiv, so primitiv und so plump vertraulich, das wäre vertraulich, das wäre doch keine Propaganda für die Gebildeten. Ewig dieses Wiederholen, das hängt uns ja zum Halse raus, sagen Sie doch mal was Neues. Wieso soll man was Neues sagen, wenn das Alte gut genug ist (Gelächter). Wie komme ich dazu, das Alte zu verschweigen, wenn es noch nicht alle verstanden haben. Ich sage das Alte so lange, bis der Letzte, der Dümmste nickt und sagt: Jetzt hab ich's kapiert!” (Gelächter, Beifall) [Goebbels, цит. за: Fischer u.a. 1987: 323].

“Пропаганда за своїм змістом так мало схожа на науку як плакат за своїм вираженням на мистецтво”.

“Завдання пропаганди полягає не в науковому освіченні окремої людини, а у зверненні уваги маси народу на певні факти, процеси, необхідності й т.п., значущість яких зосереджується у полі зору маси”.

“Це мистецтво полягає винятково в тім, щоб зробити це так чудово, щоб виникла загальна переконаність у дійсності факту, необхідності процесу, правильності чогось необхідного”.

“Чим скромніше її [пропаганди] науковий баласт і чим більше вона враховує суто почуття маси, тим більш вражаючим є результат. Це є найкращий доказ правильності чи неправильності пропаганди, а не вдале задоволення окремих вчених, або естетів-молокососів”.

“Першим завданням пропаганди є залучення людей для їхньої подальшої організації, перше завдання організації – це залучення людей для продовження пропаганди. Друге завдання пропаганди – дезорганізація існуючого стану і просочення цього стану новим вченням, у той час як другим завданням організації має бути боротьба за владу, щоб завдяки їй досягти остаточного успіху вчення”.

“Будь яка пропаганда має бути популярною і налаштовувати свій духовний рівень до здібності сприйняття найбільш доступного на розум серед тих, на кого вона має бути спрямована”.

“...потім вони драгувалися з приводу нашої пропаганди, що вона дуже примітивна, така примітивна. І така заяложена й фамільярна, це не пропаганда для освічених. Постійно це повторення, нам це набридло, скажіть щось нове. Для чого казати щось нове, якщо старе це достатньо добре (сміх). Як я можу замовчувати старе, коли його ще не всі зрозуміли. Я буду казати про старе так довго, поки самий останній найдурніший кивне й скаже: Зараз я втямив (сміх, оплески)”

Повним контрастом попередньому виступу виявляється промова Й. Геббельса на партійному з'їзді в 1934 році, яка витримана в пишномовному стилі. Призначення пишномовності, як і примітивізму, полягає в додавання лексеми *Propaganda* позитивного конотативного заряду.

"Möge die helle Flamme unserer Begeisterung niemals zum Erlöschen kommen, sie allein gibt auch der schöpferischen Kunst einer modernen politischen Propaganda Licht und Wärme. Aus den Tiefen des Volkes stieg sie empor, und zu Tiefen des Volkes muß sie immer wieder herniedersteigen, um dort ihre Wurzeln zu suchen und ihre Kraft zu finden. Es mag gut sein, Macht zu besitzen, die auf Gewehren ruht, besser aber und beglückender ist es, das Herz eines Volkes zu gewinnen und es auch zu behalten (Beifall)." [Goebbels цит. за: 5: 317].

В мові НСДАП *Propaganda* набуває відповідно до дефініції словника Meyers-Lexikon такого значення: *"Ein politisches Führungsmittel, mit dessen Hilfe eine geschlossene Ausrichtung des Volkes in allen politischen Fragen sichergestellt ist."* [7: 1508].

"Хай не загасне яскраве полум'я нашого натхнення, лише воно дає творчому мистецтву сучасної політичної пропаганди світло й тепло. З народних глибин воно випливає і постійно, знову й знову поринає в них у пошуках своїх коренів, щоб почерпнути нових сил. Здається, добре мати владу, яка спирається на зброю, але більше щастя – залучити і зберегти серце народу (оплески)".

Використання мовного знака *Propaganda* строго регламентують вказівки тоталітарного режиму для державної преси. Слово взято під юридичний захист, що забороняє його вживання в оточенні пейоративних лінгвальних знаків. Примітною особливістю лексеми *Propaganda* є її практично нульова сполучуваність зі словом *Agitation*. У мові НСДАП типовою є дихотомія *Propaganda – Organisation* (див. вище цитату з «Моеї боротьби»), на відміну від типової дихотомії *пропаганда – агітація* в мові КПРС. Причина нульової сполучуваності пояснюється відповідними партійними вказівками.

"Es wird gebeten, das Wort 'Propaganda' nicht mißbrüchlich zu verwenden. Propaganda ist im Sinne des neuen Staates gewissermaßen ein gesetzlich geschützter Begriff und soll nicht für abfällige Dinge Verwendung finden. Es gibt also keine 'Greuelpropaganda', keine 'bolschewistische Propaganda', sondern nur eine Greuelhetze, Greuelagitation, Greuelkampagne u.s.w., kurzum – Propaganda nur dann, wenn für uns, Hetze, wenn gegen uns." [4: 150-151].

"Прохання не зловживати словом 'Propaganda'. Пропаганда в розумінні нової держави є певною мірою юридично захищеним поняттям і його не слід вживати для негативних речей. Немає, таким чином, ніякої огидної пропаганди, 'більшовицької пропаганди', а є огидне цькування, огидна агітація, огидна кампанія і т.п., коротше, пропаганда – лише тоді, коли за нас, а цькування – коли проти нас."

Позитивну конотацію цього слова обумовлено партійними вказівками та юридичним захистом концепту *Propaganda*. У мові НСДАП відзначено високу частотність уживання слова *Propaganda* з лексемою *Aufklärung: Volksaufklärung und Propaganda, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*. У словотвірних процесах виникають такі композити: *Kulturpropaganda, Reichspropagandaministerium, Propagandakompanie, Propagandakompaniebericht, Propagandakompaniemann* (P-K-Mann).

У мові КПРС слово *пропаганда* виступає як своєрідний "суперечливий" мовний знак. На відміну від мови НСДАП, де місце слова *Propaganda* чітко визначено відповідним державним інститутом – міністерством пропаганди (*Propagandaministerium*), в мові КПРС слово *пропаганда* позначає як діяльність панівної партії, так і аналогічну діяльність ідеологічних опонентів. Російський лінгвальний знак *пропаганда* виступає як би в двох ракурсах, де його прагматичний, семантичний і синтактичний аспекти вкрай відмінні один від одного. Позитивне або негативне ставлення до слова *пропаганда* (прагматичний аспект) залежить від того, з яким референтом співвідноситься мовний знак. Лексема *пропаганда* буде завжди мати позитивний конотативний заряд, якщо слугує на позначення відповідної діяльності КПРС і навпаки, співвідношення мовної одиниці з пропагандистською діяльністю ідеологічних супротивників детермінуватиме негативний конотативний заряд слова *пропаганда*.

Для детального лінгвістичного опису вважаємо доцільним позначити ці ракурси як *пропаганда 1* і *пропаганда 2*. Під *пропагандою 1* розуміється пропаганда, яка проводиться самою КПРС, під *пропагандою 2* – пропаганда, що її проводить НСДАП. Для обох буде справедливим визначення, яке подає Радянський Енциклопедичний Словник: *"Пропаганда – распространение идей политических, философских, научных, художественных и др. в обществе в более узком смысле политическая или идеологическая пропаганда с целью формирования у масс определенного мировоззрения"* [2: 1081].

Після цього починаються кардинальні розбіжності.

"Буржуазная пропаганда – имеет целью навязывание массам ложных идей, теорий, необъективной информации, в интересах господствующих классов" [2: 1081].

"Коммунистическая пропаганда – научно обоснованная система духовной деятельности по распространению марксистско-ленинской идеологии и политики с целью просвещения, воспитания и организации масс, одно из средств руководства партией процессами революционной борьбы,

строительством социализма и коммунизма. Ее основные принципы: научность, партийность, конкретность, тесная связь с жизнью, единство пропагандистской и организационной работы». [2:1081].

У наборі диференційних сем *пропаганда 1* і *пропаганда 2* практично не виявляють точок дотику при наявності спільних ідентифікувальних сем [I. - поширення (ідей, думок) і II. формування (світогляду)]. Якщо *пропаганда 1* базується на “науковості” й “об’єктивності”, то *пропаганда 2*, на думку комуністів, наскрізь брехлива й упереджена. Предметом *пропаганди 1* служать цінності, предметом *пропаганди 2* – антицінності. Якщо головний метод, покладений в основу *пропаганди 1*, полягає в роз’ясненні (глибокому і терпеливому), то *пропаганда 2* маніпулює суспільною свідомістю. Цілі, які переслідує *пропаганда 1*, – освіта, виховання й організація (мас); *пропаганда 2* нав’язує свої ідеї шляхом “промивання мизків” і налаштовує маси проти світового поступу.

пропаганда 1

1. науковість
2. об’єктивність
3. цінності
4. освіта
5. виховання
6. організація (мас)
7. роз’яснювання

пропаганда 2

1. хибність
2. упередженість
3. антицінності
4. навіювання
5. ”промивання мизків”
6. конфронтація
7. маніпулювання

Якщо цю сукупність бінарних опозицій екстраполювати в мову НСДАП, то вони виявляються цілком сумісними при заміні “*пропаганда 1* на *Propaganda*, а *пропаганда 2* на *Greuelhetze*. Розбіжність буде спостерігатись мабуть лише в першому пункті з тієї причини, що А. Гітлер відносить пропаганду як людську діяльність не до сфери науки, а до царини мистецтв. Різний підхід тоталітарних режимів до мовних знаків зумовив їхню семантичну роздвоєність, а також особливості їхньої сполучуваності й словотвору. З російською мовною одиницею *пропаганда* в мові КПРС трапляються узгоджені атрибутивні сполучення (Ad + Nom). У прагматичному аспекті вони поділяються на дві рівні групи з протилежним конотативним зарядом, який викликаний згаданою вище семантичною роздвоєністю. Конотативні заряди в обох групах експліковано в означувальних компонентах, які виконують функції характерізаторів (апрейзорів).

Пропаганда 1 охоплює сукупність словосполучень з позитивною конотацією: *коммунистическая пропаганда, советская пропаганда, научно-атеистическая пропаганда, партийная пропаганда, большевистская пропаганда, марксистская пропаганда, социальная пропаганда*. Знак *пропаганда 2* об’єднує словосполучення з негативною конотацією: *антикоммунистическая пропаганда, антисоветская пропаганда, религиозная пропаганда, империалистическая пропаганда, буржуазная пропаганда, мелкобуржуазная пропаганда, американская пропаганда, враждебная пропаганда*.

Крім розглянутих вище складних одиниць у мові КПРС наявними є атрибутивні словосполучення, де узгодженим визначенням виявляються прикметники *пропагандистский, -ая, -ое*. У переважній більшості вони відзначені негативними конотативними зарядами, однак цей заряд зосереджено в означених компонентах – іменниках: *пропагандистский выпад, пропагандистский трюк, пропагандистское прикрытие, пропагандистский миф, пропагандистские издания, пропагандистские потуги*.

Цікавими є в плані змісту такі словосполучення: *пропагандистские службы, пропагандистский аппарат, пропагандистская машина, пропагандистские цели, пропагандистские усилия, пропагандистское влияние, пропагандистское оружие, пропагандистская кампания*. Іменники, означені компоненти словосполучень, є стилістично нейтральними, однак, з’єднуючись з ад’єктивами *пропагандистский, -ая, -ое*, вони створюють тематичну групу “діяльність ідеологічних опонентів”. Присутній тут імпліцитно негативний конотативний заряд розгортається лише в розширеному мовному контексті: “...выросла активность **пропагандистских средств** классового противника, усилились его попытки оказывать разлагающее воздействие...” [1: 75]; *с другой стороны активизируется деятельность американских **пропагандистских служб**, которая направлена против СССР и других стран социалистического содружества, против сил мира, демократии и социального прогресса во всем мире.*; “*В арсенале **пропагандистского оружия** – идеологические диверсии против стран социализма фальсификация фактов, грубые инсинуации, тенденциозное освещение событий, клевета, полуправда и откровенная ложь*”. [3: 158]; “*Характерно, что даже уотергейтский скандал, ставший свидетельством коррупции и махинаций в самых высших эшелонах государственной власти США и вызвавший острейший внутривосточный кризис в стране, **пропагандистская машина** США сумела использовать для прославления “американской демократии”* [3: 167]; “*Многие новые понятия, возникшие на арене общественной борьбы, не сразу получают четкое, научное определение, что позволяет буржуазным манипуляторам общественного мнения использовать их в своих **пропагандистских целях***” [3: 171 - У всіх цитатах жирний курсив мій, Б.Г.].

Органи пропаганди радянської тоталітарної держави уникають іменувати свої організаційні структури мовними одиницями “*пропагандистская машина*”, “*пропагандистский аппарат*”, “*пропагандистские службы*”. Для такої номінації в мові КПРС існують назви “*отдел пропаганды ЦК КПСС*”, “*отдел пропаганды обкома (крайкома) КПСС*” та ін. Непопулярними є лексеми “*усилия*”, “*воздействие*”, “*оружие*”, “*кампания*” у сполучанні з прикметниками “*пропагандистский, -ая, -ое*.” Для загальної характеристики радянської пропагандистської діяльності мова КПРС використовує словосполучення з родовим відмінком, які позначають конкретний вид пропагандистських дій: *пропаганда преимуществ*

социализма и коммунизма, пропаганда научного мировоззрения, пропаганда достижений, пропаганда советского образа жизни, пропаганда научных знаний, пропаганда советского киноискусства.

Отже, проведений аналіз змістового наповнення концепту *ПРОПАГАНДА / PROPAGANDA* в мовах тоталітарних партій НСДАП і КППС дає підстави зробити такі висновки:

1. Стан тотальної ідеологізованості націонал-соціалістичного й комуністичного суспільств робить необхідною перманентну діяльність з метою підтримки цього ідеологічного стану, тобто, пропаганду.

2. Пропаганда – вербувальна діяльність, яка полягає в поширенні моральних, інтелектуальних ідей, відбиваючих загальний державний інтерес з метою зміни стану суспільної свідомості та ідеологічної перемоги, що проводиться на теоретичному рівні і має суцільну спрямованість.

3. Концепт *PROPAGANDA* належить в концептосфері націонал-соціалізму до групи концептів з позитивною конотацією. Беззаперечна позитивна конотація концепту забезпечується тим, що націонал-соціалізм дбає про його ідеологічну чистоту.

4. У комуністичній ідеології концепт *ПРОПАГАНДА* набуває репутації «суперечливого» концепту. Така репутація викликана зі свого боку суперечливим ставленням КППС до пропаганди як суспільної діяльності. Наслідком такого ставлення виявляється семантична роздвоєність концепту (*пропаганда 1* та *пропаганда 2*).

Список використаних джерел

1. Материалы XXVI съезда КПСС. – М.: Политическая литература, 1981.
2. Советский Энциклопедический Словарь / науч. ред. совет: А.М. Прохоров (пред.) и др. – М.: Советская Энциклопедия, 1984. – 1600 с.
3. Язык и идеология. Критика идеалистических концепций функционирования и развития языка / Андрей Белецкий, Инна Борисенко и др. [под ред. Ю.А. Жлуктенко] – К.: Изд-во при Киевском гос. ун-те издательского объединения “Вища школа”, 1981. – 242 с.
4. Berning C. Vom Abstammungsnachweis bis zum Zuchtwart. Wortschatz des Nationalsozialismus / Cornelia Berning. – Berlin: Walter de Gruyter, 1964. – 225 S.
5. Der Nationalsozialismus. 12 dunkle Jahre deutscher Geschichte / [M. Fischer, S. Hügli, B. Ischi, D. Schürer]. – Bonn: Inter Nationes, 1975. – 343 S.
6. Hitler A. Mein Kampf. / Adolf Hitler. – München: Franz Eher Nachf. GmbH, 1939. – 782S.
7. Meyers Lexikon – [8. Aufl.] – Leipzig : Bibliographisches Institut – Bd.8. – 1940. – 1720 S.
8. Müller S. Sprachwörterbücher im Nationalsozialismus / Senja Müller. – Stuttgart: M. u P. Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994. – 299 S.
9. Schütte M. Politische Werbung und totalitäre Propaganda / M. Schütte – Düsseldorf; Wien: Econ-Verlag, 1968. – 237 S.

Анотація. У статті аналізується семантичне наповнення концепту *ПРОПАГАНДА / PROPAGANDA* в тоталітарних ідеологіях націонал-соціалізму і комунізму, репрезентантами яких виступають варіанти російської і німецької мов – мова НСДАП і мова КППС. Поруч з цим розглядається прагматичний аспект плану змісту вказаного концепту.

Summary. This article deals with the semantics of the concept концепту *ПРОПАГАНДА / PROPAGANDA* in the totalitarian ideologies of National-socialism and Communism, which are represented by such variants of Russian and German languages as NSDAP language and CPSU language. The pragmatic aspect of contents background of this concept is also regarded.

Ключові слова: мова НСДАП, мова КППС, концепт, концептуальна картина тоталітарного світу, концептуальна система тоталітаризму.

ХУДОЖНЯ ЦІННІСТЬ ПЕРЕКЛАДІВ К. ШМИГОВСЬКОГО ТА Ю. ЛІСНЯКА РОМАНУ Ч. ДІККЕНСА “ТЯЖКІ ЧАСИ” (КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ)

Переклад – предмет вивчення лінгвістики, стилістики, етнопсихології, але презентований як посередник міжлітературної комунікації, належить царині компаративістики. Виконуючи когнітивну функцію, ознайомлюючи читацьку аудиторію із творами іноземної літератури, цей вид рецепції належить до “зовнішніх контактів” (за Д. Дюришином), належачи до національної літератури-реципієнта, спонукаючи до засвоєння нових жанрів, тематики, літературної техніки, перетворюється на “внутрішній контакт”.

Мистецький словесний діалог культур користується традиційною формою перекладу (трансплантація твору в іномовне середовище, перевтілення тексту однієї мови засобами іншої). Д. Дюришин слушно зауважив, що “інтерес філології до проблем перекладу значною мірою зумовлений активним розвитком міжнародних контактів у всіх сферах людської діяльності, зростаючим прагненням до обміну духовними цінностями в загальносвітовому масштаб” [4, 128].

Текстуальні перетворення в інше мовне середовище – корисний матеріал розбудови загальнолюдської культури, засвоєння морально-етичних надбань людства. Наявність великої кількості перекладів – індикатор зрілості культури. Національна література, збагачена світовими скарбами, не приречена на однобічність розвитку, часто саме завдяки їхньому творчому засвоєнню набуває своєрідності, самобутності. Поглинаючи нові реалії та терміни, інтернаціоналізується мова-реципієнт. Теоретик перекладу В. Коптілов вважає, що “кожен мистецький переклад шедевру світової літератури не тільки вводить у культурний обіг народу певний іншомовний твір, а й запроваджує нові принципи художнього змалювання життя, знайомить із новими художніми формами, з новими мовними засобами, які створюють художній образ, отже, дає поштовх індивідуальним пошукам митців у їхній оригінальній творчості” [8, 45]

Здатність інтерпретацій впливати на суспільно-політичне життя призводить до ретельного відбору текстів зарубіжної літератури. Першочергово енергія професіоналів-перекладачів спрямована на класику з її позачасовими вимірами існування, й на твори, де відбиті актуальні для сучасного суспільства проблеми чи близькі, цікаві теми. Звісно, що майстри справи можуть виконувати замовлення видавництва, театрів, задовольняти читацькі запити.

Найважливіше завдання у процесі роботи над текстом полягає в гармонійному відтворенні діалектичної єдності змісту та форми оригіналу. В. Коптілов стверджує, що “у художньому перекладі якнайточніше відображення змісту оригіналу має органічно поєднуватися з якнайглибшим відтворенням його стилю” [8, 139], водночас він допускає “відхилення від букви першотвору”, “увираження його духу”, однак за умови збереження його стилю та змісту [7, 23]. Російський лінгвіст І. Іванов вбачає сенс останнього в тому, “щоб передати зміст, думки та почуття, виражені в формах чужої мови засобами своєї мови, тобто надати їм нової форми, але зберегти створюване оригіналом враження, його емоційну функцію” [6, 10]. Адепт літературознавчого підходу Г. Гачечіладзе розуміє досліджуване явище як дещо більше від “механічної сукупності частин того, що він є плодом творчості і містить у собі елемент творчої індивідуальності перекладача” [1, 141].

“Тяжкі часи” – десятий роман Ч. Діккенса, що виходив серійно в “House Hold Magazine” (з квітня по 12 серпня 1854), у цьому ж році видавнича компанія “Бредбері й Еванс” надрукувала його цілою книгою. Твір присвячений шотландському романісту, філософу, історичу, близькому другові Томасу Карлейлу, який розуміє вікторіанську епоху, як скалічена вірою в “механізми” та “машини”. Т. Карлейл боровся з економістами-філософами дня, які пропагували аналітичний прийом, що зводив усе до цифр і статистики.

Слід зазначити, що досліджуваний роман – найкоротший у доробку англійського письменника. Композиційна побудова “Тяжких часів” включає три книги (Книга перша. Сівба; Книга друга. Врожай; Книга третя. Збір врожаю), твір складається тільки з 20 розділів. Як можна зауважити, квантитивна ознака становить усього одну четверту довжини його типового роману. Це вдало структурований роман, тому чіткість і гармонійність форми слугує джерелом емоційного впливу на читача. Слід додати, що роман написаний за звичною для Ч. Діккенса технікою монтажу, згідно з якою дві сюжетні лінії твору – утилітаристська ідеологія Томаса Товкмача (за Лісняком), Гредграйнда (за Шмиговським) та її вплив на навколишніх, злиденне життя трударів загалом, і Стівена Бездола (Блекнула) зокрема, – чергуються по розділах, що надає роману драматичного ефекту та змогу читачеві спостерігати за подіями, ніби дивлячись фільм. Головна ідея “Тяжких часів” – гармонійне поєднання інтелектуального та чуттєвого начала при вихованні дітей і застосування такої філософії як життєвого принципу. Автор втілює її, сатирично

зображуючи персонажів Товкмача (Гредграйнда), Горлодербі (Баундербі), Бітцера (Бітцера), які заперечують доцільність людських почуттів, фантазії, натомість із захопленням окреслює наївну доньку циркача Сесілію (Сісі) Джуп.

Неприкрашена манера оповіді, неускладнена фабула, відкритий дидактизм справляє враження, що найкоротший роман – найпростіший. Однак, як відомо, короткість – сестра таланту, тому професор Кембриджського університету, літературний критик Ф. Левіс у своїх розвідках “Діккенс – романіст” (1970) [14] високо поцінував стислу композицію “тяжких часів”, авторську послідовну критику утилітаризму, поетикальну виразність. Учений вважав цей зразок художнього мистецтва “шедевром”, “виключенням із правила”.

Хоча роман позбавлений Діккенсового гумору, що є невластивим для його творчості, проте сильний своїм сатиричним соціальним звучанням. Е. Уілсон так означає “Тяжкі часи”: “короткість, ясність думки, простота фабули та персонажів, відсутність гумористичних діалогів та побічних сюжетних ліній” [10, 87]. Справді, письменник довів, що вміє не тільки розважати, а також схвилювати читача тривалою серйозністю.

Ч. Діккенс у цьому романі вперше змалював піднесення робітничого руху, нищівно викрив англійський утилітаризм (така проблематика була суголосною існуючою ідеологією радянської держави), таким чином не випадково було обрано саме цей твір для перекладу К. Шмиговським, Ю. Лісняком. Вітчизняні критики вважали, що твір “Тяжкі часи” завдав сильного удару по капіталізму. Хоча Стівен Бездол (Блекпул), один з головних персонажів роману, не був учасником організованої боротьби робітників (цей факт, звичайно, не зовсім подобався українським літературознавцям того часу), однак вони приписували це не повністю політично сформованим поглядам англійського романіста. Незважаючи на ідеологічну наснагу, яку мав ще раз підсилити Діккенсовий художній твір, його трансплантація в україномовне середовище дала позитивний результат: читач отримав ще одну можливість наблизитися до творчості письменника, натомість англійський роман набув нових, досі не характерних для оригіналу рис.

У цій розвідці зроблено спробу проаналізувати різночасові переклади роману Ч. Діккенса “Тяжкі часи”, щоб виокремити та зрозуміти самотність та оригінальність перекладацьких прийомів та порівняти переклади з оригіналом, адже досі ці версії частково, поряд із іншими перекладами творів Ч. Діккенса, були предметом розгляду в статті Д. Хомчука [11]; а також побіжно згадувались в монографії В. Коптілова [8].

Зрозуміло, що декілька перекладів одного й того самого першотвору завжди бажані, бо кожна інтерпретація розкриває його нову грань, допомагає глибше пізнати. “Отже, чим більше перекладів, тим повніше сприймають читачі макро- й мікрообрази оригіналу”, – зауважує Р. Зорівчак [5, 13]. Зрозуміло, що процес засвоєння здобутків іншої культури невичерпний. Саме з цієї причини наявність двох українських інтерпретацій “Тяжких часів” вважаємо вдячним матеріалом для компаративістського аналізу. У 1930 році К. Шмиговський вперше переклав українською мовою роман Ч. Діккенса “Тяжкі часи”, другою спробою була інтерпретація Ю. Лісняка 1970-го року. Зазначимо, що основний мотив, яким керувався К. Шмиговський при виборі твору для перекладу “Тяжких часів”, була тематика робітничої боротьби, надзвичайно актуальна для молодого радянської держави. Ю. Лісняк переклав цей роман значно пізніше, коли пролетарський запал вже згас, однак ця проблематика була все ще пріоритетною та високо цінувалася комуністичною партією. На нашу думку, вагомою причиною вибору для інтерпретації саме цього твору була можливість опори на вдалий досвід попередника з урахуванням його позитивних та негативних сторін.

На думку Д. Хомчука, останній “краще за попередника перейнявся духом оригіналу та вдало зумів підібрати мовно-стилістичні відповідники” [11, 56] для відтворення багатопланової композиції роману. Цілком закономірно, що перекладацька енергія скерована на дедалі глибше й повніше розуміння першотвору, на найбільш вдале відображення його рідною мовою, кожний новий зразок якісно кращий, стає вищим щаблем у перекладацькій естафеті, дає можливість читачеві краще відчути зміст і стиль художнього твору в оригіналі.

Як слушно зазначає В. Коптілов, “перекладач “Тяжких часів” Ю. Лісняк вловив характер стилю Діккенса й зумів перелити його у форми української мови” [8, 135]. Закономірно, що плин часу приносить прогресивні зміни, отже, інтерпретація 1970 року, ввібравши передові досягнення в галузі перекладознавства, започаткувала якісно новий етап у перекладній спадщині Ч. Діккенса. Справді, ця українська версія діккенсового художнього твору відтворює дух оригіналу. Однак варто зазначити, що й переклад К. Шмиговського виконаний на належному рівні, не позбавлений художньо-естетичних цінностей, деякі місця відтворені навіть більш вдало, ніж у перекладі Ю. Лісняка.

Звісна річ, особа перекладача-посередника в процесі перетворення художнього витвору з однієї мови на іншу займає центральне місце. Окрім “поза індивідуальних”, лінгвістичних (неточності та зсуви через невідповідність мовленнєвих систем, що веде до втрати інформації), соціально-історичних чинників, слід брати до уваги рівень сприйняття перекладача та його настроїв на потребу вираження певних особливостей оригіналу, через які щось неминуче

втрачається. Інтерпретатор залежно від віку, психологічного характеру, складу художньої свідомості, професіоналізму, національного типу мислення по-своєму розуміє твір, його індивідуальне світосприйняття множить на моральні цінності, архетипне підґрунтя менталітету автора оригіналу. В. Коптілов висловлює цікаву думку, що в перекладі твір “неодмінно несе на собі відбиток індивідуальності перекладача – його темпераменту, його інтересів, рівня його письменницької майстерності” [8, 110].

Задача спеціаліста-перекладача максимально проникнути в інонаціональну стихію, хоча, як зазначив С. Хороб, “абсолютної тотожності інтерпретації задуму оригіналу досягти, по суті, неможливо” [12, 11]. Завдяки іномовним перекладам, художній твір, ніби абстрагується за філософськими законами, втрачаючи одиничність, індивідуальність, набуває загальнозначущого змісту для інших націй.

Творчий підхід перекладача обмежений необхідністю якнайповніше відтворити текст оригіналу, а сам процес – це суб’єктивна реалізація особою-посередником об’єктивних відношень між особливостями функціонування двох мов, дії спрямовані на створення інонаціонального тексту. Це синтез національних особливостей народу автора та перекладача, внаслідок чого виникають спільні національні форми та ознаки. Адже саме таким шляхом “переклад розсуває національні рамки літератури” [9, 204].

Перетворення, за допомогою яких здійснюється білінгвістичний перехід, – це перекладні трансформації мовних одиниць, котрі мають як план змісту, так і план вираження, і носять формально-семантичний характер. Сюди належать наступні прийоми: перекладне транскрибування, транслітерація, калькування, лексико-семантичні заміни (конкретизація, генералізація). Серед граматичних трансформацій доцільно звернути увагу на синтаксичне уподібнення (дослівний переклад), членування речення, об’єднання речень, граматичні заміни. Пропонуємо вихідну мову, з якої здійснюється переклад, називати ВМ, а перекладну мову, на яку перекладають, – ПМ. У ході порівняльного аналізу необхідно виокремити явища мовленнєвої невідповідності від прийомів, пов’язаних із індивідуальним трактуванням оригіналу перекладачем.

Мета, яку ми ставимо перед собою, дослідити те, як упорались із перекладацькими проблемами обидва перекладачі, які види лексичних і граматичних трансформацій вони застосовують у роботі над текстом, виокремити семантичні та формальні зсуви, окреслити вдалі перетворення.

На нашу думку, не зовсім адекватно перекладена назва роману “Hard Times”, як “Тяжкі часи”. Заглиблюючись в етимологію слова “hard”, виявляємо, що це слово полісемантичне, тобто має декілька значень, серед них: “важкий, тяжкий; суворий, холодний”. Вважаємо, що найдоречніше було б обрати слово “важкі”, конотація та експресивна сила котрого краще підходить до слова “часи”, що відображає абстрактне поняття, яке не можна зважити та з’ясувати – тяжке воно чи легке.

Перші сторінки роману проголошують притаманну головним героям філософію, декларують її засади. Для правильної передачі ідейно важливого моменту оповіді, щоб задати тональність цілого твору, обидва перекладачі застосовують паралелізм синтаксичної організації щодо оригіналу, а, як відомо, таке використання аналогічних структур забезпечує інваріантність граматичних значень оригіналу та його іномовного відповідника. Покаже в цьому плані зіставлення двох перекладів й оригіналу:

у К. Шмиговського це звучить так: “Отже, що мені потрібно – то це факти. Навчайте цих хлопців та дівчат тільки фактів. Самі факти потрібні в житті. Сійте тільки це, а все інше виривайте з корінням. Розум істоти, що здатна мислити, ви можете сформувані лише тоді, коли опиратиметесь на факти; все інше не дасть тій істоті нічого корисного” [2, 3]. По-своєму відтворив цей уривок Ю. Лісняк: “Отже, я хочу від вас одного – фактів. Навчайте оцих хлопців і дівчат самих фактів. Бо тільки факти потрібні в житті. Не насаджуйте більш нічого, виривайте все інше з корінням. Розум мислездатних тварин можна сформувані лише на фактах; більше нічого не піде їм на користь” [3, 25].

Порівняймо з оригіналом: “Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts along are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon facts; nothing else will ever be of any service to them” [13, 11].

Можна помітити спільність синтаксичної побудови порівнюваних зразків. Загальна кількість речень однакова, вони належать до одного граматичного типу, порядок послідовності головних і підрядних речень збігаються. У переважній більшості випадків кожному членові речення в оригіналі відповідає однотипний член речення в перекладі, розміщений однаково щодо інших членів. Отже, можна з впевненістю заявити, що ці змістовно важливі уривки синтаксично передані українською мовою загалом без відхилень, створюючи правильний ефект, напружений соціальний пафос. Переклад цього абзацу обох зразків виконано легко й вільно, не спостерігається скутості, підпорядкування іномовній формі, незважаючи на всі лексичні відмінності.

Деякі слова передані українською мовою неточно як у К. Шмиговського, так і в Ю. Лісняка. Бачимо, що відтворення виразу “the minds of reasoning animals” в К. Шмиговського, незважаючи на зміну синтаксичної структури, вираз “розум істоти, що здатна мислити” звучить більш по-українськи, ніж у Ю. Лісняка, який зберігаючи будову речення “розум мислездатних тварин”, використав неологізм “мисле здатні”. Вираз “be of any service to them” (бути корисним для них) більш вдало передано в першого перекладача “Тяжких часів”: “не дасть тій істоті нічого корисного”, в останнього – “не піде їм на користь”, ця фраза несе відтінок діалектної говірки, що не дуже виправдано в цій ситуації. Проте Ю. Лісняк більш точно передає вираз “plant nothing else”, як “не насаджуйте більш нічого”, вживаючи подвійне заперечення, на відміну від К. Шмиговського, який замінює заперечне речення на стверджувальне – “сійте тільки це”.

Бачимо, що найважливіше завдання перекладу – збереження рівноваги між образністю оригіналу та перекладів досягнуто граматичною точністю, проте лексичні засоби, в яких вона безпосередньо відбивається, індивідуально підбрані, що вже вкотре доказує можливість множинності розуміння, інтерпретації та тлумачення першотвору.

Ч. Діккенс – майстер сатиричного зображення дійсності, вмів створювати гротескні, шаржовані образи носіїв “філософії цифр і фактів”, гіперболізуючи певну рису поведінки, висміював представників пануючої суспільної ідеології. На думку В. Коптілова, “сама манера викладу думок говорить про Товкмача не менше, ніж промовисте прізвище” [8, 135]. Значущі антропоніми Blackpool, Gradgrind, Bounderby, Choakumchild, які вносять “соціальну мікрохарактеристику”, також відбивають ставлення до них автора. Ю. Лісняк задля збереження смислового навантаження по-своєму перекладає їх, як Бездол, Товкмач, Горлодербі, Дітодавс. Зазначимо, що це вдалих прийом націлений на дотримання “ореолу” оригінального твору, бо, справді, такі власні назви вже передбачують певний тип поведінки героїв. Саме цей факт, на нашу думку, значно вивищує переклад 1970 року над його попередником, оскільки наближує заданий автором оригіналу “дух” до українського читача, що не спостерігається в інтерпретації 1930 року, де К. Шмиговський вдається до звичного традиційного способу передачі власних назв способом транскрибування чи транслітерації.

“Tomas Gradgrind, sir. A man of realities. A man of facts and calculations... With a rule and a pair of scales, and the multiplication table always in his pocket. Sir, ready to weigh and measure any parcel of human nature, and tell you exactly what it comes to” [13, 12].

У перекладах це відтворено так: “Томас Гредграйнд, сер. Людина дійсного... З лінійкою й терезами, з таблицею множення в кишені, сер, – ця людина завжди готова виважити, виміряти кожну частинку людської природи, щоб доточно сказати вам, яка її ціна” [2, 4];

“Томас Товкмач, пане добродію. Людина здорової думки. Людина фактів і розрахунку... Завжди з лінійкою й терезами в руках, пане добродію, і з таблицею множення в кишені, завжди готовий зважити і виміряти будь-який вияв людської натури і сказати достоту, чому він дорівнює” [3, 26].

Зауважимо, що загалом переклад цих уривків вдалих, хоча кожен майстер слова підібрав свою лексику, щоб адекватно відтворити останню фразу зазначеного абзацу, проте викликає подив недоречна заміна слова “сер” на вираз “пане добродію” в тексті Ю. Лісняка. Як зауважив Д. Хомчук у вищезгаданій публікації, “слово “sir” стало загальновідомим і заміна його на “пане добродію” навряд чи виправдана”. На нашу думку, таке онаціональнення, заміна англійської реалії на українську недоречна, бо слово “сер” – добре відоме нашому читачеві та віддавна введено в обіг літературної мови.

Образ невігласа-капіталіста Баундербі (Горлодербі) Ч. Діккенс створив за звичними для нього законами гротескного перебільшення певних рис зовнішності та характеру. Зіставимо наступні частини текстів К. Шмиговського, Ю. Лісняка та Ч. Діккенса: “З нього була багата людина: і банкір, і купець, і мануфактурист, і ще щось. Високий на зріст, кремезний та дужий чолов’яга з пильним зором та металевим сміхом! Цю людину зроблено було з цупкого матеріалу, здавалося, що його розтягнуто так, щоб вистачило на всенький зріст. Людина з великою круглою головою й опуклим чолом та з надутими жилами на скронях; шкіра на лиці була так туго натягнена, що здавалося, тільки від цього очі розплющувалися, а брови стриміли догори. Ця людина завжди мала такий вигляд, так страшенно пишалась, що скидалась на повний газу бальон, що от-то має злетіти” [2, 14];

“Він великий багатій, банкір і комерсант, і фабрикант, і ще бозна-хто. Мав дебелу статуру, гучний голос, дивився зухвало, сміявся різко, металічно. Природа неначе зробила пана Горлодербі з грубого матеріалу, ще й добре його розтягнувши, аби стачило на таке одоробло. Велика кругла голова, пукатий лоб, на скронях понадимані жили, а шкіра на обличчі була натягнена так туго, що здавалося, наче вона не дає очам заплющуватися й весь час зводить йому в гору брови. Загалом він дуже нагадував повітряну кулю, тільки-но надуту газом і готову до злету...” [3, 36];

“He was a rich man: banker, merchant, manufacture and what not. A big, loud man, with a stare and a metallic laugh. A man made of a coarse material, which seemed to have been stretched to make

so much of him. A man with a great puffed head and forehead, swelled veins in his temples, and such a strained skin to his face that it seemed to hold his eyes open and lift his eyebrows up. A man with a pervading appearance on him of being inflated like a balloon, and ready to start..." [13, 23].

Зміст уривків відтворено з деякими відхиленнями. Приміром, К. Шмиговський, користуючись застарілою на сьогодні мовою, перекладає вислів "he was a rich man", як "з нього була багата людина", "so much of him" інтерпретується трохи несподівано "на всенький зріст". Так само Ю. Лісняк вдається до певних спотворень, додає декілька слів від себе: "...природа неначе зробила його...", "...аби стачило на таке одоробло...". Слово "одоробло" не належить до літературної мови та несе негативне смислове навантаження, та ніби понижує тональність оповіді, чого нема в оригіналі.

Як зазначив Д. Хомчук у перекладі 1970 року, на відміну від першого, – "не знайдено вірного способу передачі п'ятикратного анафоричного повторення слова "чоловік". На нашу думку, Ч. Діккенс, наголошуючи на цьому ключовому слові, іронічно показує несумісність його значення з низькою сутністю жорстокого, корисливого бізнесмена. Цілком очевидно, ця перекладацька неточність Ю. Лісняка стирає сарказм ситуації.

З симпатією ставиться автор до Стівена Бездола, сумлінного працівника. Створюючи даний персонаж, письменник не вдається до сатиричного пафосу, натомість перекладач використовує один із видів граматичної трансформації, які спостерігаються у перекладі – синтаксичне уподібнення, при якому структура речень оригіналу перетворюється в аналогічну структуру ПМ. Цей тип "нульової" трансформації застосовується при паралельно існуючих синтаксичних структур у ВМ і ПМ. Синтаксичне уподібнення може приводити до повної відповідності між кількістю одиниць і порядком їх розташування в оригіналі і в перекладі. Такі конструкції неодноразово використовує в роботі Ю. Лісняк, однак К. Шмиговський у цьому випадку застосував додаткове означення "ткацький", та використав авторські розділові знаки. Кожен по-своєму переклав останнє слово речення "steady" (стійкий, сталий; твердий, рівномірний, статечний), але загалом це не порушило "дух" першовзірця.

"Stephen bent over his loom, quiet, watchful and steady" [13, 72] перекладено "Стівн схилився над своїм ткацьким верстатом, – спокійний, уважний, старанний" [2, 64], "Стівен схилився над своїм верстатом, спокійний, уважний і впевнений" [3, 84].

Як слушно наголошує Р. Зорівчак, "завданням перекладу є не копіювання елементів і структур оригіналу, а охоплення їхніх функцій і відтворення їх засобами рідної мови" [5, 17]. На нашу думку, обом інтерпретаторам загалом вдалося відтворити найважливіші образи роману, хоча з незначними спотвореннями. Бачимо, що перекладачі виявилися майстрами художнього слова, адже вони впевнено оперують перекладацькою технікою та мають у своєму арсеналі безліч художніх засобів.

Порівнявши текст перекладів з оригіналом, зазначимо, що перекладачі часто використовують різні прийоми: К. Шмиговський здебільшого транслітерацію, а Ю. Лісняк – транскрипцію, тобто способи перекладу лексичної одиниці оригіналу шляхом відтворення її форми за допомогою букв і звуків ПМ, про що свідчать наведені приклади:

Sissy – Сісі – Сесі

Josiah – Джозія, Джозая

Проте назва міста "Coketown", у якому відбуваються події роману перекладено Ю. Лісняком з додаванням зайвої букви -с-: "Кокстаун", що зовсім не виправдано, у К. Шмиговського – це "Коктаун".

Обидва перекладачі застосовують калькування – спосіб перекладу лексичної одиниці оригіналу шляхом заміни її складових частин – морфем або слів їх лексичними відповідниками в ПМ. Зауважимо, що суть калькування полягає у створенні нового слова чи стійкого словосполучення в ПМ, яке копіює структуру вихідної лексичної одиниці. Саме так чинять К. Шмиговський та Ю. Лісняк, передаючи "gallons of facts", як "гальони непереможних фактів", "галони фактів". Галон – міра об'єму рідких і сипких тіл в Англії, містить 4,5 літра. Однак перший інтерпретатор уточнює цей вираз означенням і вживає застарілу вже на сьогодні форму слова.

У романі, справді, відтворено дух утилітаризму, бо навіть діти порівнюються з галонами, адже вони кожен день "вбирають" у себе стільки інформації, стільки фактів, що коли назвати їх "галонами фактів", це не буде помилкою.

Інтерпретатор вдається до прийому конкретизації, способу заміни слова чи словосполучення ВМ з більш широким предметно-логічним значенням словом або словосполученням ПМ з більш вузьким значенням. Цей прийом спостерігається в наступних реченнях:

"At about this point Mr. Gradgrind's eye would fall upon her; and under the influence of that wintry piece of fact, she would become torpid again" [13, 69] перекладено К. Шмиговським: "Коли вона доходила до цього пункту, око Гредграйнда зупинилося на її лиці і цього крижано-холодного факту бувало цілком досить, щоб вона знову поверталася до властивого їй стану цілковитої

байдужості” [2, 58]. “Тоді на неї падав звичайно чоловіків погляд, і вона під вагою того крижаного факту вона знову застигала” [3, 79]. Описово перекладає початок уривку й також момент, де йдеться про стан місіс Гредграйнд, К. Шмиговський. Більш вдала кінцівка в Ю. Лісняка, проте слово “тоді” конкретніше за вираз “at about this point” (у такий момент).

Однак у цьому прикладі є ще один протилежний тип лексико-семантичної заміни – генералізація, тобто заміна одиниці ВМ з більш вузьким значенням на одиницю ПМ з більш широким значенням. “Mr. Gradgrind’s eye” конкретніше поняття, ніж “чоловіків погляд” (у Ю. Лісняка).

На жаль, трапляються місця не зовсім точної інтерпретації, коли зміст одного речення передається двома, зокрема в перекладі Ю. Лісняка. Такі зміни не виправдані, відхилення від першовзірця ведуть до художньо-естетичної ціннісної втрати. Порівняємо:

Оригінал: “To his matter-of-fact home, which was called Stone Lodge, Mr. Gradgrind directed his steps” [13, 19].

Переклад К. Шмиговського: “Отже, м-р Гредграйнд простував до своєї реальної оселі, що звалася Стон-Лодж” [2, 10]. Інтерпретатор вдається до буквалізму, вживаючи вираз “реальна оселя”.

Переклад: “Отже пан Товкмач простував до свого дому. Той дім, де панували факти, звався Кам’яна Осада” [3, 32]. Згідно з власними перекладацькими принципами, перший вдається до транслітерації, перетворюючи на українську назву оселі, тоді як останній підбирає українські відповідники.

Майстри художнього перекладу вдало відтворюють метафори, за допомогою яких автор оригіналу виражає своє ставлення до того чи іншого факту: “little vessels” – “маленькі посудки”, “маленькі посудини” (тобто діти, які навчаються в школі, порівнюються з посудинами, наповненими фактами):

“The speaker, and the schoolmaster, and the third grown person present, all backed a little, and swept with their eyes the inclined plane of little vessels than and there arranged in order...” [13, 12] перекладено так: “Промовець, а також шкільний учитель і третя доросла присутня тут особа, оступилися трохи назад і оглянули нерівну поверхню групи маленьких посудок, що вишикувалися в лад...” [2, 3]. – “І сам промовець, і вчитель, і третій чоловік, що був у класі, – всі відступили трохи назад і обвели очима розміщені рівними рядами на похилій площині малі посудини...” [3, 25].

Прослідкуймо “a very pretty article” перекладено “гарненьку річ”, “штучку таки гарненьку”. Тут використано розгорнуту метафору, яка, продовжуючи попередню, поширює її на зображення дівчинки Сесілії, котра виявляється ніби продукцією “фабрики часу”. “The same great manufacturer, always with an immense variety of work on hand, in every stage of development, passed Sissy onward in his mill, and worked her up into a very pretty article indeed” [13, 96]. – “Той самий могутній фабрикант, завжди обтяжений різноманітнішими обов’язками, завжди змушений придивлятися до роботи, в якій би стадії вона не була, – взяв до себе на фабрику Сісі й справді зробив з неї гарненьку річ” [2, 83]. – “Той самий великий фабрикант, на чий фабриці завжди повно-повнісінько найрозмаїтіших виробів на всіляких ступенях готовності, обробляв і Сесі Джуп на своїх верстатах – і виготовив штучку таки гарненьку, нівроку” [3, 103].

Адекватно передає, застосоване Ч. Діккенсом, явище персоніфікації Ю. Лісняк, однак варіант перекладу К. Шмиговським цього епізоду менш вдалий, адже порушено синтаксичну відповідність щодо першотвору, тут також використовуються слова, які зараз вважаються архаїзмами. “The deadly statistical recorder in the Gradgrind’s observatory knocked every second on the head as it was born (народжену секунду), and buried it with his accustomed regularity” [13, 112]. – “Вбивчі статистичні дзигарі в Гредграйндовій обсерваторії стукали кожную секунду по голові. Стукали, скоро та секунда народжувалася – й зараз же ховали її з властивою їм акуратністю” [2, 98]. – “Убійчо точний хронометр у Товкмачевому кабінеті стукав по голівці кожную щойно народжену секунду й скидав їх у домовину розмірно, як звикле” [3, 118].

Однак варто зазначити, що переклад наступного фразеологізму виконаний К. Шмиговським краще, ніж у Ю. Лісняка, який переробив його на свій лад, що дещо порушує стиль першотвору:

“What is Thomas in the dumps about?” [13, 26] – “Чому це молодий Томас такий похмурий?” [2, 17] – “Чого це малий Томас так скис?” [3, 39]. (Вираз “in the dumps” означає: засмучений, у поганому настрою);

“You are the Hand they have send to Coventry?” [13, 148] перекладено: “Чи не ви часом – той робітник, якого зреклися товариші?” [2, 133]. – “Це ви той робітник, що його постановили цуратися?” [3, 154]. (Фраза “send to Coventry” – бойкотувати).

Звісна річ, кожен перекладач наділений індивідуальними рисами, характерними саме йому. Такий суб’єктивний спосіб розкодування оригінального твору – промовистий для К. Шмиговського й Ю. Лісняка, котрі часто вражають незвичними словами. Приміром, у першого – це “скидались” (були схожі), “попиратиметесь” (опиратиметесь), “доточно” (точно), “на всенький зріст” (цілий), “дзигарі” (годинник), в останнього – “підмагаєш”, “діло направляти”, “розраджаєш” (замість розраджуєш), “в притузі” (тобто в біді), “робітниками рядити” (тобто керувати робітниками).

Незважаючи на те, що перекладачі імпровізували (скорочували чи розширювали поодинокі місця першотвору), зміст англійського тексту здебільшого вільно передавали засобами української мови. Промовисто, що задля збереження смислового навантаження, відтворюючи прізвиська персонажів твору, які вже в собі містять “мікрохарактеристику”, Ю. Лісняк знаходить вдалі українські відповідники, що в свою чергу налаштовує читача на правильний лад. Водночас К. Шмиговський передає власні назви засобом транслітерації. Обидва перекладачі застосовують багатий арсенал засобів: транслітерація (К. Шмиговський), транскрибування (Ю. Лісняк), калькування, спільність синтаксичної побудови щодо оригіналу, лексико-семантична конкретизація та генералізація (Ю. Лісняк), більш-менш вдале відтворення тропіки: метафори, персоніфікації, а також фразеологізмів.

Порівняльний аналіз перекладів і першотвору засвідчує, що обидва перекладачі знаходять вдалі рішення при відтворенні оригіналу, однак, на нашу думку, у художньому перекладі Ю. Лісняк зумів передати ідейно-образну та художньо-естетичну структуру оригіналу значно краще за свого попередника К. Шмиговського. Незважаючи на задовільний стан перекладу “Тяжких часів” К. Шмиговським, у цій версії є чимало недоліків, спричинених тогочасними перекладацькими канонами: подекуди трапляється описовий переклад, “буквалізм” і “відсебеньки”, що на сьогоднішньому етапі розвитку галузі вважаються недопустимими.

Можливість гносеологічного пізнання невичерпна, а отже залишає місце для нового розуміння цих перекладів, для поглиблення у дослідженнях перекладних прийомів, що в свою чергу, можливо, надихатиме молодого перекладача, озброєного досвідом попередників, до здійснення сучасніших перекладів.

Список використаних джерел

1. Гачечиладзе Г. Введение в теорию художественного перевода / Г. Гачечиладзе. – Тбилисси, 1970. – С. 141.
2. Діккенс Ч. Тяжкі часи. Переклад з англійської мови К. Шмиговського / Ч. Діккенс. – Х. – К. : ДВУ, 1930. – 268с.
3. Діккенс Ч. Тяжкі часи. Переклад з англійської мови Ю. Лісняка / Ч. Діккенс – К. : Дніпро, 1970. – 299с.
4. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Перевод со словацкого / Д. Дюришин. – М. : Прогресс, 1979. – 319с.
5. Зорівчак Р. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія / Р. Зорівчак. – Львів, 1983. – 173с.
6. Иванов И. Лингвистические вопросы стихотворного перевода / И. Иванов // “Машинный перевод”: Вып.2. – М., 1964. – 235с.
7. Коптілов В. Актуальні питання українського художнього перекладу / В. Коптілов. – К. : Видавництво Київського університету, 1971. – 130с.
8. Коптілов В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження / В. Коптілов. – К.: Дніпро, 1972. – 215 с.
9. Кундзіч О. Творчі проблеми перекладу / О. Кундзіч. – К., 1973. – 265с.
10. Уилсон Э. Мир Чарльза Діккенса / Э. Уилсон – М.: Прогрес, 1975. – 320с.
11. Хомчук Д. Ч. Діккенс українською мовою / Д. Хомчук // Рад. літературознавство. – 1983. – №2. – С. 54-58.
12. Хороб С. Методологічні концепції інонаціонального буття літературно-мистецького твору: аспекти компаративістського дослідження / С. Хороб // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Випуск VII. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С. 10-17.
13. Dickens Ch. Hard Times / Ch. Dickens. – New York: Penguin Group, 1980. – 297р.
14. Leavis F. Dickens the Novelist / F. Leavis. – London: Chatto and Windus, 1970. – 210 р.

Анотація. У статті досліджуються різночасові переклади К. Шмиговського та Ю. Лісняка роману Ч. Діккенса “Тяжкі часи”, адже перекладна множинність завжди бажана, бо дає змогу краще пізнати першотвір. Порівняльний аналіз з’ясував, що незважаючи на певні лексико-граматичні зсуви, обидва переклади відтворюють “дух” оригіналу.

Ключові слова: рецепція, література-реципієнт, різночасові переклади, перекладач, посередник, трансформація лексико-граматичних одиниць.

Summary. The article deals with the different time translations by K. Shmygovsky and U. Lisnyak of Ch. Dickens’ novel “Hard Time” because the plurality of translations is always useful to give the better understanding of the original. The comparative analysis proved that, in spite of certain lexical-grammatical shifts, both translations correctly rendered the “spirit” of the literary creation.

Key words: reception, recipient literature, different time translations, translator, mediator, transformation of lexical-grammatical units.

ЦІННІСНІ ОРІЄНТАЦІЇ ТА СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ПОВТОРУ В ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ Г. ТАРАСЮК “ЦІНЬ ХУАНЬ ҐОНЬ”)

Словниковий склад мови надзвичайно багатий і різноманітний, він нараховує сотні тисяч слів, але мовці в такому обширі порівняно швидко знаходять потрібні їм слова. Єдиним поясненням цього, зазначає О.І.Нечитайло, може бути системність лексики, адже пошук потрібного слова ведеться не в усьому словниковому складі, а в межах невеликої його частини – синонімічного ряду, у віднайденні і контекстуальних синонімів [2, 9]. Кількість та широта синонімічних рядів є показником словникового багатства.

Синонімічний повтор, який бере участь у створенні змістової єдності усіх типів, ґрунтується на тому, що слова, які належать до однієї частини мови, характеризуються повним або частковим збігом лексичних значень. Такий повтор у формі заміни одного слова іншим, більш частковим (навіть одиничним) чи з родовим значенням [3, 117], органічно вплітається в оповідь. До першого слова приєднується слово з додатковим відтінком значення. Звичайно, такі слова входять до одного синонімічного ряду. Напр.: “*У Країні літо. Спека і пляжний сезон*” (57); “*Над Країною Козакією гуляла-шаліла хурделиця-сніговиця, наче п’яна з горя відьма-удовиця, ридала-реготала завірюха-метелиця, як молоденька-білесенька дівка-бісурканя, ходила плясом-вихилясом довкіл козаків, скуботала-лоскотала гострими-колючими кігтиками-нігтиками попід кабатами-кунтушам . сардаками-кужухами, цілувала в обледенілі вуса, в гарячі уста, манила у блуди, а коли вони не спокусилися на лакомотство погане, пробиваючись уперед, заридала услід чи то голосом літописця пана Варцаби, чи опришка Марусяка...*”¹ (238).

Разом з іншими видами повтору (лексичним, дейктичним, синтаксичним тощо) повтор синонімічно зближених слів сприяє “створенню відкритих періодичних утворень, особливістю яких є розгортання, посилення, наростання невинного мовного потоку” [1, 185]. Вони забезпечують послідовність руху думки, образність і виразність мови та її оцінність.

Традиційне тлумачення стилістичного значення як чинника емоційної, експресивної, оцінної інформації уточнюємо та зазначаємо його як таке, що передає суб’єктивну позицію окремої особи, її ціннісні орієнтації, оцінку мовленню, тому на перше місце виходить проблема комуніканта, що надає оцінку повідомленню.

Спеціальне дослідження повторів важливе насамперед з тієї причини, що за своєю природою повтор – засіб вираження модальних значень, а також відіграє суттєву роль в організації діалогічних відношень у текстах.

Діалогічність трактуємо як значний чинник (тексто- та стилетворчий), який визначає функціонування та семантизацію стилістичних засобів.

Повтори як суб’єктивні емоційно-оцінні елементи художнього тексту отримують теоретичну інтерпретацію – прагматичну (реалізація авторської позиції, зумовленої мотивацією, ціннісними орієнтаціями; здійснення комунікативних намірів автора, його апеляцію до адресата) та лінгвістичну (їх зв’язок із модусом).

Діалогічність та повтор тісно пов’язані, оскільки повтор не лише передає модальне значення, а є і засобом зв’язку між компонентами явного та уявного діалогів.

Залежно від наймісткішого компонента повтору в прозі Галини Тарасюк переважають групи синонімів, що: 1) служать виявом ступеня чи міри ознаки, якості чи стану: “*Однак, щоб увійти у творчий раж і теперішній ритм суспільно-політичного життя, не повторюватись і продовжити чітко основну лінію об’єктивної обсервації сучасності, пан Варцаба взявся перечитувати попередні записи*” (53); 2) характеризують інтенсивність дії чи стану: “*Наразі просвітленим козакам перехотілося битися-сваритися, захотілося брататися-миритися з усім світом-миром, й родичатися з ним, і бути з ним рівним, а не лиш, вибачайте за правду, йому служити та дуни мити!*” (160); 3) виражають психічний чи фізичний стан героя: “*І Покукальський те відчував, роздував волю, розпущав хвоста, величався, гад, як печеніг на кістках воїв-русичів*” (151); 4) відрізняються характером дії чи ступенем її вияву: “*Такою порожньою і осиротілою корчма ще не була, як тої купальської відьомської ночі. Зате на озерах ще ніколи так щасливо не балювали, так весело не реготали вічно сердиті на чоловіків і заклопотані ґендерною політикою феміністки...*” (164); 5) підкреслюють і виділяють якусь певну сторону, рису, ознаку особи, предмета чи явища: “*Тобто усім кошем-громадою радилися, як далі*

¹ Цитуємо за виданням: Тарасюк Г. Цінь Хуань Ґонь: роман-антиутопія / Галина Тарасюк. – Біла Церква: Буква, 2008. – 255 с.

жити, складала бізнес-плани на майбутнє, а також ходили парадом і навіть, за народним звичаєм, водили козу” (169); 6) варіюють за відтінками значень: “Попри те, корчма свідомо бузковіє, а Покукальський з Калатайлом нахабно і все густіше фіолетіють, особливо після того, як під сільрадою розвантажилася здорова фіолетова фура, розмальована антрацитовими бантиками” (169).

Контактний повтор синонімічних слів, позначаючи те саме поняття, предмет і дію, одночасно актуалізує емотивну семантику слів, їх сполучень, передає різний ступінь вияву емоцій, переживань, відтінює певним чином характер героїв: “Звісно, усі відгуки на чергові дострокові перевибори на рідних рахманах козаки сприйняли споглядально і по-філософськи, окрім останнього” (184).

Дієслівні синоніми найбільш функціонально навантажені, оскільки саме ця частина мови виражає рух, динаміку, притаманні для внутрішнього розвитку змісту тексту. Головні події подаються не у формі нанизування фактів, а як тривалий процес з усіма життєвими перипетіями: “Співали славні гімни Революції, підбивали підсумки виборів, давали інтерв’ю американці, впевнені свято у перемозі” (204).

За нашими спостереженнями, ступінь емоційно-експресивного заряду повтору залежить від суб’єктивно-модального значення. Найбільший стилістичний заряд у романі Г.Тарасюк “Цінь Хуань Гонь” несе повтор, який виражає незгоду з ідеологічно ворожою позицією, тобто вжитий в опозитивному діалозі, де його учасники виявляють максимальну інтелектуальну та емоційну активність. Напр.: “Та причім тут вибори, коли йдеться про нашу репутацію у світі! Тобто про футбол! Бо якби не він, то б і ніхто і про Шевченка не знав... А ми ще до Європи премось! Най би лиш до Австрії – ті звичні. Або до Румунії – там ще гірше, чи до Польщі – ті теж голі, хоч і впустили американців. Або навіть до Італії чи Іспанії – на кінець хоч діти наші мамок своїх побачать... А це – до цілої Європи! А в ній – всілякі народи, з-поміж яких є і фист культурні! Не знаю, як кому, а мені французів соромно...” (155).

Спостерігаємо лексичні одиниці, які підлягають семантико-стилістичній актуалізації. Таке переосмислення найяскравіше сприймається в умовах діалогічності, тобто в рамках “автор – опонент”. Наприклад, відповідь опонента (у тексті – це Марусякова теща): “Про що ви тиркочете, пане голово і решта вар’єтів, про яку Європу? Он за сільрадою теля в нужник впало, три дні рує, нікому поретувати! Школа валиться... а їм футбол в голові та Європа! Коби я себе не шанувала . то я би вам сказала, де ви, в якій ...оні!” (155).

В основі побудови такого діалогу-диспуту лежать різні опозиції: контрастне співставлення лексико-семантичних варіантів багатозначного слова, контраст денотативного значення з оказіональним змістом, невідповідність номінації і денотату, стилістична та семантична несподобаність слів.

У результаті дослідження тексту роману Галини Тарасюк вдалося виявити наступні стилістичні функції діалогічного повтору:

1) характерологічну, провідна роль у відтворенні якої належить повторам з емоційно-оцінним забарвленням: “Не, таки мудро, що жінок не допускають до влади на всіх рівнях, бо таки не знаю, щоб то було... - задумливо озвався колишній сільський інтелігент пан Черчіль. – А я знаю: строєм на роботу і з роботи! І гальба пива – на вчорішні свята. Ото й усьо, що було б! – зареготав з адмінгорба навіжений Калатайло і корчма внутрішньо здригнулася від такої ганебної перспективи” (155);

2) композиційно-образну, при виконанні якої повтор стає одним із засобів фіксації точки зору персонажу та його характеристики, дозволяє виявити непряме авторське відношення до героя, через яке розкривається для читача і “я” самого автора: “ – Як на мене, то я того Миркитяна лиш віватую, бо коби не корчма, то де б ми ся збирали? Сиділи би-м собі на печі, а тим часом китайці чи ті самі латифундисти їхніми руками та нагло собі наші рахмани присвоювали і робили, що хотіли! – Маєте, пано газдо Николик, і ви, пане фермер Цімборський, велику, як каже пан Маркитан, рацію... – почав був чотовий Митро, але його перебив запалений Ільо: – Чуй, Митрику, і решта, хто є ще притомний у цій корчмі! Та чи нема у Країні чоловіка над того Мркчт... тьху! килиминепереситифе, аби його, Митре, цитував, а я слухав?!” (29);

3) модально-уточнювальну, яка залежить від намагання автора кваліфікувати той чи той суспільний факт з певної позиції: “А нас самих показують, ек медведів, по тєлівізору на цілий світ і ще розкажут невідомо що, гейби ми якісь папуаси! – Як-то – невідомо! Коли всім відомо, що ніц нічо доброго не кажут, лиш про якісь релікти!” (213);

4) архітектонічну, тобто функцію зв’язку цілих фрагментів тексту, наприклад, оформлення уривків у вигляді інформовин: “17 грудня. 5 годин ранку. Хоча вибори оголошені завершеними, Майдан не розходиться. І досі розділений на різного кольору табори, веде бої з перемінними успіхами і перемогами! У Центрвиборчкомі та ж ситуація, з різницею, що б’ються уже самі претенденти на булаву. 6 год. ранку. Б’ються! 8 година ранку: ведуть перемовини! 9 година ранку: стріляють! 10 година ранку: стінка на стінку! 11 година ранку: підписали Універсал!

12 година ранку: рвуть Універсал кожен на очах у свого електорату! 13 год. Прийшли бетеери! 14 год. Пішли бетеери! 15 год. Підписали Меморандум. 16 год. Анулювали Меморандум. 17 год. Закликають кожен зі своєї сцени до непримиренної боротьби. Схоже, у боротьбі забули, кого і куди вибирають, бо президентські вибори перетекли у вибори до рад усіх рівнів. Центрвиборчком у розпачі” (216);

5) діалогізації, тобто функцію монологічної побудови діалогічної форми: “...олігархи вийшли з різних прошарків народу і в різні періоди! Наприклад! В епоху Великої Приватизації олігархами, а по-народному скоробагачками ставали, як правило, діти-комсомольці партійної номенклатури, директорів заводів та голів колгоспів, а за ними – діти-піонери комсомольців останнього призову, внуки молодогвардійців, шахтарські сироти, виплекані з фезеушної шпани рекетири-рейдери епохи Реприватизації... тому й називали їх по-різному у різних регіонах. Спочатку – крутими, братками, любими друзями, потім – елітою, але це масне слово не дуже подобалося олігархам. Вони воліли радше бути “батьками нації” і “синами народу”, але їх і далі називали старою назвою з наголосом на –гархи, бо звучала вона поважно і грізно, як і належить звучати тим, у кого вся Країна в руках аж до надр і джерел, ще й народне гуляполе – на прицілі” (30).

Характерною особливістю повтору в романі Галини Тарасюк є, крім виконання усіх перелічених функцій, можливість його семантизації, яка визначається ціннісними орієнтаціями автора тексту (Г.Тарасюк), його відношенням до предмету мовлення та до адресату (читача).

Адекватний опис лінгвостилістичної організації тексту романі Галини Тарасюк можливий через аналіз його прагматично-комунікативного аспекту, пов’язаний з вираженням позиції суб’єкта з модальним планом висловлення, з урахуванням діалогічних відношень авторської позиції з позиціями адресата, опонента, персонажа.

Повтор (у широкому значенні як окремих слів, так і фрагментів висловлення або цілих фраз) є одним із способів організації діалогічних стосунків, оскільки пов’язує “репліки” (явні та прикриті) різних суб’єктів, вказує на предмет діалогу та оформлює у ньому взаємозв’язок різних “точок зору”.

Список використаних джерел

1. Клименко О.К. Смысловое и стилизовое значения синонимичных повторов та близкородственных слов и выражений в поэзии Т.Шевченка / О.К.Клименко // Збірник праць 12 наукової Шевченківської конференції. – К.: Наук. думка, 1964. – С. 178-189.
2. Нечитайло О. І. Синоніми як засіб розкриття значення слова / О. І. Нечитайло // Мовознавство. – 1980. – №6 – С.82-86.
3. Сильман Т.И. Проблемы синтаксической стилистики / Т.И.Сильман. – Л.: Просвещение, 1967. – 152 с.

Анотація. Мета статті – визначити план змісту стилістично релевантних засобів прагматичних (модальних) значень у текстах “жіночої прози”, а саме: аналіз суб’єктного аспекту та розгляд різних суб’єктів у комунікативно-діалогічних стосунках між ними.

Ключові слова: повтор, стилістична функція, експресія, синонім.

Summary. The aim of the article is to specify the plan of content of stylistic relevant means of pragmatic (modal) meanings in the texts of “female prose”, videlicet: analysis of subject aspect and examining of different subjects in communicative-dialogue relations between them.

Key words: repetition, stylistic function, expression, synonymous.

УДК 82-31

Васьків М.С.

МОРФОЛОГІЯ РОМАНУ, ЙОГО ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ. ПРОБЛЕМА КЛАСИФІКАЦІЇ

Ключове значення для вивчення теорії роману мали дослідження західних і, особливо, російських формалістів, які основну увагу зосередили на вивченні морфології роману. Морфології цього жанру (як й інших епічних жанрів) формалісти теоретично надавали домінуючого значення, вважаючи інші його риси за малозначущі, хоча у практичних дослідженнях вони не змогли оминати і цих “малозначущих” рис. Насамперед це стосується західних формалістів, які, на відміну від російських, не нехтували змістовими чинниками.

Німецький дослідник Вільгельм Дібеліус продовжував вітчизняні традиції вивчення роману, започатковані ще Шпільгаґеном. Першим формалістським дослідженням роману в Німеччині стала праця Рімана 1902 року “Техніка роману у Гете”. У 1910 році професор В. Дібеліус видає фундаментальну працю “Мистецтво роману в Англії”, в якій розглядається морфологічна еволюція жанру протягом XVIII – першої половини XIX століть. Вступний розділ до цієї праці мав теоретичний характер і досить промовисто назву – “Морфологія роману”. У ній Дібеліус “[...] дає систематичну класифікацію структурних елементів роману, котра покладена ним в основу опису художньої техніки окремих романістів. Співставлення індивідуальної манери ряду авторів дає можливість установити елементи літературної традиції – шаблонні характери, ситуації, оповідні мотиви, композиційні схеми, а також видозмінювання, диференціацію й індивідуалізацію або нове використання цих традиційних елементів (напр., зміни сюжетної функції шаблонного характеру і т.п.)” [1, VII]. Для англійського роману німецький науковець виділяє два структурні типи: старий роман пригод і новий роман характерів, які вступають у складні процеси протистояння, активної взаємодії та згодом синтезу.

В. Жирмунський у “Передмові” до перекладу праць західних формалістів стверджував, що В. Дібеліус першим дав характеристику морфологічній еволюції роману протягом великого часового відрізка, хоча це було не зовсім так. У 1909 році вийшов перший випуск другого тому “Вопросов теории и психологии творчества”, повністю присвячений популяризації “Історичної поетики” Олександра Веселовського, як у ньому вказувалося, “для высших и средних учебных заведений”. Цілий розділ у випуску обіймає дослідження К. Тіандера “Морфологія роману” [2], в якому автор дає характеристику еволюції роману на морфологічному рівні від античних часів до початку XX століття, тісно пов’язуючи морфологічну природу з ви-значенням жанрових різновидів роману, назви яких формувалися історично.

Отже, наукові розробки морфологічного аналізу жанрів із боку російських формалістів були продовженням традицій не тільки західних формалістів, але також і традицій наукової школи О. Веселовського. Найдетальнішої уваги заслуговують насам-перед праці В. Шкловського, Б. Грифцова, Б. Томашевського.

Першим про роман і його особливості серед формалістів мову повів В. Шкловський у роботі 1919 року “Зв’язок прийомів сюжетобудови з загальними прийомами стилю” [3]. По-перше, автор роботи чітко розмежував віршове і прозове художнє мовлення. По-друге, він доводив, що сюжет літературного твору – це наслідок поєднання чітких прийомів сюжетоскладання, а не поєднання мотивів, як раніше стверджував О. Веселовський. По-третє, ці прийоми є аналогічними до звукових чи яких-небудь інших повторів, тавтології, паралелізму тощо у віршованих творах.

Зазначені положення В. Шкловський розвинув у подальших роботах: “Розгортання сюжету”, “Трістрам Шенді” Стерна і теорія роману” та ін., які згодом були об’єднані в одну книгу “Про теорію прози” [4]. Для нас найважливіше те, що літературознавець розглянув конкретні приклади романної сюжетобудови. Насамперед це стосується Сервантесового “Дона Кіхота”, який, стверджує автор, займає проміжне становище між збірником новел та новочасним романом і в якому майже непомітні нитки, що зв’язують окремі епізоди. Але в “Доні Кіхоті” такі нитки ще на поверхні, тому на прикладі цього твору В. Шкловський доводить, що будь-який роман – це не що інше як поєднання в єдину рамку декількох новел, у даному разі – з використанням прийому нанизання. Прийоми сюжетобудови набувають у науковця домінуючого характеру, саме вони, на його думку, стають основою мотивування у романі Сервантеса, що призводить до суперечливості характеру головного героя і його зображення з боку автора. З такою абсолютизацією погодитися важко, але сама постановка проблеми була дуже плідною для подальшого дослідження роману.

Стернівський “Трістрам Шенді” привернув увагу Шкловського оголеністю прийомів сюжетобудови (з легкої руки формалістів у 20-і роки оголення прийому стане одним із най-улюбленіших прийомів романістів), руйнуванням звичної конструкції, що допомогло оприявнити особливості цієї традиційної, а тому буденної й загадкової конструкції, яка до цього сприймалася як щось само собою зрозуміле. Одночасно, руйнуючи старе, Стерн створював нову конструкцію. Звідси висновок, що романіст завжди повинен тяжіти до формального новаторства, що можливо або за рахунок комбінаторики вже існуючих прийомів, або за рахунок творення нових прийомів (як, скажімо, вже згадуване оголення прийому), які з часом можуть знову перетворитися в банальні й такі, що потребують кардинальної деструкції.

Ці положення згодом підсумує Б. Томашевський у своїй “Поетиці” 1925 року. “Зазвичай у новелах, об’єднаних в один роман, не задовільняються спільністю одного головного героя, а особи епізодичні також переходять із новели в новелу (або, інакше кажучи, ототожнюються) [...] Необхідно не тільки об’єднати новели, але й зробити їх існування немислимим поза романом, тобто зруйнувати їх цільність. Це досягається відсіканням кінцівки новели, сплутуванням мотивів новел (підготовка розв’язки однієї новели відбувається у межах іншої новели роману) і

т.д. [...] Кінцева ситуація кожної новели є початковою для наступної новели; таким чином, у проміжних новелах відсутня експозиція і дається незавершена розв'язка. Для того щоби спостерігався поступальний рух у романі, необхідно, щоби кожна нова новела або розширювала свій тематичний матеріал порівняно з попереднім, наприклад: кожна нова пригода повинна залучати все нове і нове коло персонажів у поле діяльності героя, або кожна нова пригода героя повинна бути складнішою і важчою за попередню” [5, 248-249].

Далі науковець розглядає романи ступінчатої, кільцевої та паралельної форми побудови, а також дає характеристику прийомів сюжетобудови, притаманних для кожної з цих форм. Проаналізувавши структуру великої кількості романів, на основі досліджень формалістів-попередників, Б. Томашевський виділяє чотири основні прийоми завершення творів цього жанру, прийоми привнесення у літературний твір позалітературного матеріалу, “педалізації” теми тощо.

Удається літературознавець і до класифікації романів за способом нарації (відсторонене розказування, роман-щоденник, роман – знайдений рукопис, роман – розповідь героя, роман епістолярний), а також ті романи форми, що виникли історично на основі тематичних, пафосних особливостей чи особливостей відтворення зовнішнього або внутрішнього світу персонажів. До цих форм Томашевський додає також безсюжетний роман. Та загалом така класифікаторська діяльність не була здобутком власне формалістів, а тільки підсумовувала те, що зробило літературознавство попередніх десятиліть. Хоча варто відзначити, що такий поділ прекрасно вписувався у формалістську методологію попередніх (В. Дібеліус) і наступних років. Його активно застосовують до вивчення роману і в наші дні, і він залишається продуктивним способом для визначення специфіки того чи іншого твору.

Ті спостереження, які провели російські формалісти стосовно роману, фактично підтверджують тезу М. Ласло-Кужок про те, що роман як жанр має свої певні обмеження і закони, яких змушений дотримуватися автор [6, 193], попри констатацію його постійного прагнення до оновлення і надзвичайно широких формально-змістових можливостей.

Продовженням і підтвердженням формалістських пошуків у галузі вивчення роману як жанру можна вважати визначення його природи Ц. Тодоровим, який виходив із того, що роман є одним із багатьох жанрів, тому характеристика його жанрової специфіки повинна спиратися на ті ж правила, що й характеристика специфіки інших жанрів. Одночасно науковець констатує більшу “складність” цього жанру і, відповідно, більшу кількість його специфічних рис. “[...] що можна сказати про ще складніші жанри, як-от роман? [...] Складність дослідження “походження роману” в цьому розумінні викликана тільки безкінечним переплетінням актів мовлення між собою. На самій верхівці піраміди знаходиться умова щодо вигаданості (а отже, кодифікація певної прагматичної властивості), яка, у свою чергу, вимагає чергування описових і оповідних елементів, тобто таких, що описують сталий стан і дії, які відбуваються в часі (зауважимо, що ці два акти мовлення узгоджуються між собою, а не входять одне в одного [...]). До цього слід додати обмеження, які стосуються вербального аспекту тексту (чергування дискурсу оповідача і персонажів) і його семантичного аспекту (особисте життя, змалюване переважно великими картинами епохи) і т. д.” [7, 39].

Система жанрових різновидів роману, так само як і система жанрів, формувалася історично, і так само стійко вона утвердилася у свідомості дослідників і читачів. Ключовими для визначення належності роману до того чи іншого жанрового різновиду у кожному конкретному випадку стають різні чинники змісту чи форми твору. Досить великий їх перелік (але нема гарантії, що повний) наводить Ю. Ковалів: “Єдиної класифікації жанрових різновидів (роману. – М.В.) немає. За тематикою романи поділяють на соціальні, соціально-побутові, родинно-побутові, історичні, воєнні, філософські, інтелектуальні, психологічні, сентиментальні, сатиричні, пригодницькі, детективні, документальні, автобіографічні, біографічні, жіночі, науково-фантастичні, еротичні, мариністичні, урбаністичні, утопічні, антиутопічні, виробничі та ін. [...] За часом розгортання сюжету визначають історичний [...] сучасний [...] роман про майбутнє [...] хронологічний [...] За синтетичною структурою виокремлено роман у віршах [...] алегорію [...] памфлет, сагу [...] фейлетон, роман-ящик [...] роман-ріку [...] епістолярний [...] телероман. Іноді застосовують історично складені назви роману: античний, елліністичний, лицарський, крутійський, просвітницький, готичний, романтичний, вікторіанський, натуралістичний, модерністський, авангардистський тощо. Жодна з цих діахронічних чи синхронічних класифікацій не охоплює жанрової повноти роману [...] Поширені романи із підтекстом, відкритий та позначений фабульною завершеністю, фантазмагоричний, “хімерний” [...] поліфонічний [...] роман у новеллах [...] з подвійною оптикою, роман ідеї та роман факту, роман подорожей [...] виховання [...] дізнання [...] попередження [...] розважальний [...] навіть роман без героя [...] роман без роману [...] роман пунктиром [...] тощо. За типом написання виокремлюють бальзаківський, тургенівський, фолкнерівський, самчуківський роман. Така поліфункціональність жанру зумовлена багатьма його структурними, стильовими, історичними чинниками” [8, 343].

До цього можна додати, що формуються особливості й традиції національних або регіональних різновидів роману (наприклад, англійського XVIII ст., російського другої половини XIX ст., латиноамериканського другої половини XX ст., прибалтійського 1960-1970-х рр. чи українського 20-х років тощо). Д. Наливайко, характеризуючи літературний процес XIX-XX ст., говорить не тільки про реалізм XIX і реалізм XX ст. як суттєво відмінні види одного (а може, й не одного) напрямку, але й про суттєво відмінні між собою роман XIX і роман XX ст. [9].

Будь-які класифікації романних жанрових різновидів є дискусійними, однак серед науковців, відповідно, бути не може. Так, спираючись на міркування про романи у віршах, важко погодитися з зарахуванням цієї форми до романних різновидів. Швидше за все, це розлога ліро-епічна поема, у кращому випадку – із розгалуженим і добре розробленим сюжетом, тому покладатися на авторське визначення жанру в таких випадках, мабуть, не варто (невідомо, до речі, що мав на увазі, наприклад, О. Пушкін під словом “роман”). Дискусійним видається також при поділі романів на жанрові різновиди за тематичним критерієм згадування психологічного, сентиментального чи сатиричного романів.

У XIX ст. бурхливо починає розвиватися процес стирання меж між родами, жанрами і жанровими різновидами, цей процес набуває ще більшого прискорення у XX ст., “чистота жанру” або його різновиду стає майже неможливою. У конкретних романах цього періоду яскравий вияв знаходять риси кількох різновидів, серед яких дуже рідко риси одного різновиду стають абсолютно домінуючими. Тому при жанровому визначенні дуже часто переплітаються назви кількох різновидів за одним чи більше критеріями. Наприклад, “Майстер корабля” Ю. Яновського можна назвати пригодницьким, мариністським, любовним, детективним, фантастичним, психологічним, автобіографічним тощо романом. І дуже важко визначити домінуючі риси того чи іншого різновиду в загальній жанровій канві. Такі самі тенденції можна відзначити для абсолютної більшості українських і зарубіжних романів XX століття. Сьогодні ця проблема ускладнюється релятивними тенденціями, які утвердилися як у літературі, так і в науці про літературу. Відповідно, розвивається поділ на домінуючі й периферійні риси жанрових різновидів, бо у трактуванні кожним конкретним дослідником або читачем вони можуть докорінно мінятися місця-ми. Класичний приклад – “Війна і мир” Л. Толстого, коли для учнів-хлопців важливою видається “війна”, а для дівчат – “мир”. Варто також згадати деконструктивістські положення Ж. Дерріда, який стверджував, що центр і периферія в художньому тексті не є непорушними, кожен дослідник і кожен читач визначає їх самостійно, що є однією з причин безмежної множинності інтерпретацій тексту.

Закономірними для науковців, які прагнули “математизації” літературознавства, були спроби виробити чіткі критерії поділу роману на жанрові різновиди. Уже згадувалося про такі спроби з боку німецького формаліста В. Дібеліуса на початку XX століття, який прагнув розкласифікувати романні різновиди на основі морфологічних властивостей творів цього жанру. При цьому дослідник за основу ставить тезу про **свідоме** творення кожного роману, виділяючи поняття “основний план” і “розробка” роману. В залежності від задуму твору і його конкретного втілення-“розробки” В. Дібеліус виділяв романи пригод і романи характерів, поділяв романи у залежності від побудови характерів (пряма й опосередкована характеристика), розвитку сюжетів, розподілу ролей, способів введення нових мотивів, типів оповіді (герой оповідає сам; оповідь ведуть кілька персонажів, як це спостерігаємо в романах у листах; оповідь ведеться від третьої особи, чи авторська оповідь), авторської позиції (сатиричне зображення; дидактика; патетичне й комічне відтворення ситуацій) тощо [10].

Ця і подібні спроби привнесення строгої наукової чіткості у справу поділу роману на жанрові різновиди викликають більше чи менше зацікавлення з боку літературознавців, значно менше – з боку пересічних читачів, однак абсолютна більшість і тих, і тих надалі послуговується хай і недосконалою, але традиційною системою жанрових різновидів роману. Той самий В. Дібеліус, коли говорить про оповідь від імені кількох персонажів, змушений посилатися на традиційний жанровий різновид роману в листах. Мабуть, віками усталена жанрова система, коли для кожного жанру чи його різновиду домінуючими визнаються різні критерії, є настільки стійкою у свідомості широких верств читачів і дослідників, що вона ще довгий час буде залишатися непорушною.

Паралельно виникає думка: можливо, саме такий, нібито недосконалий, жанровий поділ, який формувався історично, і є найбільш адекватним для інтерпретації окремих творів, жанрової еволюції й літературного процесу загалом. Це стосується також визначення жанрових різновидів роману. Адже кожен твір, який ми зараховуємо до того чи іншого жанру, його різновиду, в тому числі й романного, генетично несе в собі історію власного жанрового становлення і розвитку, яка по-різному виявляє себе в кожному творі, але породжує одночасно спільні риси для багатьох творів відповідного класу. Дуже важливим є під час інтерпретації літературного твору виявити ці спільні генологічні риси, щоб на їх тлі було відчутним і сприйнятним авторське жанрове новаторство.

Не менш важливою є також необхідність при інтерпретуванні роману XIX-XX століть не обмежуватися аналізом особливостей одного чи двох-трьох домінуючих жанрових різновидів, які виявляються у структурі твору. Потрібно намагатися коло жанрових різновидів бачити якомога ширше у кожному конкретному романі, визначити системні взаємозв'язки між ними. Таке системне бачення жанрової сутності кожного твору дає можливість відтворити його ідейно-художнє багатство, своєрідність, враховувати множинність варіантів його інтерпретування.

Отже, вагомим здобутком у вивченні морфології роману були дослідження західних і російських формалістів, насамперед В. Шкловського, який уважав, що будь-який роман – це не що інше як поєднання в єдину рамку декількох новел зі спільними для них персонажами і переходом між ними, який здійснюється найчастіше за рахунок того, що у більшості новел відсутні сюжетні розв'язки, бо вони переходять у зав'язки наступних романних новел.

Система жанрових різновидів роману, так само як і система жанрів, формувалася історично, і так само стійко вона утвердилася у свідомості дослідників і читачів. Ключовими для визначення належності роману до того чи іншого жанрового різновиду у кожному конкретному випадку стають різні чинники змісту чи форми твору. У XIX ст. бурхливо починає розвиватися процес стирання меж між родами, жанрами і жанровими різновидами, цей процес набуває ще більшого прискорення у XX ст., “чистота жанру” або його різновиду стає майже неможливою. У конкретних романах цього періоду яскравий вияв знаходять риси кількох різновидів, серед яких дуже рідко риси одного різновиду стають абсолютно домінуючими. Тому при жанровому визначенні дуже часто переплітаються назви кількох різновидів за одним чи більше критеріями. Спроби привнесення строгої наукової чіткості у справу поділу роману на жанрові різновиди викликають більше чи менше зацікавлення з боку літературознавців, значно менше – з боку пересічних читачів, однак абсолютна більшість і тих, і тих надалі послуговується хай і недосконалою, але традиційною системою жанрових різновидів роману.

Список використаних джерел

1. Жирмунский В. Предисловие / В. Жирмунский // Проблемы литературной формы. – Л.: Academia, 1928. – С. III-XVI.
2. Тиандер К. Морфология романа / К. Тиандер // Вопросы теории и психологии творчества. – Т. II. – Вып. 1. – СПб.: Издание А.Суворина, 1909. – С. 175-256.
3. Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // О теории прозы / В. Шкловский. – М.: Федерация, 1929. – С. 24-67.
4. Шкловский В. О теории прозы / В. Шкловский. – М.: Федерация, 1929. – 268 с.
5. Томашевский Б. Теория литературы: Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 332 с.
6. Ласло-Куцюк М. Засади поетики / Магдалина Ласло-Куцюк. – Бухарест: Критеріон, 1983. – 394 с.
7. Тодоров Ц. Походження жанрів / Цветан Тодоров // Поняття літератури та інші есе. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 22-39.
8. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. – Т. 2. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.
9. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д.С. Наливайко. – К.: Мистецтво, 1989. – 365 с.
10. Дибелиус В. Морфология романа / В. Дибелиус // Проблемы литературной формы. – Л.: Academia, 1928. – С. 105-134.

Анотація. У статті характеризуються здобутки західних, насамперед німецьких, і російських формалістів у вивченні структурної природи роману, елементів і прийомів його будови, аналізуються запроваджені ними критерії поділу роману на жанрові різновиди. Також розглядаються спроби наступників формальної школи запровадити чіткі критерії романної класифікації в їх кореляції з історично сформованою, традиційною системою романних різновидів.

Ключові слова: формальна школа, морфологія роману, прийом, жанровий різновид, класифікаційні критерії.

Summary. The achievements of western novels are characterized in the article, above all things German, and the Russian formalists in the study of structural nature of the novel, elements and receptions of its structure, the criteria of division a novel inculcated by them are analysed on genre varieties. The attempts of successors of formal school to inculcate the clear criteria of novel classification in their correlation with the traditional system of novel varieties historically formed, are also examined.

Key words: formal school, morphology of the novel, method, genre kinds, criteria of classification.

ТЕКТОНІЧНІ Й АТЕКТОНІЧНІ ПРОЯВИ В СЮЖЕТНІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ П'ЄС М. ГОГОЛЯ “РЕВІЗОР” ТА Ю. СЛОВАЦЬКОГО “ФАНТАЗІЙ”

Вивчення міжлітературних явищ, що перебувають у синхронній площині, стимулює рішення складних теоретичних і методологічних проблем сучасного порівняльного літературознавства. Звернення до фактів міжлітературного розвитку в синхронічному розрізі, точність й адекватність відібраних літературних явищ неодмінно вимагає “ще більш глибокого проникнення у власне літературні джерела й стимули розвитку” [15, с. 41]. Синхронічні міжнаціональні літературні зіставлення спроможні забезпечити оцінку фактів різнонаціонального розвитку як історично обумовлених.

Детальний і скрупульозний аналіз особливостей поетики тих творів, що знаходяться на горизонтальній вісі розвитку, є досить перспективним. Ефективність синхронічного аналізу є очевидною, коли його застосовують при вивченні складових поетики літературного твору. Лінійно-синхронічний розтин виявляє складну динаміку явищ, що співставляються, “за допомогою класифікації матеріалу відповідно до головних літературних напрямків або стилів” [15, с. 93]. За такого підходу синхронічний розгляд дозволяє встановити невідповідність випадковостей, пов'язати літературні явища як системні елементи. Синхронічне вивчення різноманітних проявів національно-літературної самобутності визначає тло для встановлення закономірностей світового літературного масштабу.

Порівняльне літературознавство владує яскравими зразками синхронічного аналізу на матеріалі зіставлень як в межах однієї національної літератури, так й декількох. До певної міри стійкі об'єктні пари і синхронічних досліджень склали порівняння творчості Ч. Діккенса та Ф. Достоевського [11; 25; 30 та ін.], Г. Мопасана та А. Чехова [27; 32; 37], І. Франка та Я. Каспровича [18; 19; 50], О. Пушкіна та Ф. Прешерна [39] та інших. На загальному тлі порівняльно-типологічних досліджень в синхронічному аспекті особливо плідним виглядає вивчення творчості А. Міцкевича й О. Пушкіна [17; 35; 46; 49].

Також об'єктом синхронного аналізу неодноразово ставала творчість М. Гоголя. Однак варто зауважити, що зіставлення особливостей гоголівської поетики з ідейно-художньою специфікою творів інших авторів частіше відбувалося в межах ідентичного чи наближеного національного простору. Так, низка праць Ю. Барабаша присвячена зіставному аналізу загальної творчості й окремих творів М. Гоголя та Т. Шевченка [4; 5]. У порівнянні з іншими, найдовший бібліографічний ланцюг складають дослідження, автори яких звертались до зіставлення творів М. Гоголя та О. Пушкіна [8; 13; 26; 31]. Типологічні зіставлення дозволяли відстежувати різноманітні прояви подібних і диференційних ознак через порівняння творчості М. Гоголя з ідейно-художньою спадщиною Ф. Булгарина [1], М. Лермонтова [34; 43], В. Наріжного [10], О. Шаховського [2] та інших.

У міжлітературних площинах творчість М. Гоголя співставлялась з окремими творами Е.Т. Гофмана [14; 16; 22], Ф. Грільпарцера [3], В. Ірвінга [9], Ч. Метьюріна [21; 29] та інших. Особливо виділено порівняльне дослідження теми безумства в творчості М. Гоголя та польського письменника Ю. Крашевського [28] й ґрунтовну працю К. Лауера стосовно переосмислення поширених мотивів, художніх образів та сюжетних схем світової літератури в комедії “Ревізор” [42].

Творча спадщина Ю. Словацького також приваблювала літературознавців-компаративістів. Найчастіше твори Ю. Словацького в різноманітних аспектах зіставлялись з творами А. Міцкевича та З. Красінського [33; 40; 47]. Зверталась увага на зв'язки між творчістю Ю. Словацького та різними представниками європейського романтизму першої половини XIX ст. [38; 44; 45]. В окремих працях проводились типологічні паралелі між творами Ю. Словацького та М. Лермонтова [24], розглядалась творчість польського поета на тлі зв'язків з Україною та українським фольклором [20].

Однак прямих порівнянь і зіставлень між творчістю М. Гоголя та Ю. Словацького не проводилося. Не вдавалися дослідники й до порівняльно-типологічного аналізу основних драматичних творів М. Гоголя “Ревізор” (1836) і Ю. Словацького “Фантазій” (1841). Особливо відчутними типологічні сходження між цими п'єсами стають в аспекті тектонічних схем розвитку дії. Нагадаємо, що “тектонічний стиль є стиль міцної впорядкованості й ясної закономірності; атектонічний стиль – стиль більш чи менш прихованої закономірності та послабленої впорядкованості частин” [7, с. 57].

Традиційно в 1-ій частині тектонічної драми визначалась експозиція твору. В першій дії “Ревізора” та в першому акті “Фантазій” проводиться розстановка персонажів, окреслюється

потенційний конфлікт, замальовуються загальні контури художнього простору, в межах якого буде розгортатися дія.

Друга частина тектонічної драми повинна містити непорозуміння. У другій дії “Ревізора” яви, що змінюють одна одну, розігруються у маленькій готельній кімнатці, де й відбувається знайомство Городничого із Хлестаковим. Головні герої після закінчення другої дії залишаються в стані певної зніяковілості: при зовнішньому вирішенні ситуації (“*Любезнейший, ты перенеси всё ко мне, к городничему, тебе всякой покажет. Прошу покорнейше!*” [12, с. 39]) абсолютно не проясненими для персонажів залишаються мотиви вчинків; обставини до кінця незрозумілі обом головним героям (“*Городничий. ... Только бы мне узнать, что он такое и в какой мере нужно его опасаться*” [12, с. 38]).

Другий акт “Фантазія” закінчується локальним сюжетним фіналом: Ян повертає перстень ксьондзу Лозі, звільняючи тим самим Діану від зобов’язань. Схвалення шляхетного вчинку Яна, що вкладається у уста ксьондза (“*Dobrze... wypełniasz obowiązek święty*” [48, s. 407]), сприймається спочатку як належна священницька формула та у цій складній ситуації звучить риторично і поверхнево. І вже зовсім неприродно звучать прощальні слова Яна: “*Bądź zdrow, starusku! – Dobrzy w Polsce ludzie!*” [48, s. 407]. Подібні фрази можуть бути виправдані зніяковілістю персонажа, що здійснює в імпульсивному пориві вчинок, повне усвідомлення наслідків якого приходить поступово, тільки тоді, коли повернути те, що сталося, вже неможливо.

Відповідно до канонів тектонічної драми її третя частина повинна містити позірну розв’язку. У “Ревізорі” ця частина максимально симетрична першій: події розгортаються в кімнаті першої дії. Ганна Андріївна й Марія Антонівна знов-таки чекають звісток про ревізора, їх цікавість задовольняє Добчинський. Осип підтверджує, що його пан “*Генерал, да только с другой стороны*” [12, с. 44]. Однак дійсна личина Хлестакова не встановлюється. Городничий у власних міркуваннях зупиняється буквально за крок до висновку, що мав би все розкривати: “*А вот наконец и подался. Да ещё наговорил больше, чем нужно. Видно, что человек молодой*” [12, с. 53]. Міські чиновники, що повірили в створений міф про петербурзьку значну особу, не прислухаються до голосу здорового глузду й відганяють геть будь-які сумніви.

Третій акт п’єси Ю. Словацького “Фантазій” також симетричний першому: “*Salon jak w akcie pierwszym*” [48, s. 408]. Як і перший акт, третій починається з діалогу між Фантазієм і Жечницьким. Одночасно в третьому акті міститься позірна розв’язка (розлад одруження Фантазія з Діаною: незважаючи на підписання інтерцизи (тобто шлюбного контракту) весілля лишається під питанням) і зроблений істотний крок в остаточному визначенні нової фази в розвитку конфлікту:

*... Mnie samą wzgarda i ohyda
Bierze, gdy widzę, że takie gadziny
Rozsądkiem przeciw egzaltacji świszczą
A jakież tu w tym domu były czyny
Ludzi, co sercem i rozumem błyszczą?
Przedali córkę... mnie, natrętą marę,
Chcieli oddalić – jak? – afrontowaną,
Tak że mi chyba wziąć habity szare
I za klasztorną trzeba było ścianą
Przeżyć ostatek... Precz, serca sprzedajne!
Za was rumienię się jak roza sromu [48, s. 434].*

Ідалія відмовляється від претензій на Фантазія та обіцяє виїхати “геть від продажних сердець” – протистояння персонажів переносяться із сфери зовнішніх подій у внутрішньо-психологічну.

Четверта частина тектонічної драми повинна бути симетрична другій – діючі особи втягнуті у вир нових подій-непорозумінь та замішання.

Саме це і відбувається в четвертій дії “Ревізора”, коли міські чиновники, налякані хвастощами Хлестакова, знову знаходяться у стані збентеження:

“Аммос Федорович. Подсунуть?”

Артемий Филипович. Ну да, хоть и подсунуть.

Аммос Федорович. Опасно, черт возьми, раскритичся: государственный человек. А разве в виде приношенья со стороны дворянства на какой-нибудь памятник?” [12, с. 57].

Фінал четвертої дії “Ревізора” – дзеркально протилежний другій: сцену із запрошенням переселитися із готелю в будинок Городничого займає сцена виїзду з нього Хлестакова. Суперечності, що одержали позірне рішення, породжують нові, що вимагає остаточного, безповоротного розв’язання.

У четвертому акті п’єси “Фантазій” дія переноситься з маєтку Респектів у садибу Ідалії. Але фінал цього акту своєрідно перегукується з останніми сценами другого акту, різниця тільки в тому, що Ян повідомляє про своє рішення виїхати назавжди не ксьондзу Лозі, а Майорові:

*Jedźmy, jedźmy z tej krainy,
Która mi we snach była szczęścia rajem,
Matką! – a teraz jest... taką macochą!* [48, s. 458].

Однак заклики Яна залишити батьківщину, що стала мачухою, не знаходять адекватного втілення в сценічній дії.

П'ята частина тектонічної драми незмінно вимагала остаточної розв'язки-катастрофи.

Чітко позначена Н. Гоголем “ява остання” закінчується фразою нового персонажа, що повертає нас до першої дії: “*Жандарм. Приїхавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостиннице*” [12, с. 95]. Принцип повертання реалізується у відсиланні до зав'язки комедії, а також у позначенні того самого місця, де і був виявлений “ревізор”. Ця частина фрази виділена Н. Гоголем за допомогою парцеляції, що підсилює її інтонаційну експресію.

Здавалося б, коло дії замкнено, усі його елементи симетричні, тектонічна природа архітекtonіки “Ревізора” не викликає сумнівів. Але після проголошення останніх слів діючої особи й після авторської ремарки (“*Произнесённые слова поражают, как громом, всех. Звук изумления единодушно излетает из дамских уст; вся группа, вдруг переименивши положение, остаётся в окаменении*” [12, с. 95]) Н. Гоголь ретельно виписує ще й німу сцену. Тим самим підвищується роль невисловленого, незображеного плану. Сущє стає явленим у яві, але пошуки його досить примхливі, багатоступеневі, заплутані. Німу сцену можна розглядати як прояв атектонічної форми: фінал відкритий у символіко-містичний план. До діяльних розшуків істинного залучається й реципієнт. При цьому судження В. Белінського: “У “Ревізорі” немає сцен кращих, тому що немає гірших, бо всі чудові, як необхідні частини, художньо утворюючи собою єдине ціле, округлене внутрішнім змістом, а не зовнішньою формою, і тому являє собою особливий і замкнений у самому собі світ” [6, с. 165], залишається лише частково вірним – саме активність внутрішньої форми розмикає архітекtonічну замкнутість “Ревізора”.

Ю. Словацький сцени п'ятого акту розгортає в гранично романтизованому топосі – на цвинтарі. Уже саме це місце є своєрідною алюзією на остаточну розв'язку, що там і відбувається. А своєрідність її полягає в тому, що вона катастрофічна тільки для частини персонажів (Фантазій втрачає перспективу одруження, Майор вмирає). Але зневажена Ідалія не вимагає одруження, а просить тільки поваги, сподіваючись відновлення статус кво, що дає можливість закоханій графині бути знову біля Фантазії хоча б в Італії; для Яна й Діани навпаки відкривається перспектива одруження; Респекти, зберігши лице, отримують можливість виправити фінансове становище, не віддаючи доньку за нелюбого. Та оригінальне передсмертне благословення Майора

*Ha! ot i z Janem moim moja Dania
Na wieki!... Więcej nie mogę!... W pigulce
Tej pistoletnej sto ognistych mieczy...
Dania – Jan – Dania – poszukaj w szkatulce...
Chce się do niebios już...
[Umiera] [48, s. 476-477].*

не може сприйматися в якості вичерпної відповіді на всі питання. Можливим залишається потенційне продовження конфлікту: зверхність графині, що так вразила Яна, може бути свідомим ігноруванням почуття Діани до Яна та проявом, на жаль, загальноприйнятого в світі ставлення Респектів до доньки тільки як до цінного товару, про що свідчить, між іншим, незрозуміле «зникнення» графині з тексту у такий відповідальний для сім'ї момент та відсутність її згоди на шлюб доньки з вигнанцем. У п'єсі Ю. Словацького, так само як і в “Ревізорі”, фінал стає атектонічним елементом. Тільки досягається ця якість іншими засобами.

Єдність ситуації пов'язана із трансформацією двох основних вимог тектонічної драми – єдності місця і єдності часу. Н. Гоголь в “Ревізорі” трішки розширює просторові границі, виводячи лише другу дію за межі кімнати в будинку Городничого й розгортаючи її в готельній кімнаті.

Два основні місця дії, як цифровий носій атектонічності, характеризують просторові виміри й у п'єсі Ю. Словацького: “*Rzecz dzieje się około r. 1841 – w trzech pierwszych aktach w domu hr. Respektów, w obu ostatnich w majątności hr. Idalii*” [48, s. 356]. Зміна місця дії стає своєрідним сигналом до зміни протікання конфлікту, перегрупованню діючих осіб.

Н. Гоголь в “Ревізорі” більш тектонічний в організації художнього простору, ніж Ю. Словацький в “Фантазії”. При цьому обидва письменники суворіше дотримуються вимог єдності часу. Однак ремінісценції й алюзії суттєво розширюють просторово-часові рамки в п'єсах “Ревізор” і “Фантазії”.

По суті, Н. Гоголю і Ю. Словацькому вдалося досить органічно поєднати елементи тектоніки й атектоніки з метою підвищення художньої дієвості художнього твору. Н. Гоголь виробив універсальну “сучасну форму єдності дії, чи навіть більше ніж дії – єдності ситуації, за якої інтереси та устремління всіх героїв від початку до кінця визначались однією подією” [23, с. 184]. Це положення є справедливим й для п'єс Ю. Словацького.

Синкретична природа п'єс М. Гоголя та Ю. Словацького є живо відчутною саме у взаємодії тектонічних і атектонічних елементів, які суттєво визначають особливості сюжетної організації творів. Функціональний наслідок такого поєднання – підвищення художньої дієвості п'єс “Ревізор” і “Фантазій”.

Список використаних джерел

1. Акимов Н. Н. Булгарин и Гоголь : массовое и элитарное в русской литературе : проблема автора и читателя / Н. Н. Акимов // Русская литература. – СПб., 1996. – № 2. – С. 3–22.
2. Александрова И. В. Литературный генезис образа лжеца в “Ревизоре” Н. В. Гоголя : (Н. В. Гоголь и А. А. Шаховской) / И. В. Александрова // Вопросы русской литературы. – Львов, 1991. – Вып. 1 (57). – С. 102–107.
3. Бакши Н. Герой-”чужак” у Грильпарцера и Гоголя / Н. Бакши // Гоголь как явление мировой литературы. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 316–320.
4. Барабаш Ю. Гоголь и Шевченко : антиномии национального сознания / Ю. Барабаш // Изв. АН. Сер. лит. и яз. – М., 1996. – Т. 55, № 1. – С. 29–43.
5. Барабаш Ю. Підтексти “петербурзького тексту (-их, -ів)” : (Гоголь і Шевченко) / Юрій Барабаш // Слово і час. – 2001. – № 3. – С. 31–41.
6. Белинский В. Г. “Горе от ума”. Комедия в четырех действиях, в стихах. Сочинение А. С. Грибоедова : Второе издание С.-П.-бург. 1839 / В. Г. Белинский // А. С. Грибоедов в русской критике : сб. ст. / сост., вступ. ст. и примеч. А. М. Гордина. – М. : Гослитиздат, 1958. – С. 111–190.
7. Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира / О. Вальцель // Вальцель О., Дибелиус В., Фосслер К., Шпитцер Л. Проблемы литературной формы : пер. с нем. / общ. ред. и предисл. В. М. Жирмунского. – Изд. 2-е, стереотипное. – М. : КомКнига, 2007. – С. 36–69.
8. Варламов А. Заметки о прозе Пушкина и Гоголя / Алексей Варламов // Октябрь. – М., 2004. – № 4. – С. 165–171.
9. Венедиктова Т. Д. Писатель как герой литературного мифа : Ирвинг и Гоголь / Т. Д. Венедиктова // Популярная литература : опыт культурного мифотворчества в Америке и в России. – М. : МГУ, 2003. – С. 123–133.
10. Вокин М. Р. Мотив богатырства в “Славенских вечерах” В. Т. Нарезного и в “Тарасе Бульбе” Н. В. Гоголя / М. Р. Вокин // Забытые и второстепенные писатели XVII–XIX веков как явление европейской культурной жизни. – Псков : Изд-во Обл. центра народного творчества, 2002. – Т. 1. – С. 247–253.
11. Глазова-Корриган Е. Брат и сестра в “Тяжелых временах” Диккенса и “Преступлении и наказании” Достоевского / Е. Глазова-Корриган // Вестник Московского ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 1995. – № 1. – С. 19–23.
12. Гоголь Н. В. Ревизор / Гоголь Н. В. // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. – Т. 4. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. – С. 5–95.
13. Гольденберг А. Х. Иов – ситуация у Пушкина и Гоголя / А. Х. Гольденберг // Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та. Сер. : Филол. науки. – Волгоград, 2006. – № 3 (16). – С. 101–107.
14. Друбек-Майер Н. От “Песочного человека” Гофмана к “Вию” Гоголя: к психологии зрения в романтизме / Н. Друбек-Майер // Гоголевский сборник. – СПб. : Образование, 1993. – С. 54–85.
15. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Диониз Дюришин ; пер. со словац. И. А. Богдановой. – М. : Прогрес, 1979. – 320 с.
16. Иваницкий А. И. Гоголь и Гофман : гротеск и его преодоление / Иваницкий А. И. // Н. В. Гоголь и мировая культура : Вторые Гоголевские чтения. – М. : Книжный дом “Университет”, 2003. – С. 167–180.
17. Ивинский Д. П. Пушкин и Мицкевич : история литературных отношений / Д. П. Ивинский. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 432 с.
18. Корнійчук В. Иван Франко та Ян Каспрович : поетичний дискурс / В. Корнійчук // Українсько-польські літературні контексти : зб. наук. праць. Київські полоністичні студії. Том IV. – К., 2003. – С. 221–238.
19. Корнійчук В. Перехресні стежки Івана Франка і Яна Каспровича (типологія творчості) / Валерій Корнійчук // Україно-польський інтернет-журнал. – 2001. – Режим доступу: <http://www.ukraine-poland.com/u/kultura/kultura.php?id=15>
20. Левінська С. Й. Юліуш Словацький : життя і творчий шлях / С. Й. Левінська. – К. : вид-во Київ. ун-ту, 1973. – 148 с.
21. Лившиц Е. И. Английский контекст творчества Гоголя : Н. В. Гоголь и Ч. Р. Метьюрин : автореферат диссертации...(10.01.01...) / Лившиц Екатерина Ильинична. – М., 2001. – 24 с.
22. Майер П. Фантастическое в повседневном: “Невский проспект” Гоголя и “Приключение в ночь под новый год” Гофмана / П. Майер // Поэтика русской литературы. – М. : РГГУ, 2001. – С. 99–111.

23. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – 2-е изд., доп. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.
24. Миллер О. В. К вопросу о литературных реминисценциях в балладе Лермонтова “Три пальмы” / О. В. Миллер // Русская литература. – 1986. – № 3. – С. 181–183.
25. Михновец Н. Г. Рождественская тема и построение парадоксов : (Ч. Диккенс – Ф. Достоевский) / Н. Г. Михновец // Русская классика : между архаикой и модерном. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2002. – С. 63–73.
26. Падерина Е. Г. Пиковая дама и Аделаида Ивановна (пушкинский мотив в “Игроках” Гоголя) / Е. Г. Падерина // Актуальные проблемы изучения творчества А. С. Пушкина. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2000. – С. 110–136.
27. Паперный З. Смысл и бессмыслица жизни у Чехова и Мопассана / Зиновий Паперный // Чеховиана: Чехов и Франция. – М. : Наука, 1992. – С. 57–67.
28. Плохотнюк В. М. Тема безумия в творчестве Н. В. Гоголя и Ю. И. Крашевского / В. М. Плохотнюк // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер. : Рус. филология. – М., 2007. – № 3. – С. 226–229.
29. Самородницкая Е. И. Н. В. Гоголь и Ч. Р. Метьюрин / Е. И. Самородницкая // Готическая традиция в русской литературе. – М. : РГГУ, 2008. – С. 86–105.
30. Сергеева Д. В. Концепт “радость” в русском и английском языках : сопоставительный анализ на материале произведений Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса : автореферат дис. ... кандидата филол. наук : 10.02.20 / Моск. гос. обл. ун-т / Сергеева Дарья Валерьевна. – М., 2004. – 16 с.
31. Слюсарь А. А. Проза А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя : опыт жанрово-типол. сопоставления / А. А. Слюсарь. – Киев; Одесса : Лыбидь, 1990. – 190 с.
32. Соколовская Ж. В. Чехов и Мопассан о “маленьком человеке” / Ж. В. Соколовская // Вестн. Новгород. гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. Сер. : Гуманит. науки. – В. Новгород, 2003. – № 25. – С. 87–89.
33. Софронова Л. А. Польская романтическая драма : Мицкевич, Крasiньский, Словацкий / Л. А. Софронова. – М. : Наука, 1992. – 349 с.
34. Тamarченко Н. Д. О типологическом сходстве жанровых структур романов Лермонтова и Гоголя / Н. Д. Тamarченко // Внутренняя организация художественного произведения / Даг. ун-т. – Махачкала, 1987. – С. 8–23.
35. Ткачев М. И. Мицкевич и Пушкин : истоки и традиции русской поэзии / Михаил Ткачев. – Минск : Славян. путь, 2003. – 199 с., [6] л. цв. ил. – Библиогр.: с. 196–198.
36. Щукин В. Заметки о мифопоэтике “Грозы” / В. Щукин // Вопросы литературы. – 2006. – № 3 (май–июнь). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/3/shu6-pr.html>
37. Briggs A. D. P. Two different dowries : Chekhov’s “Приданое” and Maupassant’s “La dot” / Briggs A. D. P. // Scott. Slavonic rev. – Glasgow, 1984. – N 3. – P. 65–77.
38. Dolanskę J. Juliusz Słowacki i Karol Hynek Macha / Juliusz Dolanskę // Literatura. Komparatystyka. Folklor : księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu / red. Maria Bokszezanin, Stanisław Frybes, Edmund Jankowski. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968. – S. 362–372.
39. Dolanský J. Juliusz Słowacki i Karol Hynek Macha / Juliusz Dolanský // Literatura. Komparatystyka. Folklor : księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu / red. Maria Bokszezanin, Stanisław Frybes, Edmund Jankowski. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968. – S. 362–372.
40. F. Prešeren – A. S. Puškin (ob 200-letnici njunega rojstva) / Ф. Прешерн – А. С. Пушкин (к 200-летию их рождения) / ред. : Miha Javornik. – Ljubljana : Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001. – 226 с.
41. Hösic F. O Słowackim, Krasińskim i Mickiewiczu : studia historyczno-literackie / Ferdynand Hösic. – Kraków : G. Gebertner i Spółka, 1895. – 333 s.
42. Kowalczyk A. Słowacki / Alina Kowalczyk. – W. : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994. – 436 s.
43. Lauer R. Die intrigenlose Komödie. Zur Motivstruktur von N. V. Gogol’s “Revisor” / R. Lauer // Gattungsinnovation und Motivstruktur. – T. 2. – Göttingen, 1992. – S. 55–96.
44. Mari E. Vallasi motivumok Gogol es Lermontov muveszeteben / E. Mari // Cirill es Metod peldajat kovetve. – Szeged, 2002. – S. 283–292.
45. Naenko M. K. Украинские реминисценции в европейском романтизме / М. К. Naenko // Romanticka pesnitev : Ob 200. obletnici rojstva Franceta Preserna / Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti, Ljubljana 4.–6. december 2000. – Ljubljana : Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 2002. – С. 437–444.
46. Ritz G. Mazepa als romantische Figur des Anderen / G. Ritz // Polonica. Rossica. Cyclica : Проф. Рольфу Фигуру к 60-летию : / Universität Freiburg; [сост. : И. Кубанов, А. Добрицын, Ян Зелински, Даниель Хензелер]. – М. : Дом интеллектуал. кн., 2001. – С. 58–73.
47. Scholz U. Volksmagie und Sprache in A. Mickiewicz’s “To lubie” und A. S. Puskins “Besy” / U. Scholz // Слово. Фраза. Текст. – М. : Азбуковник, 2002. – С. 557–568.
48. Skuczynski J. Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu : Słowacki – Mickiewicz – Krasinski / J. Skuczynski. – Torun, 1993. – 184 s.

49. Słowacki J. Fantazy / Juliusz Słowacki // Słowacki J. Dyiela wybrane : dramaty. – T. 5. – W. : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. – S. 355-477.
50. Tretiak J. Mickiewicz i Puszkina : studia i szkice / Józef Tretiak. – Warszawa : Nakładem Księgarni, 1906. – 334 s.
51. Weretiuk O. Iwan Franko o Janie Kasprowiczu / tł. z ukr. Magdalena Hornung // Przegląd Wschodni. – 1994. – T. III, z. 3 (11). – S. 561–566.

***Анотація.** Синкретизм п'єс М. Гоголя та Ю. Словацького є відчутним через взаємодію тектонічних і атектонічних елементів, що суттєво визначають особливості сюжетної організації творів. Встановлюється, що в сюжетах “Ревізора” М. Гоголя та “Фантазія” Ю. Словацького досить вдало та ефективно поєднуються елементи тектоніки та атектоніки. Функціональним результатом такого поєднання стало підвищення художньої дієвості п'єс М. Гоголя та Ю. Словацького. Сюжетну основу “Ревізора” та “Фантазія” складає єдність дії, що трансформується в єдності ситуації та події.*

***Ключові слова:** архітектоніка, атектоніка, тектоніка, синхронія, сюжет, М. Гоголь, Ю. Словацький.*

***Summary.** Syncretism of Gogol's and J. Slovatsky's plays is felt through the interaction of tectonic and atectonic elements that essentially define the plot's organization. It is shown that plots of N. Gogol's “Revizor” and J. Slovatsky's “Fantazy” quite successfully and effectively combine elements of tectonics and atectonics. A functional result of this combination is plays' artistic effectiveness' raising. Plot's basis of the N. Gogol's “Revizor” and J. Slovatsky's “Fantazy” constitutes by the unity of action, transforming in the unity of situation and event.*

***Keywords:** architectonics, atectonic, tectonic, plot, N Gogol, J. Slovatsky.*

УДК 821.112.2-3.09

ГАВЛОВСЬКА Т.А.

ПОЕТИКА ЗАГОЛОВКУ ПРОЗОВИХ ТВОРІВ ТЕОДОРА ФОНТАНЕ

Питання ідейно-художньої дієвості заголовку привертає інтенсивну увагу дослідників. Цей факт може пояснюватись як унікальністю розташування заголовку в тексті, так і його структурною різноманітністю та багатфункціональністю. Окремі роботи, присвячені заголовку, були опубліковані ще на початку ХХ століття, але особливий інтерес вчених до заголовку як конструктивного елементу тексту посилюється з 1960-х років, коли у філології почав активно проявляти себе системний підхід.

З'являється все більше досліджень, які стосуються саме поетики заголовку художнього твору, що охоплюють усі його структурні рівні, оскільки, як стверджує Е. Джанджакова, “заголовки – це категорія поетики” [2, 208]. Про вагомість заголовків писав, зокрема, І. Кочерга: “Назва <...> при всій своїй стислості є насамперед синтез, душа твору, і потрібне чимале вміння, щоб кристалізувати в двох-трьох словах цю душу. Назва <...> повинна бути точною, стислою, характерною <...> витікати з сюжету, з характерів або з основної ідеї твору” [6, 211].

Досить часто людина, керуючись назвами, вибирає тільки те, що її цікавить. Однак оцінити заголовки, повною мірою зрозуміти його смисл можна лише після прочитання твору: “книга... – розгорнутий до кінця заголовок, заголовок же – стягнута до обсягу двох-трьох слів книга” [5, 3]. На думку А. Нямцу “заголовок твору часто виступає тим первинним ідейно-смісловим сигналом, який налаштовує реципієнта на необхідне для автора сприйняття інтерпретації сюжету (образу, мотиву), а іноді й підказує читачеві характер його переосмислення” [7, 79]. А Х.-Ю. Геріг стверджує, що “літературні заголовки – це, власне, імена текстів, які нам децю рекомендують, з чим ми ще не ознайомились, але водночас заголовки мають своє власне життя, незалежне від їхніх текстів” [10, 22]. “Оповідання – це товар, рекомендація якого супроводжується рекламною “приманкою”. Ця “приманка”, цей “збудник апетиту” виступає одним із елементів нарративного коду” зазначає Ролан Барт, тобто заголовок виконує так звану рекламну функцію [1, 432].

Творчість Теодора Фонтане (1819-1898), видатного німецького письменника другої половини ХІХ ст., відіграла значну роль не лише в історії світової літератури, але й в історії німецької літературної мови, тому вивчення його спадщини сьогодні достатньо актуально. Яскравість мови та стилю прозових творів Т. Фонтане визначаються перш за все тим, що він широко

використовував особливості німецької мови, її внутрішні ресурси, а “прості” слова і словосполучення набувають під пером автора і нової барви, і нових відтінків значень.

Вибір теми нашої роботи, пов’язаний з визначенням типології заголовків романів та оповідань Т. Фонтане, не випадковий. Аналізуючи поетику та типологію назв прозових творів Т. Фонтане, було з’ясовано, що розробка багатьох аспектів цієї проблеми має розпорошений і фрагментарний характер; це питання мало вивчене, дослідники інколи побіжно приділяли увагу заголовкам автора. Наведемо деякі з них.

Арнольд Роте в роботі “Літературний заголовок. Функції, форми, історія” [13] розглядає літературні заголовки взагалі та заголовки Т. Фонтане зокрема, акцентує на важливості періоду 1800-1900 рр. для сучасного розуміння становлення і поетики літературних заголовків та їхніх контекстів, тобто досліджує заголовки з точки зору літературної традиції.

Ангела Ізенберг також дещо мимохідь говорить про заголовки таких романів Т. Фонтане, як “Effi Briest” (“Еффі Бріст”), “L’Adultera” (“Грішниця”), “Cecile” (“Сесіль”), “Unwiederbringlich” (“Безповоротно”) [11].

Однак немає роботи, присвяченої цілісному аналізу поетики та символіки заголовків усіх прозових творів Т. Фонтане, що на наш погляд, є важливим, оскільки Т. Фонтане завжди особливу увагу приділяв заголовкам своїх романів і оповідань.

Специфіка заголовку залежить від таких факторів, як рід і жанр літератури. “У великих формах, таких, як роман, – зазначає Н. Кожина – заголовне слово або словосполучення не відразу влітається в канву твору, а з’являється в сюжетно-кульмінаційних точках літературного тексту” [3, 170].

Вибір заголовку є для письменника одним з найскладніших творчих завдань: воно може бути знайдено ще до того, як оформився остаточний план твору або може стати його “останньою крапкою”. “Знайти правильне, необхідне [ім’я] досить часто дійсно важко і може продовжуватися тижнями <...>”, писав Т. Фонтане одному читачеві [9, 331].

У дослідженні “Від написання до розповідання: текстуальногенетичне дослідження роману Теодора Фонтане “Грішниця”» Габрієли Радеке поступово розглядається історія виникнення назви роману, реконструкція генези заголовку [12]. Автор простежує появу остаточного варіанту заголовка “L’Adultera” (“Грішниця”) від “Frau Commercierräthin R.” (“Пані комерції радниці Р.”) через “Melanie Vanderstraaten” (“Мелані Вандерстраатен”) до “Melanie Van der Straaten” (“Мелані ван дер Страатен”) і, нарешті, до скороченої назви картини Тінторетто “Cristo e L’Adultera” (“Христос і блудниця”) – “L’Adultera” (“Грішниця”).

Місткий та виразний заголовок не лише викликає зацікавленість, але й виконує мнемонічну функцію, завдяки якій відбувається закріплення заголовку твору в пам’яті персоналізованого читача чи навіть цілих поколінь читачів.

Варто звернути також увагу на особливість стилю прозових творів – на стилістичну структуру заголовків, яка до цього часу особливо не приваблювала дослідників. Між тим цей аспект має неабияке значення в загальній стильовій направленості прози Т. Фонтане.

Рік написання твору також відіграє роль першої інформації, тому що включає твір у часовий простір. Використання підзаголовку чи жанрового позначення під заголовком інформує читача перш за все про жанр. Тут, як і в основному заголовкові, автор досить часто виявляє своє ставлення до змісту книги, натякає на очікуване її сприйняття з боку читача.

Складовою частиною заголовку є ім’я, яке особливо культурному читачеві дає доволі ясно зрозуміти, чого можна очікувати на сторінках книги, на висвітлення якої тематики сподіватись, на який стиль налаштуватися.

Слід зауважити, що Т. Фонтане, як і деякі письменники XIX-XX століть, також звертався до прийому з літератури епохи Відродження і наступних століть, коли не лише заголовки самих книг, але й окремих розділів/глав творів часто перетворювались у короткі попередні повідомлення про наступне оповідання. Цікаво, що Т. Фонтане давав назви главам своїх перших – “Vor dem Sturm” (“Перед штурмом”) (1878), “Grete Minde” (“Грете Мінде”) (1879), “L’Adultera” (“Грішниця”) (1880), “Ellernklipp” (“Еллернкліп”) (1881), “Schach von Wuthenow” (“Шах фон Вутенов”) (1882) та останніх прозових творів – “Der Stechlin” (“Штехлін”) (1897) та “Von Zwanzig bis Dreißig” (“Від двадцяти до тридцяти”) (1898), а більшість романів, написаних у 1883-1896 рр., має лише нумерацію глав.

Ім’я автора та заголовок твору співвідносні. Залежно від волі письменника, заголовок може вказувати на центрального персонажа твору, окреслювати тему чи проблему, вирізняти провідний мотив тощо, але, оскільки заголовок насамперед виступає іменем тексту, то згідно зі специфікою власної назви, він тяжіє до якомога конкретнішого відтворення сутності позначуваного ним об’єкта.

Заголовки Т. Фонтане пов’язані з місцем події (“Ellernklipp” (“Еллернкліп”), “Unterm Birnbaum” (“Під грушевим деревом”), “Der Stechlin” (“Штехлін”)), з часом події (“Vor dem Sturm.

Roman aus dem Winter 1812 auf 13” (“Перед штурмом. Роман зими з 1812 по 13”), “Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gendarmes” (“Шах фон Вутенов. Оповідання з історії (з часів) жандармського полку”), частіше з антропонімами (“Grete Minde” (“Грете Мінде”), “Schach von Wuthenow” (“Шах фон Вутенов”), “Graf Petöfy” (“Граф Петьофі”), “Cecile” (“Сесіль”), “Stine” (“Стіне”), “Mathilde Möhring” (“Матильде Мьорінг”), “Frau Jenny Treibel” (“Пані Женні Трайбель”), “Effi Briest” (“Еффі Бріст”)), або, рідше, з дією (“Irrungen, Wirrungen” (“Шляхи-перепуття”)), лейтмотивом чи кульмінаційною деталлю твору (“L’Adultera” (“Грішниця”), “Quitt” (“Квити”)), а також автобіографічні (“Meine Kinderjahre” (“Мої дитячі роки”), “Von Zwanzig bis Dreißig” (“Від двадцяти до тридцяти”)) і узгоджуються з певним жанровим позначенням, як, наприклад, “подорожі”, що переходять у заголовок (“Wanderungen durch England und Schottland” (“Подорожі по Англії і Шотландії”), “Wanderungen durch die Mark Brandenburg” (“Подорожі по марці / провінції Бранденбург”)).

У зв’язку з різноманітністю заголовків їх можна групувати, з огляду на те, що саме наголошено в заголовках, виділяючи типи, які утворюють сталу традицію в історії літератури.

В основу класифікації А. Волкова (ми будемо притримуватися його типології) покладено співвідношення заголовку з компонентами, які традиційно вичленовуються: тематичний склад і проблематика, сюжет, система персонажів, деталь, час і місце дії (опису). Так у всіх цих типах заголовків можуть зустрічатися конструкції з ускладненою семантикою: заголовки символічні, метафоричні, алюзійні, прислівні, цитатні. Дослідник при цьому наголошує, що така класифікація заголовків дещо умовна [6, 211], а окремі заголовки можна зараховувати до двох-трьох груп водночас.

У такому аспекті розглянемо детальніше заголовки Т. Фонтане:

1) персонажні, іменні заголовки та характерологічні, значна частина яких – антропоніми, що повідомляють про національність, роду приналежність чи про соціальний статус тощо. Традиційним і найпоширенішим заголовком є **ім’я героя**, де ми знаходимо низку варіантів:

- *ім’я та прізвище героя*, переважно це назви без ознак, нейтральні. Вони, власне, можуть підказати дещо про національність героя, але нічого більше (“Grete Minde” (“Грете Мінде”), “Schach von Wuthenow” (“Шах фон Вутенов”), “Mathilde Möhring” (“Матильде Мьорінг”), “Effi Briest” (“Еффі Бріст”));
- багато творів названі просто *ім’ям* – без *атрибута*, лише іноді в зменшувальній чи ласкавій формі (“Cecile” (“Сесіль”), “Stine” (“Стіне”) (від Ernestine));
- *ім’я чи прізвище з атрибутом* (хоча не завжди ад’єктивним) у назві повинні наблизити характер героя, його вік чи стан до розуміння читача. Це досить часті випадки заголовків, причому, зрозумілі та виразні. Іноді в них знаходимо якусь таємничість чи іронію. Такі заголовки виражають авторську оцінку, ще до прочитання твору формують у читача уявлення про зображену особистість (“Graf Petöfy” (“Граф Петьофі”), “Frau Jenny Treibel” (“Пані Женні Трайбель”));
- не є виключенням заголовки *“сімейного” характеру*, тобто вже не тільки один герой названий, а вся його *сім’я*. Такі заголовки не видають на перший погляд глибину авторського проникнення в долю сім’ї та авторську оцінку (“Poggenpuhls” (“Поггенпули”));
- деякі заголовки поєднують *ім’я героя з позначенням жанру* (оповідання, новела, кримінальний роман) (“Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gendarmes” (“Шах фон Вутенов. Оповідання з історії жандармського полку”), “L’Adultera. Novelle” (“Грішниця. Новела”), “Grete Minde. Kriminalroman nach einer altmarkischen Chronik” (“Грете Мінде. Кримінальний роман за старопровінційною хронікою”));
- *заголовки-характеристики*, які певною мірою відображають ставлення письменника до персонажу (“L’Adultera” (“Грішниця”)).

2) заголовки, які представляють **основу тему чи проблему**, висвітлену автором у творі (“Irrungen, Wirrungen” (“Шляхи-перепуття”), “Unwiederbringlich” (“Безповоротно”));

3) заголовки, які задають сюжетну **перспективу твору**, виділяють важливий з точки зору розвитку дії момент (*кульмінацію*) (“Quitt” (“Квити”), “Vor dem Sturm” (“Перед штурмом”));

4) заголовки, які позначають **час та простір**:

- *заголовок – місце дії* (“Ellernklipp” (“Еллернкліп”) (назва скелі), “Unterm Birnbaum” (“Під грушевим деревом”), “Der Stechlin” (“Штехлін”) (назва озера, лісу, села та замку, і водночас прізвище);
- *заголовок – час дії* в минулому (“Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13” (“Перед штурмом. Роман зими з 1812 по 13”), “Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gendarmes” (“Шах фон Вутенов. Оповідання з історії (з часів) жандармського полку”));

5) назви творів – фразеологізми чи крилаті слова (“Irrungen, Wirrungen” (“Шляхи-перепуття”));

6) заголовки, які уточнюють жанрову приналежність твору (“Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gendarmes” (“Шах фон Вутенов. Оповідання з історії (з часів) жандармського полку”), “L’Adultera. Novelle” (“Грішниця. Новаела”), “Grete Minde. Kriminalroman nach einer altmarkischen Chronik” (“Грете Мінде. Кримінальний роман за старопровінційною хронікою”), (“Ellernklipp. Kriminalroman nach einem Harzer Kirchenbuch” (“Еллернкліп. Кримінальний роман за церковною книгою Гарца”), “Unterm Birnbaum. Kriminalroman” (“Під грушевим деревом. Кримінальний роман”), (“Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13” (“Перед штурмом. Роман зими з 1812 по 13”), (“Wanderungen durch England und Schottland” (“Подорожі по Англії і Шотландії”), (“Wanderungen durch die Mark Brandenburg” (“Подорожі по марці / провінції Бранденбург”));

7) біографічні (автобіографічні) заголовки (“Meine Kinderjahre” (“Мої дитячі роки”), “Von Zwanzig bis Dreißig” (“Від двадцяти до тридцяти”));

8) заголовки, які містять естетичні сигнали, позначки про джерела, які автор у той чи інший спосіб використав (цитати з фольклору, віршів, пісень) “Frau Jenny Treibel oder ‘Wo sich Herz zum Herzen find’t” (“Пані Женні Трайбель або ‘Серце серцю вісточку подає”).

Усі прозові твори Т. Фонтане мають заголовки, більшість з яких – антропоніми.

Антропоцентричні заголовки набули чималого поширення в епоху Романтизму, для якої така форма називань відповідала постулатам доби: людина була одним із центральних об’єктів зображення, почуття стали визначальними для митця тощо. Це позначилось і на манері назв творів, яка передбачала актуалізацію принципу винесення особистості на передній план – у заголовок. Отже, зрозуміло, що Теодор Фонтане у підборі заголовків для своїх творів опирався на романтиків; це засвідчує значна кількість заголовків-імен, які наділені елементом епічності, тобто вони налаштовують на сприйняття подій, у яких сповіщатиметься про долю персонажа або про якийсь випадок з його життя. Заголовки, “зведені до імені героя-епоніма”, У. Еко називає найтактовнішими стосовно читача [8, 429]. Водночас вважається, що ця група оманливо нейтральних заголовків-імен являє собою деяку складність при вивченні. Оскільки, виділивши ім’я героя у заголовок, автор попереджує: ім’я стає узагальненим. Воно тепер – умовний знак якогось явища, суспільної проблеми. Читаючи такий твір, ми сприймаємо й осмислюємо не особливий людський характер чи долю, а їхню закономірність і обумовленість у певному оточенні.

З-поміж антропоцентричних заголовків трапляються й такі, що певною мірою відображають ставлення письменника до персонажа через наділення останнього авторською характеристикою – “Грішниця”. Хоча Т. Фонтане завжди притримувався позицій авторської імперсональності стосовно характеристики заголовного персонажа чи подій, що розгортатимуться у творі. Автор інтенсивно шукав найбільш точний заголовок твору, вибираючи можливі варіанти “Пані комерції радниця Р.”, “Мелані Вандерстраатен”, “Мелані Ван дер Страатен”, і нарешті зупинився на символізованій назві “Грішниця” [12, 98]. Зміна заголовку пояснюється тим, що в першому варіанті присутній натяк на прототип головної героїні – Терезу Равене. Другий варіант налаштовує на розповідь про якусь просту, нетитуловану особу Мелані Вандерстраатен, тому був третій варіант, де прізвище складається з трьох слів і вказує на титул героїні. І все ж таки, автор знову змінює заголовок, оскільки прізвище Ван дер Страатен пов’язану з культурно-історичним процесом ХІХ століття – тут присутній натяк на прізвище відомого на європейському континенті бельгійського архітектора скляних будівель, типу пальмових будиночків, один з яких описує Т. Фонтане в цьому романі. Остаточний варіант назви роману автор робить дещо символічним (у другій та останній главах роману згадується картина італійського художника Тінторетто “Христос і блудниця”) і, можливо, водночас визначає ставлення письменника до головної героїні.

Серед заголовків прозових творів письменника мають місце і часопросторові назви. Вибір топоніма зазвичай обумовлений загальним задумом твору. Називаючи твір таким типом заголовка, автор нібито звужує топос подій, драматичний конфлікт уміщує в обмежений простір (“Der Stechlin” (“Штехлін”), “Ellernklipp” (“Еллернкліп”)). Т. Фонтане використовує заголовки, які відображають жанрову приналежність твору, оскільки заголовок містить у собі вказівку на авторське жанрове визначення. В автобіографічних романах також дається жанрова визначеність.

Для Т. Фонтане є властивим такий заголовок, “що представляє основну тему чи проблему твору” “Irrungen, Wirungen” (блукання, шукання), “Unwiederbringlich” (безповоротно, без вороття). В першу чергу вони свідчать про різнобічний погляд автора на головних героїв. В полі його зору опиняються проблеми шлюбу, любові, людського щастя, психології та поведінки жінок і чоловіків.

Отже, заголовок у системі поезики прозових творів Теодора Фонтане виконує специфічні функції. Назва твору для автора реалізує цілий комплекс художніх особливостей, виступає не лише елементом номінації. Досить об’ємний шар номінацій прозових творів становлять виразно романтичні титули, побудовані на основі винесення центрального персонажа у заголовок. Слушні слова С. Кржижановського: “Хто не відчуває імені, не може назвати по імені те, що він любить, не

любить те, про що він пише” [4, 214]. Вплив романтизму позначився і на структурі заголовних конструкцій, що містять у собі певну авторську оцінку зображуваного (“L’Adultera” (“Грішниця”)).

У заголовках творів відбивається авторська картина світу. Яскравим прикладом виступає група часопросторових заголовків. Центральні теми прозових творів Теодора Фонтане доводять тезу: у заголовкові відбивається художня концепція твору, а інколи титул виступає ключем до інтерпретації тексту, зосереджено увагу на найістотнішому. Звуження хронотопу дозволяє простежити самореалізацію сильної особистості в чітко окресленому топосі. Письменника цікавить певний фрагмент, конкретна площина, де відбувається самовияв персонажа(ів).

Система взаємовідношень заголовков!текст у прозових творах Теодора Фонтане ущільнена. Ці стосунки нерідко будуються через повторюваність заголовних слів у тексті, що встановлює контакт між ними та міцно їх скріплює. Заголовок, поєднуючись із текстом, проходить через різноманітні контексти, які впливають на витворення індивідуального значення назви, а як наслідок – на розширення асоціативного поля твору, його символічності.

Проаналізувавши прозові твори Теодора Фонтане, можна стверджувати, що їх заголовки виконують важливу ідейну, композиційну та стилістичну функції. Оскільки заголовки є своєрідними “сигналами”, за допомогою яких виявляється ставлення автора до подій і персонажів, до тієї чи іншої проблеми, їх вивчення призводить не тільки до розуміння письменника даної епохи, скільки до розуміння її читача.

Список використаних джерел

1. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Р. Барт; пер. с фр. // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, Универс, 1989. – С. 424–462.
2. Джанджакова Е. В. О поэтике заглавий / Е. В. Джанджакова // Лингвистика и поэтика / под ред. В. П. Григорьева. – М. : Наука, 1979. – С. 207–214.
3. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии / Н. А. Кожина // Проблемы структурной лингвистики : сб. науч. трудов / под ред. В. П. Григорьева. – М., 1988. – С. 167–183.
4. Кржижановский С. Д. Доклад 1939 г. [«Пьеса и ее заглавие”] / С. Д. Кржижановский; подгот. текста, коммент. и вступ. статья А. А. Колгановой // Новое литературное обозрение : Теория и история литературы, критика и библиография. – 2001. – № 52. – С. 205–216.
5. Кржижановский С. Поэтика заглавий / С. Кржижановский. – М. : Никитинские субботники, 1931. – 34 с.
6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
7. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1999. – 176 с.
8. Эко У. Заметки на полях “Имени розы” / У. Эко // Имя розы / У. Эко. – М. : Книжная палата, 1989. – 496 с.
9. Вцschenstein R. Verborgene Facetten. Studien zu Fontane. / R. Вцschenstein; hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen u. Hubertus Fischer. (Fontaneana). – Würzburg : Königshausen&Neumann, 2006. – 569 S.
10. Gerigk H.-J. Titeltraume. Eine Meditation über den literarischen Titel im Anschluß an Werner Bergengruen, Leo H. Hoek und Arnold Rothe / H.-J. Gerigk // Titel, Text, Kontext: Randbezirke des Textes: Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag / Hrsg. A. Rothe, J. Mecke, S. Heiler. – Berlin : Galda & Wilch, 2000. – 565 S.
11. Isenberg A. Effi auf Abwegen: Fremdheit und Befremdung in den Eheromanen Theodor Fontanes / A. Isenberg. – Marburg : Tectum Verlag, 2002. – 318 S.
12. Radecke G. Vom Schreiben zum Erzählen: Eine textgenetische Studie zu Theodor Fontanes “L’Adultera” / G. Radecke. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2002. – 345 S.
13. Rothe A. Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte / A. Rothe. – Frankfurt am Main : Klostermann, 1986. – 480 S.

Анотація. У статті аналізується типологія заголовків романів й оповідань Теодора Фонтане; проводиться аналіз поетики та символіки заголовків. Стверджується, що назва твору для автора виступає не лише елементом номінації, а реалізує цілий комплекс художніх особливостей. Заголовок виступає ключем до інтерпретації тексту.

Ключові слова: заголовок, типологія, поетика, прозовий твір, персонаж, ім'я персонажа, антропонім.

Summary. The article analyses the typology of titles of Theodor Fontane’s novels and short stories. The title does not only serve as an element of nomination but performs a number of other functions.

Key words: title, typology, poetics, prose work, character, character’s name, antroponym.

ПРЕДМЕТНИЙ СВІТ У ТВОРАХ “СЕРДИТИХ МОЛОДИХ ЛЮДЕЙ”

Вагомою складовою стилю того чи іншого письменника є критерій – відбору і визначення функції предметного світу: дуже важливо зрозуміти, які речі з безлічі артефактів цивілізації письменник виділяє і зображує, яке смислове навантаження має в даному тексті образ речі, зробленої людськими руками.

В атмосфері зростання уваги сучасного літературознавства до категорій теоретичної поетики, особливо ж в аспекті “антропоцентричної перспективи”, важливим завданням стає вивчення предметного світу літературно-художнього твору, адже для сучасного письменника актуальною стає теза, що не лише “людина – міра всіх речей”, але й річ певним чином виступає “мірою всіх людей” [4].

Однак техніка відбору і зображення предметів, характер співвідношення людини і речі у творах письменників, що їх називають “сердиті молоді люди”, ніколи ще не були предметом спеціального дослідження. У даній статті ми спробуємо проаналізувати літературне зображення предметного оточення у творах “сердитих молодих людей”, особливо такого, яке марковане матеріальною вартістю, “майновою або професійною приналежністю персонажу” [3, 100]. На нашу думку, подібний аналіз допоможе досягнути ідейне навантаження творів “сердитих”, розглянути певний суттєвий лейтмотив, що, без перебільшення, пронизує кожний твір окремо і літературний доробок “сердитих” в цілому.

Речове оточення персонажів у “сердитих”, хоча не позбавлене індивідуально-конкретних особливостей у кожного з письменників, характеризується певною спільністю, як у плані змісту, так і у плані художнього вираження. Так, у романах “сердитих” переважно використовується хронотоп провінційного містечка; він видозмінений хіба що у Осборна, місце дії п’єси якого – одне з великих міст Середньої Англії.

Та й використання речових деталей, які створюють предметне тло подій у романах “сердитих” підпорядковується визначеному хронотопу, адже місце проживання героїв – не заміські маєтки, а квартирки чи кімнатки, які вони знімають. Однак, предметні деталі у творах не лише локативно організують текст, а й свідчать про проблему повоєнного неблагоустрою населення, здебільшого – безвихідного становища освіченої незаможної молоді. Про це у творі “Оглянься у гніві” свідчить обстановка мансарди, в якій проживають Портер, його дружина і друг: зі слів автора “*Most of the furniture is simple, and rather old*” [7, 1]; у ній “*...shabby leather armchairs*” [7, 1]. Семантика нужденного існування пов’язана і з одягом героїв: Портер одягнений у “*...a very worn tweed jacket and flannels*” [7, 1], на Елісон “*...grubby, but expensive skirt...*” [7, 2].

Скрутне становище населення неодноразово зображене і в романі “Поспішай донизу”: Чарльз загортає свої речі в газету, має єдиний костюм, черевики носить “*...old and cracked...*” [8, 77]. У романі “Шлях нагору” нужденне життя уособлює Дафтон і все, що з ним пов’язане. Неодноразово автор звертається до повоєнної скрути, яка перетворила “ситуацію” життя на залежність від талонів, одним словом, “*...there was still an atmosphere of poverty and insecurity, a horde of nasty sniveling fears in the town like bastards in the wake of an invading army*” [6, 36].

У “Щасливчику Джими” про бідність персонажа свідчить багато реалій. Цікавим, на нашу думку, є накопичення різноманітних приладів для куріння, щоб, відповідно рекламі, курити вдосталь без великих затрат: “*...the desiccated packet of cheap cigarette-tobacco, the cherry-wood pipe, the red packet of cigarette-papers, the packet of pipe-cleaners, the leather cigarette-machine, the quadripartite pipe-tool, the crumbling packet of cheap pipe-tobacco...*” [5, 154-155]. Діксон займається збиранням пляшок з-під пива – “*...his only sure method of saving money*” [5, 155], що знову ж таки вказує не на його захоплення колекціонуванням, а свідчить про просте бажання видряпатись хоча б із перманентної нестачі цигарок.

Предметне оточення у творах “сердитих” моделюється у відповідності із реальним соціальним становищем різних верств англійського суспільства: річ у творах характеризує приналежність людини до того чи іншого класу. Наприклад, про статус особи у романі “Поспішай донизу” свідчить одяг: у світі Тарклзів і Хатчінсів “*...it was everyone’s first duty to wear a uniform that announced his status, his calling and his ambitions...*” [8, 20]. Інші предмети також слугують для вираження ідеї соціальної стратифікації: наприклад, прагнення Хатчінса вирватись із тенет власного класу підкреслюється не лише його набутою манерою говоріння (імітації говірки Локвуда), а й “*...needing a pipe for the successful acting of his part...*” [8, 72].

В зображенні предметного оточення представників різних класів поступово формується семантична бінарна опозиція “дорого – дешево”. Так, папір, на якому пишуть персонажі,

перетворюється у знак-предмет, стає “емблемою” різних майнових особливостей героїв: Родрік передає записку Чарльзу у “...a small, neat envelope with a card in it, such as expensive florists enclose with flowers sent by wire” [8, 161]; Чарльз пише Брейсуейту “...on a sheet of cheap letter-paper...” [8, 226], в той час, як останній відповідає листом, написаним на “...good quality paper...” [8, 243].

Протиставлення багатого і бідного світів із властивими їм розбіжними ціннісними орієнтирами спостерігається і в “Щасливчику Джими”. Антитезою бідному становищу Діксона у романі слугує достаток сім’ї Велчів. Майновий статус професора актуалізується у зображенні обстановки його будинку: “...fake, or possibly genuine, eighteenth-century sideboard” [5, 59]; “...valuable-looking rug” [5, 62], “...leather-covered armchair...” [5, 66]. Що вже говорити про перелік страв, які подаються на сніданок, кількість яких нагадувала про те, що “...Mrs. Welch supplemented Welch’s professorial salary with a good-sized income of her own” [5, 66].

Кореляція “дорого – дешево” відіграє дуже велику роль у творі “Шлях нагору”, адже статус героїв і, значною мірою, рух сюжету характеризує матеріальна визначеність. У романі річ набуває здатності репрезентувати соціальну стратифікацію суспільства: “...it seemed that two worlds were meeting. The world of worry about rent and rates and groceries, of the smell of soda and blacklead... and the world of the Rolls and the Black Market clothes and the Coty perfume and the career...” [6, 133].

У п’єсі “Оглянься у гніві” опозиція “дорого – дешево” набуває семантичного відтінку “своє – чуже”. Бережливе ставлення до свого прослідковується у турботливому, практично любовному відношенні Портера до власних газет: доволі пригадати його зауваження “Why is it that nobody knows how to treat the papers in this place?” [7, 48]. Однак не лише свої речі турбують Джиммі, адже на зім’яті штани Кліффа він дивиться із болем у серці. Речі Кліффа настільки ж дорогі Джиммі, як свої, адже Кліфф – такий, як і він сам – виходець із робочого середовища. А от до чужого, а саме – до речей-маркерів респектабельного життя вищих класів: коктейлів, вишуканих страв – Джиммі виявляє хижацьке ставлення: “So we went on plundering them, wolfing their food and drinks, and smoking their cigars like ruffians” [7, 43].

Річ і людина у творах “сердитих” знаходяться у дуже тісному взаємозв’язку. Образи речового світу використовуються не лише як атрибути побутового оточення, середовища існування людини, але і як предмети, органічно зрощені зі внутрішнім світом людини. Ідея взаємозплетеності речі і людини проявляється принаймні у паралелізмі властивостей речей із думками і настроєм персонажу. Наприклад, чай у тітки Емілі (роман “Шлях нагору”), коли Джо сповнений почуттям любові і теплоти до неї, “...was both astringent and sweet, and she’d put some rum in it. “That’s t’first right cup of tea Ah’ve had sin’ Ah left home,” I said” [6, 94]. Однак, той самий чай після поради Тітки Емілі не продовжувати стосунки із С’юзен, що так не сподобалось Джо, представлений епітетами з негативною модальністю: він був “...too strong, stuffy, and pungent like old sacking” [6, 95]. У романі “Поспішай донизу” настрої Ганнінг-Форбса виражають його окуляри: “Gunning-Forbes was on his feet... his steel-rimmed spectacles flashing grimly” [8, 68]; “Gunning-Forbes’s glasses sparkled with fury” [8, 69]. А в п’єсі “Оглянься у гніві” реакцію Джиммі на навколишні події передає характер його гри на трубі: після пропозиції Олени “...get out of this mad-house. (*trumpet crescendo*)” [7, 44] символізує його обурення подібною ідеєю.

Окрім того, річ приймає участь у характеризованні героя, постає візуальним позначенням життєвої позиції персонажа, знаком його ества. Наприклад, холодна зверхність Ейсілла (“Шлях нагору”) виражається у властивостях його персня: “He threw up his hands in a gesture of mock resignation, the diamond on his little finger glittering coldly” [6, 67]. В “Щасливчику Джими” дивакуватий спосіб управління машиною характеризує професора як людину, яка живе в своєму власному світі, не зважає на існування поруч інших осіб. Так, Велч вів машину “...holding to the middle of the highway. The unavailing hoots of lorry behind them made Dixon look furtively at Welch, whose face, he saw with passion, held an expression of calm assurance...” [5, 13]. Подібне ставлення свідчить про егоцентризм персонажа, адже підтверджує вперту байдужість до навколишнього світу, властиву Велчу.

Іноді річ набуває здатності дублювати і замінювати людину. В епізоді роману “Шлях нагору” предмети цілковито замінюють свого хазяїна (мова йде про Джо), і це наче передують експериментам шозизму: “A sluggish wind... retired, defeated by alcohol and meat and the thick wool of my overcoat and the soft cashmere of my scarf...” [6, 98-99]. У романі “Поспішай донизу” куль одежин представляє Догсона за кермом: “The rider was a mere wad of sacking humped over the tank” [8, 137]. У п’єсі “Оглянься у гніві” труба Джиммі замінює його присутність на сцені. Так, у діалозі слово надається не Джиммі, а звукам його труби: “Alison Drink? (*rather startled*) He’s not an alcoholic, if that’s what you mean. *They both pause, listening to the trumpet*” [7, 39].

Часто письменники ставлять людину на один щабель із річчю. Наприклад, після розмови із Хойлейком, необхідність попроситись як з людиною, так і з річчю викликає у Джо однакові

почуття: “I might as well face facts: goodbye Susan, goodbye big car, goodbye a big house, goodbye power, goodbye silly handsome dreams...” [6, 159]. На Портера у п'єсі “Оглянься у гніві” ніхто не звертає уваги, ніби на річ, що спокійно собі лежить. Подібна ситуація вимальовується і в розмові Олени з Елісон: “Alison You talk as though he were something you'd swindled me out of – Helena (*fiercely*) And you talk as if he were a book or something you pass around to anyone who happens to want it for five minutes” [7, 95]. Подібним чином зображений і розрив Христини із Бертраном у “Щасливчику Джими”: “I've finished with Bertrand.’ She spoke as if of a household detergent that had proved unsatisfactory” [5, 248].

В романі “Шлях нагору” річ навіть виступає продовженням людини, так званім “...physical extension...”: “I thought that I was big and strong; but there was a lot more of that house than there was of me. It was a physical extension of Jack, at least fifty thousand pounds' worth of brick and mortar stating his superiority over me as a suitor” [6, 70]. У “Щасливчику Джими” предмет іноді набуває більшої ваги, ніж людина, адже не людина пристосовується до речі, а навпаки: “...Beesley said, bringing out the curved nickel-banded pipe round which he was trying to train his personality, like a creeper up a trellis” [5, 33].

Подібна дегуманізація людини, співставлення її духовної вартості із матеріальною річчю свідчить про знецінення індивідуальної значущості особистості, панування речі в суспільстві споживання, яка іноді стає важливішою за людину. Але складні відносини людини і речі остаточно зумовлені у “сердитих” усе ж таки антропоцентричністю картини світу, де все – і речове оточення також – моделюється для пізнання людини, й навіть знецінення останньої в світі “буржуазних” речей не є, врешті-решт, позицією самого автора.

У творах “сердитих” зображення світу речей, покликаних відтворювати морально-психологічні властивості персонажу, стає “психологізованим” [2]. Засобами суб’єктивізації речі виступають переважно метафори, які наділяють речі предикатами, що традиційно характеризують живу істоту: “Dixon sat down on the bed, which whimpered softly beneath him” [5, 206]; “...the bridge was swaying and creaking beneath my feet, and I suddenly was afraid that it might deliberately throw me into the water like a vicious horse...” [6, 102]; “The Daimler stood patiently in the sun outside, its leather giving off a hot smell” [8, 207].

Релевантна для ХХ століття тенденція усичення епічної експозиції, скорочення описових елементів у творах в цілому призводить до поширення у романах “сердитих” описів предметного світу розосередженої структури (так само “розпорошено” тут і пейзажні замальовки). Світ речей складається з дистанційованих фрагментів, розкиданих по всьому твору. Так, у романі “Щасливчик Джим” епічний оповідач неодноразово звертається до опису машини професора Велча. Спочатку подається зображення не зовнішнього вигляду, а різноманітних звуків, які викликає в машині керування нею професора. Згодом характеризується власне манера пересування машини під керівництвом Велча. Опис зовнішнього вигляду самого автомобіля, хоча й досить туманний, з’являється аж під кінець твору: “As he watched, wondering what to do next, he caught sight of a car with a damaged wing moving uncertainty round a Post office van” [5, 246]. Зрештою, образ машини у творі використовується задля характеристики самого професора Велча, і манера пересування цього авто чи звуку, які від неї лунали, а не зовнішній вигляд, цікавлять оповідача, оскільки вони характеризують даний персонаж.

Глибинний характер зв’язку “людина – її речове оточення” акцентують *лейтмотивно-імпліцитні елементи, присутні у текстових формах “сердитих”*. Повторюване зображення певних речей у творах підсилює імпліцитну семантику, яку вони втілюють, а також сприяє інтегративності змісту, слугує засобом створення цілісності зображення.

У п'єсі “Оглянься у гніві” стукіт праски о прасувальну дошку у першій дії набуває характеристик лейтмотивно-імпліцитного елемента. Ці предмети виступають, по-перше, символом недосяжності Елісон для гнівних зауважень Портера, по-друге, слугують автору у якості зв’язного елемента між злісними тирадами Джиммі: “The room is still... The only sound is the occasional thud of Alison's iron on the board” [7, 2]. “There is no sound, only the plod of Alison's iron” [7, 15]. У другій дії з цією ж метою використовується труба Джиммі, яка є втіленням персонажа, позначає його присутність.

Твори інших “сердитих” також сповнені символічних лейтмотивних елементів, які слугують засобом інтенсифікації характерологічних властивостей персонажів, а також використовуються як засіб укріплення семантичної цілісності творів. Так, предметом-символом, що характеризує Хатчіна у романі “Поспішай донизу”, стає курильна трубка, яку цей персонаж використовує для створення респектабельного іміджу. В “Щасливчику Джими” професор Велч зображений не інакше, як у рибальському капелюсі: “... he saw Welch in his crimson-striped blue raincoat and fishing-hat...” [5, 54]. “...and the sight of Welch's ‘bag’ and fishing-hat on a nearby chair, normally a certain infuriant, only made him hum his Welch tune as he went out” [5, 87]. Рибальський капелюх – досить дивний одяг для професора; він не використовується заради захисту від дощу чи сонця

(єдина умова, яка б виправдала носіння цієї дивної шапки в очах Діксона). Цей символ виступає свідченням дивакуватості індиферентного до навколишнього світу професора – риси, яка набуває у структурі портрету цього персонажа статусу домінуючої. Подібні інтегруючі засоби художнього опису у творах “сердитих молодих людей” зорієнтовані на формування семантичної єдності не лише відтвореного у тексті світу речей, а й твору в цілому.

Як представникам реалізму ХХ століття, “сердитим” притаманне домінування візуального способу зображення речей, тобто передачі візуально сприйнятих властивостей речей: їх форми, об’єму, розташування у просторі та кольору. Однак “...у процесі розвитку словесної творчості відбувається більш повне охоплення різнотипних сенсорних вражень та диференціація одних відчуттів через інші, що є мовним відображенням чуттєвої синестезії” [цит. по: 2]. Автентичність образів зростає з розширенням кола чуттєво осягнених властивостей речі.

Так, речі часто подано у “сердитих” через зображення тактильних відчуттів, передачу властивостей, які сприймаються нюхом. Наприклад, у романі “Шлях нагору” вагоме місце у сенсорному зображенні предметного оточення героя відведене запаху. Епічний оповідач характеризує не лише зовнішній вигляд, а й “аромат” театру: “The theatre had a facade of glaring white concrete... The auditorium smelled of sawdust and paint and chalk” [6, 37]. Для опису їжі використовується поєднання трьох сенсорних властивостей речі: “It was in fact very good beer, dark and sweet and smooth” [6, 55]. Таке детальне зображення пива пояснюється прагненням передачі позитивної атмосфери у вечір першого усамітнення головного героя із Еліс, коли все повинно було викликати лиш приємні багатогранні відчуття.

У “Поспішай донизу” за допомогою техніки полісенсорного зображення створюється образ замші для протирання (своєрідне поєднання звуку і тактильних відчуттів): “The wash-leather made a pleasant noise, half slosh and half squelch, as Charles dipped it in the pail of water and then wrung it out. The feel of it in his hand varied greatly with its condition: slippery when it was wet, and tenacious, almost corky, when it was dry” [8, 34]. Прискіплива увага письменника до замші пояснюється важливістю даного реманенту для Чарльза, адже миттям вікон він досягає бажаної нейтральності.

Явище синестезії, взагалі релевантне для літератури даного періоду, також нерідко зустрічається на сторінках творів “сердитих”. Наприклад, родинний дім Сент-Клерів у романі “Шлях нагору” постає як “...frozen music” [6, 162]. Для досягнення правдоподібності відтворення нетверезого стану головного героя у “Щасливчику Джими” подається таке зображення освітлення: “The stuff coming from the light... gave a creamy hum” [5, 60].

У зображенні предметного світу письменники прагнуть передати динаміку зміни сенсорних властивостей речей. Зрештою, зображення життя в його багатогранності й динаміці можна вважати маркером сучасного реалізму. Так, про халат Джо Лемптона сказано наступне: “...according to the light, it looked either garish or drab” [6, 13]; смак пива змінювався по мірі того, як Джо його пив: “It changed taste several times: bitter, scented, sour, watery, sweet, brackish” [6, 238].

Динамічне зображення і камінної полицки, і кімнати в цілому у “Щасливчикові Джими” використовується для наочного відтворення світосприйняття нетверезої людини, а також для створення неабиякого комічного ефекту: “He reached up and turned off the light by the hanging switch above his head. The room began to rise upwards from the right-hand bottom corner of the bed, and yet seemed to keep in the same position” [5, 61]. Динамізм реальності для реципієнта у стані алкогольного сп’яніння характерний і для “Поспішай донизу”: “The bar, as he stared down its shiny length, began to rise and fall gently. High in the ceiling, the three electric lights which glared down through the clouds of smoke began to circle one another in a solemn dance” [8, 30]; “...and the village street opening and closing like a huge oyster shell” [8, 31].

Зрештою, у характері зображення світу речей різними представниками “сердитої молоді” існують і деякі відмінності. У романі “Щасливчик Джим” речі епізодичні, можна сказати, нехтуються автором, адже зображенню внутрішнього світу героїв, динаміці подій, діалогу приділяється набагато більше уваги. Локативна організація тексту досить неконкретна: немає навіть назви міста, в якому відбуваються події. Відомо лише, що це провінційне містечко, яке протиставляється Лондону. Характерно, що у творі зовсім не описаний університет, цитадель інтелекту: немає ані назви його, ані більш-менш конкретного зображення; єдина деталь, виділена автором – це криві газони перед університетом! Тобто, це не якийсь конкретний реально існуючий університет, та й навіть не створений уявою автора індивідуально-конкретний заклад, а підкреслена через характерну, типізуючу деталь англійська провінційність. Так само й щодо опису машини Велча: автор повертається до нього неодноразово, але марки чи навіть позначення “стара” – “нова”, яке б хоч якось виокремило її з-поміж безлічі інших, у текстовій тканині твору відсутнє.

У романі “Поспішай донизу” зображення речі, її деталізація прямо пропорційне ставленню до неї головного героя твору. Автор детально описує лише ті предмети, які в очах Чарльза наділені

цінністю. Так, багато уваги надається реманенту Чарльза як мийника вікон, адже це була важлива для нього посада – заробляючи таким чином, Чарльз міг пишатися своєю незалежністю і нейтральністю! А от опису кімнати, яку Чарльз знімав у місці Смайт, немає – характеристика обмежується описом “...the greasy mats in the hall...” [8, 11]. Відсутній опис і кімнати, яку він займає в гуртожитку християнської молоді. Перше приміщення, яке відтворюється в романі, – горище, де проживають Фроуліш з Бетті і де зупиняється Чарльз на певний час. Горище наділене символічним значенням для Чарльза: це пристань прихисток декласованого індивіда, який зовсім не прагне комфорту, чистоти чи затишку. Єдина умова – це має бути місце, де можна “...to store his few possessions, to take his meals, and to sleep in at night” [8, 53], і цій умові горище Фроуліша відповідало.

Утім іноді річ є настільки значущою, що не просто детально зображується, а навіть виконує сюжетнотворну функцію й практично опиняється на авансцені роману. Такий статус отримує, наприклад, сумочка Вероніки, яка змушує Чарльза відмовитись від одруження з Розою і погодитись на місце водія у мільйонера Брейсуейта.

Аж ніяк не нехтується автором речовий світ у п'єсі “Оглянься у гніві”, незважаючи на те, що п'єса переважно складається із гнівних зауважень головного героя щодо різноманітних проблем того дня. Так, Джиммі зображений або за читанням газет, або під час куріння трубки. Перед Елісон Олена постає не інакше, як за прасувальною дошкою, весь час клацаючи праскою. Елісон не перестає прасувати, незважаючи на уїдливі зауваження Портера: “*He looks up at both of them for reaction, but Cliff is reading, and Alison intent on her ironing*” [7, 7]. Те ж саме і з газетою Портера. Газета для нього – мов ширма, за якою зручно сховатись; зрештою, ту ж само роль вона відіграє і для Кліффа. Навіть коли Елісон обіймається із Кліффом, Портер “...crosses to the armchair L, and sits down next to them. He picks up a paper, and starts looking at it” [7, 27]. Образ газети імпліцитно втілює поняття байдужості, на яку страждає не лише Кліфф, а й Джиммі, хоча й звинувачує у цьому інших.

Деталізоване зображення речі у романі “Шлях нагору” спостерігається у використанні прийому просторової визначеності й зорової наочності у зображенні предметного оточення героїв: нарратор детально описує місто, в якому він в якості головного героя збирається проживати, у порівнянні його з тим, яке він залишив, подає всебічне зображення не лише інтер'єру, а й одягу персонажів, причому, все матеріально оцінюється, що одразу створює відповідну площину сприйняття. Наприклад, “The Aisgill’s house stood at the end of a narrow dirt road just off St. Clair Park... It looked expensive, build-to-order...” [6, 70]; будинок Джека Велса: “It was a mansion, in fact, a genuine Victorian mansion with turrets and battlements and a drive at least a quarter of a mile long and a lodge at the gate as big as the average semi-detached” [6, 70].

Подібно до роману “Поспішай донизу”, річ у цьому творі також виконує сюжетнотворну функцію. Вона надає ціль Лемптону, змінює усе його життя: “...I was certainly shown the way to a destination quite different from the one I had in mind for myself at that time. Parked by a solicitor’s office opposite the café was a green Aston-Martin tourer, low-slung, with cycle-type mudguards” [6, 29].

Підсумовуючи, слід зазначити, що відповідно до тези О.П. Чудакова, “особливості характеру “предметобачення” важливі для прояснення усіх позосталих структуротворних принципів поезики і естетики того чи іншого автора” [1]. Поданий огляд характеру відбору і зображення предмета, особливостей взаємовідношення людини і речі у творах “сердитих молодих людей” дозволяє говорити про аналогічність більшості структурно-сміслових принципів зображення речового світу у творах Еміса, Вейна, Брейна і Осборна, що в свою чергу дозволяє, на нашу думку, висунути припущення про аналогічність принципів поезики і естетики розглянутих романів “сердитих” письменників в цілому.

Список використаних джерел

1. Горских Н. А. Н.В. Гоголь и Ф. Сологуб: поэтика вещного мира: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук: Веб-сторінка. – Томск. – 2002. – <http://dissertation2.narod.ru/avtoreferats7/i2.htm>
2. Ковальова Т.П. Лінгвостилістичні засоби створення чуттєво-конкретного зображення в сучасній англійській та американській художній прозі: Веб-сторінка. – <http://eprints.zu.edu.ua/1653/>
3. Красушкина А.В. Человек – вещь – случай в рассказе Д. В. Григоровича “Лотерейный бал” / Caucasus filologia (Пятигорский государственный лингвистический университет): Пятигорск. – № 1. – 2006. – С. 100-102.
4. Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе // Aequinox. – М., 1993. – С. 70-94: Веб-сторінка. – <http://ec-dejavu.ru/v/Vesh.html#toporov>
5. Amis K. Lucky Jim. – London: Penguin Books, 2000. – 251p.

6. Braine J. Room at the Top. – London: The Book Club, 1962. – 248p.
7. Osborne J. Look Back in Anger. – London: Faber and Faber Ltd, 1996. – 103p.
8. Wain J. Hurry on Down. – London: Penguin Books, 1978. – 255p.

Анотація. У статті розглядається ідейно-естетична функція предметного світу в художній системі твору “сердитих молодих людей”. Встановлюється аналогічність більшості структурно-сміслових принципів зображення речового світу у творах К. Еміса, Дж. Вейна, Дж. Брейна і Дж. Осборна.

Ключові слова: предметний світ, семантична бінарна опозиція, розосереджена структура, полісенсорне зображення, синестезія, динамізм.

Summary. Aesthetic function of the objective world in the narrative system of the Angry Young Men works is investigated. Analogy between major structurally-semantic principles of the objects' representation in the works of K. Amis, J. Wain, J. Braine and J. Osborne is determined.

Key words: objective world, semantic binary opposition, dispersed structure, poly-sensory representation, synaesthesia, dynamism.

УДК 373.3.016:808.5

Горох Г.В.

РОБОТА З ТЕКСТАМИ НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ РИТОРИКИ

Різноманітність підходу до тлумачення тексту зумовлена багатьма причинами, передусім важливістю цього поняття для людини, його складністю, а також багатовіковою традицією вивчення його в різних сферах знань. І справді, текст як явище мовної і позамовної дійсності – складний феномен, який виконує різноманітні функції: бере участь у комунікації, допомагає зберігати і передавати інформацію в просторі і часі, фіксує психічне життя індивідів, є продуктом конкретної історичної епохи, формою існування культури, віддзеркалення певних соціокультурних традицій тощо.

У сфері комунікації теж немає єдності поглядів щодо тексту [див. : 1].

Деякі вчені ототожнюють процес спілкування з текстом, вважають його втіленням самої комунікації. Інші розглядають текст як результат спілкування, співвідносячи його з поняттям “дискурс” [2; 3; 4].

Аналіз праць учених, що стосуються специфіки мовленнєвої діяльності, переконує в тому, що, по-перше, процес її реалізації пов’язаний зі створенням і сприйманням висловлювань (текстів) під час спілкування, по-друге, саме спілкування базується на обміні текстами, актуальними для певної мовної ситуації.

Існує два моменти, що визначають текст як висловлювання, – це його задум (“інтенція”) і здійснення його задуму.

Актуальність цього дослідження полягає в необхідності розгляду роботи над текстами на практичних заняттях із риторики.

Предметом дослідження є тексти художньої літератури та дослідження їх мовностилістичних засобів мови.

Пропонуємо зразки завдань, що сприяють формуванню навичок ефективної роботи над створенням первинних і вторинних текстів та аналізу їх.

1. Знайдіть у тексті прикметники. Яка роль їх у тексті?

Ніжна душа нашого народу бринить у слові. Слово, оповите любов’ю, вигранене вічністю, музично-незбагнене і сонячно-прозоре, заходить у серце і настроює струни ніжності. Ніжність у щасті, ніжність у сумі, ніжність у щемну годину. З ніжної душі – у слово ніжне і запашне, як розпростерта у світ неперевершена українська пісня. У слово-диво, у слово сонячно-кларнетне. Дивиться мудрими очима вічність і промовляє до нас зелен-травою, яблуневоцвітною весною, червоним осіннім зойком клена – і ніжністю слова. Слово ніжне будить у нас людину, слово ніжне освячене любов’ю до найдорожчого на землі, слово ніжне сходиться зорею і яскравіє, доки людина живе до добра, доки мудрість і праця квітчають землю, доки живе в людині жага творення...

Людина опоетизовує найдорожче, увінчує його у слові. Вона хоче ніжно-мрійним, гучно-тихим словом сказати всьому світові про свої найглибші почуття і зоряні мрії. Людина вибудувала

з минулого прийдешнє золотий міст, яким спішать у серця посланці людяності і любові – викупані у пелюстках квіту і в пробудженнях росяного ранку слова, прозоро-чисті слова моральності людської (І. Вихованець).

2. Визначте тему текстів. Установіть стиль та підстиль кожного з них.

Яким завданням підпорядковується добір мовних засобів у цих текстах?

а) Дуб звичайний – однодомна рослина родини букових. Дерево 20-50 м заввишки, з широкою неправильною кроною. Молоді гілки зеленувато-бурі або червонуваті, голі або легко опушені. Кора на стовбурі і багаторічних гілках темно-сіра. Листки чергові; коротко черешкові, видовженооберненояйцевидні, перистолопатеві, біля основи – з вушками. Квітки одностатеві; тичинкові – в пониклих сережках і складаються з 6-8 роздільної зеленуватої оцвітини, по 1-3 пазухах верхніх листків, ніжки їхнього суцвіття при плодах довші за черешок листка. Плід – горіх (жолудь). Цвіте протягом квітня-травня; плодоносить у вересні-жовтні.

Утворює чисті насадження або росте у суміші з іншими породами майже по всій території України (у степу – головним чином по долинах річок) (З енциклопедичного довідника).

б) У багатьох чудових українських народних піснях оспівано зеленого патріарха лісів. У багатьох віршах постає він як символ незламної сили, могутності та переможного довголіття!

Дуб, і справді, живе надзвичайно довго. В селі Верхня Хортиця, яке нині перетворилося на передмістя Запоріжжя, височить старезний дуб-велетень, вік якого – понад вісімдесят років. Ще за часів Київської Русі з брунатного жолудя проклюнувся паросток і, набираючи сили, згодом перетворився на могутнє розлоге дерево. Під ним проходили слов'янські племена, мешканці південних степів, у його затінку відпочивали, ховалися від дощу або палаючого сонця. Нині над дубом-велетнем мчать реактивні лайнери, пролітають штучні супутники Землі, а він, як і колись, живе, зеленіє, задумливо шумить серед безкраїх обширів.

Колись, багато віків тому, твердять учені, все Південне Придніпров'я вкривали дубові гаї. З часом діброви відступили під натиском безкрайнього степу, серед якого і лишився, наче на згадку, цей один-єдиний дуб-довгожитель (С. Івченко).

в) Дуби ростуть поволі, неквапливо;
Хто садить дуба – той його, можливо,
І не побачить вищим, аніж сам.
Це – дар майбутнім, скажімо, літам,
Привіт іще не знамим поколінням,
Весна, в тумані схованім осіннім (М. Рильський).

3. Визначити метафори у тексті.

а) Он і Матвій свій чорний лан розорав, – широта, довжінь! Іде розмашисто туди й назад і сипле зерном. За ним ступає і заволочує посіяне Василь. Лан! Чотирнадцять десятин! М'язи, нерви, кров. Ні. Його нічого не болить. Це лиш проходить хребтом ціна землі – своєї, лудяної сонцем, литої потом і болючої, як і той хребет...

І все то хворобливо і жадібно чіпляється смачної, розкішної, п'янючої землі. Земля для всіх і всього.

Земля – найбільше щастя – більша за любов, за життя. Земля – найбільший скарб – більший за золото і коштовні речі. Земля – сон мільйонів поколінь, казкове привабливе ество, містична сила космосу, наснага слабих і дужих. Золото, краса, любов, молодість і вічний учитель мудрості! От що земля (У. Самчук "Волинь").

б) Мазайло (обсмикуючись, як колись обсмикувався в школі перед тим, як здавати урок, голосно й виразно):

– Пахнєт сеном і над лугами...

Баранова– Козино (трохи захвилювалася):

– Прононс! Прононс! Не над лугами, а над лугами. Не га, а га...

Мазайло:

– Над лу-гами...

– Над луга-га!

– Над луга-га.

– Га!

– Га!

Баранова-Козино (аж вух своїх торкнулася пальцем):

– Ах, Боже мій! Та в руській мові звука "г" майже немає, а є звук "ґ". Звук "ґ" трапляється лише в слові "Бог"...

Мазайло (раптом у розпач вдався):

– Знаю! Оце саме "ге" і є моє лихо віковичне. Прокляття, якесь каїнове тавро, що по ньому мене впізнаватимуть, коли я возговорю не те що чистою руською, а небесною, ангельською мовою (М. Куліш).

4. Який це стиль викладу? Як виражається в ньому розгорнена думка?

а) Сонце уже зійшло, але його ще не було видно із-за темного лугу; небо освітілося ясно і погожо, і луг теж посвітлішав і прихорошився. Уже горіли мохнатими і червоними як жар, шапками будяки, дихаючи солодким медвяним душком; цілими озерами поміж трав білили соромливі невісточкі в жовтих шапочках і білих віночках з пелюсточок навколо голівок; виплітався та спалахував іскрою петрів багіг; розпарена нічною задухою, гостро і задумливо смерділа болиголова, яка то тут, то там здіймалася вище всіх на своєму товстому і порожньому стовбурі, увінчаному тоненькими, схожими на віття кропу гіллячками; іноді посеред луки розкішно кущився верболіз, схожий здаля на копицю сіна; над ними уже кружляли чайки, вишукували вранішню поживу на сніданок. Близькість ріки відчувалася особливо виразно не тільки по тому свіжому холодному повітрі, яким віяло з очеретів, а й по щедрій росі на травах, яка бризкала людям на руки і на ноги світлими льодяними краплями, таємничістю звуків, властивих для кожного приріччя: тихим бульканням, коротким раптовим плюскотом, якимось шарудінням, схожим на чиїсь хитрі кроки (Г. Тютюнник).

б) – Та це ж ті каторжні Балаші!

Хіба ж ви їх не знаєте? – кричала Мотря до людей.

– Та це ж ті іродові Довбиші! Хіба ж ви їх не знаєте? – репетувала баба Кайдашиха. – Це ж вона того вовчого заводу з чортячими хвостами.

– Та годі вам лаятись! – гукнув з-за тину один чоловік.

– Як же годі! Та це ж ті підтикани, задрипані Балаші! Хіба ж ви їх не знаєте? Це ж ті бієвські лобурі, що старців по ярмарках водять! – кричала Мотря. – Он зав'язалась, як на Великдень, а батько ходить по селі з торбами.

– Брешеш, брешеш, як стара собака! Та й брехати добре не вмієш. У тебе й до того розуму та й хисту нема, – кричала Мелашка.

– В тебе вже розуму, як у дірявому горщику, стільки, як у твоєї свекрухи! – кричала Мотря, взявшись за два кілки і висунувшись у Лаврінів двір (І. Нечуй-Левицький “Кайдашева сім'я”).

в) Ліс – диво природи, важливий і незамінний елемент біосфери, регулятор клімату, постійно діючий фільтр повітря. Дерево – унікальне її творіння. Воно має свою біографію і географію. Назви влучно відображають основні властивості рослини. На земній кулі зростають хлібне, томатне, динне, ізюмне, масляне, капустяне, воскове, гвоздичне, драконове, тюльпанне, оливкове, червоне, чорне, оцтове, суничне, кавове дерева, інші дивовижні і дуже цінні породи. З часу появи на Землі розвиток людини відбувався у нерозривному зв'язку і повній гармонії з природою... Вона поступово нагромаджувала знання про рослини, знаходила серед них цілющі і використовувала для лікування.

Крім того, ліс – невід'ємна частина історії, побуту і культури українців. Але стан лісів залежить від поведінки людей, їх екологічної грамотності і культури. Більшість із нас, на жаль, не підготовлені до спілкування з природою, а тому завдають їй великої шкоди (А. Чала).

г) Чебрець звичайний – трав'яниста рослина, напівкущ, родини губоцвітих. Квіти зібрані у щільні голівки – суцвіття. Пелюстки квітів пурпурово-червоного (рідко білого) кольору. Рослина дуже пахуча, багата на нектар, а тому й приваблює до себе багато комах, а особливо бджіл. Цвіте чебрець в Україні з травня аж до самої осені. Росте дико по сухих схилах і піскуватих місцях, на луках та в листяних і мішаних лісах. Існує кілька видів чебрецю, в тому числі і чебрець український. Цвіт українського чебрецю блідо-рожевого кольору. Чебрець часто згадується в українському фольклорі, вживається в народній медицині і чарах (О. Воропай).

5. Прочитайте тексти. Визначте стилі. Які засоби милозвучності зустрічаються у поданих текстах?

Є неспростовна прикмета у кожного великого таланту: потужне силове поле духовності й краси, що формується творчістю митця та самою його особистістю. Не підлягає ця ознака ні цифровим, ні якимось іншим точним вимірам. Та коли вголос або подумки вимовиш ім'я Майстра, пульсування цього силового поля відчуваєш неодмінно.

І ось входимо в силове поле Олеса Гончара, що витворилося вже понад чотири десятки років тому та розширюється, та поглиблюється, набуває нових ознак.

Яке найперше враження воно справляє? Безліч разів пропонувалася відповідь на це запитання, і майже завжди на передній план виступали два естетично забарвлені поняття – світло й чистота (А. Погрібний).

6. Запишіть текст, підкресліть метафори. Як вони впливають на стилістичне забарвлення тексту? Що зміниться в тексті, якщо їх замінити словами з переносним значенням? Зробіть таку заміну і порівняйте тексти.

Заснула хвиля у броді, заснув і присілок над бродом. А до нього ніяк не дотягне своє снування той волохатий, що так дитинство нагадує, сон: перед жнивими він завжди тільки скрадається за Данилом, а коли прихопить його, то лише на якусь частину. Переджнив'я!

Це та пора, коли в серці селянина сходяться радість й тривоги хліба, а між ними снуються й снуються древні, певне, що з язичницького віку прихоплені хліборобські жалі. Жаль було сивого й золотого колоса, що нагойдався, нашелестівся, наспівався за літчко в полі і вже завтра, зітхаючи, впаде на землю, поїде до добрих людей, ляже теплим хлібом на столі (М. Стельмах).

7. Прочитайте текст. Випишіть еліптичні речення. Яку роль відіграє еліipsis у передачі внутрішнього стану ліричного героя?

а) Врешті стою. Мене спинає біла піка гречок, запашна, легка, ніби збита крилами бджіл. Просто під ноги лягла співуча арфа і гуде на всі струни. Стою і слухаю...

Раптом все гасне, вмирає. Здрагаюсь. Що таке? Звідки? Тінь? Невже хтось третій? Ні, тільки хмарка. Одна хвилинка темного горя – і вмить усміхнулось направо, усміхнулось наліво – і золоте поле махнуло крилами до країв синього неба. Наче хотіло злетіти. Тоді тільки передо мною встала його безмежність, тепла, жива непереможна міць. Вівса, пшениці, ячмені, все це зіллялось в одну могутню хвилю; вона все топить, все забирає в полон (М. Коцюбинський).

б) Та що ж то за дівка була! Висока, прямесенька, як стрілочка, чорнявенька, очиці, як тернові ягідки, брівоньки, як на шнурочку, личком червона, як панська рожа, що у саду цвіте, носочок так собі прямесенький з горбочком, а губоньки як квіточки розцвітають і меж ними зубоньки, неначе жарнівки, як одна, на ниточці нанизані... усі груди так і обнизані добрим намистом з червінцями, так що разків двадцять буде, коли й не більше, а на шиї... та шия ж білесенька-білесенька, от якби з крейди чепурненько вистругана; поверх такої-то шиї на чорній бархатці, широкі, так що пальця, мабуть, у два, золотий єднус і у кільці зверху камінець червоненький: то так і сяє!

(Г. Квітка-Основ'яненко "Маруся").

в) Взавтра ви почувете:

– Куди на відкриття?

– Думаю до Борисполя!

– До Борисполя? Чого? Хіба на сухому качки плавають?!

– Так там же озера повисихали!

– Там за весну і за літо ніхто навіть не чув, щоб хоч одна закахкала! Ранньої весни прилетіло, було. Туди чималенько табунів, покружились трохи й усі на Носівку! Чули про Носівку?!

– Чув.

– То там з усього Лівобережжя качки ще навесні позбирались. Стихійне нещастя. Соняшники всі потолочили. А на луках через гнізда трава не вироста: гніздо на гнізді, траві нема де рости, – не знають колгоспники, чим худобу годувати. Ні, коли вже їхати, то тільки в Носівку (О. Вишня "Мисливські усмішки").

8. Які речення у тексті виконують функцію парцелятивів?

Біжіть. Коні мої по рідній дорозі. Несіть мене під стріху, батька. Звідти я вийшов у світ, звідти почну роботу. Всі дні, а їх буде безліч, вставатиму бадьоро і ні одного не віддам умарне. Почну від себе. От серце моє. Воно гаряче, мов жарини. Ллю воду холодну, і хай приймає гарт, і хай от так ствердне, мов ліпша криця. Добре! Боже, приношу дяку тобі, що родився в час, коли родиться віра моя – в Тебе, в Батьківщину, в Працю (У. Самчук).

9. До якого виду мовлення належить текст?

Вельмишановний і дорогий товаришу! Я чую, що ви довідуєтесь до моїх родичів про мою адресу. Се ж видно, Ви хочете подати мені слово привіту, неважаючи на те, що я була до краю негречна до Вас і навіть не обізвалась не словом подяки на Ваші товариські дарунки, хоч вони глибоко порушили мені серце. Вірте мені, товаришу, коли приїхавши восени з Буковини, знайшла в своїй київській хаті Ваші книжки, то здалось мені, що се Ви самі зустріли мене на порозі моєї хати і щиро стиснули мені руку.

(Л. Косач до А. Кримського від 5 січня 1902р. з Сан-Ремо).

10. Як членується мова листів?

а) Батьку нашого кону, високоталановитий артисте, не дивуватись тій незвичайній силі Вашого духу, що не звертаючи на всякі шкоди і перепони, не згортає своїх дужих крил, як не дякувати Вам за все те, що Ви зробили для нашого кону і, не дивлячись ні на літа, ні на здоров'я, не згортає своїх рук... Прийміть же від нас, високоталановитий артисте, нашу щирю подяку і гаряче, від самого серця, жадання – доброго та довгого віку, щасного життя без шкод і перепонів, і легкої вдачі Вашим найкращим замірам.

(Лист Марка Кропивницького Кінець 90-х – початок 19-х років).

б) Здрастуй, друже!

Прохаєш дати тобі поради щодо майбутнього життя твого і становища, особливо про те, з якими друзями тобі підтримувати зв'язок. Ти чиниш розсудливо, що заздалегідь піклуєшся про своє майбутнє...

Але дзвін кличе мене до грецького класу. Тому, якщо тобі бажано буде поговорити в інший час про те ж саме, ти мені невдовзі напиши. Так ми будемо вести бесіду про святі справи, а тим часом і стиль буде вироблятися.

(Григорій Сковорода до свого учня Михайла Ковалинського від 23 листопада 1762р.).

11. Визначити образні порівняння в діалозі.

– Капре! – тихо почав Лаврін, дуже охочий до гарних дівчат. – Скажи-бо, кого ти будеш сватать?

– Ат! Очепись од мене, – тихо промовив Карпо.

– Сватай Олену Головківну. Олена кругла, як цибулька, повновида, як повний місяць; в неї щоки, мов яблука, зуби, як біла ріпа, коса, як праник, сама дівка здорова, як тур: як іде, то під нею аж земля стугонить.

– Гарна... Мордою хоч пацюків бий: сама товста, як бодня, а шия хоч обіддя гни.

– Ну, то сватай Одарку Ходаківну: ця тоненька, як очеретина, гнучка станом, як тополя; личко маленьке і тоненьке, мов шовкова нитка; губи маленькі, як рутяний листок. З маленького личка хоч води напийся, а сама пишна, як у саду вишня, а тиха, неначе вода в криниці.

Старий Кайдаш аж набік сплюнув, а Карпо промовив:

– Вже і знайшов красуню! Та в неї лице, як тріска, стан, наче копистка, руки як кочерги, сама, як дошка, а як іде, то аж кістки торохтять.

– Але ж ти й вередливий! То сватай Хотину Корчаківну, – сказав Лаврін і засміявся.

– Чи ти здурів? Хотина як вигляне в вікно, то на вікно три дні собаки брешуть, а на виду в неї неначе чорт сім кіп гороху змолотив.

– Ну, то бери Ганну.

– Авжеж! Оце взяв би той кадівб, що бублика з'їси, поки кругом обійдеш, а як іде...

(І. Нечуй-Левицький “Кайдашева сім'я”).

Список використаних джерел

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник / Ф. С. Бацевич – К. : Видавничий центр “Академія”, 2004. – 344 с.
2. Димитрова С. Текст и подтекст / С. Димитрова – София, 1984. – 309 с.
3. Каменская О. Л. Текст и коммуникация / О. Л. Каменская – М., 1990. – 306 с.
4. Рудзієвська Т. В. Текст як засіб комунікації / Т. В. Рудзієвська – К., 1993. – 254 с.

Анотація. У статті розглядається робота з текстами на заняттях із риторики: навчити визначити роль прикметників у тексті; встановити стиль та підстиль поданих текстів та визначити теми текстів; визначити метафори у тексті; які засоби милозвучності у поданих текстах.

Ключові слова: текст, риторика, заняття, робота, засоби милозвучності, метафора, стиль, підстиль.

Summary. The article deals with the texts work at the rhetoric classes, exactly teaching to define the role of the adjectives in the text; to figure out the style and the substyle of the texts given, to define the texts topics; to define the metaphors in the texts; what devices of the euphony there are in the texts given.

Key words: the text, the rhetoric classes, work, devices of the euphony, metaphor, the stile and the substyle.

УДК 81.161.2'373

Григоренко Т.В.

ЕТНОГРАФІЧНА ЛЕКСИКА В КАРТИНІ СВІТУ УКРАЇНЦЯ

Змістовий бік лексичних одиниць досліджується в руслі теорії номінації, етнолінгвістики, взаємодії мови та мислення, мови і культури, психолінгвістики (О.Мельничук, Р. Зорівчак, М. Кочерган, В. Русанівський, В. Жайворонок та ін.). Багаті традиції вивчення мають метафоризовані мовні одиниці – від розуміння “різного бачення” тієї самої речі до виявлення національно-культурного компонента в семантиці слова. Їхнє подальше вивчення зберігає свою актуальність, оскільки торкається недостатньо вивчених шарів лексики, які відображають духовну культуру народу. Виявлення і фіксація лексики з національно-культурною ознакою, в

тому числі безеквівалентної, визначення статусу національного компонента у структурі значення слова, способів його експлікації передбачає з'ясування особливостей відображення культурних явищ у мові, зокрема на матеріалі текстів українського фольклору – паремій, пісень, казок.

Відомо, що майже кожне слово як мовний знак символізує те чи інше явище дійсності. О. Потебня зазначав, що символізм від самого початку відрізняє людське мовлення від звуків тварин та вигуків [3, 79]. Моделювання етнопсихологічних явищ у їхніх зв'язках з мовною картиною світу неможливе без уживання етнографічного мовного матеріалу. Культурно-історичні конотації властиві етнографічним словам-поняттям, пізнаються звичайно з огляду на індивідуальний досвід мовця та на його культурне оточення. Про такі конотації неможливо дізнатися з тлумачних словників, які подають значення слова за узагальненою схемою. Ще менше інформації містить словник про можливості варіантних найменувань, які об'єднуються навколо повного етнографізму, що має в мові кілька версій, зокрема, версію розмовну, стереотипну, версію спеціальну, термінологічну (наукову) і версію ускладнено-метафоричну, властиву поетичній мові.

Символ, як і образ, може зароджуватися в глибинах мовлення ще до набуття словом нового значення. Людина має здатність творити символи з огляду на довкілля, надаючи тим чи іншим виразам широкої перспективи, багатозначності, узагальнювальної сили, здатності репрезентувати цілі класи споріднених предметів або явищ. Соціум дає найменування денотатові, приписує його ознаки, властивості іншим предметам шляхом використання в мовленні таких одиниць, де первісний смисл того чи іншого компонента стає прозорим і водночас неоднозначним. Поступово такі вирази можуть зазнавати фразеологізації. Наступні покоління використовують їх у мовленні на основі “приписаних” смислів. Мовний колектив, не будучи в змозі пояснити зв'язок слів, приймає його на віру і визначає символічність [див. праці В. Бібіхіна, Е. Ільєнкова, К. Бутиріна, О. Лосєва та ін.].

Відомо, що світ пізнається логічно та образно. На візуальні сприйняття накладаються асоціативні. Прикладами можуть слугувати фольклорні за походженням етнографізми. Мовні символи відтворюють метафоричний зміст висловлення. Виступаючи його основою, символ передає йому деякі свої властивості, багатство й ємність змісту, особливий полісемантизм, семантичну перспективу, спрямовану у безкінечність. Відбувається своєрідний процес поєднання конкретного, ситуативного з загальним, глибоко філософським, універсальним. Це і робить символізовані мовні одиниці продуктивною частиною мовлення, зумовлює їх життя у різних функціональних стилях. Провідні ідеї щодо вивчення мовних одиниць, які ґрунтуються на символах (а на такій основі побудовано передусім усталені мовні звороти), висунув О.Потебня. У своїх працях він дав глибоку концептуальну інтерпретацію символів слов'янської народної поезії, в тому числі й на тлі відповідних сталих одиниць. Думки видатного українського вченого було розвинуто у працях Л. Авксентьєва, Ю. Гвоздарьова, М. Демського, А. Івченка, В. Ужченка та ін.

Основою етнографізмів є такі типи вторинної номінації, як метафора та порівняння. Метафоричне переосмислення трапляється частіше, при цьому більшість досліджуваних виразів має розгалужену семантичну структуру (широкий спектр семантично похідних лексико-семантичних варіантів).

Різноманітність української народної традиції в обрядах, повір'ях, звичаях як комплексі духовної культури робить її незамінним джерелом для реконструкції міфологічних переконань і форм, для діахронічних міфологічних студій, для визначення динаміки розвитку окремих міфологічних систем, для їхнього етнічного, територіального та хронологічного прилучення до минулого. Коли йдеться про мовну семантику, передусім значення мовних одиниць (знаків), що сягають часто витоків етнокультури, торкаємося розв'язання найважливіших завдань етнолінгвістики, що орієнтує дослідника на розгляд співвідношення і зв'язку мови і духовної культури етносу, мови і народного менталітету, мови і народної творчості [5, 182]. Зв'язок слова зі звичаєм, міфом чи якоюсь іншою ланкою давньої української духовної культури може надати слову додаткової інформації, потрібної для його лінгвістичної стратиграфії. Як би не розмежовувалися мовознавчі, етнографічні, культурологічні чи інші науки, в них завжди буде спільна семіологічна основа.

Погляди на шляхи тематичної характеристики мовних одиниць зводяться до думки про накладання поняттєвої мережі на мовну систему й протилежної – про пошуки спільних аплікаційних площин, виходячи із структурування словом або фразеологічною одиницею (ФО) ієрархії парадигм “синонімічний ряд – семантична група – семантичне поле – тематична група – тематичне поле – ідеографічна група – ідеографічне поле – архіполе” (Ю. Прадід). Погоджуємося з Ю. Карауловим, який пише, що дослідження й побудову системи потрібно проводити знизу, тоді “... дослідник на певному етапі також отримує одиниці, співвідносні з логічними поняттями, але не тотожні їм” [3, 60]. При цьому вважаємо більш адекватним для нашого дослідження шлях систематизації, що пролягає від слова до поняття.

Як відомо, найвищим ступенем абстрактності характеризується граматичне значення. Ідучи шляхом від системи до часткового, Ю. Гвоздарьов на першому етапі семантичної класифікації виділяє граматичні загальні класи [1, 15-18], семантичні категоріальні ознаки яких організують універби (І. Стернін) метамови: субстанція, дія, почуття, якість, кількість, відношення, простір, час тощо.

З метою системного ідеографічного аналізу візьмемо культурно-конотовану номінацію (слово-символ) *хата*, аби виявити значеннєві відтінки цієї назви, а також особливості її вживання у сталих фольклорних мовних одиницях. У визначенні семантики слова та встановленні його концептосфери використовуємо методу, запропоновану польським ученим Є. Бартмінським. Вона полягає у зовнішньо-семантичній категоризації понять, які стоять за назвами, за принципом їх профілювання [6, 110]. Добре сформульоване визначення має охоплювати систематизовані дані щодо типових функцій мовної одиниці, її внутрішньої структури, позамовної віднесеності. Наприклад, для загальноновживаної номінації *хата* спробуємо створити типову орієнтовну модель рубрикації, або профілювання, використовуючи дані фольклорних джерел.

Найдорожчим місцем для українця є своя хата, але чужа також шанувалася: *Де будь, там будь, а свій кут не гудь* [4, 133].

В уявленні українця *хата* має бути побудована за всіма народними звичаями: *Найліпша хата крита, а сукмана шита* [4, 133]. Своє помешкання повинен мати кожен: *Бодай і пес свою хату мав!* [4, 133]. З хатою пов'язане як матеріальне, так і духовне життя: *Ваша хата, ваша й правда* [4, 133]; *Чия хата, того правда* (Пр., 133); *Не взявшись за сокиру, хати не зробиш* [4, 133].

Хата завжди асоціювалася з матір'ю, тому до неї ставилися шаннобливо: *Де хатка, там і паніматка* [4, 133]; *Дорогая тая хатка, де родила мене матка* [4, 134]; *Друга хатка – інша гадка* [4, 134]. Порядок у хаті вела господиня, тому оселя засвідчувала про рівень господарювання. Зазвичай у *хаті* українців має бути чисто, тому хатній бруд і нелад осуджувався: *В хаті наче гуси ночували* [4, 133]; *В хаті, як у віночку; хліб випечений, як сонце* [4, 133]; *В хаті, як у віночку, і сама сидить, як квіточка* [4, 133]; *У хаті в неї, як у віночку: хліб випечений, як сонце, сама сидить, як квіточка* [4, 133]; *В хаті, як у дзеркалі* [4, 133]; *В хаті, як у загаті* [4, 133]; *Де хата не метена, там дівка не плетена* [4, 133].

Концепт *хата* з різних боків розвиває найширші асоціативні зв'язки:

- зовнішній вигляд: *Живеш, як у решеті: відки вітер не подме, то повна хата холоду* [4, 134];
- будівництво власної хати як важлива подія в житті: *Зимою й собака хату ставить* [4, 134]; *І собака каже: щоб літа діждати, то буду хату будувати* [4, 134]; *З хати димом, а з двору вітром* [4, 134];
- добротність або незахищеність житла: *Купуй хату криту, а свиту шиту* [4, 134]; *Моя хата небом крита, землею підбита, вітром загороджена* [4, 134];
- домашнє вогнище: *Хата – не ворог, коли не запалиш, то не згорить* [4, 134];
- життя серед людей: *За людьми і хата не згорить* [4, 134]; *Коли з топленої хати іде, то й двері кидає* [4, 134];
- мир і злагоду в оселі: *Люди добрі, хата тепла* [4, 134].; *Люди добрі, хата тепла, чого їхать, чом не зостатся* [4, 134];
- бідність і злидні: *На ката й хата, як топить нічим* [4, 134]; *На льоду тільки дурний хату ставить* [4, 134]; *На розтвір стоїть лише пуста хата* [4, 134]; *Нестатки гонять з хатки* [4, 134];
- домашній затишок або його відсутність: *Така хата тепла, що спотієш дрижачи* [4, 135]; *У нас вітер хату мете, сонечко хліб пече, вода сама ллється, все гаразд ведеться* [4, 135]; *Холодно в хаті, що й собаку не вдержиш* [4, 135];
- пуста: *Пахне пустою в хаті* [4, 135]; *Пуста така, що вітер по хаті гонить* [4, 135]; *Пусткою хата смердить* [4, 135]; *Пусто в хаті, хоч ціпом молоти* [4, 135];
- гостина: *По хаті ходить, а дверей не знайде* [4, 135]; *То люди не нашої хати* [4, 135]; *Чим хата багата, тим і рада* [4, 135];
- відлюдність, обмеженість світосприймання: *Із хати світа не оглянеш* [4, 134]; *Моя хата скраю* [4, 135].

Символіка хати тісно пов'язана з опозицією *свій/чужий* (*своя хата/чужа хата, дома/не дома*): *В своїй хаті й угли (кути) помагають* [4, 136]; *У своїй хаті і кочерга помагає* [4, 136]; *В своїй хаті кождий пан* [4, 136]; *В своїй хаті легше умирати* [4, 136].

Символіку слова *хата* увиразнюють синоніми *дім* (*домівка*): *В чужому домі будь привітливий, а не примітливий* [4, 138]; *Домівка – не ворог, коли не прийдеш, зажди прийме* [4, 138].

Отже, ідеографічний опис обраного об'єкта, слід, на нашу думку, здійснювати шляхом від мовної одиниці до поняття, оскільки такий аспект дослідження дозволяє охопити об'єкт у всьому

обсязі й простежити ідеографічну зумовленість ФО компонентним складом. Символіка зумовлює не лише смислову структуру виразу, а і його експресивну та стилістичну тональність. Вступаючи в лексичні й синтегматичні відношення з іншими словами, слово *хата* передає своє символічне значення цілому словосполученню (чи виразу), що сприяє, поряд з іншими факторами, його перетворенню на усталене (*своя (рідна) хата, чужа хата, чужий дім, рідна домівка*). Мовний концептуальний символ *хата*, ґрунтуючись на предметній символіці, став образно-смисловим центром багатьох фразеологізованих одиниць реченнєвого типу.

Підсумовуючи, скажемо, що реконструювання фразеологізмів, які містять в складі етнографічну лексику, ґрунтується на національно орієнтованих формах вираження. Народне образне уявлення може зазнавати змін і перетворень, але залишається основотворчим компонентом фраземної семантики, її структурованим елементом, а отже, потенційним засобом формування етнокультурної картини світу.

У народній фразеології узагальнюється не тільки широкий досвід народу, а й відображаються соціальні відносини різних історичних періодів. Так чи інакше, народна фразеологія в її метафорично-символічній організації ґрунтується на національно орієнтованих формах вираження. Саме тому, як видається, актуальним є створення фразеологічної картини світу, виробленої українським етносом.

Список використаних джерел

1. Гвоздарев, Ю. А. Слова-символы как компоненты фразеологических единиц / Ю. А. Гвоздарев // Фразеологизм и слово в русском языке : (межвузовский сборник научных трудов). – Ростов-на-Дону. – 1983. – С. 26-34.
2. Караулов, Ю. Н. Структура лексико-семантического поля / Ю. Н. Караулов // Филол. науки. – 1972. – № 1. – С. 57-68.
3. Потебня, А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 622 с.
4. Прислів'я та приказки. Природа. Господарська діяльність людини / упоряд. М. М. Пазяк. – К.: Наук. думка, 1989. – 480 с.
5. Уфимцева, А. А. Роль лексики в познании человеком действительности и в функционировании языковой картины мира / А. А. Уфимцева // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 108-140.
6. Amerykanska antropologia kognitywna. – Warszawa : Instytut kultury, 1996. – 298 s.

Анотація. У статті значною мірою акцентується увага на дослідженні номінативних одиниць на позначення реалій народної духовної культури, зокрема принагідно вивчається внутрішня форма слів на позначення культурних реалій як інструменту типологічного аналізу лексико-семантичних систем, засіб виявлення національної своєрідності відображуваних мовою концептуальних образів-понять, що в сукупності своїх складників сприяє творенню концептуальної та національно-мовної картин світу. Українська етнографічна лексика залишається маловивченою.

Ключові слова: *концепт, етнографізм, культурно-історичні конотації, символ, етнокультурна, культурно-конотована номінація.*

Summary. *The article deals with the problem of the nominative units denoting reality of folk spiritual culture. The underlying form of the verbs denoting cultural reality as the instrument of typological analysis of lexico-semantic systems, means of revealing the national peculiarity of the denoted images-notions are investigated. The Ukrainian ethnographic vocabulary is to be studied.*

Keywords: *concept, ethnohrafizm, cultural and historical connotations, the symbol, ethnocultural, cultural connotation nomination.*

“ТАРАС БУЛЬБА”: ТРАНСПОЗИЦІЯ ЗМІСТУ І ЙОГО ХУДОЖНЯ ЕВОЛЮЦІЯ

Впливовим чинником щодо творчості М. Старицького, її стильових, національних та деяких інших особливостей, була творчість Миколи Гоголя, “найвидатнішого серед романтиків “української школи в російській літературі першої половини XIX ст.” [2, 61]. Старицький протягом усього свого творчого життя відчував органічну естетичну потребу звертатися до спадщини геніального земляка, відтворюючи його ідейно-художній досвід на власну творчість. Захопившись Гоголем ще у підліткові роки, писав Старицький про себе і Миколу Лисенка в мемуарній статті “К биографии Н.В. Лысенка”: “На наши умы, полудетские, полуюношеские, эта общественная струя производила приятное оживление. Конечно, мы не проникали глубоко в значение грядущих переворотов, но они занимали нас, как занимали и вопли коробочек, и вздохи маниловых, и скрежеты собакевичей... (Мы тогда увлекались тоже “Вечерами на хуторе близ Диканьки”, “Тарасом Бульбой” и “Похождениями Чичикова”)” [4, 396-397].

Тому то й досить часто драматург звертався до творчого доробку Гоголя, переробляючи та інсценізуючи його твори. На запозичені в нього сюжети Старицький написав лібрето оперет “Різдвяна ніч” (1872), “Утоплена, або Русалчина ніч” (1881), “Сорочинський ярмарок” (1883), “Тарас Бульба” (1880-1897). Ці переробки були не тільки яскраво сценічними, але й з більш глибокою соціальною та психологічною основою. У всіх цих перероблених творах (навіть за деякого тяжіння до зовнішньої театральної афектації) глядач завжди відчуває драму життя, бачить повноцінні людські характери, що діють у конкретних, добре знаних і яскраво змальованих автором обставинах. До речі, саме тут, у зовнішній обстановці дії, в побуті нерідко шукає митець додаткові художньо переконливі нюанси для розкриття характерів дійових осіб. Це надає персонажам п’єс історичної та національної визначеності, локальної конкретності і, отже, робить твори життєвішими.

На основі славнозвісної повісті М.В. Гоголя “Тарас Бульба” Старицький створив 1880 року лібрето для однойменної драми М. Лисенка. Згодом, в 1893 році, була написана й драма “Тарас Бульба” (друга менш поширена назва “Під Дубном”) на 5 дій, яку цензура не дозволила виставляти, побачивши в ній відтворення побуту вільного козацтва Запорозької Січі. 1897 року драматург повернувся до роботи над цією драмою і підготував її нову редакцію вже на 7 дій. У новій редакції твір, дозволений до постановки в 1897 році, ввійшов в репертуар українського театру.

Долею цього твору Старицький переймався напевно більше, ніж своїми оригінальними творами. Досить тривалий час п’єса була заборонена цензурою для постановки, та весь цей період він шукав можливість її випустити. У листі до М.М. Старицької він писав: “Ради бога похлопочи за “Тараса Бульбу”; ты об нем ничего не пишешь, а я ведь выслал его из Киева тебе еще 20 генваря и умолял отдать через Библиотеку для скорейшого хода.

Имея ввиду, что пьеса написана благонамеренно, что таковая уже разрешена, Ванченку и еще кому-то... (я это подчеркиваю, так как пьеса, как историческая, уже пропущена и с этой точки зрения не может быть запрещена)” [4, 532-533].

Також важким шляхом створення свого твору йшов і Микола Гоголь. Письменник працював над ним протягом дев’яти років: з 1833 до 1842 року. Повість “Тарас Бульба” вперше була надрукована у збірці “Миргород” у 1835 році. Дехто вважає цей твір недостатньо органічним у “Миргороді”. Вона відрізняється від других творів цієї збірки і своїм змістом, і своїм стилем. Насправді ж “Тарас Бульба” – органічне ціле “Миргорода”. Більше того, введення цієї повісті в збірку було необхідним. Вона дала змогу з більш суттєвішого боку поглянути на героїв цієї ж книги. У 1842 році в другому томі своїх “Сочинений” М. Гоголь вмістив нову редакцію повісті, яку він завершив, перебуваючи в Італії. Якщо перша редакція налічувала дев’ять розділів, то друга – вже дванадцять.

“Бей в прошедшем настоящее, и тройною силою облечется твое слово”. Саме таке відношення до історії, історичної теми зображено Гоголем у “Тарасі Бульбі”. Цей твір, в якому достовірно змальовані історичні події, передусім не документальний, а історичний. Історичний не за відповідність фактам, а за змістом вірності духу історії, яка поставила в центр літопису народ.

Працюючи над повістю, письменник заглиблюється в історичні матеріали про минуле України та використовує різні джерела: спогади європейців, рукописні списки українських літописів, “Історії Русів” (1846) та ін..

Звернувшись до минулого, Гоголь створив широку панораму історії та життя народу, яка ввібрала в себе традиції українських дум, героїчних балад, історичних свідчень, легенд. Гоголь

вважав українську народну пісню скарбом для поета та прозаїка, бо саме з неї, на його думку, можна зрозуміти історію народу. Вона допомагала письменникові зрозуміти душу народу, його національний характер. І хоча в повісті немає жодного оригінального образу – характери героїв, події, конфлікти, і нарешті побутові жанрові сцени представлені таким чином, що заставляють вірити в їх реальність.

Історія України кінця XIV і початку XVII століття показала багато могутніх повстань, очолюваних видатними гетьманами, такими як Косинський, Наливайко, Лобода, Тарас Трясило, Гуня, Остриця та ін.. Зображення цієї боротьби стало основою повісті “Тарас Бульба”.

Повість Гоголя є разом з тим нарисом різних натур, показаних в протистоянні двох громадських систем – патріархальної демократії Січі й феодально-королівської Речі Посполитої. Розповідь про життя і боротьбу запорожців з ворогами “віри і батьківщини”, про старого козака Тараса Бульбу, що є втіленням богатырських рис свого народу, його синів – вірного святому обов’язку Остапа і зрадника Андрія – ускладнюються різними характерами двох культур: польської і культури Запорізької Січі.

Гоголь знайомить читача у першому ж розділі зі своїми головними персонажами. В короткій розмові головних героїв письменник майстерно представив всю історію життя старого Тараса, його сім’ї, дружини, не роблячи майже при цьому екскурсів у минуле персонажів.

Тарасові сини, закінчивши навчання у семінарії, повернулися додому. В цьому епізоді письменник використав важливий елемент свого стилю, творчої манери, а саме своєрідний “гоголівський” гумор. Після багатьох років довгої розлуки зі своїми дітьми, старий батько лише кепкує з дивного вбрання синів.

Та природа гоголівського сміху в цій повісті дещо інша, ніж скажемо в “Ревізорі” чи “Мертвих душах”. Якщо в сатиричних творах Гоголя гумор був формою виявлення критичного ставлення письменника до дійсності, то тут він має зовсім протилежні функції: він сприяє утвердженню позитивного ідеалу. Гумор “Тараса Бульби” чистий, світлий, проникнутий ніжністю до героїв повісті. Він надає привабливості і людяності персонажам твору, позбавляє їх фальшивої патетики, підкреслює їхні високі моральні якості, їх патріотичність, беззастережну відданість Січі, рідній землі та вірі.

В центрі “Тараса Бульби”, як повісті, так і драми, – героїчний образ народу, який бореться за свою свободу та незалежність. Кожен з героїв – індивідуальний та своєрідний, та все-таки відчуває себе частиною народного життя. В безмежному злитті особистих інтересів людини з загальними інтересами народу проявляється поетичний пафос цих творів.

Однак якщо у Гоголя Тарас Бульба виступає паралельно з народом, доля народу – це його власна доля, народний біль, страждання, переживання – це його особисті муки, то у Старицького головний персонаж є уособленням народу; всі події, умови життя, ніби підлаштовуються під нього, в центрі поставлено трагедію долі головного героя, трагедію його життя.

Справді епічного розмаху набуває зображення Гоголем Запорізької Січі – цього гнізда, “откуда вылетают все те гордые и крепкие, как львы!.. откуда разливаются воля и казачество на всю Украину”. Створений художником поетичний образ Січі є невід’ємною частиною від тих могутніх характерів, що її населяли.

Зі співчуттям та симпатією малює Гоголь картину суспільного устрою Січі з характерною для неї атмосферою демократії та вільнолюбства, суворої дисципліни, з її “немногосложною управою” і системою, в якій “юношество воспитывалось и образовывалось... опытом”. Весь побутовий і моральний устрій Січі сприяв вихованню в людях високих моральних якостей. Стосунки між кошовим і козаками будувались на принципах гуманності і справедливості. Влада кошового не мала на меті повної покори його особі. Він є не стільки “господарем суспільства”, скільки його слуга. Він керує козаками на війні, але забов’язаний виконувати всі їхні вимоги в мирний час. Будь-хто із запорожців міг бути обраним кошовим отаманом, і кожен отаман міг бути скинутим з цієї посади.

Запорізька Січ у Гоголя – це царство свободи й рівності, це вільна республіка, в якій живуть люди з широкою душею, абсолютно вільні і рівні, де виховуються сильні, мужні характери, для яких немає нічого вищого, ніж інтереси свого народу, ніж свобода і незалежність вітчизни. Січ постає в зображенні Гоголя виразником високої демократичної моралі, здорових норм суспільних відносин, безкорисливих і без будь-яких дріб’язкових життєвих розрахунків.

Звичайно, ця патріархальна демократія має свої слабкості. Гоголь не міг не побачити притаманну усім козакам певну відсталість, відносно невисокий рівень їх культури, а також владу рутини, що проникала в різні сфери їх побуту та суспільного життя. Залишаючись вірним правді, Гоголь нічого не приховує. Він далекий від ідеалізування Січі. Прославляючи безсмертні подвиги запорожців, письменник разом з тим не прикрашає їх, не приховує того, що вправність та мужність в них поєднуються з недбалістю, безтурботністю й пияцтвом, звичайні подвиги – з жорстокістю. “Дыбом воздвигнулся бы ныне волос от тех страшных знаков свирепства полудикого

века, которые пронесли запорожцы”, – пише Гоголь. Але пафос його зображення дещо в іншому. Запорізьке козацтво для Гоголя – це приклад справедливого і здорового суспільного устрою, заснованого на принципах людяності.

Уособленням всього цього служить для козаків, “для товариства” Запорізька Січ, своєрідний моральний зв’язок поколінь.

Старицький не ввів у свою драму сцену приїзду старого Тараса з синами на Січ, не показав самого перебування їх в Січі. Одразу після від’їзду їх з власного дому у другій дії бачимо вже сцену облоги міста Дубно. Однак з вчинків козаків, способу їхнього життя, бачимо якими моральним якостями наділив їх драматург. Отаборившись під Дубном, козаки в очікуванні розташувались “в розмашних позах”, “грають у довгу лозу”, п’ють та гуляють. Однак таке життя “без бою” і подвигів не задовольняє козаків. “Знаю, знаю, пани юнаки! І в мене, старого, аж боки болять від лежні... Я б і кинув оті засіди, бо погуляти нашому брату є де, та шкода: добру здобич покинемо”, – розраджує козацтво старий Тарас. “Не той добрий вояка, хто в січі духом не впав, а той, хто не занудивсь ізнічев’я і хоч шило йому в спину, а таки доскочить свого”, – продовжував Бульба. Старицький наголошує, що за віру, свободу і правду запорожці ладні стояти до самої кінця, до самої смерті.

Долі героїв повісті й драми розкриваються в єдності з народним рухом. Гоголь пише, що будь-хто, хто з’являвся в Січі, одразу забував все, що раніше з ним відбувалося, “с жаром фанатика предавался воле и товариществу”. Перед нами постає галерея цілісних і сильних духом людських характерів. Все дріб’язкове і побутове витіснене із серця цих людей. Вони свято вірять у велич тії справи, якій служать.

Кожен з персонажів гоголівської повісті міг би стати героєм окремої поеми. Та перший серед всіх цих героїв – Тарас Бульба.

Суворий та непохитний, старий козак Тарас живе, сповненим небезпек та негараздів, життям. Він не створений для сімейного затишку. Його втіха – чисте поле та добрий кінь. Побачившись після довгої розлуки з синами, Тарас на наступний же день поспішає з ними на Січ, до козаків. Тут його справжня стихія. Людина сильної волі та природного розуму, зворушливо ніжний з товаришами та нещадний до ворогів, він карає польських магнатів і орендаторів, захищаючи знедолених та пригноблених. Це могутній образ, оповитий поетичною легендою, “точно необыкновенное явление русской силы”. Це мудрий і досвідчений керівник козацького війська. Його вирізняло “умение двигать войском и сильнейшая ненависть к врагам”. І разом з тим Тарас жодним чином не протистоїть навколишньому для нього оточенню. Він “любит простую жизнь казаков” і особливо не виділяється серед них.

Все Тарасове життя нерозривно пов’язане з життям Січі. Служінню товариству, вітчизні він віддавав себе цілком. Цінуючи в людині перш за все мужність і вірність ідеалам Січі, він нещадний до зрадників та боягузів, він не змиловився навіть над зрадою свого молодшого сина Андрія, жорстоко вбивши як звичайного ворога.

Образ Тараса є втіленням вправності та розмаху народного життя, всієї духовної та моральної сили народу. Це людина з високими почуттями, думками, пристрастю. Сила Тараса в могутності тих патріотичних ідей, які він сповідує. У ньому немає нічого егоїстичного, дріб’язкового, корисливого. Його душа прагне лише свободи і незалежності для свого народу.

В центрі гоголівської повісті – тема народно-визвольного руху. Але ця боротьба героїв повісті представлена скоріш за все як конфлікт між двома віковим антагоністами: народом і пригноблюючим його феодально-поміщицьким ладом.

Гоголь не зображує козаків як соціально єдину, однорідну масу. Окремими рисами показане в повісті соціальне розшарування козацтва. Образ Тараса Бульби досить чітко протиставлений тим, які “перенимали уже польские обычаи, заводили роскошь, великолепные прислуги, соколов, ловчих, обеды, дворы”. Гоголь при цьому наголошує: “Тарасу это было не по сердцу. Он любил простую жизнь казаков...”. Тарас глибоко демократичний. Він ненавидить гнобителів, які були з ним однієї крові та віри, так само як і чужовірів.

Тарас представлений різко та водночас пластично. Він немовби витесаний з граніту. І разом з тим образ пом’якшений гумором – добрим, лукавим і світлим. В Тарасі, як і в інших персонажах повісті, змішані ніжність і грубість, серйозність і комічність, велич і ницість.

У досконалій художній достовірності постає перед читачами Тарас Бульба – на Січі і вдома, в мирний час і на війні, в його стосунках з ворогами і товаришами. Так само колоритно, виразно і достовірно, хоча дещо в іншому психологічному аспекті, розкривається характер Тараса в трагічному конфлікті з Андрієм.

Молодший син Тараса – людина легковажна, хоча і пристрасна. Легко і бездумно захопився він красунею-полячкою і, забувши про священний обов’язок, прийняв сторону ворогів Січі. “А что мне отец, товарищи и отчизна?”, – говорить він. Героїчна Січ не захоплювала Андрія. Його романтично налаштована душа більше прагнула тихих радощів кохання. Це прагнення особистого

щастя врешті решт поглинуло в ньому всі інші обов'язки і зробило зрадником як своєї сім'ї, так і вітчизни.

Та образ Андрія не такий вже й простий, як здавалося б на перший погляд. Гоголь зовсім не мав на меті зобразити його дрібним злодієм. Андрій відрізняється від решти персонажів багатством духовних сил, його внутрішній світ по-своєму складний та драматичний. Не обділив його і письменник відвагою, мужністю. Та не варто думати, що відважний войовничий Остап є антиподом мрійливому та ліричному Андрієві. Вони обидва – люди з великим серцем та мужністю. Не раз раділо батьківське серце при вигляді молодшого сина: “И этот добрый – враг бы не взял его – вояка!”. Ще у бурсі Андрій вирізнявся поміж товаришами своєю сміливістю, спритністю, силою, і за це не раз був обраним ними очолювати найнебезпечніші їхні витівки. Але Андрій не тільки “кипел жаждою подвига, но вместе с нею душа его была доступна другим чувствам”. Ці почуття і стали для нього фатальними.

Важливим є і те, що сам Гоголь не засуджував свого героя, і ті почуття, які захоплювали його. Стосунки Андрія з гарною полячкою сповнені глибоким ліризмом, пристрасстю. Автор глибоко обґрунтував психологічні мотиви зради молодшого Тарасового сина.

Андрій палко кохає прекрасну полячку. Та немає в цьому коханні якоїсь піднесеності, пафосності, справжньої поезії. Палка пристрассть, яка спалахнула в його душі, вступила в суперечність з почуттям обов'язку перед своїми товаришами, сім'єю, батьківщиною. Кохання втрачає тут притаманні йому зазвичай світлі, благородні риси, воно перестає бути джерелом радості. Кохання не зробило Андрія щасливим, воно відділило його від товаришів, від батька. Такого не прощають навіть найвідданішим козакам, тому і знайшла його смерть так зненацька. “Пропал, пропал бесславно, как подлая собака...”.

Образ Андрія протиставлений народному характеру і виходить за рамки головної теми. Трагічна смерть Андрія – це моральна розплата за зраду народній справі, та ще більше підкреслює основну ідею самого твору.

Остап – старший син Тараса, зображений менш лірично, ніж Андрій. Остап гідний син свого батька, єдине чим вони відрізняються один від одного – це брак життєвого досвіду та мудрості. Він наділений високими моральними якостями: чесністю, хоробрістю, справедливістю, стійкістю та твердістю душі. Старший син Тараса – хоробрий у боротьбі, лагідний з матір'ю, справедливий з братом. Після розправи батька з Андрієм, Тарас вирішує залишити мертве тіло свого молодшого сина на поталу ворогам, та Остап вирішує чесно похоронити свого брата. Тактична помилка у бою вирішила всю долю молодого козака. Відступивши з оборонного укріплення, Остап був захоплений поляками в полон. Та і смерть він зустрів з гідністю і достоїнством. Стоїть на ешафоті він з гордо піднятою головою, всі тортури витримує стійко: “Остап выносил терзанья, как исполин, с невообразимую твердостью, и когда начали начали перебивать ему на руках и ногах кости, так что ужасный хряск их слышался среди мертвой толпы отдаленными зрителями, когда панянки отворотили глаза свои, – ничто, похоже на стон, не вирвалось из уст его. Лицо его не дрогнулось”. І лише, “когда подвели его к последним смертным мукам”, промовив він тільки одне: “Батько! где ты? Слышишь ли ты?”, а у відповідь почув те, чого точно не очікував почути, але те, що востанне порадувало його чисту душу: “Слышу!.. и весь миллион народа в одно время вздрогнул”.

Остап загинув, але його мужня душа залишила слід в багатьох серцях.

Старицький не мав змоги дати детальний опис своїх персонажів через обмеженість драматичного жанру, оскільки драма не передбачає введення авторської мови; тому драматург і ввів як зав'язку у своєму творі сцену підготовки до зустрічі Тарасових синів з навчання у Києві, якої немає у повісті Гоголя. У зав'язці показано приготування Насті і Тараса разом з челяддю до приїзду синів. Старицький демонструє все розмаїття української кухні, її убранство, широкий розмах української душі.

Навіть не змінено імена головних персонажів. Можливо це зроблено з метою наголосити про майже повну ідентичність двох творів (за винятком окремих сцен) та з метою передачі більш точного опису історичних подій, відбитих у творі Гоголя.

Персонажі Старицького практично не відрізняються від гоголівських, вони діють, живуть в тих самих умовах, наділені такими ж високими моральними принципами. Він зберіг їхній предметно-чуттєвий характер, їх цілісність, життєву конкретність. Головний персонаж Тарас Бульба – “пан полковник” точний прототип гоголівського персонажа з тими ж самими принципами та поглядами на життя. “Тарас у нас такий дуб, об який вороги собі голову розсаджать”, говорять про нього товариші. “Служив я і вірі, і правді, і рідній землі свій вік... – За правду і за нашу силу! Щоб перед кривдою повік не зігнулася”, – говорить про себе він сам.

Остап і Андрій Старицького не відрізняються від гоголівських героїв. Андрій “ласкавий та мовчазний”, Остап “понурий більше”, а у бою: “Остап ..., як кремій: і не запалиться, і не загориться ніколи, а руба голови спокійно, повільно, як капусту”; “...Андрій, завзятий ба, як

гра. Він і в січі такий запальний. Як розгарячиться, так і самому чорту в зуби ускочить! І на гармати, і на списи, і на цілу сотню ворогів у полі! Що йому смерть! Раз у раз дратує кирпату – під самий ніс їй тиче дулі”.

Однак при створенні своєї п'єси Старицький керувався також думкою критиків, цензорів, своїм соціальним становищем. На роль Тараса драматург хотів неодмінно поставити М. Садовського, а тому і сюжет твору намагався підлаштувати під нього. У листі Миколи Садовського Старицький писав: “... що вам достеменно бажається? Мені ви казали, щоб викинути IV акт (у поляків), а трохи додати закоханої сцени Андрію у III дії; потім V дію у Дубні зірвати на словах Тараса: “Чую, сину!”. А кару над Тарасом зробити окремо, як у Гоголя – V дію. Чи так? А чи не можна б у III дії в такому разі на коротеньку сценку привести і панну? Все ж таки хоть крапля зосталася причини зради... далі, може, ще які подробиці Вам хотілося б чи змінити, чи додати? У мене, наприклад, мало мається матеріалу для V дії, та й Гоголя його брак... Щоб тут вмістити?” [4, 599]. Та це суттєво не змінило задуму автора, не порушило цілісності і довершеності драми, а показало, що автор більш тяжіє у своїй драмі до ліричного, а інколи і мелодраматичного зображення подій, ніж до історичної правди.

“Тарас Бульба” М. Гоголя та М. Старицького мають велике фольклорне підґрунтя. Це своєрідні джерела народних пісенних традицій українського народу, особливо історичних пісень та дум, це свого роду “енциклопедичний довідник” не лише історичних подій, а й культури, побуту, звичаїв українців. Їм українська народна пісня допомагала зрозуміти душу народу, його національний характер, живі ознаки його побуту. Вони використовували сюжетні мотиви фольклорних пісень, деколи навіть цілі епізоди. Наприклад, образ Андрія створено без сумнівів під впливом української думи про відступника Тетеренка та зрадника Саву Чалого.

Гоголь бере дуже багато з народної поезії, але бере як письменник: тонко, точно, чуттєво, враховуючи художню побудову твору. Поетика народної пісні мала великий вплив на художньо-зображальну систему “Тараса Бульби”, на мову повісті. Яскраві епітети, порівняння, характерний ритмічний повтор – всі ці прийоми підсилювали пісенне звучання повісті. “Не достойна ли я вечных жалоб? Не несчастна ли мать, родившая меня на свет? Не горькая ли доля пришлась на часть мне? Не лютый ли ты палач мой, моя свирепая судьба?”. Або ж “Кудри, кудри он видел, длинные, длинные кудри, и подобную речному лебедю грудь, и снежную шею, и плечи, и все, что создано для безумных поцелуев”. Неймовірна емоційність та ліричність фрази, так само як і інші її художні ознаки, створюють відчуття органічної близькості манери гоголівської мови до стилю народної пісні.

В повісті відчувається і вплив баладно-пісенного прийому розповсюджених порівнянь:

“Оглянулся Андрия: перед ним Тарас! Затрясся он всем телом и вдруг стал бледен... Так школьник, неосторожно задравши своего товарища и получивши за то от него удар линейкою по лбу, вспыхивает, как огонь, бешеный вскакивает из лавки и гонится за испуганным товарищем своим, готовый разорвать его на части, и вдруг наталкивается на входящего в класс учителя: миг притихает бешеный порыв и упадает бессильная ярость. Подобно ему, в один миг пропал, как бы не бывал вовсе, гнев Андрия. И видел он перед собою одного только страшного отца”.

Порівняння стає настільки широким, що постає ніби самостійною картиною, яка насправді не є самовладною, а допомагає конкретніше, глибше розкрити характер людини або його душевний стан.

Також вислів Тараса “Я тебе породив, я тебе і вб’ю”, вжитий ним при розправі з своїм меншим сином Андрієм, став вже афористичним.

Таких тонкощів художньої мови дотримувався і Старицький як письменник, який інсценізував цей твір. Мова персонажів досить колоритна, ритмічна, образна, насичена теж епітетами, порівняннями, зворотами: “мої соколята”, “ох, дитиночка моя ріднесенька, квіточко красна”, “Остап, то ж як орел”.

На відміну від Старицького Гоголю також вдалося передати весь ідейно-художній зміст свого твору окремими зображувальними засобами. Творенню сюжету, кращому розкриттю характерів персонажів сприяв теж майстерно представлений пейзажний живопис. Гоголь був великим живописцем природи. Його пейзажі завжди дуже ліричні, пройняті сильними почуттями і вирізняються багатством барв. Варто навіть згадати вже хрестоматійний опис степу.

“Тарас Бульба” Старицького і Гоголя – одні з найпрекрасніших творів художньої літератури. Глибина характерів героїв гармонійна досконалості композиційної структури творів.

Список використаних джерел

1. Гоголь Н.В. Тарас Бульба : [повість] // Николай Васильевич Гоголь Избранные произведения в двух томах / Гоголь Н.В. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 1. – С. 224-329
2. Машинский С. Художественный мир Гоголя : [Пособие для учителей] / С. Машинский. – [2-е изд.]. – М. : Просвещение, 1979. – 432 с.

3. Старицький М. Тарас Бульба // М. Старицький Твори у 8-ми томах / М. Старицький. – К.: Дніпро, 1984. – Т. 4 : драматичні твори. – С. 293-364
4. Старицький М. П. Твори у восьми томах / М. Старицький. – К. : Дніпро, 1965. – Т. 8 : оповідання, статті, листи. – 752 с.

Анотація. У статті досліджується повість М.Гоголя “Тарас Бульба” та однойменна драма М.Старицького, яка написана за запозиченим сюжетом з вищезгаданого твору. Особлива увага зосереджена на образі головного персонажа, проведені паралелі характерів героїв обох аналізованих творів.

Ключові слова: повість, драма, запозичений сюжет, головний персонаж.

Summary. The article researches the novel by M. Hohol “Taras Bul’ba” and the same drama by M.Starytskyj, which was written by the borrowed plot, which was earlier. Special attention is concentrated on the image of the main hero, were drawn the parallels between the characters of the heroes of both novels.

Key words: novel, drama, borrowed plot, main hero.

УДК 821.111 - 31+821.161.2 - 31]. 091

Діяконович І.М.

ДО ЖІНОЧОГО ПИТАННЯ В РОМАНАХ ДЖ. ОСТІН ТА ПОВІСТЯХ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

Філософія людського буття виходить далеко за межі вислову “бути, чи не бути”, адже природа *homo sapiens* є складною матерією. Ця матерія різниться, зокрема, й за статевою ознакою. Інтелектуальний політ думки жіночої частини *homo sapiens* має свій прояв у літературі. І, мабуть, саме жіноча іпостась людської матерії надає перу літератора спільних ознак, коли ні територіальна, ні епохальна відстань не має значення. Між Джейн Остін та Ольгою Кобилянською відстань в майже ціле століття, тисячі кілометрів, жили й творили вони обидві в суспільстві з різним рівнем соціально-культурного розвитку. Проте, їх об’єднує подібне ставлення до ролі жінки у суспільстві. Авторка дослідження не наважиться назвати це “подібне” заангажованим словом “фемінізм”, адже до Остін це навряд чи пасує, а про Ольгу Кобилянську її товаришка Леся Українка зазначала, що та (Кобилянська) охолола до фемінізму, пережила його, бо сама ідея жіночої рівності не потребувала теоретичних доказів. Мета даного дослідження - провести невелику порівняльну характеристику жіночих образів творів цих майстринь письма.

Віками жінка несла на собі тавро другорядності. Все почалося із біблійного віршу: “І вчинив Господь Бог, що на Адама спав міцний сон... І взяв одне з ребер його... і перетворив те ребро на жінку і привів її до Адама. І промовив Адам: “Оце тепер вона – кість від костей моїх, і тіло від тіла мого. Вона чоловіковою буде зватися, бо взята вона з чоловіка””. [1, 2-3] Помітьте, не Господь сказав оце, а сам Адам. Проте двома віршами раніше, у цій же книзі Буття читаємо зовсім інше: “Бог на Свій образ людину створив, на образ Божий її Він створив, як чоловіка та жінку створив їх. І поблагословив їх Бог” [1, 2]. Таке протиріччя у самій Біблії спонукало дослідників Святого письма стверджувати про існування первинно двох жінок, а, очевидно, й двох різновидів жіночого характеру: жінки-партнера, рівної чоловіку і жінки-служки, яка виконує волю чоловіка. Ймовірно, скоріш за все підсвідомо, і Джейн Остін, і Ольга Кобилянська прагнули відродити у своїй душі прототип біблійної жінки-партнерки, а відгук душі письменниць вилився у літературні персонажі Елізабет Беннет (“Гордість та упередженість”), Еліонор Дешвуд (“Розум і почуття”), Фані Прайс (“Менсфілдський парк”) у романах Остін, а також Олени Ляуфлер (“Людина”) та Наталки Веркович (“Царівна”) у повістях Ольги Кобилянської.

Спробуємо порівняти біологічний, соціально-побутовий та історично-культурний фактори, що впливали на становлення світосприйняття та подальшого світогляду англійської та української письменниць. Хронологічно щодо появи у літературі першою є Остін. Англія, кінець XVIII століття, початок XIX. У графстві Гемпшир у сім’ї священика англіканської церкви, представника дрібного дворянства народжується майбутня письменниця Джейн Остін (1775 – 1817). Освіту Джейн здобувала вдома, як переважна більшість дітей дрібної аристократії Англії. Її одноосібним вчителем був батько, проте самоосвіта заважила неабияку роль у становленні

Джейн, – читала надзвичайно багато (із зізнань самої письменниці у особистому щоденнику). Майбутня письменниця народилася у суспільстві, де нормою був “ярмарок наречених”, що спричиняло залежність жінки від заміжжя, яке гарантувало забезпечене соціальне становище та економічну залежність. (Чи не так, властиво, було в Україні доби Ольги Кобилянської?) Дівчина мусила бути вдячною своєму мужу, який опікатиме її після батька. Про яку любов (за малим винятком) та партнерство могла йти мова, – обов’язок та по життєва вдячність спочатку рідній сім’ї а згодом чоловікові, – ось що залишалось жінці. Проте, напевно, переважна більшість жінок сприймала таке становище радо, як, наприклад, мати Елізабет Беннет з роману “Гордість та упередженість”, недалеко, радше, дурноголова жінка, від якої чоловік, народивши спільно п’ятеро дочок, відгородився газетами та бібліотекою. Саме вона тішилася з того, що одна з її дочок втекла з молодим офіцером, таємно повінчавшись, забуваючи, що то був великий сором для поважної родини. Зовсім іншою була Елізабет, в уста якої Дж. Остін вклала власні думки. Глибокодумна, освічена Лізі вважала, що виходити заміж без любові – аморально. Тому вона відмовила велико-поважному містеру Коллінзу, священику, який відзначався прислужливістю, низькопоклонством, нещирістю, чванливістю. Джейн Остін одна з перших в англійській літературі заговорила про те, що гроші – не єдиний важіль щастя. Плата за комфорт та добробут тих, хто так чинить занадто висока. Остін засобом своїх героїнь наважується стверджувати, що самотність, мабуть, краще ніж самотність вдвох у шлюбі. Наважилась Джейн це стверджувати й у власному житті, – не вийшовши заміж після загибелі коханої людини. Що змусило Остін у майже тотальній на той час “чоловічій” літературі виставити на показ жіночу душу, показати істинні переживання мислячої, свободної від забобонів людської істоти? Внутрішні монологи, короткі репліки героїнь її романів є свідками того, що соціальне середовище та його, подекуди, поганий вплив, виховання і погана спадковість є тими чинниками, які творять жінку. І лише в кінці XIX століття Дж. Еліот вперше після Дж. Остін заговорить в літературі про спадковість та її роль.

За Дж. Остін впливає висновок, що жінка не є пустоголовою лялькою, якою прикрашають своє помешкання, не є механізмом для народжування дітей, або розпорядником маєтності, вона є рівною у шлюбі особистістю. Проте письменниця розуміла, що у часи, в які вона жила, така думка залишалась ілюзією. Адже навіть літераторство для дівчини кола Джейн вважалось несерйозною справою й не личило особі жіночої статі з гарної сім’ї, хоча тогочасне англійське суспільство обожнювало своїх письменників – чоловіків: Даніеля Дефо, Горація Уолпола, Джонатана Свіфта, Роберта Фергюссона, Філдінга, Голдсмита, Вальтера Скотта, поетів Роберта Бернса і Байрона та інших, можливо, менш відомих сьгоднішньому читачу. На фоні цього дисплею імен чоловічої слави Дж. Остін та її соратниці Клара Рів та, чи не перша представниця романтизму Анна Радкліф, котрих вже у XIX столітті продовжила авторка Франкенштейна Мері Шеллі, дружина відомого поета Персі Шеллі, здаються екзотичними квітами. Причиною цього була нерівноправна можливість для жінок отримати освіту, у кращому випадку вони здобували її удома.

Народившись майже на століття пізніше за Остін, за інших умов історичного буття, Ольга Кобилянська уподобала собі ідеал жінки освіченої, інтелігентної, з високими духовними запитами, що її об’єднує з Джейн Остін, проте і Олена Ляуфлер, і Наталка Веркович – героїні нової доби з прогресивними поглядами соціального та особистого поступу.

І соціальний, і біологічний фактори є спільними для обох письменниць. Як і Дж. Остін, Ольга Юліанівна Кобилянська народилася у багатодітній сім’ї (четверта серед семи дітей) дрібного урядовця, тобто вони обидві належали до середнього класу. Батько Ольги був вихідцем із шляхетського галичанського роду, який мав свій герб, а мати – спольщена німкеня, котра із-за любові до чоловіка вивчила українську мову й прийняла греко-католицьку віру. Народилася Ольга у 1863 році у місті Гурагумора, що на півдні Буковини, яка на той час була у складі Австро-Угорщини, і тому державною мовою була німецька. Сімейне виховання мало неабияке значення, – один з братів Ольги був живописцем, а ще один – філологом, автором кількох підручників з латини. Перші твори Кобилянська пише німецькою, проте згодом самотужки вивчає культурну спадщину свого народу, перед тим як писати українською. У Сучаві, куди переводять по службі Юліана Кобилянського, сім’я товаришує з сім’єю тамтешнього пароха і письменника Миколи Устияновича, дочка котрого, Ольга, стає подругою Ольги Кобилянської. Як бачимо, релігійне середовище також було спільним фактором, який впливав на формування свідомості обох письменниць, виховуючи високі моральні якості особистості, проте обидві уникали цієї теми, хіба що Остін у “Гордості та упередженості” обдаровує блискучого, гордовитого Дарсі “посадою” голови християнської общини, вказуючи лише на зовнішній прояв нібито “християнської натури, суто виконання обов’язку. Але й Христос звертався до фарисеїв, які зважали лише на букву закону, забуваючи, що справжній християнин має керуватися любов’ю до ближнього.

На відміну від Дж. Остін, Ольгу Кобилянську вабив образ романтичної жінки “надлюдини”, яка, подекуди, сильніша за чоловіка. Адже і Олена Ляуфлер видається сильнішою, розумнішою за молодого Фельса, хоча вона несла на собі весь тягар домашнього господарства, не цураючись

фізичної праці; й Наталка Веркович постає перед нами духовно й інтелектуально вище за всі чоловічі образи повісті “Царівна”: слабовольного підкаблучника дядька Міля, котрий ніколи не міг захистити небогу від докорів своєї пихатої жінки-міщанки, старого професора Лордена, який вважав, що робить бідній сироті, порядній розумній дівчині велику послугу, пропонуючи руку, й тим самим прирікаючи її на повільне висихання й перетворення на гербарій, вище Наталка й за Василя Орядина, запалу якого до поступу, до духовної еволюції вистачило лише до першого випробовування, яке Наталка оцінила як моральне падіння, – кар’ярства. Та й, врешті, що то за закохана душа – той Орядин, який зізнавшись дівчині у почутті любові до неї, так й жодного разу не написав листа. Хіба так чинить любляче серце? А серце героїнь Ольги Кобилянської – Олени та Наталки – вірне, ніжне й любляче. Довго залишалася вірною своєму єдиному коханому Стефану Лієвичу Олена, хоча знала, що помер від тифу потому, як розлучилися. Не кинулася вона в обійми заможному жениху молодому К., хоч як її не вмовляв приятель родини пан лікар. “Не люблю його, і наші погляди на життя розходяться далеко. Я не в силі його й себе обріхувати... А подружжя без любові – се, на мою думку, брудні відносини” [4, 33]. Відверта, принципова позиція молоді інтелігентної дівчини, яка, власне, сама стверджує, що в неї “аналізуючий і розважний дух, критичний розум” [4, 32]. Саме тому наважується Олена на критику своїх родичів (батьків) перед тим же “лікарем-адвокатом”, коли той нагадав їй про домашні обставини, видатки батька, його душевний настрій, турботу, гризоту поганою поведінкою брата. Зовсім байдуже Олена зауважує: “Не можна інакше збирати, як сіялось... Родичі самі винні, що він пропадає. А пропадає він без рятунку. Опроче... я вірю і в дідичність блудів” [4, 32]. Порівнюючи Олену Ляуфляр з Елізабет Беннет, якій, властиво, теж не імпонувало ставлення матері до вчинку її молодшої сестри, не можна не відзначити більш бунтарську натуру першої, власне, відсутність страху у відкритому висловлюванні власної позиції навіть щодо найближчих людей. У цьому сила особистості героїні української повісті. Її навряд чи можна назвати жорстокою, адже врешті-решт вона приносить себе в жертву, намагаючись силоміць покохати молодого, красивого лісничого, дарма що не рівного їй духовно й інтелектуально, заради спасіння своєї хворої сестри.

Щодо іншого жіночого образу Наталки Веркович, дозволимо собі не погодитись з думкою М. Грушевського, який назвав повість “Царівна” модернізацією старої, вічної історії про Попелюшку. Далеко навіть до зовнішньої подібності фактів, що вже казати про глибокий психологізм “Царівни”. Так, молода, гарна, бідна сирота у домі свого дядька, але ж Орядин зовсім не багатий принц. Молодий, запальний “син свого народу”, сирота, обділений любов’ю рідні, мріючий про своє “полуденне”, врешті отримав відмову руки та серця. Наталка не бажала стати на заваді духовному росту свого коханого, вона знала, що одружившись та оселившись у селі, яке йому відійшло після смерті вуйка, Орядин не зможе виконати свою поступальну, соціальну роль щодо свого народу. Не міг Василь збагнути, як, власне й сам Грушевський, що якщо в житті дівчини не відбулося ніяких подій, то це не свідчення того, що у неї не було за цей період духовного росту. У відповідь Наталка привела цитату з Лессінга: “Вони не знаходять у жодній трагедії подій, хіба там, поклонник дівчини паде їй в ноги і т. п. Їм те ніколи не хоче подобатися, що всяка душевна боротьба, всякі наслідки різних думок – це також акція, мабуть тому, що вони думають і відчувають за- механічно і при тім не можуть замітити ніякої акції. З такими людьми поважно сперечатися просто нема потреби і шкода заходу...” [4, 180]. “Механічно” відчувають і думають, на думку Наталки, чоловіки. Вони звикли ставитись до жінки, як до особи, яка не потребує глибокого аналізу для її пізнання. На підтвердження слів автор приведе деякі факти з історії розвитку вищої освіти у Європі. Острівна Європа отримала доступ до вищої освіти у XII столітті, коли Генріх II заборонив молоді навчатися у Франції, заснувавши Оксфордський університет (1117). Проте жіноцтво отримало право на вищу освіту лише у XIX ст. за часів вікторіанських реформ, які сприяли тому, що в 1869 р. при Оксфорді відкрився Гіртон – перший жіночий коледж. Набагато складнішою була ситуація в Україні. За Київської Русі існували лише вищі студії з філософії та богослов’я при монастирях. Вища студія при Острозі у XVI ст. поєднувала програму тогочасної європейської середньої школи (школа “семи вільних наук”) із вищими студіями. Попри все, українські жінки отримали доступ до вищої освіти на вісім років раніше, ніж англійки. У 1861 році Міністерство народної освіти на запит до вчених рад університетів про те, чи можуть жінки слухати університетські лекції нарівні з чоловіками, отримали згоду. Однак, через складні історичні умови, жіноче студентство з Російської імперії зосереджувалось у Цюриху, однак прорив в освіту жінкам удався. Недаремно великий реформатор школи Я. А. Коменський у “Великій дидактиці” декларує ідею охоплення школою всієї молоді незалежно від статі: “Жінки теж образ божий, однаково вони обдаровані (часом більше нашої статі) швидким і сприйнятливим мудрість розумом” [2].

Отже, героїні і Остін, і Кобилянської прагнуть бути царівнами своєї долі, для них “вершина талану” - це не лише вдале заміжжя, а й особисте щастя, бо, як говорить про себе Наталка Веркович: “ ...в моїй душі повно мрій, багато образів, барв...”

Список використаних джерел

1. Біблія. – Ukrainian Bible United Bible Societies, 2000.
2. Білоус Н.В. Феміністична проблематика прози Ольги Кобилянської // Українська мова і література в школі. – 1999. – №1. – С.36 – 39.
3. Грушевський М. “Царівна” / АИВ. – 1898.
4. Кобилянська О. Людина. Царівна. – Київ: Молодь, 1979. - 357с.
5. Історія української культури. – Київ, 2001. Т. 1. Мова.
6. Огієнко І. Історії української літературної мови. – Київ, 2001
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
8. Савчук Б. Жіноцтво в суспільному житті Західної України (остання третина ХІХ ст. – 1930р.) – Івано-Франківськ, 1999.
9. Теліга О. Якими нас прагните?// Окраю мій: Твори, документи. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1999, - С. 85 – 97 .
10. Філоненко С. Переживання кінця в сучасній українській прозі. // Молода нація: Альманах. – 1999. – № 12. – С. 296 – 309.
11. Jane Austen. Pride and Prejudice. – Oxford University Press, 1990.
12. Jane Austen. Mansfield Park. – Oxford University Press, 1994.

Анотація. Стаття присвячена дослідженню природи феміністичного духу на основі порівняльної характеристики жіночих персонажів романів англійської письменниці Джейн Остін та повістей “Царівна” та “Людина” Ольги Кобилянської.

Ключові слова: роман, повість, освіта, соціальне середовище, ідеал.

Summary. Investigation of the nature of the feminist spirit based on the comparison of heroines of J.Austen’ novels and O.Kobyl’yanska’ stories “The Princess” and “The Man” is under consideration of the article.

Key words: novel, story, education, social environment, ideal.

УДК 811.112. 2’ 27

Казимір В.О.

ТЕМАТИЧНА ГРУПА “ЕКОНОМІЧНА ЛЕКСИКА” У ВОКАБУЛЯРІ СУЧАСНОЇ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ РОЗВИТКУ

На межі двох тисячоліть стан вивчення мови як соціального явища характеризується зосередженням уваги дослідників на розв’язанні питань, що мають безпосереднє або опосередковане відношення до проблеми мовного динамізму, яка визнається сьогодні однією з магістральних у мовознавчій науці.

Тому актуальність даної статті визначається, по-перше, загальною тенденцією в сучасній науці про мову до дослідження та осмислення динамічних процесів у мові, а, по-друге, вивченням лексико-семантичних, структурних ознак у механізмі формування лексики сучасної німецької мови. Відомо, що однією з характерних властивостей динаміки мови є нерівномірний розвиток її окремих складових. Закон історичного розвитку мови полягає в тому, що різні сторони мови – словниковий склад, її граматична будова та звуковий склад змінюються та розвиваються неоднаковими темпами. Інтенсивніше всього змінюється та розвивається словниковий склад мови. Лексика є основним аспектом мови, якого в першу чергу торкаються усі зміни у мові, продиктовані розвитком суспільства та мовною модернізацією. Лексика докорінно відрізняється від інших аспектів мови саме тим, що слова народжуються щоденно, ... лексика збагачується ... не тільки шляхом збільшення числа слів, створених при використанні внутрішніх ресурсів мови, але й завдяки засвоєнню лексичних елементів інших мов”. Так, англійська мовна система, своєрідно відреагувала на появу та виокремлення нового фрагмента з нової сфери людського пізнання – космонавтики. Вона запозичила нові лексичні одиниці з російської мови: *lunokhod, planetekhod, sputnik*, завдяки чому заповнила лакуни, які утворилися на англійській лексичній карті. Лише пізніше викарбувалися власні терміни космонавтики: *spacelab, spaceplane, spacefaring*.

Поряд з цим процесом відбувається вихід з активного слововжитку слів, які позначали предмети та явища, що втратили свою спеціальну та функціональну значимість. Поступовий характер розвитку мови, поступове накопичення елементів старої якості – все це призводить до того, що як мова в цілому, так і її словниковий склад зокрема, в кожному історичному епоху являє собою продукт цілої низки епох, в якому стабільні елементи співіснують з новими елементами як “своїми”, так і запозиченими.

Отже, лексика – це та сторона мовної системи, яка перша реагує на зв’язки з іншою мовою, а також на всі процеси, які відбуваються в позамовній дійсності: соціальні зміни в конкретному соціумі, різнобічні контакти з носіями інших мов, зміна військової орієнтації тощо. Поряд з цим, лексика не в змозі в своєму існуючому складі відобразити всю безмежність людського досвіду і навколишньої дійсності, завдяки чому лексична система в цілому завжди відкрита для інновацій й для проникнення іншомовних елементів.

Така проникність лексичної структури мови вміщує її найбільш відкритий характер порівняно з іншими рівнями мовної структури. Включення нового елемента в структуру лексики “...призводить до мінімального обурення існуючих системних відношень”. Оскільки потреба в таких інноваціях може виникати при будь-якому акті спілкування, то вона повинна задовольнятися негайно. У зв’язку з зазначеним вище, відкритість лексико-семантичної системи є одна з важливих властивостей мови, тому що вона забезпечує безперервність розвитку і функціонування. Завдяки цій властивості мови, в будь-який момент, як тільки в лексико-семантичній системі мови виникає почуття неадекватності, у розпорядженні мовця є всі засоби для її ліквідації.

Як вже зазначалося вище, лексичні ресурси мови щільно пов’язані з характером діяльності її носіїв і її оточенням. Різка зміна того чи іншого соціального чинника (переселення в іншу країну) зумовлює появу цілої низки лінгвістичних проблем. Перш за все є помилковим припущення мовців, що загальна сукупність значень, які складають систему змісту мови, є однаковою у різних мовах. Вітчизняні та зарубіжні мовознавці визнають, що вивчення лексичних систем пов’язано з низкою системних характеристик не лише суто лінгвістичних, психолінгвістичних, лінгвокультурологічних тощо, які тісно взаємодіють між собою. У новому середовищі виявляються також і географічні, соціально-політичні, етнографічні, історичні та інші особливості. Вони зумовлюють своєрідність словникового складу і семантичної будови мови, яка задовольняє потреби місцевого населення. Багатьом реаліям не вдається знайти еквівалентні найменування, їх доводиться описувати або тлумачити, а в деяких випадках запозичувати назви з іншої мови. Це створює умови для інтерференції мови, які більш тісно пов’язані з даною дійсністю.

Потреба в постійних лексичних інноваціях є органічною властивістю кожної мови. В той час, коли одномовці задовольняють цю потребу головним чином за рахунок внутрішніх ресурсів своєї мови, двомовці мають у своєму розпорядженні другу мову як готове джерело мовного матеріалу. Одиниці цієї мови, по-перше, вже випробувані в практиці спілкування і навіть засвоюються через цю практику; по-друге, ці одиниці вже мають суспільно закріпленій зв’язок з явищами, які потребують позначення.

З огляду на те, що слова кожної мови взаємозв’язані структурними відношеннями, поповнення словникового складу за рахунок ресурсів інших мов не залишається без наслідків для приймаючої сторони. “Загальний закон про системність явищ мови щодо проблеми запозичень, – зазначає І.В. Арнольд, – можна сформулювати таким чином: будь-яка зміна в словниковому складі мови у вигляді проникнення іншомовних запозичень призводить до семантичних або стилістичних змін у словах і зрушень в синонімічних групах” [4].

Так, іменник *das Budget* “кошторис доходів та витрат держави, підприємства або установи” був запозичений з англійської мови ще в 1800 році через французьке посередництво і тому вживається в німецькій мові з французькою вимовою. Англійське слово *budget* розвинулося з давньофранцузького *bougette* “гаманець, сумка” – зменшена форма від *bouge* “сумка, сундук” [11]. В англійській мові вираз *to open one’s budget* позначало “відкрити свої наміри” (буквально: відкрити свою сумку). Цей вираз використав навмисно у своїй щорічній промові перед парламентом англійський міністр казначейства, в якій висловив свої наміри щодо доходів та витрат на наступний рік. З того часу *budget* почало вживатися в англійській мові як економічний термін на позначення “фінансове планування” [11]. У німецькій мові, крім запозиченого термінологічного значення, ця лексема вживається в розмовній мові з стилістичним відтінком жарту. Отже, запозичення *das Budget* в німецькій мові набуло ще й певної емоційно-експресивної ознаки. Ця лексема адаптувалася в німецькій мові і є частиною багатьох складних слів (*Budgetdefizit, Budgetpolitik*), не дивлячись на те, що поряд існує німецька лексична одиниця *der Haushalt*.

Отже, лексика є найбільш схильною до контактних змін стороною мовної системи, тому що вона має найбільш відкритий характер у порівнянні з іншими мовними рівнями. Особливо легко

проникають запозичення в найменш структуровані периферійні ділянки лексики, наприклад, галузеву термінологію. Ці лексичні запозичення призводять до розвитку в мові синонімії, до зрушень у семантичній системі, скорочення об'єму змістовної структури слова у випадку його багатозначності або спеціалізації значення запозичення. В окремих випадках запозичуються словотвірні суфікси.

В спеціальній лексиці особливо активною є тенденція до інтернаціоналізації. В галузі політики, науки та техніки відбуваються міжнародні зв'язки, і тому питання про взаєморозуміння людей різних націй і мов вважається важливим. Не говорячи вже про з'їзди, конференції, хоча б обмежитися питанням читання спеціальної літератури; спільність термінології, навіть при різному фонетичному або граматичному оформленні дає змогу зрозуміти зміст при читанні книги, статті з даної спеціальності на іноземній мові.

Так склалося в німецькій мові історично, що фахова лексика деяких галузей була сформована починаючи з XVII ст. на основі романських мов. Так, і досі відчувається в термінології політики і дипломатії суттєвий вплив французької мови (*Attache, Kommunique*), у фаховій лексиці музики домінують запозичення з італійської мови: *Allegro, Fagott, Balett, Kantate, Oper*. Фахова лексика військових теж базується на численних запозиченнях з різних романських мов: з французької *Armee, Bataillon, Fort, General, Marschall, Train, attackieren*; з італійської *Artillerie, Granate, Kanone*; з романських мов, без вказівки на точне походження *Adjutant, Bombe, Brigade, Kaliber, Major, Spion* тощо [11].

Починаючи з XIX ст. домінує вплив англійської мови, як її британського варіанта, який переважав спочатку, так і американського, який у XX ст. став пріоритетним, на лексику різних галузей, наприклад, сучасних великих індустрій, транспорту, економіки, а також інших гілок науки та техніки. Про зростаюче розповсюдження англійської мови у фаховій лексиці медицини, наприклад, засвідчує той факт, що в 1976 році в Швейцарії 65% і в ФРН 35% з усіх медичних журналів були надруковані англійською мовою. У фаховій лексиці обчислювальної техніки панувала також англійська мова: *Codecombination, Computer, Plotter, Programmadresse* тощо. Використання електроннообчислювальних машин в науці, техніці, економіці і транспорті сприяло також інтернаціоналізації термінології. Інформаційні і документаційні системи, детерміновані обчислювальною технікою, вимагали ліквідації синонімії та полісемії в усіх термінологіях, при цьому слід зауважити, що однозначність та усунення полісемії, синонімії і метафоризації настільки залишається далекою ідеальною метою, наскільки розвиваються наші знання і спілкування у фахових галузях.

Тенденція до інтернаціоналізації не виключає, що існує німецька фахова лексика – особливо технічна, в якій до сьогоднішня незначну роль відіграють іншомовні елементи, яка відповідну лексику заповнила німецькими назвами, наприклад, у будівельній техніці (земляні роботи, будівництво кам'яних та дерев'яних споруд, вулиць та водопроводів), техніка виробки шкіри та пошиву готового одягу, гірнична справа тощо. У сучасних фахових мовах нерідко зустрічаються поряд з рідними назвами назви іншомовні на позначення одного й того ж самого терміна: пор. *Linguistik / Sprachwissenschaft, Kropf / Struma, Trend / Richtung, Tip / Hinweis, Budget / Haushalt, Cash / Bargeld, Change / Tausch, Claim / Reklamation, Damage / Schaden, Import / Einfuhr* тощо. Це стосується таких галузей науки як медицина, біологія, хімія, мовознавство та інші, спеціальна мова яких створюється паралельно на національній та запозиченій основі, обидва варіанти спеціальної лексики діалектично взаємодіють. Якщо в одній мові відсутня лексична одиниця, що адекватно передає яке-небудь поняття, її запозичують із паралельної мови: *Dispatch, Clearing, Voucher, Management, Charter, Trademark, Boom* тощо.

Отже, щоб задовольнити нові потреби, які постійно виникають у суспільстві у зв'язку з загальним прогресом науки, культури та техніки, мова повинна не лише репродукуватися, але і пристосовуватися до нових потреб, видозмінюватися. У зв'язку з цим, жодна сторона мови, особливо лексична, не залишається поза оновленням та вдосконаленням. Таким чином, мова визнається в сучасній лінгвістиці як соціальне явище, яке історично розвивається і ніколи не буває і не може бути абсолютно стабільним як динамічна система, яка в кожен момент свого функціонування перебуває в стані відносної рівноваги.

Мова є одним із найскладніших об'єктів пізнання, оскільки вона сама виступає одним із знарядь пізнавальної діяльності. Розвиток лінгвістичних досліджень кінця XX – початку XXI ст. характеризується зростанням інтересу до проблем сутності та чинників мовної еволюції. Історично змінність мови – найістотніша її риса, іманентна властивість. Зумовлена безперервним процесом пізнання, зростанням потреб номінації й комунікації, мова постійно вдосконалюється не тільки у своїй структурній організації, а і в плані змісту.

Змінність літературної мови невіддільна від лексичних та інших інновацій. Сприймання неологізмів залежить від мовної свідомості носіїв мови. Лексико-семантична система німецької мови поповнюється великою кількістю різноманітних інновацій.

Поняття неологізмів можна звести до двох формулювань: 1) неологізми – це слова або мовні звороти, створені для нового предмета, явища чи вираження нового поняття і 2) неологізми – це слова, а також їхні окремі значення, сполучення слів чи вислови, які або з'явилися в мові на певному етапі її розвитку і новизна яких усвідомлюється мовцями (загальномовні неологізми), або були вжиті тільки в якомусь тексті, ситуації спілкування чи в мові певного автора (стилістичні, або індивідуально-авторські, неологізми – окаціоналізми).

Слід зазначити, що дефініціями неологізмів за денотативною ознакою (позначення нових реалій) або за стилістичною (ефект новизни) не вичерпуються різновиди всіх неологізмів, а їх визначення за ознакою відсутності в словниках не відбиває ознак неологізації. Хоч значна кількість нових мовних одиниць виникає для позначення нових речей та явищ, для вираження нових понять, водночас досить типовими є випадки, коли та сама річ, те саме нове явище має не одну назву, а кілька. Це зумовлено актуальністю певного поняття чи реалії в певному соціальному середовищі, в певний період функціонування мови.

Функціонування сучасної німецької мови безпосередньо пов'язане з процесами неологізації. Потреба в називанні нових понять і реалій науково-технічного, політичного, культурно-освітнього життя суспільства спричиняється до якісних змін у складі тематичних груп лексики. На кількісному і якісному складі цих груп позначається розширення міжнародних економічних, суспільно-політичних та культурних контактів з іншими державами, тенденція до співвіднесеності лексико-семантичної системи німецької мови та лексико-семантичних систем провідних мов світу. З'явилася нагальна потреба в номінації численних нових реалій і понять. В німецькій мові останніх десятиліть виникли також нові групи інноваційної лексики. У зв'язку з цим потребують детального аналізу основні тематичні групи неологізмів, які виконують номінативну, пізнавальну й експресивно-емотивну функції.

Економічна лексика є яскравим свідченням того, що між окремими шляхами розвитку словника існує постійна взаємодія, напр., між запозиченням та словотворенням, словотворенням та зміною значення слів та ін.. Пов'язані між собою й різні види семантичних процесів, напр., процеси метафоризації та детермінологізації.

Сфера економічного життя, яка породила велику кількість неологізмів в останні десятиліття, дійсно була сферою бурхливого розвитку, радикальних змін, пов'язаних з розповсюдженням та реалізацією в практичному житті економічних теорій, з глобалізацією бізнесу, з переходом багатьох країн до ринкової економіки, з постійним прагненням підвищення ефективності роботи економіки або її окремих ланок. Значна концентрація неологізмів спостерігається навколо понять, пов'язаних з реорганізаціями ділових підприємств, з управлінням економікою, людськими ресурсами, з впровадженням сучасної інформаційної техніки.

Ця сфера завжди була важливою сферою прогресу, але саме в цей період вона зазнавала докорінних змін. В 80-90 ті роки створюються або розповсюджуються нові економічні теорії, напрямки економічної політики, нові галузі економічної науки.

Це стосується, наприклад, економічної теорії про необхідність контролю за грошовим обігом для стримання інфляції та безробіття, політики невтручання держави в економічне життя, практичної лінії економічного розвитку, яка спрямована на створення пільг та привілеїв підприємцям, заможним класам, з розрахунком на те, що така політика призведе і до поліпшення стану незаможних верств населення.

У другій половині 90-х років в Німеччині досить популярною стає концепція створення економічної системи, яка передбачає залучення широких верств населення до управління цією системою, перетворення звичайного громадянина в хазяїна економічного життя, розповсюджується ідея, що розвиток сучасної інформаційної техніки скасує посередницькі організації, які стоять між виробником товарів та послуг та споживачем.

В умовах інформаційної революції економічно розвинутими країнами стають країни з високою часткою інтелектуальної праці, країни, в яких головною економічною діяльністю є створення, збігання та використання наукових знань, з економікою, яка базується на інформаційній техніці, з розвинутими галузями, що займаються одержанням, збіганням та розповсюдженням знань, наукової інформації.

Переважає більшість економічних терміноодиниць із вузькоспеціальних поступово стають узуальними, загальнонародними, тобто нормалізуються і кодифікуються. Йдеться насамперед про інтернаціоналізми – європеїзми (переважно з англійської мови та її американського варіанта), які становлять велику групу, що повсякчас поповнюється.

У нашому дослідженні ми виокремили такі основні концептосфери економіки:

- 1) банківська справа;
- 2) підприємництво;
- 3) біржові операції;
- 4) зовнішня торгівля;

- 5) внутрішня торгівля;
- 6) підприємницька діяльність;
- 7) виробнича діяльність;
- 8) страхування;
- 9) транспортні перевезення;
- 10) оподаткування .

Економічне життя багатьох країн в останні десятиліття проходило під знаком переходу від планової, адміністративно-командної економіки до ринкової; пов'язані з цим переходом явища та поняття відбиваються в значній кількості інновацій. З'явилася так звана "торгівельна" лексика: *abverkaufen, der Average, beangaben, der Geschäftsvororgang, das Handelsgewicht, die Handelsgröße der Handelskauf, die Handelskette das Handelspackung, der Handelswert, hoc anno, die Jahresbilanz, die Mailorder, die Offerentin, on call, platzieren.*

У значній мірі поповнилася лексика яка співвідноситься з фінансами? фінансовими установами? діяльністю бірж: *das Fixing, der Floor, die Gewinnmitnahme, das Insidergeschäft, das Options geschäft, das Rally.*

Ми виділили також інновації новітнього часу які пов'язані з системою оподаткування, з новими податками або з новими назвами існуючих податків: *die Grenzabfertigung, die Zollbeamtin, die Zollbestimmung, die Zollfahnderin, die Zollnerin.*

У досліджуваному матеріалі ми також виділили лексеми, які позначають назви із сфери банківської діяльності: *die Abbuchung, das Abgeld, abzinsen, das Arrangement, das Finanzierungsgschäft, der Float, der Freiverkehr, geldwert, der Greenback, die Investmentgeschäft, das Investmentsparen, die Offenlegungspflicht, die Prime Rate, das Querschreiben, das Rektaindossament, die Rektaklausl; грошовий обіг: devalvieren, die Reisekasse, die Remittentin, goldwert.*

Поповнився також лексичний склад номінаціями, пов'язаними із соціальним страхуванням: *die Beitragsgruppe, beitragslos, die Beitragslos, die Beitragspflicht, die Fehlzeit; пенсійним страхуванням: der Grundberitrag, die Rentenempfangerin, die Rentenformel, die Rentenlucke, die Rentnerband.*

Кількісно розширилася тематична група концептів юриспруденції на означення широкого спектра юридичних понять, процесів, організацій та інше.

Науковий та технічний прогрес, виникнення нових наукових напрямків та перегляд традиційних систем наукових знань, взаємне проникнення та перетин окремих галузей науки та техніки, створення нових наукових дисциплін, організація численних нових галузей виробництва – все це вимагає утворення нових слів для позначення нових понять, процесів тощо. Це дає підставу стверджувати, що в кінці ХХ ст. – на початку ХХІ ст. спеціальна лексика стає основним джерелом поповнення та оновлення словникового складу будь-якої мови, а також засобом карбування нових мовних одиниць.

Утворення нових слів-термінів за допомогою використання іншої мови є одним з найпродуктивніших засобів поповнення словникового складу. Іншомовна запозичена лексика в багатьох випадках задовольняла потреби термінологічної номінації на різних етапах розвитку мови, про що свідчить історія науки та техніки. Зараз заслуговує на увагу процес запозичення англо-американських термінів, оскільки нова термінологія в багатьох випадках виникає в США у зв'язку з передовими технологіями. Адже економічний потенціал США після другої світової війни зростає нечуваними темпами. США зміцнили свої позиції та репутацію найзаможнішої та наймогутнішої держави світу. Насамперед стрімко розвивалася автомобільна промисловість. Будівельний бум, викликаний наданням значних пільг учасникам війни, спричинив до розвитку міст і селищ. Збільшення витрат на оборону у зв'язку з ескалацією "холодної війни" також сприяло економічному прогресу. Багато американських компаній прагнули заснувати в інших країнах дочірні підприємства, аби постачати виготовлені на них товари безпосередньо на місцеві ринки. Незаперечним стало домінування в економіці країни робочих місць у сфері послуг. Могутній імпульс для розвитку цієї сфери спричинило поширення комп'ютерної техніки. У 50-х та 60-х роках, втілюючи в життя нові військові та космічні програми, уряд США здійснив чималі капіталовкладення в розвиток комп'ютерних технологій.

Зовнішня торгівля і глобальні економічні стратегії США істотно змінили свої напрямки і тенденції на впровадження політики лібералізації міжнародної торгівлі та координації світової економічної системи.

Упродовж значної частини повоєнного періоду Сполучені Штати займали панівне положення на багатьох експортних ринках завдяки індустріальній системі, яка залишилась практично неушкодженою внаслідок війни, а також завдяки перевагам своєї технічної бази та виробничих технологій. Економічна взаємозалежність Сполучених Штатів та інших країн зростала в геометричній прогресії, про що свідчить заснування Міжнародного валютного фонду, який був

створений з метою стабілізації курсів національних валют, Світового банку – багатонаціональної установи, яка поставила своїм завданням сприяння міжнародній торгівлі та економічному розвитку через надання позик тим країнам, що не можуть роздобути коштів для виходу на міжнародний ринок – і Загальної угоди з тарифів і торгівлі, підписаною 23 країнами у 1947 році, а на кінець 80-х років – вже понад 90 країнами.

Ці події зумовили появу таких інтернаціонально відомих понять як *International Monetary Fund* (= *IMF*), *General Agreement on Tariffs and Trade* (= *GATT*), які позначаються в німецькомовних текстах німецькими еквівалентами, у тому числі і кальками: *Internationaler Währungsfonds* (= *IWF*), *General-Tarif- und Handelsabkommen* тощо. Зазначимо, що офіційні найменування володіють внаслідок складних міжнародних взаємовідношень різним ступенем стабільності. Так, ще недавно відоме найменування – абревіатура *Cocom* (англ. *Coordinating Committee for Multilateral Export Controls*) = *КОКОМ* припинила своє існування у 1994 р., а на його місці був створений “*Neues Forum*” (= *Новий форум*), замість *GATT* виникла у 1995 р. *Vsesвітня торгова організація WWO = Weltwirtschaftsorganisation*. Абревіатура *EWG = Europäische Wirtschaftsgemeinschaft* офіційно була змінена у 1973 р. абревіатурою *EG = Europäische Gemeinschaft* тощо.

Великомасштабну участь Сполучених Штатів у програмах допомоги економічному розвитку можна простежити впродовж періоду, що настав після закінчення другої світової війни, коли США вирішили надати допомогу країнам Європи в їхніх зусиллях по відновленню національних економік. Започаткований у квітні 1948 року план Маршалла почав успішно втілюватись, і стало зрозумілим, що повоєнна Європа знаходиться на шляху до відродження [4, 50].

Створення Європейського Співтовариства, до якого входить також і Великобританія, дало поштовх для появи і запозичення у різні мови таких нових слів як: *Eurodollars, Eurodollar-Markt* тощо. З 1995 р. стала реальністю єдина валюта ЄС – “євро” – *der Euro*, яка змінила колишню назву *ECU – “екю”*. У зв’язку з появою *Euro* виникли новоутворення *Euro-Raum, Euro-Staaten*, а Центральний Європейський банк у Франкфурті отримав назву *Euro-Tower*.

Всі ці економічні та політичні процеси не могли не відбитися у мові. Адже мова не лише забезпечує можливості обміну знаннями між людьми, але й є необхідною умовою пізнавальної і взагалі суспільної діяльності людини. Про це свідчить велика кількість запозичень англо-американського походження у різних сферах суспільного життя людини не лише в німецькій мові, але й у інших європейських мовах. Наприклад,

економічна лексика: укр. *бракераж, маркетинг, бізнес, ваучер, інвестор, капітал, консалтинг, трест, холдинг, свінг* [10] рос. *спонсор, менеджмент, брокер, маркетинг, чартер, кнок-даун* фр. *eurodollar, stagflation, marche* [11] нім. *Manager, Budget, Clearing, Leasing, Trademark, Voucher, Joint-venture* [6] тощо.

суспільно-політична: укр. *імнічмент, мітинг* [10] рос. *брифінг, імнічмент, істэблїшмент* фр. *relations publiques, parlement* [11] нім. *Kongreß, Parlament, Meeting, Briefing, Bias, Black-Power, Career Girl, Downswing* [6] тощо.

наука та техніка: укр. *комп’ютер, дисплей, факс, інтернет, дискета, сканер* [10] рос. *таймер, компьютер, дисплей, блюминг, конвейер, файл* фр. *blooming, hülio-ingünierie* [11] нім. *Computer, User, Disk, Internet, Chip, Fax* [6] тощо.

військова лексика: укр. *блокада, ескалація, екстрадикція, танк* [10] рос. *блокада, бумеранг, эскалация* [12] тощо.

спортивна термінологія: укр. *аеробіка, бокс, футбол, хокей, старт, спорт* [10] рос. *бодибилдинг, кикбоксинг, тайм-аут, фристайл, картинг, матч-реванш* [12] фр. *scorer, para-skiing, rollerball, sparing-partner, boxe, hockey, tennis* [11] нім. *Boxer, Skateboard, Champion* [6] тощо.

терміни культури та мистецтва: укр. *джаз, рок, панк, шоу, хіпі* [10] рос. *джаз, диско, мюзикл, сериал, поп-, рок-музыка, шоу, твист* [12] фр. *progressive rock, piraterie, minicassette, land art* [11] нім. *Rock-Musik, Disk-Jockey, Entertainment, Show, Blues, Hitparade, Cool Jazz, Boogi-Woogi, Boston, Brassband* [6] тощо.

Отже, враховуючи той факт, що спеціальна лексика будь-якої мови є гетерогенною і генетично відрізняється від лексики загальної мови, теоретично і практично видається важливим прослідкувати вплив запозиченої лексики (англо-американської) на розвиток німецької спеціальної лексики з економіки та їх міжмовну взаємодію.

Для економічної підсистеми лексики сучасної німецької мови характерна тенденція до глобалізаційних процесів, тобто інтернаціоналізації лексики. Інтернаціоналізація – явище, притаманне всім мовам світу, і кількість інтернаціоналізмів у мові постійно збільшується. Визначальна риса інтернаціоналізмів сформульована А.О.Білецьким: інтернаціоналізми – “лексичні одиниці, які функціонують не менш як у 3-х мовах, до того ж із неблизькоспоріднених мовних сімей” [3, 87]. О.Д.Пономарів розширює це визначення, доповнюючи його іншими характерними ознаками інтернаціоналізмів: це слова, що “вживаються в багатьох неблизько-

споріднених мовах і водночас зберігають спільність семантики та фонетико-морфологічної будови, переважають у сфері понять із галузі культури, науки, політики, мистецтва; як правило не мають відповідників у мові поширення “ [5, 6].

Процеси інтернаціоналізації у літературних мовах вивчали В.В.Акуленко, А.О.Білецький, Л.П.Жрисін. Існують певні критерії встановлення інтернаціонального характеру запозичень: формальні, семантичні та “кількісні” ознаки, за якими приймаємо, що “специфічними рисами лексичних інтернаціоналізмів є їхня омологічність – міжмовна схожість в планах змісту і вираження” [1, 12].

Процеси інтернаціоналізації охоплюють практично всі мови світу. Значну частку інтернаціональної лексики складають інтернаціоналізми грецького та латинського походження [9, 262]. Дедалі помітнішу роль у формуванні інтернаціонального фонду відіграють сучасні мови, зокрема англійська. Відомо, що англійська мова отримала статус *Lingua franca* (мова спілкування) у XX ст. і перетворилася з мови-реципієнта в мову-продуцента [7, 10]. Не менш значущим у зв’язку з зазначеними чинниками видається і той факт, що питома вага іншомовної лексики, зокрема англійської, є досить значною в спеціальній термінології, в якій з особливою силою відбивається тенденція до інтернаціоналізації словникового фонду, про що засвідчували вчені ще в 70 р.р. XX ст. [2]. Зазначений процес у значній мірі визначають: матеріальна діяльність носіїв мови, міжнародні контакти, взаємовплив мов тощо. Інтернаціоналізми англійського походження поповнюють склад не лише французької та німецької мов, але й інших, зокрема слов’янських мов [8].

Як вже зазначалося вище, лексична група інтернаціоналізмів перетинається насамперед з тематичними групами лексики. Останнім часом помітно збільшився обсяг лексики інтернаціонального походження, відповідно, її вплив на розвиток загальної мови. Активне словотворення неологізмів викликано потребами розвитку науки і техніки. Ф.О.Нікітіна вважає, що можна говорити про існування “міжнародного термінологічного ареалу”, в якому “перебувають і спільні процеси, і навіть певні словотвірні тенденції (спільні елементи з класичних мов, схожі словотвірні моделі)”. Так, існують єдині правила укладання договорів найбільш уживаних в міжнародній торгівлі, які були встановлені міжнародною торговою палатою ще в 1936 році, а в 1953 доопрацьовані і відомі під назвою “Incoterms (International Commercial Terms) 1953”. Вони слугують для кращого взаєморозуміння підприємців різних країн:

CAF (cost and freight = Kosten und Fracht) – КАФ (вартість і фрахт),
CI (Cost and insurance = Kosten und Versicherung) – CI (вартість і страхування),
DAF (Delivered at frontier = zur Grenze geliefert) – доставлено до кордону,
FOA (Free on aircraft = Frei Flugzeug geliefert) – франко-літак,
FOB (Free on bord = Frei an Bord) – ФОБ, франко-борт,
FPO (Free Post Office = Postamt geliefert) – франко-почтамт тощо.

Цей мовний факт (у даному випадку абревіація), який забезпечує появу нових словникових елементів не тільки в літературній мові, але й у термінологічній лексиці, є потужним внутрішньомовним стимулом, який дістав назву як тенденція до “мовної економії” (О.Есперсен) або “закон економії мовних зусиль” (А.Мартіне) [4, 45]. Ця тенденція знаходить своє вираження в тому, що в процесі спілкування мовці здійснюють відбір мовних засобів, які найбільше відповідають їх прагматичним спрямуванням. Процес запозичення в цьому випадку здійснюється не з метою номінації нових для німецької дійсності реалій, а з метою більш раціонального вираження тих чи інших вже відомих понять, заміна описових конструкцій або складних слів у німецькій мові більш точними, компактними найменуваннями, наприклад, *Joint-venture* замість *Gemeinschaftsunternehmen*, *Manager* замість *Geschäftsführer*, *Job* замість *Beschäftigung* або *Arbeitsplatz* тощо.

Іншим проявом прагнення мовної системи до семантичної регулярності є тенденція до узагальнення або інтеграції. В її результати в мові створюються узагальнюючі назви для однотипних явищ, предметів тощо, наприклад різного роду апарати та пристрої для запису зображення і його звукового супроводу на магнітну плівку – *Videoaufzeichnung*, *Videoband*, *Videorecorder*, *Videokamera*, *Videokanal*, *Videosignal* – були узагальнені родовим поняттям *Videotechnik*. Таким чином виявляється закон абстрагування в мові, коли на основі більш конкретних елементів мови розвиваються менш конкретні.

Але поряд з вище зазначеною тенденцією постійно присутня й протилежна тенденція – тенденція до диференціації, відповідно до якої створюються уточнюючі назви для загальних понять, тобто виникають парадигми, побудовані на гіперо-гіпонімічних стосунках [4]:

Check = Scheck чек *Bankscheck* банківський чек
 Reisescheck дорожній ~
 Barscheck касовий ~
 Distanzscheck іногородній ~
 Platzscheck місцевий ~
 Travellerscheck туристський ~

Ці запозичення з'явилися у складі німецької мови зовсім недавно, але явища, які вони позначають, виникли раніше у зв'язку зі спеціалізацією в різних галузях економіки, науки, техніки, виробництва. Однак їх словесне відображення здійснювалось в узагальненому плані, тому й виникла потреба в уточненні цих словесних знаків, які були б зручними для спілкування.

Науковий та технічний прогрес, виникнення нових наукових напрямків та перегляд традиційних систем наукових знань, взаємне проникнення окремих галузей науки та техніки, створення нових наукових дисциплін, організація численних нових галузей виробництва – все це вимагає утворення неологізмів для позначення нових понять, процесів тощо. Це дає підставу стверджувати, що в кінці ХХ ст. – на початку ХХІ ст. економічна лексика стає одним з основних джерел поповнення та оновлення словникового складу будь-якої мови.

З огляду на те, що тематична група економічної лексики в сучасній німецькій мові є гетерогенною і відрізняється від загальноживаної лексики, теоретично і практично видається важливим прослідкувати вплив запозиченої лексики (англо-американської) на розвиток німецької спеціальної лексики з економіки.

Зміни, що відбулися і відбуваються в економічному житті Німеччини й у всьому світі в цілому (тенденції до глобалізації та інтеграції), вимагають докорінних змін у підході до розв'язання економічних проблем. Впровадження нових науково-технічних технологій, які зазнали значного поширення в багатьох розвинутих країнах світу, вплинуло на формування та подальший розвиток економічної лексики сучасної німецької мови.

Тематична група економічної лексики засвідчує основну тенденцію до кількісних та якісних зрушень у лексиконі сучасної німецької мови та вдосконалення її системи. Вона дозволяє також визнати, що кожна наука постійно вдосконалює свою термінологію в міру розвитку й поглиблення наукових знань.

Отже, мова – це творчий процес, діалектична взаємодія “неперервного творчого процесу творення” та свободи індивідуального вираження і об'єктивної необхідності порозуміння та втілення в мові людського досвіду. Це дає нам можливість стверджувати пріоритети дослідження будь-яких мовних явищ в динаміці їх розвитку, а не як незмінну сталу систему мовних форм.

Список використаних джерел

1. Акуленко В.В. Лексические интернационализмы: итоги, перспективы, методы исследования // Интернациональные элементы в лексике и терминологии / В.В. Акуленко – Харьков: Вища школа, 1980. – С. 10-42.
2. Балашова Е.В. Синонимия в английском подязыке обработки металлов давлением // Теоретические проблемы научно-технической терминологии и практика перевода: Тезисы докладов зональной научной конференции. / Е.В. Балашова – Омск: Изд. центр Омск. политехн. ин-та, 1985. – С.18-19.
3. Білецький А.О. Про мову і мовознавство: Навчальний посібник. / А.О Білецький – Київ: АртЕк, 1997. – 224 с.
4. Волков С.С., Сенько Е.В. Неологизмы и внутренние стимулы языкового развития // Новые слова и словари новых слов. / С.С. Волков, Е.В. Сенько – Ленинград: Наука. – 1983. – С.43-57.
5. Головин Б.Н. О некоторых проблемах изучения терминов // Филология: Вестник Моск. гос. ун-та. / Б.Н. Головин – 1972. – № 5. – С. 4-15.
6. Дмитровская Е.И. Фоно-орфографическое, морфологическое и лексико-семантическое освоение англицизмов современного немецкого языка: Автореф. дис...канд.филол.наук: спец. 10.02.04 “Германські мови” / Дмитровская Е.И. – Львов, 1969. – 20 с.
7. Домашнев А.И. К проблеме языка общения в объединённой Европе / А.И. Домашнев // Вопросы языкознания. – 1994. – № 5. – С. 3-18.
8. Жлуктенко Ю.А. Лингвистические аспекты двуязычия. / Ю.А. Жлуктенко – Київ: Вища школа, 1974. – 176 с.
9. Захарчук Е.А. Греко-латинские элементы в многокомпонентных единицах терминологии предпринимательства / Е.А. Захарчук // Наука і сучасність: Зб. наук. праць. – Київ: Логос. – 2000. – [Т. 7] – Вип. 2. – в 2 ч. – С. 262-269.
10. Кислюк Л.П. Словотвірний потенціал запозичень у сучасній українській літературній мові (на матеріалі англійських та німецьких запозичень): Дис...канд. філол. наук: спец. 10.02.15. / Л.П. Кислюк – Київ, 2000. – 238 с.
11. Клименко А.С. Социолингвистический аспект англо-американских заимствований в современном французском языке новейшего периода: к вопросу о нормализации англицизмов: Дис...канд. филол. наук: спец. 10.02.05. “Романські мови” / А.С Клименко. / – Киев, 1995. – 242 с.

12. Константинова Н.Л. Иноязычные заимствования и система языка (на материале англоязычной лексики в финансово-экономической терминсистеме немецкого языка) / Н.Л. Константинова // Филологические науки. – 1999. – № 2. – С. 86-92.
13. Duden Deutsches Universalwörterbuch. – L., völlig neu bearb. U. stark, erw. Aufl. – Mannheim et al.: Dudenverlag, 1989. – 1816 S.

Анотація. В рамках порушеної в даній статті проблематики та отриманих результатів можна намітити перспективу подальших досліджень. Пізнання людиною навколишнього світу та вдосконалення суспільства є безперервним процесом, у ході якого зазнають постійної трансформації зв'язки мовної системи з позамовною реальністю. Постійним є її вдосконалення відображення зовнішнього світу в словах, уточнення мовної картини світу. В сучасну епоху бурхливого суспільного розвитку постійно виникають нові зовнішні імпульси, що стимулюють розвиток лексико-семантичної системи мови та диктують необхідність звернення лінгвістів до лексичних процесів, реєстрації словникових змін та моделювання розвитку словникового складу мови. Велике значення має, на наш погляд, також процедура кодифікації сучасних вокабулярних інновацій словниками різних типів.

Ключові слова: економічна лексика, неологізм, динамічні процеси, інтернаціоналізація лексики.

Summary. Within the framework of the touched in the given article problem and the received results it is possible to draw the prospect of further researches. Cognition of the environment and perfection of the society by a man is a continuous process, during which the links of the linguistic system with extralinguistic reality are under constant transformation. Perfection of outer world reflection with the help of words and clarification of the linguistic worldview is permanent. Nowadays in the epoch of great public development new external impulses are constantly arising. They stimulate the development of the lexical and semantical language system and dictate the necessity of appealing to the lexical processes, registration of dictionary changes and design the development of dictionary composition of the language. In our opinion a considerable interest represents coding of modern vocabulary innovations by the dictionaries of different types.

Key words: economic vocabulary, neologism, dynamical process, internationalization of vocabulary.

УДК: 81'373.7:811.161.2'282.2

КОВАЛЕНКО Н. Д.

ЗАСАДИ ПОБУДОВИ СЛОВНИКА НАРОДНИХ ПОРІВНЯНЬ

У повсякденній діяльності народ витворює та розкриває багатство своєї мови, свого самобутнього розуму, незвичайної та багатой творчої фантазії, тому слово є носієм не тільки певного значення, але й попереднього досвіду людини і всієї нації.

Дослідження проблематики порівнянь у говірковому мовленні має особливе значення для розв'язання й обґрунтування низки теоретичних питань мовознавства й діалектології зокрема. Вивчення закономірностей та особливостей функціонування стійких порівнянь, їх проєкції на цілий текст завжди буде актуальним з огляду на специфіку живого народного мовлення, а особливо тим, що «переважання експресивності над предметно-логічним наповненням змісту фразеологізмів, намагання постійно підтримувати її в мовленні, викликає необхідність поповнення й оновлення фразеологічного фонду» [6, 5].

Вагомий внесок у систематизацію та збереження фразеологічного фонду окремих говірок української мови зробили Г. Аркушин [1], Н. Вархол, А. Івченко [2], В. Ужченко, Д. Ужченко [8], М. Доленко [5], В. Чабаненко [10]. Цінним є лексикографічний досвід укладання словників народних порівнянь: 1) зведених В. Мокієнка, Т. Нікітіної [7] (на матеріалі російської мови), О. Юрченка, А. Івченка [11]; 2) регіональних Г. Доброльожі [3; 4].

Стійкі народні порівняння Поділля не були предметом окремих наукових досліджень. Мета цієї праці – лексикографічно представити розмаїття стійких народних порівнянь з їх варіантами різного типу й синоніми у говірках Західного Поділля. Нижче подаємо фрагмент словника.

В основі образності народних фразеологізмів лежать спостереження над природою, тваринами, а найбільше – над життям і поведінкою людини. Найуживанішими в усному мовленні є традиційні народні порівняння, виражені компаративними фразеологізмами, у яких образними конкретизаторами виступають назви явищ природи, тварин і рослин, звичні в побуті предмети. Така група сталих висловів скерована на побудову порівняння реальної схожості. За традиційною народнорозмовною моделлю, наприклад, побудовані сталі порівняння на позначення поняття ‘дуже худий (худя)’: *худий як дошка / тр'ісочка / пати^дчок / г'іл'а / бадил'ина / дошка / скінка; су'ха як доска / тр'іска, тошча як тр'іска, худя як тичка / дрімба.*

За матеріалами, записаними на території Західного Поділля, кількісно переважають сполучникові порівняння, серед яких розмежуємо порівняльні звороти (компоненти простого речення) та підрядні порівняльні речення. Сполучники *як, наче, мов, ніби* є традиційними для української мови й слугують засобом зв'язку між основою та показником порівняння; статус діалектних мають сполучники: *шо* у значенні ‘як’, *таньби*, що вживається у значенні ‘так ніби’ і є яскравим прикладом явища *алегроформи* – скорочені і стягнені форми слів та словосполучень, що виникають у розмовному мовленні при прискореному темпі мовлення (з додатковими чинниками емоційного характеру) [9, 18].

У функції розгорненого порівняння в складних реченнях можуть виступати підрядні порівняльні речення, які приєднуються до головного сполучниками *як, наче, мов*. Зазначимо, що кількісно у цій групі переважають конструкції з часткою *як*, наприклад: *шос' та'ке л'апне як дурний з гори з б'іжит* ‘говорити нісенітницю’; *як горох с торби сине'ц'е* ‘багато говорити’.

“Матеріали до словника народних порівнянь у західноподільських говірках” складаються зі вступної статті, списків скорочень назв населених пунктів та інформаторів, словникових статей. У матеріалах подано зафіксовані протягом 1995 – 2008 років сталі вислови у населених пунктах Західного Поділля, зокрема в селах Борщівського р-ну Тернопільської обл., Волочиського, Чемеровецького, Кам'янець-Подільського, Дунаєвецького, Віньковецького, Городоцького, Новоушицького р-нів Хмельницької обл.

Запис виконувався за спеціально складеною програмою, що налічує 180 питань, пов'язаних із фізичним життям, психічним станом, поведінкою та діяльністю людини. За нашими даними, у складі таких фразеосемантичних полів помітно переважають порівняльні конструкції серед інших структурно-семантичних типів фразем (номінативних, дієслівних, ад'єктивних і адвербіальних).

Реєстр словникових статей пропонованих матеріалів укладений за алфавітом буквених знаків заголовних слів – переважно іменникових компонентів фразем. Отже, словникова стаття має таку будову: 1) заголовне слово; 2) фраземи з усіма наявними варіантами, поданими через виділену скісну лінію (синоніми подаються окремими статтями); 3) тлумачення семантики; 4) умовні назви населених пунктів, де зафіксовано фразему.

Фраземи тлумачаться переважно на першій за рахунком іменник у називному відмінку однини. Якщо іменник у складі фразеологізму відсутній, то тлумачення подається на іншу частину мови в такому порядку: прикметник, дієслово, займенник, числівник, прислівник.

Відсилання зроблено на усі іменники, що входять до складу фраземи. У випадку, якщо у виразі наявні два чи більше іменникові компоненти, значення подається лише в першому, а в наступних – посилання див.

Якщо до складу фразем входять факультативні компоненти або наявний обов'язковий для розуміння значення фраземи компонент контексту, то ці компоненти подаються відповідно через розрядку або курсивом. Явище полісемії спостерігаємо переважно у суміжних говірках, тому кожне окреме значення позначається цифрою з крапкою.

ЖАБА: наб'рати^с як жаба мулу ‘випити багато спиртних напоїв’ (Зел, Злч).
надути^с а як жаба ‘виявляти незадоволення’ (Плп).
надути^с а як жаба на дошч ‘виявляти невдоволення’ (Дер).
в'итр'ішчи^с а як жаба з воче^с рету ‘дивитися, широко відкривши очі’ (Корм, Мих).
ди^с в'ити^с а як жаба на с'в'ітло ‘розгубитися; дивитись і не бачити’ (Кур).
ЗАЄЦЬ: бо'яти^с а як зайец бубна ‘дуже боятися’ (Злч).
як зайцев'і стоп с'іг'нал ‘не потрібний’ (Нів).
ЗАТІРКА: ўче^с пити^с а як дурний до зати^с рки ‘дуже старатися’ (Чр).
ЗЕМЛЯ: як п'ід земл'у п'іти ‘пропасти; зникнути’ (Корм, Мих).
ЗУБИ: шк'іри^с ти зуби як пес до со'ломи ‘сміятися, показуючи зуби’ (Плп) / шч'іри^с ти ~ (Рахн) / шч'ири^с ти ~ (Лсв).
вишк'іри^с ти зуби як пес до шушлаўка ‘сміятися, показуючи зуби’ (Цик).

ш¹чири¹ти¹ |зуби йак пес до куку¹рузи ‘сміятися, показуючи зуби’ (Плп, Кур).
 ІНДИК: на¹дути¹с’а йак ін¹д’ук 1. ‘виявляти незадоволення, сердитися’ (Дзел, Кар, Ктг) / ~ йе¹ндик
 (Зар) / ~ йендик (Влн). 2. ~ індик ‘чванитися, зазнаватися’ (Км, СУ) / на¹дуїс’і ~ (Ярм).
 набур¹моси¹ти¹с’а йак ін¹д’ук ‘виявляти незадоволення, сердитися’ (Корм).
 ІСТУКАН: мо¹чит йак істу¹кан ‘про німу людину’ (Скл).
 ЙТИ: їде йак ш¹тири¹ ї¹куп’і ‘дуже гладкий’ (Злч).
 КАБАН: с¹тати йак ка¹бан ‘погладшати’ (Корм).
 ї¹пас:’а йак ка¹бан ‘погладшати’ (Нг).
 КАЗАТИ: ка¹же йак по¹писаному ‘говорити грамотно’ (Клб).
 КАМІНЬ: ка¹нути йак ка¹м’ін’ ї¹воду ‘пропасти’ (Корм, СУ).
 п’іти йак ка¹м’ін’ ї¹воду ‘пропасти’ (Цик, Плп, СУ).
 та¹лапати йак ка¹ме¹нем ї¹воду ‘говорити незрозуміло’ (Влн).
 КАПУСТА: за¹кача¹н’іти йак ка¹пу¹ста на мо¹роз’і ‘замерзнути’ (Злч).
 КАПШУК: на¹дути¹с’а йак ка¹пшук ‘виявляти невдоволення’ (Лсв).
 КАЧАН: за¹мерзнути йак ка¹чан ‘дуже замерзнути’ (Кдр, Чр, СУ).
 зако¹ц’аб йак ко¹чан ‘дуже замерзнути’ (Виг).
 КАЧЕЧКА: іти йак ка¹че¹чка ‘про людину, яка шкутильгає’ (Чр).
 КИСЛИЦІ: скри¹виїс’а йак н’іби кислиц’ найїїс’а ‘мати незадоволене обличчя’ (Остр).
 КИШКИ: хо¹дити йак бе¹с ки¹шок ‘дуже худий’ (Злч).
 КІЛОК: ви¹сит’ йак на к’ілку ‘про одяг на худій людині’ (Кдр).
 КІНЬ: б’іхти йак к’ін’ ‘швидко бігти’ (Чр).
 сто¹йти йак к’ін’ ‘непорушно стояти’ (МО).
 КІСТКА: с¹тати йак к’істка ї¹горл’і ‘набридати’ (Злч).
 КІТ: жи¹ти йак к’іт на п’йцу ‘безтурботно жити’ (Кос).
 йак к’іт наплакаў ‘мало’ (Вар, Бл, Мк, Слм, Січ, Куг).
 заробити йак к’іт наплакаў ‘мало заробити’ (Осл, Слоб, Нс, Став, Кдр, Скл, Сутк, См, Цик, Злч, МК,
 Плп, Кад, Дер, Кос, ПХ).
 гр¹исти¹с’а йак к’іт с псом ‘сваритися’ (Кос).
 жи¹йут’ йак к’іт зо со¹бакою ‘мати погані стосунки’ (Скл).
 дер¹ти¹с’а йак ко¹ти ‘сваритися’ (Плп).
 по¹цапатис’ йак ко¹ти ‘посваритися’ (Скл).
 хо¹т’іти йак к’іт сала ‘дуже хотіти’ (См).
 ви¹лежувати¹с’ йак к’іт на пе¹ч’і ‘багато спати’ (Дун).
 КІТКА: ди¹вити¹с’а йак к’ітка на мишу ‘ласо, пристрасно дивитися’ (Чр).
 КЛЕПКА: с¹унуїс’а с к¹лепки йак пес с¹оломи ‘втратити розум’ (Кос).
 КОБИЛА: мо¹лоти йак ко¹била хвостом ‘базікати’ (Шидл).
 ре¹го¹тати йак ко¹била ‘дуже сміятися’ (Скл, Влн, Чр).
 заробити¹с’а йак на здохл’їй ко¹бил’і ‘мало заробити’ (Влн).
 КОГУТ: с¹п’риїс’і йак ко¹гут ‘виявляти незадоволення, сердитися’ (Кур).
 ре¹не¹туїе йак ко¹гут ‘кричати’ (Кдр).
 КОЗА: хо¹т’іти йак ко¹за на й¹армарок ‘не хочеться’ (Внк).
 на¹бити йак Сидорову ко¹зу ‘дуже тяжко побити’ (Кдр).
 ска¹кати йак ко¹за ‘бешкетувати’ (Сутк).
 йак ко¹з’і н’їж ‘не потрібний’ (Сутк).
 КОЗЕЛ: ї¹пертис’ йак ко¹зел ‘впертий’ (Сутк).
 КОЛЕСО: йак п’їяте ко¹ле¹со до¹во¹за ‘не потрібний’ (Слоб, Вер, МК, Влн) / ~ ї¹во¹з’і (Нг, СГ).
 КОЛОДА: гр¹охнутис’а йак ко¹лода ‘впасти від перевтоми’ (Остр).
 г¹нити йак ко¹лода ‘ледачий’ (Ярм).
 КОНЯКА: ір¹жати йак ко¹н’ака ‘голосно сміятися’ (Слоб).
 КОПИЦЯ: зро¹билас’а йак ко¹пиц’а ‘погладшала’ (Влн).
 КОРОВА: розро¹стис’а йак ко¹рова ‘погладшати’ (Вар, СУ).
 рос¹пасти¹с’ йак ко¹рова ‘погладшати’ (Сахк).
 зро¹билас’а йак ко¹рова ‘погладшати’ (Ктг).
 хо¹ди¹т’ йак ко¹рова ‘дуже товста’ (Злч).
 то¹їста йак ко¹рова ‘дуже товста’ (Злч).
 глад¹ка йак ко¹рова ‘дуже товста’ (Нг).
 розл’аг¹тис’а йак ко¹рова ‘лежати, нічого не робити’ (Нг).
 к’рути¹ц’і йак ко¹рова на мо¹тус¹ку ‘не змогти пригадати’ (Кур).
 витр’ішчи¹ти¹с’а йак ко¹рова ‘пильно спостерігати, не кліпаючи’ (См).
 ре¹в’іти йак ко¹рова ‘голосно плакати’ (Вар, Лсв, Корм, См, Злч, Дер, СУ) / |р¹евати ~ (Внк, Остр).
 ш¹л’ухати йак ко¹рова ‘голосно плакати’ (Дер).
 на¹пити¹с’а йак ко¹рова во¹ди ‘випити багато алкогольних напоїв’ (Внк).
 назо¹лити¹с’а йак ко¹рова во¹ди ‘випити багато алкогольних напоїв’ (Влн).

|п^лити йак ко|рова во|ду ‘багато і часто випивати’ (Внк).
 та|лапати йа|зиком йак ко|рова хво|стом див. ЯЗИК.
 на|жертис’а йак ко|рова ‘багато з’їсти’ (Вар).
 КОЦЮБА: |висохла йак коц’у|ба ‘схуднути (про жінку)’ (СУ).
 КОШАРА: зро|билас’а йак ко|шара ‘погладшати’ (Влн).
 КРЕТ: с’л’і|пий йак крет ‘людина з вадами зору’ (Внк).
 КРОКІШ: зб’л’ід|нути йак к’рок’і|ш ‘відчувати страх’ (Влн).
 КРОПИВА: хо|т’іти йак |голому ў кро|пиву ‘не хотіти’ (Жовт, Вер).
 КУЛЯ: |лет’іти йак ку|л’а ‘швидко бігти’ (Влн).
 КУПІЛЬ: с|пати йак п’іс’л’а |купе”л’у ‘міцно спати’ (Злч, Осл) / ~ по |купе”л’і (Км) / спл’е йак по
 |купе”ли (Ів, Жовт).
 КУРКА: |жити йак |мел’никова |курка ‘заможно жити’ (Злч).
 КУРЧА: с’л’і|пий йак кур|ча ‘про людину з вадами зору’ (Плп).
 дур|ний йак ба|ран ‘дурний’ (10).
 ЛАСТИВКА: |чемна йак |ласт’і|ўка ‘порядна, вихована’ (Влн).
 ЛЕБІДЬ: стра|ждає йак леб’і|д’ за ле”б’іт|ко|ю ‘сумувати за коханою людиною’ (Скл).
 ЛИПА: го|лодна йак |липа ‘дуже голодна’ (Влн).
 ЛИПКА: об|дерти йак |липку ко|го ‘довести до біди’ (Влн).
 ЛИС: |вит’а|гнути с’ йак лис ‘лежати, нічого не робити’ (МО).
 та|кій ро^(в) |зумний йак лис ‘дуже розумний’ (МК).
 об|леслий йак лис ‘бути улесливим’ (Ктг).
 |хитрий йак лис ‘дуже хитрий’ (Ярм, Ор, Циб).
 ЛИСТ: тру|сити с’а йак о|синовій лист ‘відчувати страх’ (Злч).
 ЛІД: ро|сто”п’і|с’а йак л’і|д 1. ‘соромитися’ (Скл). 2. ‘подобрішати’ (ПО, Жовт, Коз).
 ЛІС: кри|чить” йак ў |л’іс’і ‘голосно говорити, кричати’ (Кдр).
 МАК: поче”рво|н’іти йак мак ‘почервоніти від сорому’ (Жовт).
 МАКОВИННЯ: с|пати йак ма|ковин’а на |пити”с’а ‘міцно спати’ (Злч, Внк).
 МАКОГІН: |лисий йак ма|ког’ін ‘зовсім нема волосся на голові’ (Кдр).
 МАРКО: т|луми”ти с’а йак Ма|рко по |пекл’і ‘бешкетувати’ (Вр) / ~ на |пекл’і (Чр).
 МАСЛО: так |робит” йак по |маслу ‘старатися’ (См).
 ска|зати йак |маслом по|мастити ‘улесливо говорити’ (МК).
 йак |булка ў |мас’л’і див. БУЛКА.
 ку|пати с’а йак сир” ў |мас’л’і див. СІР.
 |жити йак ва|реник” ў |мас’л’і див. ВАРЕНИК.
 |плавати йак пи”р’і|г” ў |мас’л’і див. ПІРИГ.
 |жити йак пи”р’і|г” ў |мас’л’і див. ПІРИГ.
 МЕД: го|ворити йак |медом |мазати ‘улесливо говорити’ (ПХ).
 ска|зати йак |медом ма|стити ‘улесливо говорити’ (Кур, Нг) / ~ по|мастити (Зел) / ~ на|мастити
 (Рахн).
 захо^(в) |т’іти йак |меду ў с|пас’і|ўку ‘дуже хотіти чогось’ (Дер).
 МЕДОК: го|ворити мо” ме”док ва|рити ‘улесливо говорити’ (Кос).
 МІХ: со^(в) |п’іти йак ко|вал’с’к’ий м’і|х ‘важко дихати’ (Внк, Км, Ктг, Жов).
 |дихати йак ко|вал’с’к’ий м’і|х ‘важко дихати’ (Злч, Ктг).
 |н’і|би м’і|х гуд’іти ‘важко дихати’ (Кос).
 МІШОК: сивий |н’і|би на |него хто |вигр’і|па” м’і|шок ‘посивіла людина’ (МК).
 |бомкнути йак м’і|шок ‘впасти’ (Ктг).
 |меле йак з м’і|шка ‘багато говорить’ (Січ).
 МОЛОКО: |вурди”ти с’а йак мо|локо ‘кривитися, виявляти незадоволення’ (Злч, Км, Кар, Став, Ярм,
 Баг, Крив) / |вурди”ти с’і” ~ (Цик).
 йак квас|не мо|локо ‘кривити обличчя; виявляти незадоволення’ (Плп).
 |б’і|лий йак мо|локо ‘сивий’ (Виг, Слоб).
 поб’і|л’іти йак мо|локо ‘посивіти’ (Ктг, Ярм, Січ, Куг).
 скис йак мо|локо ў ба|н’а|ку ‘скривитися’ (Ктг).
 |дутис’а йак мо|локо ‘сердитися’ (Ор).
 йак мо|локом об|лили ‘сивий’ (СГ, Нс).
 МОНАСТИР: п’і|двести йак ду|р’ного п’ід мо|настир ‘завдати неприємностей, обманути’ (СУ).
 МОШКО: заробити йак |Мошко на |мил’і ‘мало заробити’ (Цик, Нг, СГ, Остр).
 заробити йак |Мошко на |перц’і ‘мало заробити’ (СУ) / ~ на |перце”в’і (Влн).
 доро|битис’а йак |Мошко на |перце”в’і ‘бідувати’ (Влн).
 МУМІЯ: мо”чати йак |мум’і|а ‘мовчати’ (Злч).
 МУХА: кру|тити с’а йак |муха в ок’роп’і ‘бути заклопотаним’ (Сахк).
 на|бридливий йак |муха ‘надокучливий’ (Злч, Остр).
 на|до”їдливий йак |муха ‘надокучливий’ (Ор).

слап^кий йак^к муха^к 'не мати сили' (Корм).
соний йак^к муха^к 'хотіти спати' (Сахк).
ходити йак^к сона^к муха^к 'хотіти спати' (Км).
йак^к муха^к ў^к спас^к іўку^к 'зла людина, сердита' (Кар).
НАВІЖЕНИЙ: лег^к іти йак^к нав^к і'женій^к 'швидко бігти' (Злч).
кри^к чит йак^к нав^к і'женій^к 'кричати' (Лсв).
ре^к пе^к туйе йак^к нав^к і'женій^к 'кричати' (Кур).
НАМУЛ: ўстригнути йак^к ў^к на^к мул^к і^к 'потрапити в скрутну ситуацію' (Злч).
НЕБОЖКА: плести йак^к не^к бошка^к но^к гама^к 'говорити дурниці' (Лсв).
НЕНОРМАЛЬНИЙ: ре^к пе^к тувати йак^к не^к нор^к мал^к ній^к 'кричати' (Корм).
НЕЧИСТА: ходити йак^к не^к ч^к іста^к 'бешкетувати' (Лсв).
НИТКА: тон^к кий йак^к нитка^к 'дуже худий' (Злч).
НИЖ: ска^к зати йак^к но^к жем^к в^к ідр^к ізати^к 'різко сказати' (МК, Кос) / ~ но^к жом^к ~ (Циб).
йак^к но^к жем^к у^к серце^к 'різко сказати' (СУ).
ўз^к аў^к йак^к но^к жом^к 'різко сказати' (Км).
НІЧ: набур^к моси^к ти^к с^к йак^к н^к іч^к 'виявляти незадоволення' (МО).
темний йак^к н^к іч^к 'дурний' (Скл).
НОГИ: ноги т^к аг^к нути йак^к п^к ідволок^ки 'дуже втомитися' (Влн).
кри^к чати^к н^к іби^к хто на^к ногу^к наступі^к ю^к 'голосно кричати' (Злч).
т^к аг^к нути^к ногу^к йак^к риба^к 'кульгати' (Рахн).
НЯВКА: с^к тати йак^к н^к аўка^к 'схуднути' (Кос).
ОБУХ: йак^к обухом^к по голо^к в^к і^к 'несподівано, зненацька' (Кдр).
ОКО: вилупити оч^к і^к йак^к зар^к ізаний^к ба^к ран^к 'широко відкрити очі від здивування' (Ктг).
вир^к ішчи^к ти^к оч^к і^к йак^к жаба^к з воче^к рету^к 'здивуватися' (МК).
моў^к оч^к і^к пе^к ле^к нойу^к пок^к рило^к 'нічого не бачити' (Нів).
ОКРІП: бути н^к іби^к на вок^к роп^к і^к 'дуже хвилюватися' (Плп).
ОСА: л^к ута йак^к о^к са^к 'зла, сердита' (Влн).
ОСЕЛ: ўпи^к рати^к с^к а йак^к о^к сел^к 'відмовлятися' (Кад, Вар, Куг, Нів, Ярм, СУ).
ў^к пертій^к йак^к о^к сел^к 'дуже впертий' (Злч, СУ, СГ, Крив, Нг, Січ, Дов, Ор, Ктк).

Отже, важливість та актуальність ідеографічного опису сталих народних висловів є незаперечними. Усне діалектне мовлення є багатосистемним явищем, потребує ґрунтовних досліджень, удосконалення методик опису, а особливо укладання територіальних словників лексики та фраземіки.

Список використаних джерел

1. Аркушин Г. Сказав, як два зв'язав: Народні вислови та загадки із Західного Полісся і західної частини Волині / Григорій Аркушин. – Луцьк-Люблін, 2003. – С. 76-133.
2. Вархол Н., Івченко А. Фразеологічний словник лемківських говірок Східної Словащини [уклад. : Н. Вархол, А. Івченко]. – Пряшів, 1990. – 160с.
3. Доброльожа Г. Ідеографічний словник поліських народних порівнянь з компоративними об'єктами – назвами тварин [уклад. : Г. Доброльожа]. – К. : Вид-во «Волинь», 1997. – 53 с.
4. Доброльожа Г. Красне слово – як золотий ключ : Постійні народні порівняння в говірках Середнього Полісся та суміжних територій [уклад. : Г. Доброльожа]. – Житомир: Вид-во «Волинь», 2003. – 160 с.
5. Доленко М.Т. Матеріали для словаря діалектних фразеологізмів Подолія / М.Т. Доленко // Вопр. фразеології. Тр. СамГУ. – Самарканд, 1975. – Вып. 272. – № 8. – С. 131-161.
6. Мокиєнко В.М. Славянская фразеология / В.М. Мокиєнко. – М. : Высшая школа, 1989. – 288с.
7. Мокиєнко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русских народных сравнений / В.М. Мокиєнко, Т.Г. Никитина. – М. : ЗАО «ОЛМА Медия Групп», 2008. – 800 с.
8. Ужченко В.Д., Ужченко Д.В. Фразеологічний словник східнословобожанських і степових говірок Донбасу / В.Д. Ужченко, Д.В. Ужченко. – Луганськ : Альма-матер, 2002. – 263 с.
9. Українська мова: Енциклопедія [Редкол. : Русанівський В.М., Тараненко О.О. (співголови), М.П. Зяблюк та ін.]. – К. : «Укр. енцикл.», 2000. – С.18.
10. Чабаненко В.А. Фразеологічний словник говірок Нижньої Наддніпрянщини / Віктор Чабаненко. – Запоріжжя, 2001. – 201с.
11. Юрченко О.С., Івченко А.О. Словник стійких народних порівнянь / О.С. Юрченко, А.О. Івченко. – Харків : «Основа», 1993. – 176с.

Анотація. Актуальним для сучасної діалектології залишається систематизація та опис фраземіки всіх українських говорів.

У розвідці запропоновано матеріал до Словника стійких народних порівнянь, записаний на території Західного Поділля. Схарактеризовано основні принципи побудови лексико-графічних статей.

Ключові слова: стійкі народні порівняння, західноподільські говірки.

Summary. The systematization and description of phrasemics of Ukrainian dialects very relevant for dialectology modern.

In the research work the material for Vocabulary of constant folklore comparisons, written in the territory of Western Podill'a is presented. The main principles of lexicographic articles structure are characterized.

Key words: constant folklore comparisons, Western Podillia dialects.

УДК 811.161.2'367:821.161.2-3.P1/7.08

КОЗАК Р.В.

ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ ЕКСПРЕСИВНОСТІ ПОРІВНЯЛЬНИХ КОНСТРУКЦІЙ В ХУДОЖНЬОМУ МОВЛЕННІ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО (психологічна драма “Гудзик”: мова оригіналу та переклад російською мовою)

Лінгвістичні дослідження кінця ХХ початку ХХІ століття характеризуються насамперед підвищеною увагою до ролі людського фактора у процесі пізнання світу та розуміння мовної картини світу. Це виправдано тим, що мовна картина світу виражає специфіку людини, її буття, духовного світу, взаємовідносин зі світом. Проте, кожна людина по-своєму споглядає світ, тому й відчуває і розуміє його індивідуально, що особливо є притаманним для письменника, його творчості, його творення.

Мова репрезентує не тільки особливості концептуалізації окремої особистості, але й “національний дух” (за В. фон Гумбольдтом) і взаємопов’язану з ним індивідуальну мовотворчість окремих особистостей. Такою є, на наше переконання, мовотворчість сучасної письменниці Ірен Роздобудько та, зокрема, її психологічної драми “Гудзик”, що в антропологічному аспекті примушує замислитись “над такими філософськими екзистенціальними проблемами на кшталт сенсу життя, любові, зради, самотності” [2] .

Кожна мова має універсальні засоби, що увиразнюють її, підсилюють експресивність, образність тексту, часто стають домінантою того чи того твору, а, інколи, і національного стилю в цілому. До таких експресивних засобів належить категорія порівняння. Тому темою дослідження ми обрали “Прагматичний аспект експресивності порівняльних конструкцій в художньому мовленні Ірен Роздобудько (психологічна драма “Гудзик”: мова оригіналу та переклад російською мовою)”. Вплив на інтелектуальну, емоційну і вольову сферу особистості реципієнта (адресата, читача) підсилюється порівнянням як засобом експресивності, з огляду на що визначена тема дослідження є **актуальною**.

Метою нашого дослідження є обґрунтування думки, що інтерес до проблеми експресивності, який виник в останні десятиліття, мотивується увагою до особистості мовця чи, точніше, до опису мови як засобу впливу на особистість мовця, на його поведінку і внутрішню духовну діяльність, мовну картину світу; аналіз порівняльних конструкцій української та російської мов для виявлення спільного та виокремлення відмінного у мовних етнічних картинах – українській та російській, зумовленого специфікою світобачення українців та росіян.

Завданнями нашого дослідження є:

1. З’ясувати мовні засоби, що забезпечують експресивність функціонування порівняльних конструкцій.
2. Проаналізувати найхарактерніші особливості експресивної функції порівнянь української та російської мови, на предмет виокремлення спільних та відмінних ознак.

Матеріалом дослідження нам слугувала психологічна драма Ірен Роздобудько за виданнями: Роздобудько І. Гудзик. – Харків: Фолио, 2008. – 222с; Роздобудько И. Пуговица: Психологическая драма: Пер. с укр. – Харьков: Фолио, 2008. – 218 с.

У кінці ХХ століття на матеріалі різних мов були нагромаджені розмаїті думки про експресивність, що і визначило досить неоднозначне розуміння і тлумачення цього явища. Як стилістичний феномен тлумачили експресивність Ш.Баллі, Е.С.Азнаурова, І.В.Арнольд, Ю.М.Скребнев та ін; як семантичний феномен – В.Г.Гак, Н.О.Лук'янова, І.А.Стернін, А.Вежбицька та ін; як функціональний феномен – О.О.Реформатський, Р.О.Якобсон, В.О.Аврорін та ін; як стилістичний феномен – Ю.М.Скребнев; як прагматичний феномен – А.А.Мецлер, Р.О.Піотровський, Дж. Остін та інші вчені [5, 12-14]. Проте, місце експресивності як прагматичного феномену залишається недостатньо вивченим, а порівняльні дослідження, зокрема, на матеріалі української та російської мов майже зовсім відсутні.

Принагідно зауважимо, що людська думка, формуючись на основі мови, оформляється у мовленні, а мовлення – це, як відомо, і мовленнєва діяльність, і мовленнєва структура – текст (його усна і писемна форми), який по-різному експресивно забарвлений, оскільки є результатом дії експресивної функції мови. Експресивна функція мови – це, відповідно, уміння виражати емоційний стан мовця, його суб'єктивне відношення до позначуваних предметів і явищ дійсності.

Експресивність як загальномова категорія є дотичною до усіх сфер мови, і обсяг її виражальних засобів окреслити повністю неможливо. Проте проблеми експресивного синтаксису набувають у сучасній лінгвістиці все більшої актуальності, що обмотивовано інтенсифікацією вивчення структури тексту, мовної особистості як суб'єкта мовленнєвої діяльності, її прагматичних аспектів, взаємовідносин мовця і адресата, звукових засобів увиразнення мовлення і підсилення впливу на того, хто сприймає текст. Методологічно важливим є виявлення національно-культурного фактора синтаксичної експресивності.

Необхідність вивчення експресивного синтаксису підкреслював ще В.В.Виноградов, долучивши до проблем необхідних досліджень із стилістичного синтаксису “проблему експресивних – виражальних, художніх – відтінків, притаманних для тих чи тих синтаксичних конструкцій чи для тих чи інших комбінацій синтаксичних конструкцій” [1, 149].

Інтеграція тексту є однією з основних його ознак, що формується системою зв'язків, які забезпечуються різними рівнями, серед яких експресивний синтаксис є важливим компонентом тематичної, концептуальної, модальної цілісності.

Перелік експресивних синтаксичних конструкцій сьогодні ще не визначений остаточно, думається, що він не може бути визначений і в майбутньому, тому що у конкретному художньому тексті носієм експресивної ідеї може стати будь-яка морфологічна категорія, будь-які особливості синтаксичної структури фрази, адже все програмується темою тексту, індивідуальним стилем письменника, його намірами, ситуацією творчості і сприйняття тексту, національно-культурним компонентом.

Експресивні можливості синтаксису – безмежні, яскраві, розкривають все нові напрямки для вивчення. Розширює ці можливості вивчення мовотворчості письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст., зокрема, Ірен Роздобудько. Слушно зауважує І. Дегтярова, що “лінгво-стилістична система, всі мовні ресурси постмодерністської прози спираються на синтаксичну будову та способи текстотворення, що сприяють розкриттю стилістичного потенціалу мовних одиниць, їх естетичного змісту та експресивної семантики” [3, 27].

До експресивних синтаксичних засобів відносимо порівняльні конструкції, які, як засвідчує дібраний фактичний матеріал, активно функціонують в українськомовному та російськомовному виданнях психологічної драми “Гудзик”. На 222 умовних сторінках українськомовного та 218 – російськомовного видань зафіксовано, відповідно, 317 та 292 порівняльних конструкцій, що дає змогу не тільки прослідкувати фіксацію моделей світу, а й простежити процес їх формування.

Порівняльні конструкції були предметом вивчення вітчизняних та зарубіжних мовознавців (Л. Голоух, М. Заборна, І. Кучеренко, Л. Прокопчук, С. Рошко; О. Барменкова, Л. М'яснікова, Н. Шаповалова, М. Черемисіна тощо). Маємо різні погляди, різні думки, які потребують сьогодні окремого аналізу, чого не можна досягнути у статті. Проте, спираючись на прагматичні засади експресивного синтаксису, ми дотримуємось у визначенні розуміння порівняльної конструкції Л. Прокопчук, як мовної конструкції, що дає можливість “об'єднати різноструктурні побудови в межах простого і складного речення, інтеграційним параметром яких виступає компаративна семантика” [6, 12]. Порівняльні конструкції є невід'ємною специфічною складовою української мови, про що красномовно стверджує “Словник стійких народних порівнянь” [8]. Активно функціонують порівняльні конструкції і в російській мові.

Визнання зв'язку між літературою і життям розширює життєвий і художній контекст, дозволяє вести мову про зв'язок автора із художньою культурою в цілому, визначати художній твір як своєрідний документ епохи. В художньому творі ми віднаходимо ознаки часу, атрибути побуту, ідеологічну символіку, чого не полишена психологічна драма Ірен Роздобудько “Гудзик”.

Інший погляд на дійсність передбачає й іншу систему художніх засобів, котрі фокусували б

у собі думку автора про світ. Саме порівняння є засобом осмислення дійсності та однією із форм художнього мислення. В порівняльній конструкції слово набуває нового смислового нашарування, нових асоціацій, емоційно-експресивного змісту. Ми зробили спробу визначити, що стає суб'єктом порівняння в аналізованому творі, яке призначення порівнянь в авторському тексті, які відмінності у структурі та семантиці порівнянь українськомовного та російськомовного текстів психологічної драми "Гудзик".

Аналіз фактичного матеріалу засвідчує, що порівняння переважно антропоцентричні: характеризують зовнішність, мову, емоційний і психологічний стан, поведінку, дії, життєве кредо тощо, тому ми визначили, використовуючи як основу компарандум, певні групи порівнянь¹.

ЛЮДИНА. Зовнішність людини (вік, постава, волосся, риси обличчя, очі, одяг, хода тощо). Наприклад: *Я знову намагався розгледіти ту, що владно вела мене за руку, ніби маленького; Вона дивилася на круглу пухнасту голівку з м'яким, майже пташиним, волоссям; Проте довгі, як у ляльки, вії були пречудові; Але я міг би дати голову на відсіч, що зеленкувата райдужна оболонка її очей світилася, як скельце в лісовому джерелі; Подивись, у неї обличчя, як у Богородиці. А шкіра! Ти подивись на скроні – китайська порцеляна. Аж світиться!; Очі її розширені, як у дитини;...колір її очей. Вони були зеленкуваті, як у царівни-жабки...; У сутінках білі сорочки чоловіків світилися, мов неонові; ...її очі плавали переді мною, як дві вологі сині рибини.*

Усі порівняння зумовлені зоровим і почуттєвим сприйняттям адресанта.

ЛЮДИНА. Мова, голос. Наприклад: *А вона твердила, як папуга: "Свобода не може бути дозваною!"; Я це зрозумів, але не міг вимовити ані слова, як іноземець, який тільки починає вивчати незнайому мову.*

Такі порівняння лише поодинокі в аналізованому творі.

ЛЮДИНА. Поведінка, дії, характер. Наприклад: *Ідемо строем, як піонери; Мабуть, я поведився цілий день, як дурень; Вона, наче губка, всотувала в себе всі соки доволонського світу...; Таким, як ти, краще сидіти тихо, як миша...; А сам він, як чоботар, сварить Канта, прагнучи до першості; Я зробив це як хуліганство, як виклик; Вона була відверта й безпосередня, як веселе цуценя; Вона була цілісна й справжня, мов ...яблуко...; Вона готова була замерзнути біля нього, з ним – мовчазно та віддано, як собака; – Все о'кей! – відзвітував я, немов рибалка, в якого нарешті "клюнуло"; Всі троє, як за командою, подивилися в наш бік...*

ЛЮДИНА. Почуття, відчуття, внутрішній емоційний світ. Наприклад: *Але відчучора з'явилося відчуття, ніби мені під лопатку вшили "торпеду" і я помру від одного погляду на чарку з горілкою або коньяком. / Це як ...Як примусовий аборт на восьмому місяці; Адже жінка, яка б могла мені сподобатися, мала бути, як вода...; Я знову почав функціонувати, як ... війні; Що було далі, згадую, як марево; Якщо протягом двох-трьох тижнів про нього не було жодного слова на телебаченні, він тьмянів, як мідна копійка у воді...; Я побачив її здалеку, й серце затепілось, як м'ячик на гумовій нитці; Вона жила, як пташка – горобчик, який то весело цвірінкає, то сидить набурмосений, якому геть байдуже, що їстиме завтра; Я давно вже прожив найголовніше і тому мені так тяжко вдавати якісь емоції, кривлятися поміж інших, ніби клоун; Серце працювало, як відбійний молоток.*

Порівняння цієї групи особливо активно функціонують в аналізованому творі, безпосередньо характеризують почуття, емоційний стан героїв – любов, гнів, сором, страх, сум тощо, тісно пов'язані з внутрішнім світом, душею.

ЛЮДИНА. Предмети побуту, житла, їжі, питва, одягу тощо. Наприклад: *Наївні скульптури дівчаток із веслами та інших культуристів білосніжно світилися обабіч алей, як привиди; Якби я тоді не був п'яним, якби в мені, як вино, не грало хмільне відчуття ейфорії вступу в нове життя – нічого б не трапилось...; ...вогник її цигарки. Він спостерігав за мною, як око; Влітку. Коли всі одягають світле, вона вирядилася, як ворона, і цим дуже вирізнялася з-поміж інших; Перед очима виник червоний вогник сигарети, що блимав уночі, як око диявола; Сумочка на довгому ланцюжку розгойдувалася, як маятник; ... на її пальці у світлі тьмяної лампочки в передпокої, як спалах фотоапарата, зблиснув діамант; Було вже доволі пізно, "вельмишановна шафа" маячила в темряві, мов "Титанік", що поглинув у собі її речі, які я досі не наважувався переглянути.*

Такі порівняння зустрічаємо зрідка.

ПРИРОДА. Предмети, утворені природним шляхом. Наприклад: *Вона (гора) дихала, як жива, і скидалася на велетенського звіра, який заснує у країні ліліпутів; Море було, як хміль; Море шипіло й пінилося поблизу, як олія на пательні; Ліс та гори кружляли нас, як карусель; Кинув швидкий погляд на гору. Тепер вона здавалася брунатною, ніби скроєною з барвистих клаптів.*

¹ Враховуючи обсяг статті, ми подаємо приклади, що мають структурно-семантичну ідентичність в українській і російській мовах, лише українською мовою.

ПРИРОДА. Рослинний світ. Наприклад: *Я не відривав погляду від цих борозен, забитих сивим павутинням, і вони нагадували мені глибокі зморшки на обличчі старої людини; По темній, непрозорій поверхні, як човники, ковзали кленові листочки; Ми провалилися в нього (сіно), як у хмару; Ми підійшли до схилу гори, вкритого деревами, котрі височіли над галявиною, як колони біля входу в язичницький храм; Густі верхів'я дерев звідси видавалися скупченими грозивими хмарами, по яких можна було іти, як по суші.*

ПРИРОДА. Календарний цикл. Наприклад: *Вечір впав швидко, мов камінь; Осінь висіла в синьому просторі, як легка батистова хустка.*

Такі порівняння є лише окремими випадками в аналізованому творі.

ПРИРОДА. Небесні тіла. Атмосферні явища. Наприклад: *Годині о п'ятій небо вкрилося темними грозивими хмарами, повітря стало вологим, мов ганчірка, яку ось-ось мають викрутити...; Небо прогнулося й висіло низько, як пластиковий пакет, що був наповнений водою; Ночами я дивився на місяць – такий круглий та рівний, як поверхня дзеркала; За вікном повільно розгорталася й звисала до землі спіраль снігової хуртовини, вони були схожі на бинти; Морозяний туман клубочився переді мною, як молоко; Чули, як по даху гунають важкі, немов каміння, краплі дощу; Дощ і вітер розгойдували сарай, мов човен, шурхотіло сіно...*

Цікавим є той факт, що компаратум стає компонентом порівняння для різних компарандумів. Наприклад: **човен** – людина (*Ліза відчувала себе самотнім човном, що б'ється об чужий берег*); **човен** – листя (*По темній, непрозорій поверхні, як човники, ковзали кленові листки*); **човен** – сарай (*Дощ і вітер розгойдували сарай, мов човен, шурхотіло сіно...*); **камінь** – життя (*Спрага життя ворухилася в ній, як... як каміння в нирках*); **камінь** – вечір (*Вечір впав швидко, мов камінь*); **камінь** – крапля дощу (*Чули, як по даху гунають важкі, немов каміння, краплі дощу*).

Зафіксовано групу порівнянь, у яких компаратум виражений вербалізатором, семантика якого є неконкретною, через що експресивність висловленого інтенсифікується. Наприклад: *Можливо, вона була такою, як усі; ... невидима аура, яка засліплювала мене, як і раніше; Чоловік затримувався, як завжди; Гумові красуні, створені зусиллями косметологічної промисловості, як і раніше, не приваблювали мене; І вона, як завжди, ігнорувала мене...; І тільки Ліка, як завжди, світилася щастям...; ... і я, як і решта, видихнув у мікрофон...; ... ця така само гарненька, як інші...*

Експресивність інтенсифікується і через нашарування порівнянь, як-от: *Ім'я звучало сумно і тривожно, як закодowana фраза, як назва прірви, як виття самотнього звіра.*

Зустрічаємо функціонування порівнянь, коли кожне речення мікротексту містить порівняльну конструкцію, або зміст усього мікротексту (абзацу) є порівнянням. Наприклад: *Я всотувала звуки й запахи, мов губка. Вони були новими, незвичайними та цілющими, як ліки. Я навіть змогла вдихнути на повні груди – вони були немов забиті голками; або: Це було як... Навіть не знаю з чим порівняти ту мить? Так буває в трилері, коли в кадрі практично нічого не відбувається – показують інтер'єр кімнати, камера повільно пересувається по картині, що висить на стіні, по візерунках на шпалері, спускається нижче, нижче... А глядач уже розуміє, що на підлозі, посеред усієї цієї розкоші з'явиться труп, що лежить у морі крові. Адже сповільнення кадру – нестерпне, музика – жахлива... Не знаю, чому мені спало на думку саме таке порівняння.*

Квантитативний аналіз функціонування порівняльних конструкцій у психологічній драмі І. Роздобудько "Гудзик" дозволяє трактувати про те, що українська і російська мови мають спільний фон порівняльних конструкцій. Лише окремі випадки засвідчують різницю. Порівняймо:

Відповідність	Українськомовний текст	Російськомовний текст
Повна структурно-семантична відповідність – 92%	1. Вона існувала, як небо, в якому я побрів, перечіпаючись та падаючи, нічого не помічаючи ані під, ані над собою. 2. Він розсипався, як дитячі кубики	1. Она существовала, как небо, в котором я побрел, спотыкаясь и падая, ничего не замечая ни под, ни над собой... 2. Он рассыпался, как детские кубики
Часткова структурно-семантична відповідність – 7%	1. Кинув швидкий погляд на гору. Тепер вона здавалася брунатною, ніби скроєною з барвистих клаптів. 2. – Все о'кей! – відзвітував я, немов рибалка, в якого нарешті «кльнуло». 3. Вона дивилася на круглу пухнасту голівку з м'яким, майже пташиним, волоссям	1. Мельком взглянул на гору. Теперь она казалась пестрой, словно лоскутное одеяло. 2. – Все о'кей! – доложил я друзьям тоном рыбака, у которого «кльнуло». 3. Она смотрела на круглую пушистую головку с мягкими, как у птички, волосиками

Структурно-семантична невідповідність – 1%	<p>1. Джинси, светр... Чомусь він мав вигляд моряка, котрий недавно зійшов на берег. Принаймні погляду нього був дивакуватий і трохи похмурий, ніби він дивився на світ уперше.</p> <p>2. Я ліниво погортав альбом, мимоволі весь час повертаючись до одного фото: блондинка з довгим волоссям, що здіймалося над головою, як полотно, крізь скло маски...</p>	<p>1. Джинсы, свитер... У него был вид моряка, недавно сошедшего на берег. Взгляд у него был диковатый и слегка мрачный.</p> <p>2. Я лениво полистал альбом, произвольно возвращаясь все время к одной фотографии: блондинка с длинными волосами, вздымающимися над головой, сквозь стекло маски...</p>
--	--	---

Узагальнюючи висловлене та враховуючи перспективу досліджуваної проблеми, можемо зробити висновок, що взаємодія синтаксису і культури є багатоаспектною, а українська і російські мови мають надзвичайно багато спільних ознак для їх реалізації. Експресивний синтаксис – один із аспектів цієї взаємодії. Експресивні порівняльні конструкції як культурний компонент інформації на синтаксичному рівні є характерним для художнього мовлення Ірен Роздобудько, одним із унікальних національно-культурних елементів реалізації національно-мовної своєрідності української та російської мов, виразником національного менталітету, духовної культури українського та російського народів.

Фактичний матеріал не обмежується лише аналізованим елементом – тематичним змістом порівняльних конструкцій, а характеризується іншими експресивно-синтаксичними засобами, використаними автором для змалювання своєрідності мовної картини світу (функціонування слів-символів у порівняннях, фразеологізмів, значення пунктуаційних знаків, структура порівняльних конструкцій, їх місце у реченнях різних структурно-семантичних типів тощо), які також потребують окремого розгляду, а, за його реалізації, синтаксис, прагмалінгвістика, компаративістика розширяють спектр експресивних синтаксичних одиниць як складника цілісного, системного підходу до характеристики епохи постмодернізму – особливого типу культури – масового, мовної картини світу українського та російського мовного простору.

Список використаних джерел

1. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В.Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 256 с.
2. Два погляди на книгу Ірен Роздобудько “Гудзик” // <http://sumno.com/article/dva-riznyh-poglyady-na-knygu-ireny-rozdobudko-gudzyk/>
3. Дегтярова І. О. Стилистичний синтаксис української постмодерністської прози / І.О. Дегтярьова. // Українська мова. – 2009. – №3. – С.27 – 38.
4. Прокопчук Л. В. Категорія порівняння та її вираження в структурі простого речення: Дис. ... кандидата філол. наук: 10.02.01/Прокопчук Леся Василівна. – Вінниця, 2000. – 197с.
5. Маслова В.А. Лингвистический анализ экспрессивности художественного текста : Учебное пособие / В.А.Маслова. – Мн.: Высш. шк., 1997. – 156 с.
6. Роздобудько Ірен.: Гудзик/ Ірен Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2008. – 222 с.
7. Роздобудько Ірэн. Пуговица: Психологическая драма: Пер. с укр../ Ірэн Роздобудько. – Харьков: Фолио, 2008. – 218 с.
8. Юрченко О. С. Словник стійких народних порівнянь / О. С. Юрченко, А. О. Івченко. – Харків: Основа, 1993. – 176с.

Анотація. У статті аналізуються порівняльні конструкції як експресивний засіб реалізації прагматичної функції мови у романі Ірен Роздобудько “Гудзик”. Співставлення особливостей функціонування порівняльних конструкцій у текстах українською та російською мовами уможливило виявлення спільного та відмінного у мовній картині світу українського та російського народів.

Ключові слова: експресивність, експресивний засіб, порівняльні конструкції, типологія порівнянь, функції порівнянь.

Summary. The article deals with the comparative constructions as expressive meaning of realization of pragmatic function of language in the novel of Irene Rozdobud'ko “Gudzyk”. Comparison the features of functioning of the comparative constructions in texts by the Ukrainian and Russian languages, does possible the exposure of the general and different in a linguistic picture of world of the Ukrainian and Russian people.

Keywords: expressivity, expressive mean, comparative constructions, typology of comparisons, function of comparisons.

ІДЕОЛОГІЧНА КОНСТРУКЦІЯ РАННІХ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ ПРАЦЬ ДМИТРА ДОНЦОВА

Актуальність нашої статті визначається відсутністю цілісної, чітко окресленої літературознавчої концепції ранніх літературно-критичних праць Д.Донцова. Попри те, що різні аспекти його багатогранної діяльності були висвітлені у монографічних та публіцистичних розвідках як в Україні, так і за кордоном, ідеологічне підґрунтя його як літературного критика опрацьоване спорадично. Ми зосереджуємо увагу на дослідженні тих ідеологічних чинників, які сформували Д.Донцова як літературного критика. У цьому полягає **мета** нашої студії. Серед основних **завдань**, які ми прагнемо розв'язати, – з'ясувати дотичні ознаки між італійським фашизм та ідеологічною основою поглядів Д.Донцова, виявити та проаналізувати порушені науковцем у статті “Гетьман Мазепа в європейській літературі” літературознавчі проблеми.

Літературно-критична діяльність Дмитра Донцова базується на гносеологічному підґрунті літературних явищ – історичному, естетичному, психологічному з особливим акцентуванням на ідеологічному аспекті української літератури та визначенні її соціальної ролі. Це зумовлено кількома причинами.

Гене́за літературно-естетичної системи критика ввібрала в себе чітко обумовлений комплекс ідей: з однієї сторони констатуємо захоплення італійським фашизмом з першорядним наскрізним ідейним стрижнем – ідеєю

нації як найвищої, найвагомішої одиниці, якій підпорядкована сильна, авторитарна, надкласова держава. З іншої спостерігаємо вплив філософії Ф. Ніцше як джерела утвердження апологету сили, що уособлюється в ідею волі-провідника, сили нації, яка неможлива без влади сильної вольової особистості та яка здатна об'єднати в сполучення вільних людей. Обґрунтуємо наші міркування.

Глибинна основа та специфічна сутність фашизму в історичній світовій науці остаточно не з'ясована: “в різні періоди подавалися різні визначення фашизму, причому з різних точок зору” [5, 28]. Психологіки та політологи інтерпретують цей термін по-різному: як “тотальну революцію” (Р. Дарендорф, К.Фридрих, З.Бжезинський), як наслідок загальної кризи капіталізму (В.Ульянов-Ленін, А.Грамши, Н.Мещеряков, А.Галкін) як явище епохи імперіалізму (Д.Магеровський). Очевидно, ще не створена єдина теорія фашизму, яка б логічно об'єднала багаточисленні дослідження різних його аспектів. Характерно, що нині в Україні не існує глибокого компаративного дослідження італійського та німецького фашизму.

Не зважаючи на це, слід визнати, що існують дотичні ознаки між італійським фашизмом та ідеологічною основою поглядів Д.Донцова. Розглянемо їх.

Італійський фашизм синтезував у собі систему поглядів та тип правління. За влучним виразом Л.Мемфорда “корні фашизму треба шукати “в людській душі, а не в економіці”. Фашизм як класична форма тоталітаризму хоч і виник під впливом тоталітарної революції, але занурився у глибини людської душі, у її психологію. На нашу думку, Д.Донцова приваблював фашизм як “суспільний феномен” [2, 124], який не тільки репрезентував низку ортодоксальних думок, а симпатизував Д.Донцову як психологічне явище, що спрямував ідеологію критика у чуттєву площину: “Революційна психологія з її пафосом войовничого активізму та емотивної ексклюзивності, з її безоглядною вірою в себе та в свій ідеал – ось що приваблювало Д.Донцова в фашистському та націонал-соціалістичному рухах” [11, 194]. Ідеологом та натхненником такої психології був Б.Муссоліні. Російський історик В.І. Михайленко стверджує, що вся історія фашизму поставлена в залежність від діяльності лише однієї цієї людини, особи, котрій були притаманні харизматичні риси. Що ж єднало італійського лідера та українського критика?

На початку своєї кар'єри дуче відчув сильний вплив новаторських та рішучих ідей французького синдикаліста Ж.Сореля і німецьких філософів А.Шопенгауера та Ф.Ніцше, які зводилися до культивування насилля, війни, які передбачали появу нової сильної людини і держави. Щодо прояву ідеї культивування сили, то це виявлялось навіть на зовнішньому рівні – Муссоліні своє оточення просив себе називати “апостолом насилля”, і навіть соратників-однопартійців збентежили численні виступи дуче, на яких той проголошував насилля та прихильно ставився до “насильних хірургічних втручань” [12, 22]. Д.Донцов успадкує із ідеології італійського лідера ідею щодо прояву міцної нації силовим шляхом і вже у ранній статті “Поетка українського Рісорджіменту (Леся Українка)” впроваджує думку про відродження нової сильної держави та наслідуючи ідеї Муссоліні посилається на думки Сореля: “Сорель впровадив культ англійських піратів, американських бізнесменів і пролетаріїв, бачачи в їх непогамованій енергії

силу, що відродить гниючий світ” [4, 151]. Якщо Сорель вплинув на Муссоліні ідеєю насилля, збройної боротьби, то Д. Донцов трансформує цю ідею та у статті про постать і творчість великої української поетеси, аналізуючи її поетичну спадщину, знаходить дотичні думки – комплекс тотожних ідей: “катастрофи” [4, 163], “великого визволення” [4,163], “virtus” [4,156], “безкомпромісності” [4, 164-165], “тріумфуючого ідеалізму” [4, 166], “ризик” [4, 169], “безсмертності волі” [4, 171] та “вічного руху” [4, 171]. На нашу думку, переважна більшість вказаних ідей – це свого роду “ключові”, опорні слова, які розкривають фашистський характер ідеології дуче.

Самі італійські та німецькі фашисти ототожнювали свій рух з тоталітарною державою. Про це писали Б.Муссоліні, Пауль Риттербуш, Г. фон Дирксен, А. Шпеер. Основними гаслами тоталітарної революції виступали не лише насильство, фанатизм і нетолерантність, а й ідеї соціальної рівності, національної величі, державного занурення в усі сфери життя суспільства, дисципліни та порядку. Одним з основних постулатів італійського фашизму був розвиток духовної культури на засадах формування нового морального духу та національної величі. Це стверджували теоретики неогегельянського ідеалізму Б.Кроче та Дж.Джентиле, які у 1920 році почали співпрацювати з фашизмом та спричинили появу нового вчення про тоталітарну державу як втілення морального духу. Тобто, вони вказали на тісний взаємозв’язок між народженням тоталітарної держави та психологією людини, яка базується, передусім, на прояві морального духу. За спостереженням Д. Донцова, цей моральний дух здатна продемонструвати непересічна особистість, сильна індивідуальність, свого роду “Макиавелі у політиці” [11, 195].

Вже у перших літературно-критичних статтях критик гранично відверто обстоює цей принцип. Так, у студії “Гетьман Мазепа в європейській літературі” Д.Донцов досліджує причини таємничої особистості та популярності Івана Мазепи у німецькій, англійській, російській, французькій та польській літературах. Критик аналізує постать гетьмана як зразок сильного непохитного поводири нації, котрий здатний спонукати, надихнути її до національно-визвольних зрушень. Його думка була суголосна із теорією Франсуа Вольтера, який в “Історії Карла ХІІ” писав, що “Україна завжди прагнула бути вільною” [7, 178] та із оцінкою Проспера Меріме, що стверджував, що гетьман Іван Мазепа – не “зрадник”, не “честолюбчець”, а останній з гетьманів України, який “спробував відвоювати своєму народові незалежність” [8, 135].

Д.Донцов оцінював Мазепу як патріота, який сповідував ідею єдиної одноцільної України, що зуміла забезпечити собі незалежність від Росії та Польщі. Критик усвідомлював, що це виїмкова особа, досвідчений політик, що не цурається персональної відповідальності за свої дії, палкий захисник споконвічних волелюбних прагнень України.

Виїмкова особа, у руках котрої сконцентрована влада та міць, особливо увиразнюється у добу цезаризму. Теза про “бездоганний цезаризм” була властива філософії О.Шпенглера, з яким був особисто знайомий Б.Муссоліні. Очевидно, що вона заїмпонувала Муссоліні, бо ознаки цезаризму у дуче були помітні навіть зовнішньо – на мітингах його супроводжувала група людей, яка артистично “грала” “свиту короля”: вигукувала “браво” та заздалегідь аплодувала у відповідальний для його виступу момент.

Припускаємо, що ідея цезаризму мала місце у ранньофашистській ідеології, тому тут ми не згодні з російським дослідником В.І.Михайленком, який запевняв, що не існує “підстав для твердження про рішучий вплив Шпенглера на Муссоліні” [10, 28].

Праці О.Шпенглера зараховують до джерел націонал-соціалізму, що було спричинено трактатом “Пруссачество и социализм”, виданим у 1920 році (в період виходу першого (1918) та другого (1922) томів його найбільш відомої праці “Примерк Європи”). Німецький філософ стверджував, що на відміну від французів та англійців, соціалізм у свідомості німців на генному рівні, тому “республіканська форма правління не має до соціалізму жодного відношення” [10, 60]. Явище “цезаризму” німецький філософ трактував своєрідно. Він вважав, що настав час Бісмарку, а нацистський переворот лише спричинить появу нових подій та справжніх лідерів: “Ніхто не міг очікувати національного перевороту цього року більше, ніж я. Події цього річчя дають нам змогу сподіватися, що ..ми – як у часи Бісмарка – знову станемо колись суб’єктом, а не тільки об’єктом історії” [10, 61]. Характерно, що майже хронологічно синхронно, у грудні 1917 року, лідер російських меншовиків-інтернаціоналістів Ю.О.Мартов нарікав: “ ...Ми крокуємо через анархію неодмінно до якого-небудь цезаризму” [6, 291-292]. На нашу думку, в суспільстві виникло нове всеохоплююче революційне повітря, яке надихнуло до непередбачуваних катаклізмів у країнах Європи та вплинуло на формування ідеології Дмитра Донцова.

Критик у статті “Гетьман Мазепа в європейській літературі” трансформує та по-своєму трактує концепцію цезаризму, яка обстоює ідею виключної ролі виняткової людини в суспільстві. Якщо Шпенглер усвідомлював цезаризм як панування нації Бісмарків та Наполеонів, то Д.Донцов дещо зміщує акценти і культивує сильну, вольову, інтелектуально-розвинену особу, спроможну відродити націю. Його мета – віднайти аналогічних осіб та на прикладі хай і неоднозначно

висвітленої в літературі та історії, але сильної фігури гетьмана Мазепи довести, що такі індивідуальності існували. У такому випадку Іван Мазепа – представник касты “луччих людей”. Члени вищої касты, за Д. Донцовим, мають ті ж риси, які властиві Іванові Мазепі – вони “думающие, храбствующие, грізні, чесні, шляхетно уроджені, благородні”, мудрі, мають чисте серце та вогняну душу, що “горить духом буйним полум’ям внутрішнього вогню” [3, 147]. Його теорія ієрархічного суспільства, на чолі якого б стояла “каста найкращих людей”, “вища раса”, що “понад юрбою”, “понад натовпом” суголосна із фашистською теорією про “чистоту та вищість арійської раси”. Але у статті “Гетьман Мазепа в європейській літературі” Мазепа Д. Донцова цікавлять не стільки прикмети володарної верстви, стільки ознаки справжнього гетьмана: благородність, мужність, мудрість, міць, які були притаманні українській князівській, литовсько-руській і козацькій аристократії. Пізніше свою теорію Д. Донцов розвиває у праці “Дух нашої давнини” (1943), в якій виділяє основні чесноти правлячої касты: героїзм, віру у своє високе призначення, відданість справі, честь і відвага. Як тільки провідна верства втрачає ці якості – розпадається і гине держава. Не останнє місце займає у цьому переліку категорія сили.

Категорія сили реалізується через рух, потяг, вічне прагнення йти вперед. Крізь романтичну патетику статті бринить героїка “с п р а ж н ь о ї трагедії”, потужний заклик до вічного стремління духу, до повсякчасного “лиш в п е р е д!” (підкресл. – Д. Донцова): “Недаром і за motto своему “Mazzerra взяв великий француз Байронівське: Away! Away! (Вперед! Вперед!)”. Можливо, Д. Донцова приваблює саме цей заклик тому, що він асоціюється із назвою італійської газети, очоленою у 1912 році Б. Муссоліні.

Разом із тим переконуємося, що у трактуванні постаті Івана Мазепи різними західно-європейськими письменниками Д. Донцов не зламав встановлений в літературі стереотип уявлення про цього лідера, але був першим літературознавцем, який цілісно компаративно дослідив різні твори та суцільно представив образ цього мудрого державного діяча, будівничого, у діях якого найбільше відбилося прагнення до волі. Критик, хоч і попав під вплив західноєвропейської літератури доби романтизму, де в образах Мазепи, що прив’язаний до спини дикого коня мчить полями у невідоме майбутнє сприймався як Прометей, прикутий до скали, і поруч із такими образами як Мойсей та Фауст став символом безсмертної душі, що прагне свободи, але водночас, на нашу думку, обрав постать гетьмана за зразок подвижництва заради національної ідеї. Д. Донцов був націлений виховати молодь на засадах самопожертви в ім’я відродження української державності.

Ця ідея суголосна із фашистською доктриною італійського дуче. Відомо, що з утвердженням в Італії єдиної влади фашизму у 2 половині ХІХ століття проблема фашизації молоді стала провідною у системі внутрішньої політики. Фашистське виховання ставило за мету підготувати молоде покоління до майбутньої війни, до самопожертви в ім’я “інтересів нації” та дуче [1, 45]. Ми схильні вважати, що схильністю, готовністю до самопожертви, самозречення, віддаючи все, не просячи нічого взамін заради національної ідеї перегукується ідеологія Д. Донцова та теорія італійського фашизму. Фанатизм у службі ідей – це та спільна чеснота, котра буде притаманні і члену правлячої касты з позиції Д. Донцова, й ідеологам фашизму. За цих причин критика не зацікавила українські аналоги мазепіани, які докорінно відрізняються від образів, змальованих західноєвропейською літературою – вони або не виступають головними персонажами у творах (Шевченко Т. “Музикант”, “Близнець”, “Іржавець”), або змальовані чуйними, вразливими, з палким серцем (М. Старицький “Молодість Мазепи”), життєрадісними джигунами, що час від часу сумують при королівському дворі за рідним краєм (В. Сосюра “Мазепа”). Українські варіанти літературної мазепіани, в оцінці Д. Донцова, тяжіють до психіки Санчо Панси. Хоч вони і виражають спільну ідею – багатовікову мрію українського народу про відродження Соборної Української Держави, але позбавлені тих чеснот, які допоможуть її розбудувати.

Як бачимо, у ранній період Д. Донцов сповнений духу національно-культурного відродження, що знаходить свій вияв, зокрема, у його прагненні пізнання власної історії. Задля цього він звертається до історично значущих постатей. З позиції критика, такі особи виступатимуть взірцем формування громадянської думки в суспільстві.

На нашу думку, критик упереджено підійшов до висвітлення непростої фігури гетьмана у світовій літературі, тому що намагався дослідити його не з точки зору літературного персонажа, а з позиції фахового історика, політика, для якого історичний Мазепа та його літературний прототип – засіб для впровадження власних ідей. Ці ідеї стосуються переважно оприлюднення своєї точки зору на виїмкову постать, яка зводиться до того, що така особа в слушний час бере відповідальність перед історією та своїм народом. За цих причин у своїй статті критик розгортає достатньо широку літературну мазепіану – досліджує “Мазепу” В. Гюго, Р. Готшала, Мая, Мюнцельбурга, Словацького, Пушкіна. Він резюмує, що цей образ у літературі висвітлений поліфункціонально, бо кожен письменник трактував постать гетьмана відповідно до своїх власних суспільно-політичних поглядів.

На нашу думку, Д.Донцов стає на шлях пошуку активної особистості в літературі та історії. Кінець ХІХ століття – це час формування нового світогляду, який в літературі знаходить відображення в концепції нового героя. Розуміння своєї непересічності, здатність протистояти загалу, тяжіння до волі, бажання влади, фанатизм заради високих ідей, самопожертва – ось той діапазон чеснот, що притаманні такому герою. Саме ці риси зумовлюють критика звернутися до постаті Лесі Українки, еволюція якої як митця від революційних переконань до примату загальнолюдських цінностей відбилася і на концепції особистості. Вона також створює нового героя і у цьому напрямку проходить шлях від революційно-демократичних ідеалів до ідеалів прометеїзму. Цим погляди поетеси будуть імпонуватимуть Д.Донцову.

І тут треба говорити про вплив філософії Ф.Ніцше на творчість багатьох мислителів, в тому числі і на Д.Донцова. Вивчення цього аспекту, що, безумовно становить ідеологічне підґрунтя літературно-критичних поглядів критика, потребує подальшого серйозного наукового дослідження.

Список використаних джерел

1. Белоусов Л.С. Италия: молодежь против фашизма 1919-1945. / Л.С. Белоусов – М. : Издательство Московского университета, 1987. – 157с.
2. Галкин А.А. Фашистский идейный синдром: генезис германского варианта / А.А. Галкин // Вопросы философии. – 1988. – № 11. – С. 124-135.
3. Донцов Д. Дух нашої давнини. / Д.Донцов – Дрогобич: Відродження, 1991. – 341с.
4. Донцов Д. Поетка українського Рісорджіменту (Леся Українка) / Українське слово. – К. : Рось, 1994. – Т. 1. – С. 149-183.
5. Желев Ж. Фашизм. Тоталитарное государство. / Ж.Желев – М.: Изд-во “Новости”, 1991. – 336с.
6. Иоффе Г. З. Юлий Осипович Мартов / Г.З. Йоффе // Россия на рубеже веков: Исторические портреты. М., 1991. – С.291-292.
7. Мацьків Т. Гетьман Іван Мазепа в західноєвропейських джерелах 1687-1709 років. / Т. Мацьків – Мюнхен : Український вільний університет, 1988. – 286с.
8. Меріме П. Українські козаки та їхні останні гетьмани / Боплан Г.А. Опис України. – Львів : Каменяр, 1990. – С.115-141.
9. Михайленко В.И. Итальянский фашизм: Основные вопросы историографии./ В.И. Михайленко – Свердловск : Изд-во Урал. Ун-та, 1987. – 234с.
10. Орлов Ю.Я. К значению философии Шопенгауэра, Ницше и Шпенглера для методологии немецко-фашистской пропаганды. / Ю.Я Орлов // Вестник Московского университета . – Сер. Журналистика. – 1993. – № 1. –С.51-69.
11. Чугуєнко М.В. Критичний аналіз концепції тоталітарної спрямованості суспільно-політичних поглядів Д.Донцова / М.В. Чугуєнко. // Вісник Харківського університету. Історія України. – 1996. – Вип. 1. – № 387. – С.191-201.
12. Хибберт Кристофер. Бенедито Муссолини. Биография. / Кристофер Хибберт. – М. : Фенікс, 1996. – 416 с.

Анотація. У статті досліджується ідеологічна конструкція раних літературно-критичних праць Дмитра Донцова. Обґрунтовується генеза літературно-критичної діяльності критика, яка ввібрала в себе чітко обумовлений комплекс ідей: констатуємо захоплення італійським фашизмом з першорядним наскрізним ідейним стрижнем – ідеєю нації як найвищої, найвагомішої одиниці, якій підпорядкована сильна, авторитарна, надкласова держава.

Ключеві слова: італійський фашизм, виймова постать, літературознавство.

Summary. In article the ideological design early literary-critiques Dmitry Dontsova is studied. It is proved that its literary-critical activity is connected with interest of the critic ideology of Italian fascism.

Key words: the Italian fascism, the exclusive person, literary criticism.

РИМА В АРХІТЕКТОНІЦІ АНГЛОМОВНОГО ТА УКРАЇНОМОВНОГО СОНЕТА (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТ.)

Рима є головним фонетичним системоутворюючим елементом віршованого твору. Вона тісно пов'язана з ритмікою, інтонацією, синтаксичною будовою та лексикою поетичного твору. Взаємодією з цими віршовими явищами визначаються і функції рими (звукові, ритмічні, композиційні, інтонаційні, смислові). Рима у вірші є одним з великої кількості типів співзвучь. Але елементом віршування і предметом віршування є лише вона, тому що лише рима є канонізованою, відіграє структурну роль (сигналу кінця рядка) і викликає ритмічне очікування.

Визначення та класифікація рими, а також її функціональне призначення стали предметом дослідження багатьох вчених: М. Гаспарова [3], В. Холшевникова [7], Л. Гросмана [4], Г. Шенгелі [8], Г. Сидоренко [6], В. Вімсата [12] та ін.

В. Вімсат вказував на головну різницю між прозою та поезією, яка полягає у розрізненні між гомеотелевтоном і римою [12, 153-154]. Г. Сидоренко визначила роль рими як ритмотвірного елемента, що має формальне значення для утворення строфи [6, 131]. Г. Шенгелі вважав, що рима підкреслює віршову розміреність, допомагає сприймати вірші як завершені ритмічні одиниці [8, 242]. М. Гаспаров стверджує, що рима є фонетичним прийомом, який розрахований на слух; але чим більше поезія орієнтується не на усне виконання, а на читання очима, тим більше і "рими для слуху" мають можливість перетворюватися в "рими для ока" [3, 56].

На сучасному етапі філологічного розвитку рима розглядається у функціонально-змістовій єдності з поетичним текстом та виявляється специфіка її впливу на смисл твору. Аналіз основних видів рими та їхнього функціонального призначення особливим чином розкриваються в сонеті, строго канонізованій формі, що містить ряд вимог до ритмічної організації, в якій рима займає визначальне місце.

Сонетний канон передбачає дотримання таких правил щодо вживання рими: рими повинні бути дзвінками і точними, (причому рекомендується регулярне чергування чоловічих і жіночих рим); катрени повинні писатись на дві рими, терцети на три рими, при цьому в терцетах повинен використовуватися інший тип римування, ніж в катренах (якщо в катренах спосіб римування перехресний, то в терцетах має бути кільцевий; якщо в катренах – кільцевий, то в терцетах – перехресний).

Т. Кросленд [9] вважає abba abba cde cde або abba abba cdc dcd двома допустимими моделями італійського сонета; порушення схеми римування октави, на думку дослідника, є недопустимим, а порушення схеми римування секстини небажаним, але можливим. Л. Гросман визначає найдовершенішою формулою римування для катренів abba abba, а для терцетів – ccd ede. "Таке розташування рим необхідно для того, щоб римована монотонність висхідної частини (Aufgesang) врівноважилась різноманітністю рим в нисхідній частині (Abgesang)" [4, 129]. Таким чином, перша частина сонета повинна містити дві рими кільцевого типу, друга – три рими. Г. Шенгелі вважає, що перехресне римування в катренах є характерним для неканонічних сонетів, а сонет, в якому рими другого катрена відрізняються від рим першого, характеризується порушеною строфічною будовою. Крім того, дослідник зазначає: "В катренах при кільцевому римуванні одні і ті самі рими то зближуються то розходяться, створюючи стійку гру "очікувань". В терцетах будова змінюється, створюючи тим самим різноманітність" [8, 304].

В. Шарп [10] стверджує, що досконалий сонет повинен містити дві рими в октаві (abba abba) та дві або три в секстеті, а поет може обирати кількість рим відповідно до емоційного імпульсу. Секстета правдивого сонета, на думку дослідника, виражається наступною формулою: cde cde, хоча можливі й інші варіації. Так, В. Шарп наводить ще 17 цілком допустимих варіацій, серед яких: cde dcd, cdd ccd, cdd cdc, cdc ddc, ccd dcd та ін. На кількість рим вказував і Ч. Томлінсон [11]. Визначаючи різницю між італійським та англійським сонетом, дослідник зауважив, що для італійського сонета обов'язковими є дві рими в октаві і дві або три в секстеті, для англійського – сім рим.

Поле дослідження охоплює англійські та українські сонети кінця ХІХ – початку ХХ ст., періоду, що яскраво позначений різноманітними способами розташування та комбінації рим, а також інноваціями в системі римування. Перш за все, зупинимось на способах римування англійських та українських сонетів, що залежать від типу сонета – італійського, французького, або англійського. За основу класифікації рим береться їхнє розташування у віршах, або система римування, адже звучання сонета залежить не тільки від того, які рими за своєю природою, а й від способу римування та розташування рим в сонеті.

Так, у сонетах італійського типу переважає перехресне римування в катренах з чергуванням чоловічої та жіночої рим (схема: aBaB або AbAb), що відповідає вимогам сонетного канону. В сонетах французького типу переважає кільцеве римування зі схемою AbbA або aBbA, що використовується здебільшого для вираження завершеності поетичної думки та побудови кільцевої композиції. Однак, а україномовній поезії кінця XIX – початку XX ст. спостерігаються і випадки вживання перехресного способу римування в сонетах французького типу. Так, сонет М. Рильського “Ніцше” є сонетом французького типу з перехресним римуванням в першому катрені: aBaB aBaB cDc Dee Я5. Зауважимо, що вибір поетом такого способу римування не є випадковим і це не варто сприймати як порушення сонетного канону. Така схема римування дозволяє припустити посилення семантичної значимості римованих слів:

Змію, людину, сонце та орла

Благословив він у високих горах:

Премудрість, світло, серце, міць крила –

Для бур, для щастя, для висот прозорих [2].

Слово “орла” римується зі словом “крила”, що підкреслює їхній тематичний зв’язок й символізм. Поєднання римованих слів на основі подібності увиразнює смисл сонета та слугує для вираження основної думки сонета.

В англійській поезії кінця XIX – початку XX ст., навпаки, в сонетах італійського типу неодноразово використовується кільцеве римування. Прикладом цього є сонет Дж.М. Хопкінса “Божа велич”, сонет італійського типу з кільцевим римуванням в октаві та перехресним в секстеті: abbaabba cdcdd. Особливості функціонування кільцевої рими “*Gód – ród*” виявляються при більш детальному аналізі структури строфи. Сонет відтворює образ природного світу, сповненого божою величчю, що “*flame out, like shining from shook oil*” (“*пронизує світ наче тремтяче полум’я*”). Образ полум’я, що є символом осягнення Божественної суті і краси природи, є одним із провідних у творчості поета. Тому не випадково всередині кільця з’являється рима “*foil – oil*” (“*міріади – лампади*”), яка семантично об’єднує природні явища з сакральними:

The world is charged with the grandeur of God.

It will flame out, like shining from shook foil;

It gathers to a greatness, like the ooze of oil

Crushed. Why do men then now not reck his rod? [1, 502].

Образ “*foil*” сприймається як людський винахід, що часто застосовується в наукових експериментах, а образ “*oil*” як сакральна субстанція, що використовується в їжі, медицині, освітленні, а також в релігійних обрядах, часто асоціюючись із символом царської влади. Таким чином, обидва словесні образи в сонеті підкреслюють божественну присутність в світі, а кільцева рима посилює взаємозв’язок між сакральною та науковою сферою.

За місцем ритмічного наголосу в суголосних словах в англійських та україномовних сонетах кінця XIX – початку XX ст. виділяємо чоловічі та жіночі рими, які характеризуються різною експресивною тональністю. У більшості проаналізованих сонетів помітне дотримання принципу альтернансу (чергування чоловічої рими з жіночою). Проте трапляються й випадки вживання виключно чоловічих рим в англійських сонетах та виключно жіночих в україномовних сонетах.

Оригінальною архітектонікою, зокрема незвичним розташуванням рим, виділяється мікроцикл сонетів В. Бобинського “Стріла”. Перший сонет є сонетом англійського типу зі схемою римування ABBA CDCD EFEF GG X5. Цей сонет є зав’язкою циклу, і, хоча його розмір передбачає динамічне і швидке звучання, автор надає йому плавного звучання завдяки використанню виключно жіночих рим:

Адже я співець убогий

не герой, що переміг Ліндвурма!

Я лиш тиха арфа – я не сурма” [2].

Другий сонет циклу є сонетом петрарківського типу зі схемою римування abba cddc EfEfEf Я5. У катренах вжито суцільні чоловічі рими, які разом із п’ятистопним ямбом надають сонетові енергійного звучання. Римовані слова, що закінчуються наголошеним складом, сприяють більшій завершеності кожної строфи.

Рима, об’єднуючи різні вірші, передбачає не тільки насичення їх звуковими повторами, але й виділяє слова і пов’язує їх за смислом. Чим оригінальнішою є рима, тим більше вона привертає до себе уваги, тим більше зростає її смислова роль. Звукопис збільшує асоціативну сферу внутрішньої форми вірша. Водночас, багата семантика слова, знаходить для себе повнозвучну форму вираження. Римовані слова займають важливе місце в англійських та україномовних сонетах. В. Маяковський у праці “Як робити вірші?” зазначав: “Я завжди ставлю найхарактерніше слово на кінець рядка і добуваю для нього риму за всяку ціну...” [5, 106]. Для збагачення сонетів оригінальними римами, що викликають нові смислові асоціації, поети

ставлять в кінці вірша рідко вживані слова, наприклад, варваризми або іншомовні слова: “*Архипелáга – звитя́га*”, “*ча́ром – valle lacrimárum*”, “*гермокопíду – яснovidий*”, “*Notre Dame – тра́м*”.

Римовані слова в проаналізованих сонетах часто містять власні назви та імена: (“*сні – Десні*”, “*жа́р – Волосожа́р*”, “*ло́ні – Аполло́ні*”, “*краї́на – Украї́на*”); іноді вони повторюють назву сонета, посилюючи акцент на об’єкті зображення: “*діорит – партені́т*” (М. Зеров “Партені́т”, “*океа́ні – Діа́ні*” (М. Рильський “Діана”), “*се́а – Liberty*” (О. Уайльд “Sonnet to Liberty”).

Англомовні та україномовні поети кінця ХІХ – початку ХХ ст. також приділяють особливу увагу колористичним і пластичним сторонам предметів та явищ, тому римовані одиниці в їхніх сонетах функціонально стають і зображальними засобами: “*green – sheen*”, “*blue – new*”, “*grey – away*”, “*тінню – ясно-сіню*”, “*звірині – ніжно-сіній*”, “*перемінні – молочно-сіні*”.

Крім того, поети часто об’єднують римовані пари слів за принципом семантичної подібності або контрасту. На думку В. Вімсата, “чим більше римовані слова відрізняються одне від одного, тим більше маркованим і відповідним є об’єднуючий ефект між ними” [12, 163]. Дослідник говорить також про алогічний характер рими, зазначаючи, що “в літературному мистецтві лише поєднання алогічного з логічним є основою естетичної вартості... Римовані слова з дивовижною гармонією звучання та відмінністю значення є образом, в якому формується ідея” [12, 165]. Прикладами римованих пар слів на основі контрасту є: “*життя – небуття*” в сонеті “Лебеді” М. Драй Хмари:

*Держайте, лебеді: з неволі, з небуття
Веде вас у світи ясне сузір’я Ліри,
Де пінить океан кипучого життя* [2].

Ці рими не стільки концентрують тематичний матеріал, скільки дають його ідейну оцінку, стають римами-узагальненнями. Особливим різновидом рими є “рима-символ”, що виступає в сонеті не тільки як формальна, але і як глибинна його характеристика. Символістськими мотивами характеризується “Срібний сонет” М. Рильського, де звучать теми самотності, свободи, спокою, осмислюються образи зими, дороги. Розвиток поетичної думки в сонеті проходить від переживання краси пейзажу до викликаного ним рефлексії ліричного героя з приводу свого минулого. Важливу роль у створенні художнього образу нічного пейзажу, який будується за принципом накопичення мікрообразів, відіграє рима. Завдяки використанню співзвуччя “*тінню – ясно сіню*” в сонеті актуалізується колористична характеристика пейзажу.

Рима в “Срібному сонеті” увиразнює семантику кожного вірша, надає йому статус художньої деталі, важливої для створення художнього образу. Так, співзвуччя “*спокої – зимової – неземної*” збагачує образ зимового лісу новими деталями, що є глибоко символічними. А співзвуччя “*сонет – поет – силует*” увиразнює образ ліричного героя. Отже, ліричний герой наближується до поета-теурга, який творить з хаосу реальності світ гармонії та краси, творить зі “*сніжних рим дзвінких*” поезію гармонійного звучання, яка переводиться в площину символізації та сугестії.

За евфонічними ознаками в англомовних та україномовних сонетах кінця ХІХ – початку ХХ ст. виділяються такі різновиди рими: точна, неточна, багата (суголосся, що має якийсь додатковий елемент у порівнянні з римою достатньою), глибока (суголосся, у якому збігаються донаголошені звуки). У точній римі в сонетах збігаються всі звуки в римованих словах після останнього наголошеного. Точність таких рим можна пояснити тим, що вони, як правило, не багатоскладові. Багато точних рим утворюється на основі односкладових чоловічих клаузул (“*old – cold*”, “*space – place*”, “*sonet – poet*”, “*pori – dari*”) і на основі жіночих, двоскладових клаузул (“*showers – flowers*”, “*dancing – glancing*”, “*коріння – осіння*”, “*терпіння – створіння*”). Суголосся іноді охоплює 4-5 звуків: “*новий – бурштиновий*”, “*сварах – бульварях*”, “*riding – striding*”, “*extended – blended*”.

Поетичним досягненням рими вважається не лише її точність, а й звукове багатство. Якщо для створення точної рими достатньо співпадання двох звуків в чоловічій і трьох у відкритій жіночій римі, то будь-яке додавання співпадаючих звуків підвищує звучність рими, збагачує її. Це особливо відчутно, коли співпадають звуки, які розташовані зліва від наголошеного складу. Зокрема, Г. Шенгелі вважав, що “співпадання звуків, які знаходяться справа від наголошеного складу, сприймається “як належне”; а звуки, що стоять зліва, співпадати не зобов’язані (за винятком випадку з відкритою чоловічою римою), і співпадання їх сприймається як “несподіваний подарунок” [8, 245]. В україномовних сонетах кінця ХІХ – початку ХХ ст. зустрічаються декілька прикладів глибоких, точних рим, в яких співпадає не лише останній приголосний, але й звуки, розташовані в переднаголошеній частині римованих слів: “*корміги – кри́ги*” (точна глибока рима, співпадають звуки *кр* в переднаголошеній частині), “*оповів – відпочив*” (спільне суголосся *по*), “*полоні – долоні*” (точна глибока рима, співпадають звуки *ол* в переднаголошеній частині).

Унікаючи банальних рим, намагаючись розширити римований словник, англомовні та україномовні поети кінця ХІХ – початку ХХ ст. не лише шукали оригінальні словоформи, але й

змінювали правила римування. На початку ХХ ст. в процесі “деканонізації точної рими” (В. Жирмунський) для поетів відкрилась можливість вільного використання неточних рим. Деканонізація не означала усунення, ліквідацію або послаблення ролі точної рими. Вона означала тільки, що принципово розширилися межі римування, де співіснували і взаємодіяли між собою різноманітні, несхожі, навіть протилежні за звучанням і способом побудови види рим. Неточні рими в англомовних та україномовних сонетах формуються на основі таких факторів: порушення співзвуччя ненаголошених голосних, характерне лише для україномовних сонетів (“*віє – надії*”, “*зітхання – світання*”, “*майнули – минуле*”, “*знане – океані*”); неспівпадання наголошених голосних (“*vicissitude – blood*”, “*нудним – огням*”); усічення голосного звука (“*височині – дні*”, “*короткий – кротке*”); редукція ненаголошених голосних (“*чолá – пройшла*”, “*перейдуть – почуть*”, “*війни – човни*”, “*байдуже – струже*”); усічення приголосного звука (“*слова – човнах*”).

Особливим різновидом неточної рими, поширеним в україномовних сонетах, є нерівноскладова рима, в якій поєднуються слова з різною кількістю післянаголошених складів. Нерівноскладові рими в сонетах поділяються на дві групи: нарощені та усічені. У римах з нарощенням з’являється додатковий звук: “*зриви – мисливий*”, (неточна, двоскладова рима з нарощенням з’являється додатковий звук: “*зриви – мисливий*”, (неточна, двоскладова рима з нарощеним *й*), “*простоті – золотий*” (неточна, односкладова рима з нарощеним *й*). У римах з усіченням випадає звук або склад: “*зелений – студені*”, “*чарівничий – вічі*”, “*прокислий – міслі*” (неточні, двоскладові рими з усіченим *й*).

В англомовній поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст., зокрема в сонетах Дж.М. Хопкінса та В.Б. Уїтса, активно використовувалась напіврима, основою якої є співзвуччя закінчень. У більшості сонетів В.Б. Уїтса напіврима поєднується із звичайною, асонансною та параримомою: “*ón – moón*”, “*bodies – ladies*”. Іншим різновидом є “ламана” рима, в якій один з римованих елементів складається з двох слів. “Ламана” рима іноді передбачає поділ слова між двома віршами, як, наприклад, в сонеті Дж.М. Хопкінса “No worst, there is none...” (1885 р.):

*My cries heave, herds-long; huddle in a main, a chief-
woe, world-sorrow; on an age-old anvil wince and sing-
Then lull, then leave off. Fury had shrieked ‘No líng-
ering! Let me be fell: force I must be bríef* [1, 508].

До рідкісних та оригінальних рим в проаналізованих сонетах належать також складені рими, в яких одне слово римується з двома: при цьому з двох слів, що складають риму, одне або зовсім немає наголосу, або має дуже послаблений наголос: “*зазнав ти – славте*”, “*чоло ти – голоти*”.

Особливості рими пов’язані з особливостями стилю сонета, його синтаксичною організацією, інтонацією. Синтаксичний паралелізм часто веде до появи слів в однаковій граматичній формі. Йдеться про граматичні (однорідні) рими, які збагачують звукову форму сонета та підкреслюють мелодійну симетрію. Зокрема поширеними є :

– іменникові рими, на які падає особливе смислове навантаження строфи, створюючи своєрідне „ехо” основної думки: “*woods – moods*”, “*age – presage*”, “*flowers – hours*”, “*popi – dari*”, “*вод – висот*”, “*океані – Діані*”;

– дієслівні рими, що побудовані на антонімічних зв’язках: “*Ти з’явилась тихо, щоб мене збудити / І навіки в серці спогад полишити*” (М. Рильський, “П’яний сонет”) та на оказіональній синонімії: “*Що в серці стиха струни золоті дрижать / А там, в гаю, – пташки дзвенять, дзвенять*” (М. Рильський, “Сільський сонет”). За допомогою цих міжримованих асоціативних зв’язків виникають нові мікрообрази метафоричного характеру;

– прикметникові рими, які посилюють смислову значимість строфи за рахунок того, що римовані означення виступають в ролі емоційно-оцінних епітетів: “*unobsured – endured*”, “*old – cold*”, “*bright – light*”, “*п’яні – нежданні*”, “*прастарих – пухких*”, “*наївним – переливним*”.

Багате звучання, поетичну виразність мають також і неграматичні рими, що утворюються співзвучністю слів, які належать до різних частин мови. Неграматичні рими набули більшого поширення в україномовній поезії. Їх класифікуємо таким чином: за співзвучністю прикметника та іменника (“*сріблясті – щастя*”, “*рум’яним – туманом*”); за співзвучністю дієслова та іменника (“*таїться – блискавиці*”, “*зробив – перстів*”); за співзвучністю іменника та прислівника (“*намітка – нешвидко*”, “*винограду – радо*”); за співзвучністю дієслова та прикметника (“*дістане – п’яний*”).

Таким чином, проаналізовані ознаки рими в англомовних та україномовних сонетах кінця ХІХ – початку ХХ ст. дають змогу зробити висновок, що семантичні, ритмічні та евфонічні ознаки рими виявляються в єдності у поетичному творі. Рима підсилює ідейне та емоційне звучання сонета, створює багатий звуковий повтор, а також є важливим елементом створення ритму.

Для посилення яскравості образності сонета, музикальності віршованої мови, а також з метою розширення метричних, лексичних та фонетичних можливостей рими, поети експериментують зі способами римування, збагачують сонети оригінальними, багатими римами, застосовують

варіації неточних рим, зокрема усічені, нарощені рими в україномовній поезії та напіврими і “ламані рими” в англомовній поезії.

Архітектонічна функція рими розкривається через ритміко-метричну систему. Функціонування виключно чоловічих рим в англомовних сонетах посилює енергійне звучання сонета й надає більшій завершеності кожній строфі. А наявність суцільних жіночих рим в україномовних сонетах пов’язана з експресивною тональністю сонета, оскільки жіночі рими пов’язані з підкресленням медитативного характеру сонетів українських неокласиків.

Список використаних джерел

1. Английский сонет XVI – XIX веков : Сборник / Сост. А. Л. Зорин. – М. : Радуга, 1990. – 698 с.
2. Бібліотека кошового писаря : Поезії [Електронний ресурс] / Упоряд. Роман Бріскін. – Режим доступу : <http://pysar.net/poeziji.php>
3. Гаспаров М. Л. Стихораздел и рифма / Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х-1925-го годов в комментариях // М. Л. Гаспаров. – М. : Высшая школа, 1993. – С. 21-59.
4. Гроссман Л. П. Поэтика русского сонета / Гроссман Л. П. Борьба за стиль. Опыт по критике и поэтике. – М. : Никитинские субботники, 1927. – С. 122-147.
5. Маяковский В. В. Как делать стихи? [Електронний ресурс] / Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955-1961. – Режим доступу : <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/msc/msc-081-.htm>
6. Сидоренко Г. К. Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка. / Г. К. Сидоренко. – К. : Видавництво Київського університету, 1972. – 176 с.
7. Холшевников В. Е. Мысль, вооруженная рифмами : Поэтическая антология по истории русского стиха / Холшевников В. Е. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1987. – 606 с.
8. Шенгели Г. А. Техника стиха / Г. А. Шенгели. – М. : Гослитиздат, 1960. – 312 с.
9. Crosland T. W. H. The English sonnet / T. W. H. Crosland. – London : Becker, 1917. – 223 p.
10. Sharp W. Sonnets of This Century: Edited and arranged with a critical introduction on the sonnet / William Sharp. – London : White and Allen, 1886. – 424 p.
11. Tomlinson C. The Sonnet: its origin, structure and place in poetry / Charles Tomlinson. – London : John Murray, 1874. – 227 p.
12. Wimsatt W. K. The verbal icon : Studies in the meaning of poetry. / W. K. Wimsatt. – Kentucky : University Press of Kentucky, 1954. – 299 p.

Анотація. У статті розглядається функціональне призначення рими у смисловій та формальній організації сонета. Шляхом порівняльно-типологічного аналізу англомовних та україномовних сонетів розкриваються основні форми та способи римування, а також досліджуються функції рими в аспекті архітектонічної впорядкованості сонета.

Ключові слова: архітектоніка, рима, сонет.

Summary. The article is touched upon the functional role of rhyme in the formal organization of a sonnet. By means of comparative-typological analysis of the English-spoken and the Ukrainian-spoken sonnets the principal forms and ways of rhyming are discovered as well as the functions of rhyme are investigated in the aspect of sonnet architectonic structure.

Key words: architectonics, rhyme, sonnet.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ О. ГРІНА “БЛИСТАЮЩИЙ МИР”

Творчість російського письменника О. Гріна вже майже століття привертає увагу широкого кола читачів самобутністю художнього методу митця й викликає численні дискусії серед літературознавців. У радянський період доробок видатного майстра слова не був належно висвітлений через ідеологічні заборони, лише на початку 1980-х років його спадщина починає вивчатися об'єктивно й неупереджено. У цей час з'являється чимало праць, присвячених творчості письменника (С. Поллак, В. Ковський, Е. Прохоров, М. Кобзев, Т. Загвоздкіна, К. Дунаєвська, О. Іваницька, Т. Дикова, В. Романенко та ін.). У центрі уваги дослідників опинилися питання стилю, мови, імагології та інші, проте жанрово-стильова своєрідність творів О. Гріна й досі лишається проблемною зоною сучасного літературознавства. У зв'язку з цим дослідження роману О. Гріна “Блистающий мир” у даному аспекті є напрощуд актуальним як для цілісного осмислення доробку письменника, так і для розуміння жанрово-стильових тенденцій доби загалом. Тож у даній статті поставлено за мету здійснити детальне дослідження роману, розглянути його жанрову природу, нарративну структуру, виокремити жанрові доміанти й визначити їх роль у формуванні ідіостилу митця.

Роман “Блистающий мир” (1923) – один із вершинних творів О. Гріна, у якому яскраво виявилися особливості світобачення автора. Дослідники давно помітили синтетизм художнього мислення письменника. Наприклад, О. Іваницька пише про О. Гріна як про “характерну постать доби порубіжжя”, у творчості якого відтворюється “постійна внутрішня взаємодія реалістичного й модерністського напрямків” [4, 7]. Польський дослідник С. Поллак називає письменника романтиком, але разом з тим відзначає поєднання різних тенденцій у його творах [10]. В. Ковський у монографії “Романтичний світ О.Гріна” (1969) зазначає, що метод О. Гріна являє собою “не просто романтизм, а романтизм у “чистому” вигляді, який рідко зустрічається в російській літературі” [6, 267]. Водночас дослідник вказує на реалістичне підґрунтя гріновського романтизму (що має зв'язок із земними проблемами) і разом з тим виділяє риси акмеїзму та символізму в художньому методі письменника.

О. Грін прагнув віднайти стиль, який відповідав би створюваній ним особливій художній реальності, фантастичному всесвіту з акцентованими філософськими та естетичними орієнтирами, просторово-часовими параметрами й певними ідеями, втіленими в його героях, сюжетах, конфліктах. Цілісність, гармонійна впорядкованість, ієрархічна організованість гріновського художнього світу була відзначена літературознавцями (В. Ковський, Т. Загвоздкіна, М. Кобзев, К. Зелінський), утім, яку роль у формуванні цієї цілісності відіграє стиль письменника, це питання не було розкрито на матеріалі романної спадщини митця.

Хоча створений О.Гріном фантастичний світ не має авторського визначення, проте дослідники нерідко називають його “Грінландією” (термін К. Зелінського), дана назва й наразі актуальна в літературознавстві. Дослідники активно дискутують щодо ідейно-художньої природи “Грінландії”, її просторово-часової визначеності. Так, М. Кобзев відзначає зорієнтованість гріновського світу на минуле [5, 6], а Л. Михайлова – на майбутнє [9, 78], Т. Загвоздкіна розглядає гріновський світ як “художню реальність, наділену “онтологічним” буттям й міфологічністю (де втілено специфічний гріновський “міф про міф”)” [3, 7]. І. Дунаєвська визначає Грінландію як “художньо-географічний і художньо-топографічний простір, де розгортаються сюжети Гріна” [2, 11]. Усі ці твердження літературознавців мають право на існування, оскільки гріновський художній світ існує поза реальним часом і простором, не має певної національної та географічної визначеності, тобто гріновський світ приховує в собі таємницю, яку намагаються розгадати дослідники вже декілька десятиліть.

На нашу думку, Грінландія – це художня реальність, яка розгортається за певними онтологічними законами, “міф про світ”, гранично узагальнений, романтичний умовний світ, що має символічну природу, але разом з тим спрямований на висвітлення духовних проблем ХХ століття.

Для роману О. Гріна є характерною наявність фантастичного хронотопу, який тяжіє до універсальності, оскільки в основу його покладено давній міф про людину, що намагалася долетіти до сонця (“Міф про Ікара”). Міфологізація у даному випадку – спосіб поєднання різних явищ у “певну цілісність і встановлення універсального зв'язку між минулим, теперішнім і майбутнім, тимчасовим і вічним, національним і загальнолюдським, емпіричним і символічним” [8, 6]. Однак О. Грін створює авторський міф, у якому головну увагу приділено центральному образу-символу,

що наділений цілком незалежним буттям. Головний герой твору Друд виписаний такою собі таємничою особистістю, “людиною особливого – окремого від усіх життя”, поза побутом та соціумом. Він існує у невідомому, утаємниченому світі та має незвичайні здібності.

Вперше головний герой постає в романі під час виступу в цирку і змальований богоподібною істотою, наділеною надприродними якостями. Оповідач із захопленням розповідає про талант незнайомця: “В столбе пыли за копытами коней Цезаря не важна отдельно каждая сущая пылинка; не так уж важен ы ответ луча, бегущего сквозь лиловые вихри за белым пятном золотого императорского шлема. Цезарь пылит... Пыль – и Цезарь” [1, 66]. Особливістю створення художнього портрета Друда в романі є те, що уявлення про героя складається із певних фрагментів, окремих вражень, які, накладаючись один на один, поєднуючись, створюють дивовижний образ. Спочатку Друд показаний здалеку, але досить детально: “Его одежда состояла из белой рубашки, с перетянутыми у кистей рукавами, черных панталон, синих чулок и черных сандалей; широкий серебряный пояс обнимал талию” [1, 71]. Портрет поданий у кращих традиціях народного мистецтва, коли позитивний герой змальовується красенем із вишуканою зовнішністю. Погляд автора, а за ним і читача, зупиняється на обличчі героя: “Светлый, как купол, лоб нисходил к темным глазам чертой тонких и высоких бровей, придававших его резкому лицу выражение высокомерной ясности старинных портретов” [1, 71], потім – на погляді: “Глубоко ушли глаза; в них пряталась тень, прикрывающая непостоянное мерцание огромных зрачков, в которых, казалось, движется бесконечная толпа, или ходит, вращая валами, море, или просыпается к ночной жизни пустыня. Эти глаза наваливали смотрящему впечатления, не имеющие ни имени, ни мерил” [1, 71]. Через зовнішні ознаки автор відтворює внутрішній світ героя, за допомогою окремих штрихів складається художній образ у цілому.

У момент свого тріумфу Друд більше походить на диявола, аніж на святого, “под трапециями, мчится, закинув голову, человек, пересекая время от времени круглое верхнее пространство с плавной быстротой птицы, – теперь он был страшен” [1, 73]. Вигляд “Двойной Звезды” так шокував глядачів, що вони сприйняли його за вісника з потойбіччя і з криками “Сатана! Диявол!” кинулися тікати. Цікавою була реакція героя на людський гвалт: він не став ані заспокоювати натовп, ані відмовлятися від свого виступу, а натомість під куполом цирку “гучно заспівав”, чим налякав глядачів ще більше. Тобто двоїстість характеру героя відтворюється з допомогою елементів зовнішнього портретування, коли через окремі візії вимальовується художній образ загалом.

Друд змальований ідеальною особистістю, яка не має недоліків, він постає як гармонійний і доброзичливий персонаж: “Все-таки он красив и кроток, как ангел” [1, 82]. Однак попри загальну позитивність даного образу, автор неодноразово підштовхує читача до філософських роздумів щодо справжніх намірів персонажа.

Постать головного героя розкривається у стосунках із двома жінками: “ангелом” Таві та “демоном” Руною, кожна із яких відіграє важливу роль у житті Друда. В. Ковський зазначає, що “блискуче полотно роману натягнуте на вістря множинних опозицій: Друд і Руна; Руна і Таві; Друд і Стеббс...” [6]. Герой наділений здатністю обирати свій шлях у житті: відгукнутися на амбіційну пропозицію Руни заволодіти світом: “Вам нужно овладеть миром... Америка очнется от золота и перекричит всех; Европа помолодеет; иступленно завоюет Азия; дикие племена зажгут священные костры и поклонятся неизвестному... Начнут к вам идти... люди из всех стран, рас и национальностей... Вы... напишите книгу, которая будет отпечатана в количестве экземпляров, довольно, чтобы каждая семья человечества читала ее... И то будет ваша великая армия” [1, 109], чи присвятити себе служінню людям: “Но я люблю все. Мне ли тасовать ту старую, истрепанную колоду, что именуется человечеством? Не нравится мне эта игра” [1, 111]. Жанрною особливістю роману є його “романтична антитетичність” (А. Мазін), коли образ героя вибудовується у протиставленні персонажам, наділеним негативними рисами. Прийом контрасту дозволяє авторові увиразнити конфлікт двох світів, довівши його до крайньої межі. Поруч зі своїм антиподом головний герой роману О. Гріна набуває більшої переконливості та художньої правдивості.

Антиподом Руни є ангелоподібна дівчина Таві, в якій Друд з першого погляду розгледів “особую песню” та запропонував допомогу: “С неторопливой, спокойной внимательностью, подобной тому, как рыбаки рассматривают и перебирают узлы петель своей сети, вникал он во все мелочи впечатления, производимого на него девушкой, пока не понял, что перед ним человек, ступивший, не зная о том, в опасный глухой круг. Над хрусталем взвился молоток” [1, 122]. Цікавим є той факт, що Друд через декілька годин дивним чином дізнається про смерть роботодавця Таві, який згубно вплинув би на душевну чистоту дівчини. Розбещувач душ Торп помирає того ж ранку, коли Таві приїздить до Ліссу та знайомиться із головним героєм. Такий ланцюжок подій видається не випадковим, оскільки Друд змальований богоподібною істотою, здатною впливати на людські долі. Наприклад, Руна в пустому храмі схиляється перед

зображенням богоматері з немовлям, в надії знайти відповіді на свої запитання. Але божа благодать її не торкнулася, вона бачить як “сквозь золотой туман алтаря, что Друд вышел из рамы, сев у ног маленького Христа. ...улыбнулся ему Христос довольной улыбкой мальчика, видающего забавного дядю, и приветливо посмотрела Она” [1, 158].

Незвичайність Друда відчувають не лише оточуючі його люди, але й на рівні інстинктів – тварини: в його присутності тремтять і виє собака-водолаз “с человеческими глазами: устремив их на Друда, он потянул носом, завыл и стал, пяясь, дрожать” [1, 108], скаженіють коні. Героєві притаманна магична здатність трансформувати реальність, що підтверджується його втечею із в’язниці: “В забвении часовой протянул руку, сбросил засов и, откинув черное окошечко двери, заглянул внутрь. Туман ликующей пустоты залил его; там сияли цветы и лица очаровательные, но что-то мешало ясно рассмотреть камеру” [1, 103]. Образ Друда настільки семантично насичений, що стає своєрідним символом Світла, покликаним допомагати людству.

І не випадково у фіналі роману з’являється Керівник, образ якого символічний (як і образ головного героя), проте наділений негативними рисами. Його першочерговим завданням було знищення Друда, котрий не вписується в навколишній світ: “Он вмешивается в законы природы, и он сам – прямое отрицание их. В этой натуре заложены гигантские силы, которые, захоти он обратить их в любую сторону, создают катастрофы. Может быть, я один знаю его тайну: сам он никогда не откроет ее. Вы встретили его в момент забавы – сверкающего вызова всем... Но его влияние огромно, его связи бесчисленны. Никто не подозревает, кто он, – одно, другое, третье, десятое имя открывают ему доверчивые двери и уши... Он определяет и разрешает случаи, по его воле начинающие сверкать сказкой. Мир полон его слов, тонких острот, убийственных замечаний и душевных движений без ведома относительно источника, распространившего их. Этот человек должен исчезнуть” [1, 188]. Проте Друд протистоїть Керівникові й успішно обходить його пастки, “смеясь, переходит границу, раскинутую страшной охотой” і перемагає ворога. “Я сломан”, – констатує Керівник, “само бешенство с дергающимся синим лицом” і “залитыми мраком глазами” [1, 187]. Руна відчуває спустошеність, її життя втрачає сенс, оскільки навіть вісник Темряви не в змозі знищити Друда. Письменник детально описує образ Керівника. Сильовою особливістю роману О. Гріна є вибудовування художнього образу на основі протиставлення. Руна побачила чоловіка, “обратившего к ней полуприкрытый взгляд узких тяжелых глаз”, “вокруг скул темного лица вились седые, падающие локонами на грудь волосы, оживляя восемнадцатое столетие” [1, 187]. Обличчя було похмурим і нагадувало славетну посмішку Джоконди: таке обличчя “могло бы заставить вздрогнуть, если напевая, обернуться к нему” [1, 187]. Автор зображує невідомого чоловіка поза часом і простором, універсальним типом з негативною семантикою, що є духовним антиподом головного героя.

Розв’язка сюжету є несподіваною і трагічною: Руна після розмови із Керівником безцільно блукає містом і бачить людину, котра розбилась при падінні з висоти. Дівчина впізнає Друда й відчуває полегшення: “О нет! Вот он – враг мой. Земля сильнее его; он мертв, мертв, да; и я вновь буду жить, как жила” [1, 191]. Справді, з часом вона виходить заміж за Квінсея, котрий повертає героїню до життя, і страшні спогади більше не турбують її, а залишаються лише мареннями дитинства.

Фінал роману не піддається однозначному трактуванню. Героїня впізнала в померлому чоловікові Друда, утім, детальний аналіз тексту вказує на те, що Руна могла й помилитися: “В этот момент девушка была совершенно безумна, но видела, *для себя* (курсив мій – Т.К.), с истиной, не подлежащей сомнению, – того, кто так часто, так больно, не ведая о том сам, вставал перед ее стиснутым сердцем” [1, 192]. Руна переживає катарсис, перероджується і стає новою особистістю, здатною відчути, “чем дышит и живет человек, когда судьба благоприятна ему” [1, 192], вільною від нав’язливої ідеї завоювати світ.

Творчості О. Гріна притаманний глибокий психологізм. Автор досліджує стани людини під час нервових зривів, коли несподіваний збіг обставин загострює чуттєвість особистості і вона починає сприймати дійсність не раціонально, а інтуїтивно. Згідно з філософсько-естетичною концепцією О. Гріна, деякі люди здатні переживати “ключові моменти” перехідного стану, коли межі реальності розмиваються і люди отримують надприродні здібності, особливу здатність відчувати світ. У романі “Блестящий мир” майже всі герої переживають такі моменти: на Руну політ Друда справив настільки сильне враження, що вона на межі реального та ірреального перебуває протягом усієї оповіді. Марення й галюцинації визначають внутрішній стан героїні.

Своєрідність грінівської метафізики виявляється в сцені розмови Руни з психіатром Грантомом, до якого героїня звернулася за допомогою. Його психологічна теорія ґрунтується на тому, що можливості людини визначаються не розумом, а нервовою емоційною сферою: в майбутньому, можливо, слово витіснить думка, а людське спілкування буде відбуватися на іншому, більш довершеному, комунікативному рівні, коли “исчезнут все условные преграды и средства общения” [1, 152]. Грантом вибудовує цілу теорію, згідно з якою людина може існувати

в декількох реальностях. За його словами, справжні реальності “вездесущи, как свет и вода” [1, 153]. Слова психіатра сприймаються неоднозначно: чи то одкровення мудреця, що пізнав таємницю світобудови, чи то марення божевільного. Руна не може пояснити, хто перед нею: лікар Грантом чи “Хозиреней” з іншої реальності, вона відчуває, що “он говорил то, именно то, и она не разгадала его особой минуты” [1, 154].

Художнім втіленням ґрінівської метафізичної концепції, що вкладає в уста лікаря Грантома, є головний герой роману Друд, котрий порушує закони світобудови і показує людству “Страну Цветущих Лучей”. Природа надзвичайних здібностей персонажа залишається невідомою, однак у розмові зі Стеббсом згадується випадок, коли Друд “лежал при смерти, а ты сидел возле меня и капал в ложку сомнительное изобретение доктора Мармадука” [1, 113], тобто “Двойная звезда” теж пережив “особливий момент” переходу між реальностями, і в результаті, можливо, був наділений особливим даром. Друд – самотник, що перебуває у стані “духовної ізоляції”, мандрує світом, ніде надовго не затримуючись. Тому допомога Руни у в’язниці була для нього несподіваною, дала надію на нові стосунки, які, через корисливі прагнення дівчини закінчились, так і не розпочавшись.

Філософський та психологічний підтекст твору зумовлює активне звернення письменника до художньої символіки. На думку О. Козлової, символ стає для письменника не лише “вершиною художнього узагальнення, але зазвичай і вихідним творчим поштовхом, а також кінцевим сенсом, що визначає змістовну глибину його творів” [7, 7]. Оповідь у романі вибудовується довкола головного героя, який стає ключовим структуротвірним компонентом художньої системи. Образ Друда слугує створенню романного цілого, поєднуючи в собі позиції автора й персонажа. Головний герой стає своєрідним символом свободи, неспокою, непокори, він наділений певними архетипними рисами і має узагальнене значення.

Символічною у романі є не лише образна система, але й назва твору “Блистающий мир” (слова із пісні головного героя та світ, який він намагається створити), розділів (“Опрокинутая арена”, “Улетающий звон”, “Вечер и даль”, що відтворюють основні етапи життя героя), епіграф (фраза Дж. Свіфта: “Это – там...” може тлумачитися дwoяко) та фінал твору, який теж відзначається символічністю.

Особливістю роману О. Ґріна є часова дискретність. Загалом час у романі незвичайний: він протікає не лінійно, а фрагментарно, перериваючись, а потім знову відновлюючись в нових точках простору. У сюжетному часі домінуючим є мотив мандрів головного героя, який з’являється у певних топосах, беручи участь у сюжетотворенні. Поява персонажа в цирку, у в’язниці, вдома у Руни, на башті маяка, змаганнях літаючих апаратів, у спілкуванні з Руною певним чином перериває час, оскільки події мозаїчно змінюються, вибудовуючи сюжет. Важливу роль у романі відіграє темний період доби. Саме у вечірній час відбуваються основні події: виступ Друда у цирку, зустріч з Руною та відмова в допомозі, що спричинило тяжку душевну хворобу, знайомство з Таві, а також сцена ідентифікації головного героя у померлому чоловікові.

Задля деталізації художнього простору та акцентуванні психологізму автор часто уповільнює, а то і зупиняє час. Наприклад, письменник відтворює до найменших подробиць виступ героя у цирку, а також дає оцінку події з точки зору другорядних персонажів. Роман починається із ознайомлення з афішею, яка спричинила фурор у містечку, потім авторська увага переключиться на інтерв’ю з директором цирку “Солейль”, який відтворював свої враження від знайомства з головним героєм. Такий композиційний прийом зближає жанр твору із кінематографічним жанром, для якого характерна візуалізація та акцент на деталі.

Сюжетний час перебуває у тісному зв’язку із наративним, який значно прискорює сюжетний. Події роману відтворюються декількома оповідачами: Друдом, Руною і Таві, однак висвітлюються – крізь призму авторського світобачення. Наприклад, досить експресивно описуються враження Руни від тріумфального виступу Друда і детально аналізується її стан після відмови “Двойной Звезды” разом підкорити світ. Автор переповідає сни, видіння, галюцинації героїні, детально відтворюючи особливості нервового розладу. Акцентується увага на її співпраці з психіатром, який вибудовує цілу теорію хвороби героїні.

Особливості образної системи, часопростору та мотивної структури дозволяють назвати роман О. Ґріна фантастично-символістським, хоча сам автор ніколи не акцентував уваги на фантастичній основі свого твору. Деякі сучасні дослідники (К. Строева, О. Ковтун) вважають О. Ґріна зачинателем жанру “фентезі” в російській літературі й розглядають його творчість у руслі даного жанру. Безперечно, риси “фентезі” можна розгледіти і в романі “Блистающий мир”: ґрінівський фантастичний світ відрізняється від реального, топографічно визначений, має свою історію, морально-етичні координати, основою світобудови є магічна, чарівна атмосфера, де діють містичні сили. Романний герой наділений надприродними здібностями, протистоїть злу та перемагає його. Особлива увага відводиться психологічно точному відтворенню характеру та стосунків між персонажами, однак для ґрінівського світу характерним є не лише психологізм,

але й глибинний філософський пласт, що ґрунтується на авторському світовідчутті й виявляється в символічній формі.

Таким чином, роман О. Гріна “Блистающий мир” відносимо до філософсько-психологічного роману з елементами фантастики, оскільки саме філософічність є основною рисою грінівського стилю. Фантастика відіграє в романі значну роль і зближує грінівський доробок із жанром “фентезі”. Звернення до міфопоетичної тематики дозволяє побачити дійсність у новому ракурсі, спроектувати майбутнє, а також надає оповіді універсального значення. Символіка роману відзначається багатозначністю (образна система, фінал твору). Жанровою особливістю роману є його “романтична антитетичність” (А. Мазін), коли образ героя вибудовується на протиставленні з персонажами, наділеними негативними рисами. Художній простір роману є фантастично умовним, а художній час характеризується ретардацією та дискретністю.

Список використаних джерел

1. Грин А. Алые паруса / Александр Грин. – К.: Рад.шк., 1990. – 432 с.
2. Дунаевская И. К. Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А. Грина / И.К. Дунаевская. – Рига: Зинатне, 1988. – 166 с.
3. Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов А. С. Грина: автореф. дис. на присвоение научн.степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 “Русская литература” / Т.Е. Загвоздкина. – М., 1985. – 18 с.
4. Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве Грина / Е.Н. Иваницкая. – Ростов-н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1993. – 65 с.
5. Кобзев Н. А. Роман Александра Грина: Проблематика, герой, стиль / Н.А. Кобзев. – Кишинев: Штиинца, 1983. – 139 с.
6. Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина / В.Е. Ковский. – М.: Наука, 1969. – 296 с.
7. Козлова Е. А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: автореф. дис. На соискание научн.степени канд. филол. наук: 10.01.01 “Русская литература” / Е.А. Козлова. – Псков, 2004. – 18 с.
8. Мазін А. М. Поетика романтичної прози Олександра Гріна: автореф. дис. на здобуття наук.ступеня канд. філол. наук: 10.01.02 “Російська література” / А.М. Мазін. – Дніпропетровськ, 2002. – 19 с.
9. Михайлова Л. М. А. Грин: Жизнь, личность, творчество / Л.М. Михайлова. – М.: Худ.лит, 1972. – 192 с.
10. Pollak S. Geograf krajow urojonych II Pollak S. Wyprawy za trzy morza. Szkice o literaturze rosyjskiej / S.Pollak. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, 1962. – S.180-196.

Анотація. У статті розглядаються жанрово-стильові особливості роману О. Гріна “Блистающий мир”. Визначено жанровий зміст, проаналізовано наративну структуру, основні мотиви (фольклорні, міфологічні, релігійні) твору. Значну увагу приділено образам-символам, особливостям портретування і створення пейзажу як стильовим домінантам роману. Виокремлено риси індивідуального стилю письменника у зв’язку з літературною традицією.

Ключові слова: мотив, жанр, стиль, домінанта, літературна традиція.

Summary. The article deals the genre-style features of the novel A. Green “Shining world.” Provided genre content, narrative structure, basic motives (highlights folklore, mythological and religious motives). The basic attention is taken away to images-symbols, features of portraiture, a landscape as to style dominants of the novel. Highlights of the individual style of the writer, and the relationship with the literary tradition.

Keywords: theme, genre, style, the dominant, a literary tradition.

ПОЛІСТРОФІЧНІ РІВНОСТРОФІЧНІ МОДЕЛІ ПОЕЗІЇ МИКОЛИ ВОРОНОГО У ФУНКЦІОНАЛЬНОМУ АСПЕКТІ

Незважаючи на появу останнім часом досліджень [4; 5; 7; 8], що торкаються проблеми віршової майстерності М. Вороного, можемо констатувати факт відсутності праць, в яких об'єктом і предметом вивчення була б строфа. Під строфою розуміємо “відокремлену групу віршів певної тематичної, ритмічної та інтонаційної будови, що виступає найменшою формою композиції віршованого твору” [3, 37]. Строфічним вважаємо мовлення, що поділяється на певні графічно виокремлені порції, в яких очевидним є тяжіння до сегментації та проявляється внутрішня строфічна структура. Таким чином, строфа виконує функцію поділу тексту на співрозмірні частини і виступає сконцентрованим вираженням ритмічності тексту.

Говорячи про функцію строфи, потрібно наголосити на її двоїстому характері: “це і композиційний засіб віршового твору, й індивідуальний художньо-виражальний засіб поета” [2, 44]. Звідси, основними строфічними критеріями є: поділ на порції, заздалегідь продумані групи віршів; циклічність, тобто повторення цих груп; чіткість меж віршової групи.

Усі критерії строфічності є взаємопов'язаними. Так, поділ на групи віршів стає очевидним, коли спостерігається певна циклічність у їхній побудові. Ця ж циклічність стає зрозумілою при наявності чітких меж віршового ряду. Тут постає так звана проблема “верхньої” та “нижньої” межі строфи. Група дослідників, зокрема Ю. Лотман [9], вважають хибним кроком постановку такої проблеми, оскільки “строфа є строфою не тому, що вона містить певну кількість віршів, а тому, що вона є певною єдністю віршів і як така не має ніяких обмежень щодо кількості складових елементів” [10, 193]. Проте це визначення не враховує психологічного фактора слухового сприйняття строфи. Тому ми притримуємося точки зору більшості віршознавців (К. Вишневський [2], В. Холшевников [12], І. Качуровський [6] та ін.), які констатують існування певної об'єктивної межі, за якою організованість строфічної структури відчувається слабше та виникають труднощі з її сприйняттям. Тому межі строфічного ряду були окреслені від двох до чотирнадцяти віршів.

Більшість поетичних творів М. Вороного є полістрофічними рівнострофічними структурами, переважно – катренами (51%), за якими в порядку зменшення маємо: шестивірші (16%), п'ятивірші (16%), восьмивірші (8%), двовірші (2%), тривірші (2%), семивірші (2%), десятивірші (2%) і дев'ятивірші (1%). Опис окремих строф ми розпочинаємо, беручи до уваги найбільш очевидну та основну зовнішню ознаку – кількість віршів у строфі.

Двовірш є своєрідною віршовою структурою, оскільки може бути представлений як канонічною (газела, елегійний дистих, александрійський вірш, коломийка), так і звичайною строфічною формою (двовірші парного, перехресного, кільцевого римування). Графічно сегментовані двовірші парного римування складають основу поезій малого об'єму М. Вороного “Хам і кат”, “Молдавська”, “Що зі мною таке...” тощо.

У поезії М. Вороного “Що зі мною таке...” двовірші парного римування в своїй основі містять складне речення:

<i>Що зі мною таке, я ніяк не збагну'...</i>	a
<i>Мов я в серці ховаю якусь тайну'...</i>	a
.....	
<i>Чи побачив я в сні давню миду мою'</i>	b
<i>І від неї почув знову слово «люблю»,</i>	b
<i>Чи то світлі надії, які пречуття',</i>	c
<i>Що так гарним здалось мені бідне життя'?</i>	c
<i>А в душі все гудуть, все лунають пісні,</i>	d
<i>Все бринять у ній струни її голосні'...</i>	d
<i>Як в тумані блуджу, не отямлюсь од сну';</i>	a
<i>Що зі мною таке, не збагну, не збагну'!.. [3, 72].</i>	a

Неспівпадіння строфічної та синтаксичної сегментації в третій, четвертій строфах дещо “розмиває” форму, надаючи внутрішньому монологу ліричного героя М. Вороного додаткової експресії. Останній двовірш повертає читача до початку твору, проголошуючи головну думку: ліричний герой початку ХХ ст. відчуває себе самотнім і загубленим у буремному, постійно змінному світі.

Незважаючи на ідейно-тематичну неоднорідність міні-строф, усі вони характеризуються такими ознаками:

1. У метричному плані переважна більшість поезій М. Вороного співвідноситься з довгими метрами, що пояснюється законом компенсації – прагненням до збереження інформативного об'єму строфи.

2. У двовіршах очевидним є переважання чоловічих рим, що пояснюється сильним завершенням та чіткістю ритму кінця віршів.

3. Спостерігається інтенсивне використання українським поетом риторичних фігур – паралелізму, лексичних і граматичних повторів; це обумовлено лаконізмом форми, що вимагає від строфи більшої експресивності та щільності поетичної думки.

З точки зору діахронічного розподілу матеріалу, двовірш приваблював М. Вороного спорадично на окремих етапах творчості. Це пояснюється, насамперед, швидкою вичерпністю виражальних можливостей такої структури. Для передачі більш складних понять двовірші не залучалися через їхній малий строфічний об'єм.

Оригінальний спосіб строфічної організації тривірша репрезентує поезія “Присвята”:

<i>Цвіту зів'ялому,</i>	A'
<i>Листу опалому,</i>	A'
<i>Зірненьці згаслій моїй –</i>	b

<i>Серця самотнього,</i>	C'
<i>Серця скорботного</i>	C'
<i>Спів без надій... [3, 120].</i>	b

Строфи М. Вороного в своїй основі містять одне речення, що робить поділ на два тривірші умовним. Римовані третій і шостий вірші виступають засобом поєднання тривіршів в одне ціле та змушують розглядати ідейне спрямування кожної строфи в єдиному ключі – слова-присвята дорогій серцю людині.

Оригінальний прийом дублювання вірша спостерігаємо в поезії М. Вороного “Легенда”:

<i>Дівчину вродливу юнак покохав;</i>	a
<i>Дорожче від неї у світі не ма́в.</i>	A
<i>Ой, леле! – у світі не ма́в [3, 55].</i>	a

У тривіршах “Легенди” маємо справу із традиційним для поета прийомом імітації народнопісенних творів, що надає поезії додаткового ліризму й експресії. Повтори лексем є важливими як для розуміння ідейно-тематичного змісту твору, так і збільшення часової тривалості ліричного сюжету.

Як уже зазначалося, основу строфічного репертуару М. Вороного, що є типовим для української поезії кінця XIX – початку XX ст., складають чотиривірші (51% від загальної кількості полістрофічних рівнострофічних творів). На рівні катренних схем український поет намагався бути послідовно традиційним. Проте спрямованість лідера українського символізму на новаторство та експеримент із формою в деяких випадках відбилася і на організації традиційних строф. Відшукуючи в строфіці митця “не найбільш поширені схеми, а одиничні, оригінальні” [1, 94], звертаємо перш за все увагу на так звані “холості”, не римовані вірші. Відсутність рими найчастіше є сильним засобом стилізації в піснях:

<i>Ой, то не хижа сарана́,</i>	x
<i>Не круки степ укря́ли, –</i>	A
<i>То Конрад рушив у похі́д</i>	x
<i>Свої потужні си́ли [3, 59].</i>	A

У даному випадку маємо зразок імітації німецького ліро-епосу, в якому неримовані другий та четвертий вірші сприймаються на українському ґрунті дещо екзотично. Ще одним прикладом не досить поширеної для українського віршування схеми римування є поезія “Хмари-сестри”, у якій холостими виступають перший та третій вірші:

<i>В синім небі ходять хма́ри,</i>	X
<i>Ходять хмари позлоти́сті,</i>	A
<i>Усміхаються і ли́нуть –</i>	X
<i>Пломени́сті [3, 72].</i>	A

Стилізація народної пісні відбувається також на лексичному та синтаксичному рівнях: повтор, означення в постпозиції і своєрідний ритмічний обрив у четвертому вірші.

Дещо іншу експресивну функцію виконують катренні дактилічні рими. Так, звертає на себе увагу поезія “Серце дівоче”:

<i>Серце! серце дівоче, від людського ока захо́ване,</i>	A'
<i>Серце, повне краси і снаги...</i>	b
<i>Ох, і як же ти рвешся... Куди? Чи не в те зачаро́ване</i>	A'
<i>Розхви́льоване море жаги́? [3, 118].</i>	b

Український майстер слова за допомогою дактилічних закінчень компенсує одноманітність ритміко-синтаксичної побудови катренів, у свою чергу символічно пов'язуючи глибину рими із глибиною, загадковістю дівочого серця.

Новаторськими на тлі строфічної побудови української поезії кін. XIX – поч. XX ст. виглядають катрени, в яких останній вірш репрезентований лише одним повнозначним словом, що порушує інтонаційну і ритмічну єдність всієї строфи:

<i>Нудьга гнітить... Недуже серце скніє –</i>	A
<i>Німа, холодна пуста у душі...</i>	b
<i>Де ж ти? вернись, утрачена надіє,</i>	A
<i>І зворуши!</i> [3, 46].	b

Доволі високий відсоток у творчості М. Вороного дає асиметрична п'ятивіршова строфа (15%), що демонструє помітний вплив народної поезії та віршових здобутків попередніх поколінь. Показовою в цьому плані є строфічна побудова поезії “Гей, хто має міць!..”, що була написана українським поетом у 1913 році як експромт на святі Лесі Українки:

<i>Гей, хто має міць</i>	a
<i>Грізних блискавиць, –</i>	a
<i>Той уміє з бою брати,</i>	B
<i>В саме серденько влуча́ти</i>	B
<i>Молодих орлиць!</i> [3, 73].	a

Подібність схеми римування строфи Вороного із п'ятивіршовою строфою Лесі Українки (“Досвітні огні” тощо) є очевидною та мотивованою.

Найбільш поширеною формою п'ятивіршової строфи є модель, у якій поява п'ятого вірша зумовлена повтором ідейно значимої частини строфи, при чому таке “нарощування” може відбуватися як у фіналі строфи, так і в передостанньому вірші (“Астролог і Альціона”, “Дніпрові спогади”, “Спів Арлекіна”, “Віра жива!” тощо). Лексичний повтор, спільний для усіх строф поезії, що виконує функцію рефрену, також активно використовувався М. Вороним:

<i>Нехай з-поміж усіх ти мов зірниця сяєш,</i>	A
<i>Хай цінний скарб краса твоя,</i>	b
<i>І чарами її ти всіх скоряєш...</i>	A
<i>Та коли ти Вкраїни не кохаєш –</i>	A
<i>Ти не моя!</i>	b
<i>Нехай у грудях ти чудове серце маєш,</i>	A
<i>І серце те усіх звабля,</i>	b
<i>Бо всіх до нього ти ласкаво пригортаєш,</i>	A
<i>Та коли ти Вкраїни не кохаєш –</i>	A
<i>Ти не моя!</i> [3, 151].	b

Досить цілісне та глибоке враження залишають твори, в яких п'ятивірші слугують повільному, елегійному звучанню любовного мотиву:

<i>Тиха гармонія но́чі.</i>	A
<i>Легібно в височині</i>	b
<i>Сяють ласкаві, ясні</i>	b
<i>Зорі, мов янголів о́чі,</i>	A
<i>Мрійно-сумні</i> [3, 62].	b

Про прагнення українського поета до єдності не лише віршів, а й строф, свідчить використання віршів, холостих у межах однієї строфи, проте римованих, якщо аналізувати архітектоніку всього твору:

<i>Дим од кадила розноситься хма́рами,</i>	A'
<i>Вгору все вгору снується прима́рами...</i>	A'
<i>Пісня ридає.</i>	B
<i>Сумно з свічка́ми</i>	C
<i>Всі скам'янілі стоять, як мерці́.</i>	d
<i>«Вічная пам'ять» з посмертними ча́рами</i>	E'
<i>В душу лягає тяжкими уда́рами.</i>	E'
<i>Журно витає</i>	B
<i>Деся понад на́ми</i>	C
<i>Тінь Кобзарєва в терновім вінци́</i> [3, 159].	d

Загалом схему римування поезії “На Тарасовій панахиді” можна записати як A'A'BCd E'E'BCd F'F'GHі J'J'GHі D44224. Прийоми строфічного “зчеплення” засобом римування є своєрідними модифікаціями класичної терцини на основі п'ятивірша.

Однією з найбільш відкритих та придатних для строфічних експериментів формою в українського поета-символіста є шестивірш. Високий відсоток шестивіршів свідчить про доволі сильний вплив європейського віршування на техніку М. Вороного. Найпоширенішою схемою шестивіршової строфи в українського поета є тип *ААbССb* (“Намисто”, “До моря”, “Спомини”, “Таємне кохання”, “На озері”, “Перед брамою”, “На рік 1911”) та його модифікації: *ааbсcb* (“Вогні”, “Ave reginal..”, “Мавзолей”, “Ні, не хочу я тих...”), *ааВсСВ* (“Заспів”, “Зрада”), *ААВсСВ* (“Балада козацька”), *А’А’bС’С’b* (“Мрії-сни”). Модель строфи з такою схемою римування І. Качуровський називає “романтичною секстиною” [3, 152]; російський теоретик вірша О. Квятковський відносить таку модель до канонічних строф, а саме – ронсарової строфи. М. Вороний, дотримуючись семантичного ореолу строфи, надає переважній більшості поезій цієї групи яскравих рис романтичного мистецтва.

Серед інших моделей шестивірша у творчому доробку М. Вороного варто виокремити схеми *АВсАВс* (“В сьайві мрій”), *АbАААb* (“Зорі-очі”), *АВВААВ* (“Чи зумієш”), *аbсabc* (“В душі моїй не згас...”) та ін. Щодо класичної для епічної секстини схеми із перехресним римуванням в перших чотирьох віршах та суміжним в заключних двох [6, 151], то цей тип репрезентований лише двома поезіями: “Я її в домовину живу поховав...” (аВаВсс) та “Палімсест” (аВаВСС).

Доволі рідкісною асиметричною формою у строфіці М. Вороного виступає семивірш, доля якого ледь перевищує 1,5%. Головною особливістю семивіршів російський віршознавець О. Федотов бачить у “сталій тенденції до римування на дві рими” [11, 215]. У моделях такого типу, на думку дослідника, добре проявляється цілісна структура:

<i>Ти чарівник, віщун-співець.</i>	а
<i>Ти знаси тайни волхвування,</i>	В
<i>Знайшов ти в нетрях світознання</i>	В
<i>Шляхи до зір і до сердець.</i>	а
<i>Ти носиш страдника вінець,</i>	а
<i>Вінець надлюдського страждання,</i>	В
<i>Бо ти співець</i> [3, 162].	а

Серед семивіршів митця переважає, як правило, структура з чотиривірша перехресного римування, до якого додається терцет, пов’язаний із катреном спільною римою. Основна тема розвивається в першій частині строфи, друга частина несе посилення або доповнення попередньої думки.

Доволі рідкісним явищем в українському віршуванні є семивірш поезії М. Вороного “Таємність”:

<i>Покохала ти душу мою...</i>	а
<i>Але ні – не мою, а свою,</i>	а
<i>Бо не знала, що в ній я таю.</i>	а
<i>Хочеш знати, що є там на дні,</i>	b
<i>В потайній глибині?</i>	b
<i>Хробаки...</i>	с
<i>Кістяки</i> [3, 83].	с

Додаткова експресія строфи досягається М. Вороним за рахунок зміни римопари та раптового зменшення двох останніх віршів до лексичного мінімуму.

На долю восьмивірша припадає приблизно 8% усіх полістрофічних творів М. Вороного, займаючи серед великих строфічних форм лише третє місце, поступаючи шестивіршу та п’ятивіршу. Такий факт пояснюється тяжінням українського поета до поділу восьмивіршової строфи на менші групи, а також протилежним процесом – укрупненням та подальшою монолітизацією великих строф. Восьмивірш у строфічному доробку митця може компонуватися чотирма двовіршами (2+2+2+2), двома тривіршами й одним двовіршем (3+3+2) та, найчастіше, двома катренами (4+4).

Серед восьмивіршів українського поета достатня кількість рідкісних строф, в яких катрени виокремлюються з великою долею умовності. Складною архітектонікою характеризуються поезії “Хмари” (АbАbСССb) і “Коли ти любиш рідний край...” (ааВссВаа). В останній своєрідним курсивом проходять четвертий та п’ятий вірші, що виступають графічним центром строфи:

<i>Коли ти любиш рідний край,</i>	а
<i>В ряди вставай!</i>	а
<i>Гори відвагою святою!</i>	В
<i>Бо тільки меч – а не слова –</i>	с
<i>Здобуде нації права</i>	с
<i>У ворогів з розвою.</i>	В
<i>Вперед же сміливо рушай,</i>	а
<i>Коли ти любиш рідний край</i> [3, 151].	а

Вірші “*Бо тільки меч – а не слова – Добуде нації права*” звучать по-особливому актуально, якщо брати до уваги місце та час написання поезії (Київ, 1918 р.). Саме вони разом із повтором першого й останнього віршів проголошують головну ідею твору.

Серед восьмивіршів М. Вороного чільне місце займає група ліричних поезій (“Венера”, “Нічка на землю упала” тощо), в яких в межах строфи автор поєднує два катрени кільцевого римування (А’В’С’d А’В’С’d або ABCDABCD). Завдяки такому прийому автор, по-перше, компенсує лексичний мінімалізм кожного вірша, а по-друге, забезпечує цілісність строфи:

Зіронько вечі́рня,	A'
Божою лампадо́ю	B'
З глибини вели́чної	C'
Тихо сяєш ти́;	d
Вабиш мене, ві́рня,	A'
Втіхою-принадо́ю	B'
Тиші потойбі́чної,	C'
Сяйвом чистоти́ [26, с. 63].	d

Традиційні для М. Вороного дактилічні закінчення надають творові дещо елегійного звучання, в той час коли фінальні чоловічі забезпечують смислово завершеність думки й енергійність.

Отже, кількісно основна маса поезій М. Вороного – це прості за своєю зовнішньою структурою, традиційні симетричні строфічні форми переважно перехресного римування, що тяжіють до смислово-інтонаційної автономності, монолітності та ритмічного курсиву кінця строфи. На такому відносно нейтральному тлі яскраво виділяються експерименти митця з іншими видами строф, зокрема асиметричними та твердими архітектонічними формами, що виглядають досить значимо і заслуговують подальшого детального вивчення.

Список використаних джерел

1. Баевский В. С. Николай Гумилёв – мастер стиха / Баевский В. // Николай Гумилёв. Исследования и материалы. Библиография. – СПб. : Наука, 1994. – С. 75-103.
2. Вишневский К. Д. Введение в строфику / К. Вишневский // Проблемы теории стиха. – Л. : Наука, 1984. – С. 37-58.
3. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний. – К. : Наукова думка, 1996. – 704 с.
4. Гундорова Т. “Fiat!” М. Вороного / Гундорова Т. // Слово і час. – 1994. – №7. – С.32-33.
5. Ільницький М. Від “Молодої Музи” до “Празької школи” / Микола Миколайович Ільницький. – Львів : НАН України; Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича., 1995. – 318 с.
6. Качуровський І. Строфіка : Підручник для студентів філологічного факультету вищого навчального закладу / Ігор Васильович Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 168 с.
7. Колкутіна В. В. Архітектоніка поетичних циклів Миколи Вороного / Вікторія Вікторівна Колкутіна. – О. : Астропринт, 1998. – 100с.
8. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ ст.: Навчальний посібник. – 2-ге вид., випр. та доп. / Наталя Василівна Костенко. – К. : Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2006. – 287 с.
9. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха: Пособие для студентов / Юрий Михайлович Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
10. Русское стихосложение XIX века : материалы по метрике и строфике русских поэтов. – М., 1979. – 455 с.
11. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: [в 2-х кн.] / Олег Иванович Федотов. – М. : Флинта, 1997-2002. – Кн. 2 : Строфика. – 2002. – 448 с.
12. Холшевников В. Е. Основы стиховедения : Русское стихосложение : Учеб. пособие для студ. филол. фак. – 4-е изд., испр. и доп. / Владислав Евгеньевич Холшевников. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ; – М. : Издательский центр “Академия”, 2002. – 208 с.

Анотація. У статті досліджують особливості архітектоніки полістрофічних рівнострофічних поезій М. Вороного. З’ясовано, що кількісно основна маса творів митця – це прості за своєю зовнішньою структурою, традиційні симетричні строфічні форми переважно перехресного римування, що тяжіють до смислово-інтонаційної автономності, монолітності та ритмічного курсиву кінця строфи.

Ключові слова: архітектоніка, вірш, рима, римування, символізм, строфа.

Summary. The article deals with the architectonic features of Mykola Voronyi’s polystrophic poetry. It has been found that the bulk quantity of works of the artist are simple in their external structure, traditional symmetric strophic forms, mostly with cross rhymes, tending to the meaning and intonation autonomy, monolithic nature and rhythmic italic of the end of strophe.

Keywords: architectonics, rhyme, rhyming, symbolism, verse.

СВОЕОБРАЗИЕ ХРОНОТОПА В "ЗАПИСКАХ НА МАНЖЕТАХ" М.А.БУЛГАКОВА

Впервые напечатанные в 1922 году, "Записки на манжетах" поднимают весьма значимую для Булгакова тему – тему судеб и роли русской интеллигенции в послереволюционное время.

В советской прозе 20-х годов господствовали малые жанры: повесть, рассказ, репортаж, появилось также много мемуаров, стилистически близких художественной прозе, воссоздающих документально точные и вместе с тем окрашенные личным восприятием картины эпохи, чаще – недавнего прошлого. Булгаков оказался перед необходимостью пересмотра субъективных впечатлений под воздействием новых социальных проблем. Его "Записки на манжетах" пока ещё не претендуют на глобальность обобщений, хотя в них уже заметна историческая ёмкость. Булгаков использует напластование временных планов, ретроспекцию, форму воспоминаний. В небольших главках типа дневниковых записей, перемежая временные планы, он сумел нарисовать широкую картину жизни интеллигента, пытающегося выжить в условиях разрушения привычного уклада жизни и начинающего жить в условиях зарождающегося нового строя. В "Записках на манжетах" обнаруживается стремление писателя к развёрнутому повествованию, охватывающему значительный отрезок времени, к воплощению движения истории в характере героя, его эволюции. Одной из важнейших задач Булгакова в небольшом по объёму произведении становится отразить связь времён, течение истории, перемены в современной жизни.

Всё новое, возникшее в жизни и Москвы и всей страны, сразу же ощутил Булгаков. Он страстно впитывал небывалые впечатления, приглядывался к бурным событиям, далеко не всегда ему понятным, зачастую грозным и опасным, но всегда волнующим, новым, – событиям, которые кипели вокруг него прямо на московских улицах. Он слушал политические споры на уличных митингах, читал лозунги и призывы, выписанные на красных полотнищах, перерезавших фасады домов. Восстановление разрушенного в годы гражданской войны хозяйства шло широким фронтом – во всех областях. Особое внимание было уделено печати, которая имела в те годы поистине боевое значение. Ведь она должна была оповещать население о том, что происходит в стране, что предпринимается новой властью для борьбы с разрухой, голодом, эпидемиями. А между тем в Москве не было бумаги, стояли типографии, печатники и наборщики разбрелись по деревням, спасаясь от голода, либо просто вымерли. Всё надо было восстанавливать заново. Советская власть боролась в то время не только с экономической разрухой, но и с книжным и газетным голодом, восстанавливала полиграфическую промышленность.

Булгаков, приехавший в Москву в 20-х числах сентября 1921 года, сразу оказался в самом центре идеологической и политической жизни страны.

13 марта 1922 года состоялся XI съезд партии, на котором были подведены итоги знаменательного года в жизни Советской страны – года, когда свершился переход от военного коммунизма к хозяйственному строительству. В октябре 1922 года Красной Армией и партизанами Дальнего Востока был взят Владивосток и, таким образом, очищен от интервентов последний участок советской земли. В декабре, на I Всесоюзном съезде Советов, произошло объединение в Союз Советских Социалистических Республик. Советское государство постепенно набирало силы, крепло. И это сразу же сказалось во всех областях жизни страны и, естественно, повело к становлению новой культуры.

Михаил Булгаков ни к каким литературным группам не принадлежал. Хотя это и выводило его за пределы групповой борьбы, но и создавало определённые трудности, так как его никто не поддерживал. Художник мог рассчитывать только на свой талант.

Стремление писателей 20-х годов передать атмосферу времени, динамику событий через движение и психологию человека порождает импрессионистические мазки, резкую смену ритмов повествования, его разорванность и фрагментарность. К подобным тенденциям тяготел и Булгаков. Успевший многое понять и пережить, он чувствовал, что материал его наблюдений и раздумий созрел в нём настолько, чтоб стать материалом искусства.

Показать характер эпохи – центральная задача литературы 1920-х годов. Однако ощущение страшных последствий революции и гражданской войны для интеллигента Булгакову удалось передать с большей художественной убедительностью, нежели многим его современникам. Человек и история, родина и революция, гуманизм, вечно человеческое и долг, свобода и необходимость, воля к действию и безволие, соотношение сознательных и инстинктивных моментов поведения человека в переломные моменты истории – вот что определило содержание его произведений.

Булгаков отобразил сложную эпоху перехода из мира монархической России в мир Страны Советов. Эта тема, благодаря своеобразной личности писателя, приобрела для него особую остроту. Булгаков поставил перед собой художественную задачу – отобразить противоречия времени, борьбу новых идей со старыми, раскрыть роль и место интеллигенции в строительстве новой жизни. И этой цели он подчинил всю свою литературную деятельность.

Писатель признавал, что всё его творчество очень личное и тесно связано со всем тем, что пережил он сам. Поэтому произведения Булгакова 20–30-х годов являются выражением собственной внутренней борьбы писателя: "Записки на манжетах" – не только "что-то такое вроде мемуаров", это и горькая повесть (юмор лишь усиливает горечь) о том, как складывается при новой жизни судьба культуры и судьба интеллигенции" [1, 36]. Однако, вобравшее в себя сложный узел вопросов, это произведение не обладает бесспорностью решений и окончательностью выводов. Именно поэтому "Записки" трудно сопоставить с исканиями советской литературы этих лет.

Булгаков стремится понять новое время, новых людей, найти своё место в круговороте жизни. Но для того, чтоб осознать настоящее, ему следует дистанцироваться и "взглянуть на случившееся с ним и другими людьми как на своё и чужое прошлое" [8, 7].

Однако возникает определённый парадокс: рассказчик "Записок" лишён прошлого. Кто он, откуда, что привело его на Кавказ? Вопросы так и остаются без ответа. Уже название "Записки на манжетах" акцентирует наше внимание на эпизодичности, отрывистости, предельной краткости, скорописи записей мемуариста, который в суматохе исторических катаклизмов ведёт свои дневники. Этому впечатлению способствуют и строки точек, безусловно, отмечающие изъятия из текста, но и, по предположению М.О.Чудаковой, использующиеся "по художественным соображениям" [9, 602].

Булгаков, как уже неоднократно замечалось исследователями его творчества, пишет автобиографические "Записки на манжетах", сознательно умалчивая факты своей прошлой жизни. Необходимость умолчания объясняется требованием времени и новой власти к беспощадному выявлению и уничтожению тех, кто хоть каким-то образом был связан с белогвардейцами, петлюровцами, немецкими оккупантами и т.д. Булгакову было чего опасаться. Неслучайно отсутствует даже намёк на причины появления рассказчика на Кавказе. Нужно, однако, помнить, что рассказчик "Записок" – это не Булгаков-мемуарист, не стоит также рассматривать "Записки" как мемуары в чистом виде. Это – стилизованное под мемуары, написанное на подлинном материале, но всё же художественное произведение, в котором автор произвольно сдвигает время, иначе излагает события. Словом, смотрит на своего героя как бы со стороны. Это свойство поэтики Булгакова было тонко подмечено К.Паустовским: "<...> его блестящая выдумка, его свободная интерпретация действительности – это одно из проявлений всё той же жизненной силы, всё той же реальности. Существовал мир, и в этом мире существовало как одно из его звеньев – его творческое юношеское воображение" [6, 96]. Таким образом, автобиография превращается в художественное воплощение времени, "повествование о честном интеллигенте, сумевшем выстоять в трудную и опасную эпоху перелома и найти своё место в новой жизни и литературе, не поступаясь высокими идеалами классической русской культуры" [8, 12]. Именно это делает "Записки" историческим документом и человеческим свидетельством эпохи.

Отошли в прошлое события революции и гражданской войны. Новые сложные задачи встали перед страной. Современность выдвинула на смену проблеме "интеллигенция и революция" проблему "личность и социалистическое общество". "Записки на манжетах" по-своему освещают эту тему места интеллигенции в новой социалистической действительности.

Композиционно "Записки" разделяются на три части: первую, где действие происходит во Владикавказе, вторую, в которой автобиографический герой посещает Тифлис и Батум, и третью, связанную с Москвой. Причём, первую и вторую части некоторые исследователи, как, например, Н.А.Козлов, объединяют в одну, условно называемую "Кавказ".

Уже первые строки "Записок", изображающие непонятного "в гетрах и с сигарой", который мечется, как угорелый, что-то загадочно бормочет, и, наконец, исчезает, создаёт у читателя "ощущение неустойчивости, зыбкости бытия", что "становится определяющим мотивом, возникающим на основе парадоксальности самой действительности. Всё вокруг какое-то ненастоящее, бутафорское" [3, 136].

По замечанию В.Г. Боборыкина, "Записки на манжетах" – это наблюдения, раздумья, тревожные вопросы среднего интеллигента, который не понял и не принял революции, убежал от неё, пока хватало сил, но в конце концов был достигнут новой жизнью и вот вынужден искать в ней для себя место и занятия" [1, 17]. Бег от революционного хаоса, который вырывает Мишу, героя "Записок", из привычного пространства, заносит его на Кавказ. Герой переживает состояние глубочайшей усталости, апатии: "Хотел выбежать за ним... но внезапно махнул рукой, вяло поморщился и сел на диванчик" [2, 473]. Ему уже всё равно – бежать или оставаться.

Неопределённость бытия героя, беспомощность перед жизненными зигзагами передаётся Булгаковым при помощи рваного ритма повествования. В душе и в голове Миши сумбур, сумятица чувств, мысли скачут и путаются. Отчаяние, охватившее Мишу, заставляет его воспринимать болезнь – тиф – как избавление от необходимости вновь куда-то бежать, что-то предпринимать, решать, вновь разочаровываться: "Как хорошо после тумана. Дома. Утёс и море в золотой раме. Книги в шкафу" [2, 474]. Устойчивый мотив дома – избавителя от тревог, вечного пристанища измученной души, столь характерный для всего творчества Булгакова, пронизывает повествование: "Домой. По морю. Потом в теплушке. Не хватит денег – пешком. Но домой. Жизнь погублена. Домой!.." [2, 490].

Чужое пространство, в котором находится Миша, враждебно ему: "Чужое всё <...> Ковёр на тахте шершавый, никак не уляжешься, подушка жёсткая, жёсткая..." [2, 474], кавказские горы – проклятые, нет в них умиротворения, как в далёких горах Мельникова-Печерского, покрытых лесами и ковром хвои, с белым скитом и монашками. Однако это пространство, такое своё, родное, тоже стало чужим герою: война совершила невозможное. Теперь Мишу отделяет от родного дома не столько пространство, сколько время. Миша умом понимает, что прежнего Дома уже не будет, т.к. возврата к прошлому нет. Поэтому он готов одно чужое пространство сменить на другое, но с более понятным и привычным укладом жизни – на Париж.

Мишу гнетёт страх, лейтмотивом звучит строчка из песенки: "Мама! Мама! Что мы будем делать!"

Новая жизнь, которую испуганный и растерянный интеллигент воспринимает настороженно, оказывается не такой страшной, хотя и необычной, требующей порой болезненного привыкания. В неё надо входить так же, как и в жизнь в чужом краю. Герой с трудом начинает понимать, что происходит вокруг него.

Композиция всей главы и отдельных эпизодов, структура повествовательной речи, построение диалогов, постоянно перебиваемых посторонними лицами или отступлениями, повышенный темп развития действия создают ощущение предельной напряжённости и вместе с тем бестолковой суеты. Все куда-то спешат, а в результате ничего не происходит. Рождается гротесковая ситуация бега по замкнутому кругу. Так автор создаёт в своём произведении картину не настоящей жизни, а всего лишь её имитации. Движение в пространстве какое-то хаотическое, вызывающее ощущение нереальности, фантазмагоричности происходящего. И вот уже перед нами не жизнь во всей её полноте и узнаваемости, а какой-то театр абсурда: "В гулком здании ходят, выходят... В комнате, на четвёртом этаже, два шкафа с оторванными дверцами; колченогие столы. Три барышни с фиолетовыми губами, то на машинках громко стучат, то курят.

Сидит в самом центре писатель и из хаоса лепит подотдел. Тео. Изо. Сизые актёрские лица лезут на него и денег требуют.

После возвратного – мёртвая зыбь. Пошатывает и тошнит. Но я заведываю. Зав. Лито. Осваиваюсь.

– Завподиск. Наробраз. Литколлегия.

Ходит какой-то между столами. В сером френче и чудовищном галифе. Вонзается в группы, и те разваливаются. Как миноноска режет воду. На кого ни глянет – все бледнеют. Глаза под стол лезут. Только барышням – ничего! Барышням – страх не свойственен.

Подошёл. Просверлил глазами, вынул душу, положил на ладонь и внимательно осмотрел" [2, 479].

И сам "серый френч", и синюшные актёры, и фиолетовогубые барышни – все они кажутся обитателями inferнального пространства, неведомо каким образом оказавшимися не по ту, а по эту сторону бытия. Страх – основная примета этого жутковатого средоточия не то людей, не то теней. Именно так воспринимаются эти персонажи Мишей, хотя его жизнь теперь подчинена выживанию в новых условиях. Герой "Записок" довольно быстро осваивается в чуждом и достаточно враждебном ему мире, хотя так и не принимает его. Напротив. Его душа по-прежнему вмещает в себя бережно хранимые реликвии прежней жизни. Прошлое не исчезает для героя с уходом реалий канувшего в Лету мира. Прошлое свято оберегается. Герой чувствует себя стражем обесцененных, по его глубокому убеждению, ценностей: поэтических образов русской старины, с детства воспитанных представлений о чести и справедливости, добре и зле. И именно это оказывается причиной его конфликта с новым миром.

Здесь, согласно с определением Н.Ф.Копыстьянской, мы имеем дело "с пространством переживания как взаимоотношения внешнего (локального) пространства со внутренним (психологическим)" [4, 89]. Герой "Записок" вынужденно находится в чужом для него пространстве. Оно не удовлетворяет его ни материально, ни духовно. Его отношение к этому пространству резко отрицательно. Внешне для Миши место его пребывания остаётся своим пространством – родиной, откуда он так и не эмигрирует в Париж, но внутренне – чужим, отсюда и понятие "внутренняя эмиграция".

Изображённая в "Записках" среда является общей для всех действующих лиц, однако воспринимается она ими по-разному, иногда диаметрально противоположно, и это создаёт многоплановость изображения. Н.Ф.Копыстьянская подчёркивала, что в подобных случаях "при всей конкретности пространственных описаний, они получают добавочную функцию метафорического и даже символического выражения интеллектуального, духовного, морального уровня каждого лица и общества в целом" [4, 92-93].

Булгакова роднит с модернистами изображение чужого, деиндивидуализированного мира с его закономерностями безумия, ибо чем как не безумием является отрицание Гоголя, Достоевского, Пушкина, призывы выкинуть их в печку?! Злостью и ненавистью напоены и устные выступления представителей нового общества и газетные публикации. В таком мире у человека не может быть своего пространства, и такой мир не ограничен конкретными координатами. Наверное, поэтому стремление Миши вырваться в Москву, воплотившись, не приносит ему чувства удовлетворения: он вновь попадает в чужое пространство. Создаётся впечатление, что он просто обречён пребывать в одном лишь чужом, враждебном ему внешнем пространстве. Однако в отличие от модернистов, у которых трагедия личности заключается в том, что чужое внешнее пространство они признают в итоге своим внутренним пространством, смиряются с ним, подчиняются ему, герой Булгакова оставляет за собой право жить своей внутренней жизнью.

Отражённое Булгаковым в "Записках" своё и чужое пространство и отношение к тому, что воспринимается как чужое, способствует типизации, воссозданию типичных для данного времени персонажей и ситуаций.

В "Записках" мы встречаем, так сказать, бестелесный персонаж, точнее, несколько персонажей, целое множество ветров, которые подхватывают и несут в пространстве и времени героев повествования: "Сквозняк подхватил. Как листья летят. Один – из Керчи в Вологду, другой – из Вологды в Керчь" [2, 483]. Ветер перемен заносит Мишу в вожделенную Москву. Перемены, затрагивая служебное положение и личную жизнь повествователя, возникают стихийно и стремительно, как будто по дьявольскому наваждению. Вторая часть "Записок" – это уже начало "Дьяволиады" с её бесчисленными стеклянными клетками, наводящими ужас на "кроткого" и "нежного" делопроизводителя.

В Москве всё происходит как-то фантастически быстро, словно по велению каких-то сил. Дьявольски легко Миша находит не только ночлег, но и работу. В мгновение ока его назначают секретарём Лито. Получает паёк и зарплату, пускай и не регулярно, но всё же... Однако история превращения Миши из беженца, гонимого ветрами перемен, в "первого после Горького человека", его перемещений в пространстве и времени столицы похожа на дьявольское наваждение, она исполнена ирреальности: резкий контраст между пространством воображаемым ("<...> в первой комнате ковёр огромный, письменный стол и шкафы с книгами. Торжественно тихо. За столом секретарь – вероятно, одно из имён, знакомых мне по журналам. Дальше двери. Кабинет заведующего. Ещё большая глубокая тишина. Шкафы" [2, 493]) и пространством реальным ("Да я не туда попал! Лито? Плетёный дачный стул. Пустой деревянный стол. Раскрытый шкаф. Маленький столик кверху ножками в углу <...> Комната с оборванными проводами была глуха" [2, 49]). В этой связи важным кажется нам замечание Е.Н.Нурахметова относительно того, что "пространство может быть реальным, привязанным к определённому географическому пункту, но может быть воображаемым. <...> Предметы, расположенные в художественном пространстве текста, организуют пространство и являются ценностными ориентирами" [5, 18-19]. Мир прежних ценностных ориентиров разрушен, и это ведёт к несовпадению ожидаемого и увиденного. Герой пытается подогнать реальный мир под привычные стандарты, поэтому Миша становится похожим на фокусника, который "из пустоты достал конторку красного дерева старинную" [2, 496]. Откуда-то появляются (так и хочется добавить – материализуются) стул, бумага и чернила и, наконец, как апофеоз всей этой чертовщины – "барышня, медлительная, печальная" [2, 496]. "Гиперболизм изображения переходит в фантазмагорию. Политональная ирония первой части переходит в грустно-насмешливую самоиронию во второй. В ней документальное изложение событий, приводятся записки, приказы, протоколы, но всё это тень деятельности, а не сама деятельность" – отмечает Н.А.Козлов [3, 137]. Лито существует, но его как бы и нет: "Мы думали – вас нет", – говорит барышня, получившая для Лито корреспонденцию [2, 498]. Булгаков мастерски рисует детали канцелярского быта, который подавляет любую индивидуальность, превращает личность в функцию, в которой ценность человеческой жизни определяется только занимаемой должностью: "В вас что-то такое есть. Нужно было бы вам похлопотать об академическом пайке", – заявляет Мише старик-сотрудник, увидав машину, на которой тот теперь ездит [2, 498]. Люди, которые окружают Мишу, странным образом появляются и так же непонятно куда-то исчезают: "Старый и молодой пришли в восторг. Нежно похлопали меня по плечу и куда-то исчезли" [2, т.1, с.496]. Однако странным образом исчезает и само Лито. И вот уже Мише кажется, что всё произошедшее с ним – всего лишь сон, колдовство, что всего этого никогда не было. Он, в одно

мгновение превратившись в испуганного, подавленного, не уверенного в своём душевном здоровье человека, превращается в полуобезумевший автомат, который тщетно пытается отыскать вчера ещё реальное, а сегодня эфемерное Лито. В погоне за этим мистическим Лито Миша бесконечно ходит по кругу – автор использует повторяющиеся ситуации, усиливая эффект замкнутого пространства, тупика, предвосхищая сюжетные пространственно-временные ходы ”дьяволиады”. И время и пространство происходящей с Мишей ”дьяволиады” не согласуются с реальностью. Поэтому Миша безуспешно мечется по коридорам в поисках злополучной кв. 50, комнаты 7. И он не теряет надежды найти Лито, ”если, конечно, оно не нырнуло в четвёртое измерение. Если в четвёртое, тогда – да. Конец” [2, 503].

Фрагментарная композиция ”Записок” подчёркивает хаотичность, разорванность внутреннего мира героя. Происходящее вокруг настолько абсурдно, что порождает у него болезненные галлюцинации, хотя сознание пытается преодолеть надвигающееся безумие. Мотив ”сна-погони”, сопровождающий исчезновение и поиски ”заколдованного Лито”, окрашивает действие в фантастические тона и предваряет не только ”Дьяволиаду” и ”Записки покойника”, но и, как отмечает В.Б.Петров, ”Мастера и Маргариту”: ”Пересечение, а порой и совмещение сна с явью, обыденного с фантастическим, реального с призрачным составляет одну из ведущих особенностей поэтики булгаковских текстов. Оно раздвигает границы (пространственные, временные, бытийные, совместимости) авторских возможностей в исследовании ”ноэзного” (Гуссерль) мира, оно расширяет возможности интенционального анализа явлений за счёт множественности конституируемых коррелятов (проявлений)” [7, 90].

Определяющим в ”Записках” является мотив болезни. Поначалу он воспринимается персонифицированно – болен герой. Причём, как уже указывалось, болезнь воспринимается Мишей как избавление от мучений, связанных с необходимостью бега от устрашающей действительности. Однако вскоре читатель начинает прозревать: болен сам мир, и подтверждением тому является мистический мотив ”дьяволиады”. Страх героя, его бред объясняются не столько болезнью, сколько безуспешным стремлением объяснить и принять окружающий его ”дьявольский” мир перевёртышей, в котором невежественный чиновник нарекает себя критиком, а писатель вынужден стать чиновником от литературы, имитируя бурную деятельность (глава ”Я включаю Лито”), где искажаются представления о подлинных и мнимых ценностях, о добре и зле.

Проблема художественного времени ”Записок” может быть представлена как движение от далёкого прошлого через события недавних лет и настоящего к будущему. Настоящее не может быть понятым без осмысления вчерашнего дня, революции и гражданской войны, которые становятся своеобразной точкой отсчёта не только для настоящего, но и для будущего развития страны, всего дальнейшего хода истории.

Список использованных источников

1. Боборыкин В.Р. Михаил Булгаков: Кн. для учащихся ст. клас сов / В.Р.Боборыкин. – М.: Просвещение, 1991. – 206 с.
2. Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти т. – Т.1. / М.А.Булгаков. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 473 – 508.
3. Козлов Н.А. О себе и о других с иронией (”Записки на манжетах” М.Булгакова) / Н.А.Козлов / Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова: Межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев: Куйбышевский пед. ин-т, 1990. – С. 129-138.
4. Копыстьянская Н. Функциональность ”чужого пространства” в поэтике художественного произведения / Н.Копыстьянская // Stylistyka. – 2002. – Т.ХІ. – S. 89-100.
5. Нурахметов Е.Н. Роль акцентного выделения в пространственно-временной организации художественного текста / Е.Н.Нурахметов // Пространственно-временная и ритмическая организация текста: Сб. науч. тр. – Вып.265. – М.: Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. Мориса Тореза, 1986. – С. 16-32.
6. Паустовский К.Г. Булгаков / К.Г.Паустовский // Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 93-108.
7. Петров В.Б. Аксиология Михаила Булгакова / В.Б.Петров. – Магнитогорск: МаГУ, 2000. – 246 с.
8. Сахаров В. ”Моему будущему биографу...” / В.Сахаров // Булгаков М.А. Записки на манжетах. Ранняя автобиографическая проза. – М.: Худож. лит., 1988. – С. 3-14.
9. Чудакова М.О. ”Записки на манжетах”: Комментарии / М.О.Чудакова // Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти т. – Т.1. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 598-612.

Анотація. У статті розглядається своєрідність хронотопа в ”Записках на манжетах” М.О.Булгакова. Встановлено, що хронотоп відіграє важливу роль у розкритті теми долі та

ролі російської інтелігенції у післяреволюційний час. Автор статті аналізує одне з важливіших завдань Булгакова – відобразити зв'язок часів, плин історії, зміни у сучасному житті в невеликому за обсягом творі.

Ключові слова: М.О.Булгаков, хронотон, час, простір, "мала проза", жанр.

Summary. The peculiarity of chronotop in "The Notes on the Cuffs" by M.Bulgakov is considered in the article. It is noted that chronotop plays the important role in the revelation of the theme of Russian intelligentsia's destiny in the postrevolutionary time. The author of the article is analyses one of Bulgakov's important aids – to show in the little book the time's relations, historical events, changes in the contemporary life.

Key words: M.A.Bulgakov, chronotop, time, space, "short prose", genre.

УДК 821.111-1.09

Лівіцька О.В.

СПЕЦИФІКА ЕПІТЕТНОЇ СИСТЕМИ "OLD POSSUM'S BOOK OF PRACTICAL CATS": СПРОБА КЛАСИФІКАЦІЇ

Творчість Т. Еліота є однією з незаперечних поетичних вершин не лише англійської літератури, але й всесвітньої літератури ХХ ст. Із часів першої світової війни до п'ятидесятих років минулого ст. він був одноособовим володарем "модерністської" літератури. Ім'я Т. Еліота заслужено ставлять в один ряд з іменами видатних поетів ХХ ст.: П. Валері, У. Йейтса, П. Клоделя, Е. Паунда, Р. Рільке та інших. Якщо на початку ХХ ст. Т. Еліот вважався експериментатором в області англійського вірша, творцем авангардного мистецтва, то із середини 1940-х р. він стає визнаним метром англійської поезії. В 1948 р. йому була присуджена нобелівська премія. "Головна причина й дотепер неослабного інтересу до Т. Еліота в тому, що він великий новатор англійської поезії, стилістичний революціонер" [2, 86].

До цього часу англійський поетичний світ виявився розколотий у співвідношенні три до одного: три чверті віршотворців практикували "під Еліота" чи з оглядкою на теоретичні положення, висунуті ним в есеїстиці; четверта чверть замислила й почала бунт проти еліотівської поезії й, головне, еліотівської поетики. Однак нової поетичної революції так і не відбулося. Воно й не дивно: Т. Еліот створив не лише вірші й поеми, але й визначив своєрідний канон поезії високого ґатунку.

Художня спадщина Т. Еліота стала органічною ланкою, що поєднувала різноманітні явища в світовому літературному процесі. Сентизована поезія Т. Еліота стала оригінальним втіленням змісто-формальних особливостей. "На відміну від романтиків Т. Еліот не звільнює емоції, а тікає від них. Т. Еліот створював деперсоналізовану поезію, в якій немає образу індивідуалізованої особистості" [7, 432]. Найбільше Т. Еліота приваблювали такі стильові якості поетичного мовлення: строгість, точність, образність у поєднанні з чіткістю ритмічної організації, насамперед, віршованої організації. Т. Еліот виділив і намагався органічно поєднати здобутки трьох поетичних традицій – метафізичну, класичну та символістську. Поетика творів Т. Еліота будувалась на своєрідному принципі злиття різних видів мистецтв, серед яких він найперше виділяв музику, живопис та кінематограф.

Т. Еліот віддавав перевагу формальному підходу в тлумаченні літературних творів. Т. Еліот виокремив та розвинув принцип відмови від розгляду художнього твору в необхідних зв'язках з особистістю письменника, його біографією. "На думку Т. Еліота твір існує незалежно від автора, твір є автономним і являє собою самостійну цінність" [7, 433]. Ці теоретичні положення були щільно пов'язані з художньою практикою Т. Еліота.

З усього написаного Т. Еліотом найбільшу художню привабливість зберігають його поетичні твори. Саме поетичні твори Т. Еліота є досить вражаючими в аспекті художньо-формальних прикмет та творчої унікальності. Для найбільшого метафізичного поета новітнього часу поезія – це не прекраснотворна доброта, що відкривається людині в її зіткненні зі світом, але "інтимне таїнство реальності", що виявляється в надрах авторського "я" [11, 5]. Елітарна, часом езотерична, поезія Т. Еліота стала настільки популярною, що нею відверто захоплювалася кожна людина, яка більшою чи меншою мірою здатна до самоосмислення, рефлексії, трансцендентуванню, потрясінню.

Т. Еліот доклав значних зусиль до того, щоб відвести поезії чільне місце, відділити від неї те, що стосується саме поезії, а не філософії, релігії, політиці тощо. Т. Еліот часто виловлювався з приводу вдячності критикові, що може переконати поета подивитися на те, на що звичайна людина раніше ніколи не звертала уваги або дивилася тільки очима, затуманеними забобонами. Таке прагнення можемо вважати загальним для модерністської літератури, що й знайшло своє визначення через поняття "одивнення" [10].

Звідси впливало й програмне завдання, яке Т. Еліот прагнув реалізувати в поетичних творах. Це завдання зводилось до того, щоб зуміти розвертати людей обличчям одне до одного, а потім залишати їх наодинці для інтенсивних міркувань та пошуків істини. Поетичні твори Т. Еліота виконують поставлені завдання дуже сумлінно, коли в результаті знайомства з ними читач залишається з Т. Еліотом саме наодинці. В такому стані читач немає що сказати про поезію, крім того, що це дуже гарні словесні вироби

Кожне слово, кожний образ, кожна метафора – ціле нашарування: філософій, релігій, етик і одночасно – правд життя з усіма його неприємними й вульгарними ознаками. Тут необхідне навіть не дешифрування, як у випадках прочитання Дж. Джойса, а здатність поринути в цей круто заварений інтелектуальний світ, насититися цією довершеністю поетичних творів Т. Еліота.

Нескінченні нашарування натяків, недомовок, ремінісценцій, відкриті й замасковані цитати, дуже складна система посилань, ретельна імітація різних поетичних технік, віртуозні асоціації, поліфілософські метафори, парафрази, речитативи, алітерації, асонанси, розширені види рим, змішання арго й сакральних текстів, збільшена до крайніх меж сугестивність слова – ось з якого матеріалу "зроблені" вірші Т. Еліота. При всьому цьому – рідкісна органічність, надзвичайна глибина, зв'язок із традицією.

Пряме, безпосереднє перенесення соціального досвіду в художній світ Т. Еліот гаряче заперечував. Він взагалі "виступає проти автоматичного і пасивного фіксування побаченого й пережитого" [5, 18]. Недоліки "оповідного методу" Т. Еліот пропонував замінити перевагами міфотворчості. На думку поета, саме міфологізація уможливило існування мистецтва слова, наближуючи його до змістопорядку та семантично навантаженої форми. Й цілком справедливо С. Павличко закликала "розглядати головні параметри художнього світу Т. Еліота" [5, 17] з огляду на міф та архетип. З такої точки зору й повертає дослідницьку увагу збірка "Old Possum's book of practical cats" (1939), що лише в останні часи більш активно обирається в якості об'єкта філологічного вивчення.

Старий Опосум – літературне прізвисько Т. Еліота, яким його нагородив Паунд за виявлену як у літературній творчості, так і в особистій поведінці здатність самоусунується й зливатися зі тлом, подібно опосумові.

Квазінауковий довідник (так понятійно визначають збірку Т. Еліота) містить 15 творів. Це самий ґрунтовний із численних еліотівських віршованих досвідів у душі англійської гумористичної традиції "нісенітниця", репрезентованої Едвардом Ліром й Льюїсом Керролом.

Найчастіше "Old Possum's book of practical cats" розглядається через її дотичність до жанрового утворення, що позначають терміном "нонсенс". Конкретизовано цей підхід в статті В. Попової "Томас Еліот і жанр "нонсенс" [9]. Виходячи з загального змісту поняття "нонсенс" – "безглуздість", "нісенітниця", дослідниця витлумачує "Old Possum's book of practical cats" як твір суто гумористичної спрямованості.

Цілу низку публікацій зазначеній збірці Т. Еліота присвятила молода російська дослідниця К. Данилова [4]. Статті К. Данилової присвячені переважному розгляду образів тварин у творах Т. Еліота, а поезії з "Old Possum's book of practical cats" слугують ілюстративним матеріалом. Тому виглядають дещо побіжними зауваження К. Данилової щодо особливостей поетики абсурду та гумору в поетичних творах Т. Еліота.

Проблем перекладу на німецьку мову "Old Possum's book of practical cats" торкнулася С. Хейгеманн [13]. Її зауваження мають досить конкретне мовленнєве підґрунтя, однак не містять особливої теоретичної новизни.

Серед наукових праць, автори яких безпосередньо чи побіжно розглядають ідейно-художні особливості "Old Possum's book of practical cats", немає таких, що були б присвячені вивченню особливостей епітетів та специфіки їхнього функціонування в текстовому просторі еліотового твору. Цей пробіл варто негайно зліквідувати, оскільки "історія епітета є історією поетичного стилю в скороченому виданні ... І не тільки стилю, але й поетичної свідомості від її фізіологічних та антропологічних початків та їхніх виражень в слові – до їхнього закріплення в ряди формул, що наповнюються змістом наступних суспільних світобачень" [1, 59]. Іншими словами, ретельне дослідження епітетів в "Old Possum's book of practical cats" створює всі підстави для аргументованого визначення глибинної художньої сутності цього твору. Й, взагалі, варто відзначити, що епітети становлять значну частку поетичного мовлення Т. Еліота та відіграють вирішальну роль в художній організації творів поета. Без перебільшення можемо стверджувати,

що поетичні твори Т. Еліота насичені різноманітними епітетними структурами. Звідси дослідження епітетів в поезії Т. Еліота взагалі та в "Old Possum's book of practical cats" зокрема є надто актуальними у сучасному літературознавстві.

Т. Еліот навряд чи міг припустити, що його вірші для дітей "Old Possum's Book of Practical Cats" будуть відомі мільйонам жителів різних континентів, ставши основою фантастичного за красою класичного мюзиклу "Cats" на музику знаменитого композитора Е. Уеббера (A. Webber).

Чудесні історії про кішок написані дивно музичним віршем про фантастичний світ, в якому взаємини так нагадують людський світ пристрастей, переживань, тривоги. У віршованих творах цієї збірки в описах конкретних кішок проглядають сатиричні натяки на їхніх власників, та й на все англійське суспільство в цілому. Кішки дуже схожі на людей. Вони зачаровують, можливо, ще й тому, що таємничим образом дозволяють глибше пізнати самих себе.

Збірка Т. Еліота являє собою своєрідну колекцію окремих невеликих поем, не зв'язаних єдиною сюжетною лінією. Авторське завдання об'єднати їх у єдине ціле, не втративши при цьому оригінальної ідеї, знайшло реалізацію через вдосконалення та актуалізацію численних компонентів.

Феномен "Old Possum's Book of Practical Cats" забезпечується багатьма складовими, головною з яких, крім чудесного ліричного пафосу, є система епітетних позначень. У 652 віршах цієї збірки віднайдено 350 епітетів, що становить 53,7%. Такі статистичні підрахунки свідчать про те, що епітети є досить вагомою часткою в поетичних творах Т. Еліота.

Феєричність, міфологічна символіка, нерозривність світу фантастичного та реального реалізується в підсистемі метафоричних епітетів. З поміж інших виділяємо цілу низку таких, що привертають увагу підвищеною експресивністю:

*Now on a peaceful summer night, all nature seemed at play,
The tender moon was shining bright, the barge at Molesey lay.
All in the balmy moonlight it lay rocking on the tide—
And Growltiger was disposed to show his sentimental side.*

*When you notice a cat in profound meditation,
The reason, I tell you, is always the same:
His mind is engaged in a rapt contemplation
Of the thought, of the thought, of the thought of his name:*

*And closer still and closer the sampans circled round,
And yet from all the enemy there was not heard a sound.
The lovers sang their last duet, in danger of their lives—
For the foe was armed with toasting forks and cruel carving knives [12].*

Наведені приклади слугують чудовою ілюстрацією до особливостей метафоричного мислення Т. Еліота, що ґрунтується на принципах абстрагування, подібності та конкретизації. Однак "якщо основними закономірностями власне метафори є подібність і абстрагування, то в метафоричному епітеті головним стає принцип конкретизації" [6, 144]. Виокремлення цього принципу в якості домінуючого зумовлено саме основною функцією епітета – означати якість предмета, явища, поняття. У поетичних текстах Т. Еліота ця загальна риса завдяки метафоризації епітетів супроводжується посиленням ефекту одивнення.

З-поміж семантично забарвлених епітетів, що зустрічаються в збірці "Old Possum's Book of Practical Cats", особливу увагу привертають колористичні епітети:

*I have a Gumbie Cat in mind, her name is Jennyanydots;
Her coat is of the tabby kind, with tiger stripes and leopard spots.
All day she sits upon the stair or on the steps or on the mat;
She sits and sits and sits and sits—and that's what makes a Gumbie Cat!*

*In the whole of St. James's the smartest of names is
The name of this Brummell of Cats;
And we're all of us proud to be nodded or bowed to
By Bustopher Jones in white spats!*

*Growltiger had no eye or ear for aught but Griddlebone,
And the Lady seemed enraptured by his manly baritone,
Disposed to relaxation, and awaiting no surprise—
But the moonlight shone reflected from a thousand bright blue eye [12].*

Саме такі означення роблять художній світ Т. Еліота яскравим, різнобарвним, блискучим. Колористичні епітети також стають засобом конкретизації рис чи манери поведінки окремих персонажів, констатації зовнішніх проявів у художній організації просторово-часових координат.

Не дуже численну, але досить вагому частку в епітетній системі "Old Possum's Book of Practical Cats" займають означальні конструкції на зразок антономазії:

*His bucko mate, GRUMBUSKIN, long since had disappeared
For to the Bell at Hampton he had gone to wet his beard;
And his bosun, TUMBLEBRUTUS, he too had stol'n away-
In the yard behind the Lion he was prowling for his prey.*

*Jellicle Cats are white and black,
Jellicle Cats are of moderate size;
Jellicles jump like a jumping-jack,
Jellicle Cats have curdling noise [12].*

Антономазійні образи, створені Т. Еліотом, перебирають на себе властивості означуваного, за рахунок чого стають багатозначними, з посиленням алюзивним запасом. Складне переплетіння метонімічних зв'язків та переплетіння семантики натяків і асоціативних ходів надають антономазійним епітетам якостей символу.

Найбільш численну групу в збірці "Old Possum's Book of Practical Cats" складають алітераційні епітети:

*The Rum Tum Tugger is a Curious Cat:
If you offer him pheasant he would rather have grouse.
If you put him in a house he would much prefer a flat,
If you put him in a flat then he'd rather have a house.*

*Woe to the weak canary, that fluttered from its cage;
Woe to the pampered Pekinese, that faced Growltiger's rage.
Woe to the bristly Bandicoot, that lurks on foreign ships,
And woe to any Cat with whom Growltiger came to grips!*

*Mungojerrie and Rumpelteazer had
a wonderful way of working together.
And some of the time you would say it was luck,
and some of the time you would say it was weather [12].*

Ця архітектонічна модифікація епітета володіє значним емпатичним впливом та здатна забезпечити фонічну неповторність поетичного тексту, його звукове багатство.

Т. Левицька й А. Фітерман в монографії "Проблеми перекладу" (1976) помістили главу "Стилістичні трансформації при перекладі". У ній наголошується, що алітерація особливо яскраво підкреслює злитість епітета з означуваним поняттям. Це спостерігається в багатьох національних поезіях: Наприклад, "silent sea" (Колрідж), "dusty death" (Шекспір), "Цель жизни нашей для него / была заманчивой загадкой" (Пушкін), "Ночное небо над Невой" (Пушкін).

Поза сумнівом, у всіх цих прикладах поєднуються обидві функції алітерації – завдяки їй поряд із милозвучністю створюється тісний зв'язок між епітетом і означуваним словом" [8, 49]. Підкреслена увага Т. Еліота до алітераційних епітетів зумовлена, очевидно, самою природою утворення цієї модифікації: "Завдяки алітераційному епікету виникають додаткові фоносемантичні зв'язки між означенням та означуваним словом. Суголосся приголосних в епікеті та понятті, що ним визначається, зближують словесні одиниці, поєднання яких у звичайному мовленні – неможливе чи недоцільне. Алітераційний епікет – це наслідок художнього перетворення двоїстості в єдність. Звукові ланки з'єднують епікет і означуване слово в цілісну семантичну конструкцію за законом тріади: новий зміст виникає через смислове поглиблення епітета й означуваного слова, що взаємозбагачуються в монолітній звуковій структурі" [3, 33]. Алітераційні епітети, що густо наповнюють текст збірки "Old Possum's Book of Practical Cats", посилюють сприйняття поезії Т. Еліота як фонічно багатой та, водночас, неповторної звукової організації.

Розгляд основних модифікацій епітетів, що зустрічаються в збірці Т. Еліота "Old Possum's Book of Practical Cats", засвідчує ревниве авторське ставлення саме до цього елемента тропеїчного мовлення. Поет дбайливо добирав художні означення метафоричної та метонімічної природи; колористична забарвленість та фонічне урізноманітнення епітетів гарантували віршованому мовленню неабияку виразність і привабливість.

Результати деталізованого розгляду епітетної системи збірки Т. Еліота "Old Possum's Book of Practical Cats", спроба класифікації основних складових цієї системи дозволяють зробити підсумкові висновки, головні з яких зводяться до наступного.

Епікет є досить важливим та активним елементом в поетичному мовленні Т. Еліота. З-поміж інших модифікацій епітета особливо вирізняється метафоричний епікет як засіб одночасної символізації та конкретизації поняття. Метафоризація епітета дозволила Т. Еліоту через художне

акцентування певних ознак переводити те чи інше поняття в естетично ціннісне, супроводжуючи цей процес посиленням ефекту одивнення. Епітети в поетичних творах Т. Еліота мають імпресіоністичне навантаження, оскільки той чи інший епітет певною мірою визначає пафос поетичного поняття чи предмета. Епітети також стають засобом колористичного та звукового урізноманітнення художнього світу Т. Еліота.

Таким чином, поезію Т. Еліота можемо класифікувати як різновид неокласичної естетики з її вимогою повного вичерпання емоції, повної мовленнєвої реалізації поета. Основу поетологічної конструкції Т. Еліота легко виявити в системній організації епітетних позначень. "Корелюючи" емоцію, уміщаючи її в предмет, поет тим самим створює Слово-Об'єкт, що несе "весь обсяг емоції" і є життєдайним з погляду Т. Еліота. "Old Possum's Book of Practical Cats" оригінально засвідчили перемогу емоції та авторської фантазії над повсякденною реальністю.

Така позиція розкриває ще й відношення Т. Еліота до естетики романтизму, що постулювала невичерпність емоції, неможливість для поета повністю досягти словесної реалізації. Об'єкт у віршах поетів-романтиків заму́тнений, тому що емоція не сконцентрована в ньому до межі. Єдність предмета й почуття руйнується, що значить смерть поетичного Слова-Об'єкта, що, не відкриваючи в емоції стійке, перестає бути вітальним. Мова такого роду поезії, не будучи візуальною, стає понятійною мовою повсякденного життя (тобто смерті).

Необхідно також відзначити, що епітети в збірці "Old Possum's Book of Practical Cats" в основному виникають у результаті дуальної сполучуваності означення та означуваного. Епітет для автора збірки – це інструмент, за допомогою якого він будує композицію твору, втілює та урізноманітнює художній зміст. Еліотівські метафоричні епітети – це універсальна база для рефлексії як основного задуму збірки, так і її окремих фрагментів.

Епітет в розглянутих творах Т. Еліота за своєю природою усвідомлюється також як прояв суспільної особистості. Епітет окрім суб'єктивно-художнього характеру має ще й соціально-суспільний характер, оскільки зближає людей і є незамінним засобом не лише в організації тексту збірки, але й у справі естетичного утворення індивідуума.

Розкриття метафоричного потенціалу епітетів збірки "Old Possum's Book of Practical Cats" через їхню алюзивну сутність дозволило повністю усвідомити тематичну особливість поетичного твору, а також визначити колосальну значимість метафоричних епітетів при створенні тексту, при рефлексії авторського концепту.

Список використаних джерел

1. Веселовский А. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский [вступ. ст. И. К. Горского, с. 11-31; коммент. В. В. Мочаловой]. – М. : Высш. школа, 1989. – 404,[2] с. портр. – (КЛН Классика лит. науки). – Библиогр. в примеч. : с. 307–405.
2. Вовк В. Н. Языковая метафора в художественной речи : Природа вторичной номинации / В. Н. Вовк. – К. : Наукова думка, 1986. – 140 с.
3. Волковинський О. Алітераційний епітет (із поезики символізму) / Олександр Волковинський // Слово і час. – 2006. – № 12. – С. 28–34.
4. Данилова Е. А. Поэтический сборник Т. С. Элиота "Популярная наука о кошках, написанная старым опоссумом" и традиция поэзии нонсенса / Е. А. Данилова // Инновации молодых. – Иваново, 2004. – С. 58–64.
5. Еліот Т. С. Вибране. / Еліот Томас Стернз. – Київ : Дніпро, 1990. – 200 с.
6. Еремина В. И. Метафорический эпитет (из поэтики фольклора) / В. И. Еремина // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1967. – Т. XXVI. – Вып. 2. – С. 144–152.
7. Зарубежные писатели : В 2 ч. / Под ред. Н. П. Михальской – Ч 2: М-Я / [Дудова Л. В. и др.]. – М. : Просвещение : АО "Учеб. лит.", 1997. – 447,[1] с. – (Зарубежные писатели Библиогр. слов. В 2 ч. Под ред. Н. П. Михальской).
8. Левицкая Т., Фитерман А. Проблемы перевода (англ. язык) / Т. Р. Левицкая, А. М. Фитерман. – М. : "Международные отношения", 1976. – 208 с.
9. Попова В. В. Т. Элиот и жанр "нонсенс" : (На материале стихов "Old Possum's book of practical cats") В. В. Попова // Актуальные проблемы английской лингвистики и лингводидактики. – М., 2002. – Вып. 1. – С. 96–104.
10. Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет / Виктор Шкловский; [предисл. А. П. Чудакова; коммент. и подгот. текста А. Ю. Галушкина]. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 58–72.
11. Элиот Т. Избранная поэзия : Поэмы, лирика, драм. поэзия : [Пер. с англ.] / Т. С. Элиот; Изд. подгот. Л. Аринштейн, С. Степанов; [Сост. и вступ. ст. Л. Аринштейна]. – СПб. : Северо-Запад, 1994 – 446 с.
12. Eliot T. S. Old Possum's book of practical cats / Thomas Stearns Eliot // Режим доступа: <http://www.moggies.co.uk/html/oldpssm.html>

13. Hagemann S. "Old Possum's book of practical cats" : Das Versschema als Übersetzungsproblem / Hagemann S. // Translation und interkulturelle Kommunikation. – Frankfurt a. M., 1987. – S. 173–198.

Анотація. У статті розглядаються особливості епітетної системи збірки Т. Еліота "Old Possum's book of practical cats" з метою систематизації епітетів та з'ясування їхнього функціонального призначення. Було визначено, що з-поміж інших модифікацій епітета особливо вирізняється метафоричний епітет як засіб одночасної символізації та конкретизації поняття. Епітети в поетичних творах Т. Еліота мають імпресіоністичне навантаження. Також епітети стають засобом колористичного та звукового урізноманітнення художнього світу Т. Еліота.

Ключові слова: антономазія, епітет, епітетна система, нонсенс.

Summary. The article is devoted to the peculiarities of the epithetical system of the collection "Old Possum's book of practical cats" with the aim of systematization and ascertainment of the functional significance of epithets. It is defined, that the metaphorical epithet as a means of symbolization and concretization of a concept at the same time is the most important among other modifications. Epithets have impressionistic effect in poetic works of T. Eliot. Also epithets become a means of colourful and sound variety of the artistic world of T. Eliot.

Key words: antonomasia, epithet, epithetical system, nonsense.

УДК 811.124: 61

Луговська І.Б.

СИНОНИМИ У МЕДИЧНІЙ ТЕРМІНОЛОГІЇ

Сучасна медична термінологія – одна з самих обширних та складних у понятійному, змістовому відношенні систем термінів. Медичний лексикон, включаючи терміни й інших наук, що вживаються у медицині (біології, хімії, фізики, мікробіології, радіології, генетики, антропології, психології, кібернетики та ін.) складає декілька сот тисяч слів та словосполучень. До їх числа входять багаточисленні синоніми, які складають у деяких областях медицини 25–40% термінологічного фонду. В зв'язку з швидким розвитком різних галузей медицини термінологічна синонімія різко зростає, що заважає адекватному сприйняттю наукової інформації, точному перекладу наукової медичної літератури, взаєморозумінню і взаємозбагаченню національних медичних наукових шкіл і гальмує впорядкування терміносистеми.

Так, "Міжнародна класифікація хвороб" згадує більше 50 000 найменувань, хоча кількість нозологічних форм в декілька раз менше цього числа. Кількість назв лікарських засобів (разом із синонімами) перевищує 80 000. Число синонімів, що виражають деякі поняття, досягає 25 та більше. Наприклад, у англійській мові слово "пухлина" позначається термінами "tumor", "mass", "growth", "swelling", "neoplasm", "formation", "blastoma", а у німецькій – "Anschwellung", "Geschwulst", "Gewachs", "Knoten", "Schwellung", "Wulst", "Anwuchst", "Schwell", "Tumor", "Blastom". Нерідко у перекладача медичної літератури виникають труднощі у перекладі, пов'язані з відсутністю вмотивованості терміна та явищем синонімії та варіантності у термінології. Оскільки неточність у перекладах наукових текстів неминуче призводить до втрат або нерозуміння важливої інформації, зафіксованої в терміні, то кваліфікований викладач повинен бути ознайомлений із принципами та механізмами функціонування синонімічних пар та рядів у медичній термінології.

Об'єктом даної статті є синоніми у клінічній та анатомічній медичній термінології, тобто синонімічні назви частин тіла та органів, хвороб, патологічних процесів, хірургічних операцій та лікувальних заходів.

Мета роботи: шляхом вивчення явища синонімії у медичній термінології сприяти упорядкованості та диференційованості мовних одиниць наукової лексики, організації множини лексичних одиниць у систему, більш глибокому вивченню механізмів номінації медичних понять,

Виявлення синонімічних рядів у медичній лексиці, дослідження їх семантики та етимології має на меті встановлення доцільності та ситуативності їх вживання у науковій термінології.

Матеріалом досліджень послужили терміни, отримані методом довільної виборки із медичної енциклопедії, Українсько-латинського анатомічного словника, медичних довідників, а також

праці та статті українських та російських науковців, що вже зверталися до теми синонімії у термінології.

Ідеальний термін має бути однозначним і не мати синонімів. Але позбутися цілком неоднозначності в термінології неможливо, особливо це стосується медичної термінології, яка досягла найбільшого ступеня інтернаціоналізації у порівнянні з термінологією інших галузей завдяки впливу двох класичних мов світу – давньогрецької і латинської. На думку вчених, взаємодія грецької та латинської мов сприяла їх активній участі у творенні медичної термінології. Медичні найменування, яких не вистачало в латинській мові, запозичувались з грецької і зазнавали латинізації. Часто автотентичні латинські слова дублювалися латинізованими грецькими запозиченнями. І сьогодні одна з найбільш характерних властивостей медичної термінології, що зумовлено її двомовною греко-латинською основою полягає в наявності значної кількості дублетних терміноелементів греко-латинського походження: офтальмолог (гр.) – окуліст (лат) [3, 105].

Отже, основною базою створення термінологічної синонімії є запозичення з грецької та латинської мов та їх еквіваленти українського походження.

У дослідженнях синонімів у сучасній лінгвістичній літературі на даний час не знайдено єдиного загальноприйнятого розуміння і визначення цього явища, Усе ж основними критеріями виділення синонімів треба вважати тотожність та близькість семного складу, здатність чи нездатність до взаємозамінності в певних контекстах. Ідеальні синоніми мають ідентичний семний склад та цілком взаємозамінні в контексті [5, 65].

Таке визначення дає можливість розглядати у межах цього поняття такі мовні явища як **дублети, варіанти та еквіваленти**. У науковій літературі немає одностайної думки щодо цих понять Так В. Лейчик вважає, що дублетність передбачає співвідношення синонімів з одним денотатом, і що "маємо справу з дублетами лише в тому випадку, коли збігаються всі без винятку компоненти значень синонімів" [9, 104].

Серед науковців немає одностайності у трактуванні поняття в а р і а н т. Варіанти терміноодиниць – це паралельні форми існування мовної одиниці, що мають певні відмінності на рівні наголосу, фонем, морфем тощо. Серед слів із міжнародними компонентами виявлені варіанти: макроцефалія – макроцефалія; нітробензен – нітробензон; ендодерма – ентодерма; ендопаразити – ентопаразити; невровіруси – нейровіруси; палеоантропи – палеантропи тощо. Їх подають "Словник української мови", "Словник іншомовних слів", "Російсько-український технічний словник", "Українсько-латинсько-англійський медичний тлумачний словник", "Великий тлумачний словник сучасної української літературної мови". Усі слова вважаються нормативними й побутують у нашій фаховій лексиці [7, 14–16].

У межах підмов науки та техніки часто натрапляємо на таке явище, коли те саме поняття виражають різними способами в різних підмовах чи терміносистемах. Напр.: гексаметилентетрамін (у хімії) та уротропін (у фармакології). Оскільки ці терміни належать до різних сфер науки й техніки (різних підмов), доцільно називати такі терміни е к в і в а л е н т а м и [7, 17].

Синонімія (дублетність) особливо характерна для початкових етапів формування термінології, коли ще не відбувся природний (і свідомий) відбір кращого терміна і існує декілька варіантів для одного й того ж поняття [4, 118].

Хоча, безумовно, наявність синонімів не є у термінології бажаним явищем, факт її існування признається багатьма ученими (В. А. Гречко, Б. Н. Головін, С. В. Гриньов, В. П. Даниленко, Р. Ю. Кобрін). Інші ж мовознавці-дослідники категорично заперечують синонімію у сфері сучасної термінології, у професійній лексиці (В. К. Фаворит, А. П. Євгенєва, А. Б. Шапіро, Е. Н. Толкіна). Багато дослідників заперечують наявність повних синонімів. Д.С. Лотте вважає, що у термінології слід розрізняти "абсолютні" і "відносні" синоніми, І. В. Рахманов розрізняє в семантичному плані рівнозначні та нерівнозначні синоніми. Заперечують наявність "абсолютних" синонімів Е. М. Галкіна-Федорук, Л. А. Булаховський, Р. А. Будагов та ін. [1, 9].

Синоніми у термінології мають іншу природу і виконують інші функції, ніж у загальнолітературній мові. Під синонімією в термінології зазвичай розуміють явище дублетності (офтальмолог – окуліст). Між дублетами немає тих відношень які організують синонімічний ряд, немає емоційно-експресивних, стилістичних чи відтінкових опозицій. І якщо у загальнолітературній мові існування синонімів виправдано тим, що вживання тих чи інших із них впливає на зміст мови, або змінює стилістичне забарвлення чи надає їй індивідуального відтінку, то дублети ні у загальній мові, а ні у мові науки цими властивостями не володіють і представляють собою явище небажане чи то навіть шкідливе [4, 87].

В основі явища синонімії лежить також і той факт, що у термінології будь-якої конкретної медичної дисципліни присутні функціональні компоненти: вузькоспеціальна лексика, яка належить тільки до даної термінології; професійна медична лексика, до якої належать терміни, що функціонують у декількох медичних дисциплінах; загальномедична лексика, тобто терміни, що позначають поняття, загальні для всіх медичних дисциплін.

В Лисенко пропонує розрізняти такі два види синонімів: а) синонімія за денотатом, коли у слів збігаються предмет позначення, а не поняття; б) синонімія за сигніфікатом, коли слова виражають те саме поняття (або "відтінки" того самого поняття), але називають два різні предмети, у таких слів збігаються поняття, але різний предмет позначення [10, 3].

І. Кочан з семантичної точки зору терміни-синоніми в залежності від тотожності чи відмінності мотивуючих ознак поділяє на еквівалентні та інтерпретаційні, і вважає, що до першого типу належать синоніми, у звукових комплексах яких відображена одна й та сама мотивуюча ознака, зафіксована різними кореневими чи словотворчими елементами з одним і тим самим чи близьким значенням. У звукових комплексах другого типу відображені різні мотивуючі ознаки [7, 5]

Серед медичних термінів-синонімів еквівалентного типу існують:

1. Повні дублети (греко-латинські запозичення): *daktylos* – *digitus* (палець), *hepar* – *iesur* (печінка), *vertebra* – *spondylos* (хребець) , *cerebrum* – *cranium* (череп) , *derma* – *cutis* (шкіра), *intestinum* – *enteron* (кишка), *oculus* – *ophthalmos* (око) і т. і, які рівнозначно використовуються для створення медичних термінів.

2. Синоніми, що є складними словами, утвореними з двох або більше слів греко-латинського походження: аероцеле – ангіоневроз – дистонія; андрогінія – гермафродитизм; бластома – неоплазма; нітроцементация – ціанування; макросомія – гігантизм; екзотоксин – холероген; геоботаніка – фітоценологія;

3. Пари дублетів, що складаються з інтернаціоналізма греко-латинського походження та його українського еквівалента. Досить часто цей еквівалент є словотворчою калькою, наприклад: абдукція – відведення, інкогерентність – беззв'язність, гемопоєз – кровотворення, інсуфляція – здуття, лапаротомія – розтин живота, неоплазма – утворення, осифікація – окостеніння, педикульоз – вшивість, перфорація – проколювання, пруріго – почесуха, епігастрій – надчеревина, автоінтоксикація – самоотруєння, автоінфекція – самозараження, бластома – пухлина; екзотропія – косоокість; гідротерапія – водолікування; батометр – глибиномір; геліотерапія – сонцелікування; серед подібних дублетів велика питома вага калькованих прикметників: пілоїдна – волосовидна (астроцитоміа), ретрокардіальний – позасерцевий (простір), ретрофарингеальний – заглочний (абсцес), кардіопульмональна – судинно-легенева (недостатність) та ін.

3) синонімія на рівні словосполучень: олігофренія ксеродермічна – синдром Руда.

М і ж р і в н е в а синонімія наявна тоді, коли в синонімі відношення вступають:

1) іншомовний композит й українське словосполучення (кальковане і напівкальковане): ангіома – судинна пухлина; ангіопатія – захворювання кровоносних судин; гематоцеле – кров'яний набряк; гепатоліт – печінковий камінь; гідроцефалія – головна водянка, водянка голови; гідрофобія – водобоязнь; олігофренія – природжене недоумство; остеоцит – кісткова клітина; архантерон – первинна кишка; аероземболія – повітряна емболія, гемотрансфузія – переливання крові; копростаз – каловий стаз, нейрорафія – шов нерва; спланхноптоз – опущення внутрішніх органів; ішурія – затримка сечі; хоріоїдкарцінома – рак судинного сплетіння.

2) іншомовний композит і гібридне словосполучення: анероїд – металевий барометр; гідромасаж – водний масаж; гетерозис – гібридна сила; ангіоневроз – судинний невроз, гемограма – лейкоцитарна формула;

Д и с к у с і й н и м е визначення статусу (синоніми чи варіанти) частково подібних за формою вираження термінів, що різняться лише якоюсь частиною, зокрема таких, як:

1) на рівні обидвох запозичених слів із синонімною першою частиною –

дублетними терміноелементами грецького та латинського походження:

ангіо/графія і вазо/графія ; галакто/терапія і лакто/терапія; гістеро/графія і метро/графія ; вагіно/графія і кольпо/графія; маммо/графія і масто/графія; спланхно/птоз і вісцero/птоз); прокто/скопія і ректо/скопія супрарен/эктомія і епінефр/эктомія; олігопное – гіпопное.

2) із синонімною другою частиною: акрокранія – акроцефалія; нейролюєс – нейросифіліс; олігооптіалізм – олігосіалія; гнотобіологія – гнотобіотика; гірогоризонт – гіровертикаль;

3) скорочене словосполучення і його розгорнутий варіант, напр.: адренергічесні рецептори – адренорецептори, вегетативний невроз – вегетоневроз, дуоденальний стаз – дуоденостаз, ревматичний кардит – ревмокардит і т. п.;

утворення іменника із прикметника, який входить до складу словосполучення (аналептичні засоби – аналептики, антисептичні засоби – антисептики);

створення аббревіатур – скорочень, які складаються з початкових звуків та (або) літер слів, що входять до словосполучення (апарат штучного кровообігу – АШК, адрено-кортикотропний гормон – АКТГ, дезоксирибонуклеїнова кислота – ДНК, гостре респіраторне захворювання – ОРЗ),

мовні композити, утворені шляхом пропуску одного з компонентів складного слова (адено/тонзілло/синусо/пневмо/патія – адено/пневмо/патія, лейко/цито/ліз – лейко/ліз, окси/гено/метр – окси/метр, полі/рибо/сома – полісома, тромбо/цито/пенія – тромбо/пенія.

4) варіантність одного й того же звукового комплексу може виникнути із-за перестановки компонентів (наприклад, нейромієліт – міелоневрит, гепато/радіо/графія – радіо/гепато/графія).

б) ряди з різноструктурними одиницями: астробіологія – екзобіологія – космічна біологія; остеобластома – остеоїд – остеома гігантська;

Що стосується прикладів із різноструктурними одиницями, то, зокрема, І. Кочан вважає, що, оскільки для їх творення були використані різні структурні компоненти, то їх не можна кваліфікувати як варіанти. Це різні слова й говорити про абсолютну дублетність розглянутих термінів не можна, оскільки існує дуже чітке функціонуальне розмежування у використанні греко-латинських та українських терміноелементів. Зокрема, греко-латинські термінологічні одиниці використовують, зазвичай, для побудови однослівних медичних термінів, а українські чи гібридні – у термінах-словосполученнях і можуть бути поширеними у професійній лексиці. Крім того, вони відрізняються семантикою словотвірних елементів, етимологією, ступенем сучасності та особливостями функціонування [7, 19].

Синоніми еквівалентного типу не викликають особливих труднощів при впорядкуванні медичної термінології, оскільки вони не несуть семантичних відмінностей, які б давали привід сумніватися у тотожності понять, які вони виражають [2, 62 – 63].

Більш обережного ставлення потребують синоніми інтерпретаційного типу. Є декілька шляхів походження таких синонімів: а) існує принципова можливість виділення у того самого об'єкта різних розрізняючих ознак, що проявляється у використанні при термінуванні різних мотивуючих ознак; б) для позначення тієї самої хвороби можуть вживатися як застарілі, так і сучасні наукові назви, напр. голодний набряк і аліментарна дистрофія, заїда і ангулярний хейліт, свинка і епідемічний паротит; в) один і той самий об'єкт

(симптом, синдром, хвороба, процес, метод діагностики, спосіб лікування і т. і.) може бути відкритий, описаний і відповідно названий різними спеціалістами і незалежно один від одного. Якщо при цьому у мислені спеціалістів склалось схоже наукове поняття, то створені ними назви є синонімами інтерпретаційного типу; г) у зв'язку з більш глибоким вивченням об'єкта виникає необхідність виразити збагачене поняття більш новим звуковим комплексом, у якому б відображалась більш точна орієнтуюча ознака, напр. ангіогемофілія – гемоггагічна капілярнопатія – конституційна тромбоцитопатія; д) інтерпретаційний синонім може бути результатом встановлення тотожності хвороби, яку раніше позначали різними назвами. наприклад, хвороба Спенсера, ганноверська хвороба, зимова блювотна хвороба, кишковий грип зараз вважаються тією самою хворобою, що має назву вірусна діарея.

При впорядкуванні медичної термінології виникає необхідність визначити термін із серії синонімів еквівалентного типу, якому надається перевага при вживанні, для чого існують такі критерії:

а) традиційність вживання;

б) короткість;

в) термінологічність, тобто точність, відсутність вторинних, додаткових значень;

г) можливість утворення похідних термінів;

д) наявність у даній мікросистемі інших однокорінних словоутворень аналогічної словотвірної структури.

Н. Цісар вважає, що у доборі нормативного терміна потрібно користуватися такими принципами: термін повинен відповідати всім вимогам літературної мови, не порушувати системних зв'язків у межах терміносистеми і мови загалом, мати високу частотність вживання, бути абсолютно вмотивованим та мати статус міжнародного [14, 63].

Згідно з цими положеннями в українській анатомічній номенклатурі у ряді випадків надається перевага інтернаціоналізм: **гіпофіз** (а не **мозкової придаток, придаток мозку**), **таламус** (а не **зоровий горб**), **гіпоталамус** (а не **зоровий підпагорб**). Ці терміни і похідні від них (таламічний, гіпоталамічний, гіпофізарний) мають широке застосування в теоретичній і клінічній медицині, особливо в неврології та в нейрохірургії. Терміну **астенопія** надається перевага перед **швидке стомлювання очей під час зорової роботи**, адже врахування фактора громіздкості / не громіздкості – одна з теоретичних засад термінотворчості. Термін **водянка ока** замінено терміном **гідрофтальм**, терміну **гідроцеле** надано перевагу перед, можливо, більш точним, але довгим словосполученням **водянка оболонки яєчка**, а терміну **варікоцеле** – перед словосполученням **варикозне розширення вен сім'яного канатика**. Віддано перевагу транскрибованим латинізмам і грецизмам **апертура** (а не **отвір**) та **ганглії** (а не **нервовий вузол**), що пояснюється їх більшою термінологічністю, визначеністю, що дозволяє, відмежувати їх від інших анатомічних утворень, які позначаються словами отвір та вузол. В цілях попередження неточного осмислення надано перевагу транскрибованому латинізму **емісарний** (емісарні вени, а не випускникові вени). Термін **плацента** (плацентарний) замінив **дитяче місце**. Підтверджено явну перевагу терміна **перикард** перед українським еквівалентом **навколосерцева сумка** не тільки в силу його короткості і

можливості утворення від нього похідних (**перикардіальний**, а не **навколосерцевосумковий**, **перикардіотомія** та ін.), але й завдяки системності його структури, тобто наявності однокорінних термінів **ендокард** і **міокард**.

У багатьох із наведених випадків переважне застосування слова пояснюється тим, що його український еквівалент вживається і у загальнолітературній мові у більш широкому або у іншому значенні. Так, може допускатися паралельне використання українського та запозиченого терміна, якщо один із них не здатний утворювати похідні форми. Йдеться про дериваційні можливості терміна, наприклад: компресія – компресійний (при неможливості утворити прикметник від терміна тиск), фрикція – фрикційний (тертя). Існує стилістична синонімія термінів (епілепсія – падуча). В цьому випадку один із дублетів відноситься до розмовного стилю або професійного жаргону, і питання про його усунення просто не стоїть [4, 312].

Отже, у багатьох випадках мова сама регулює вибір одного терміна із синонімічних пар. однією з причин такого відбору може стати передусім "старіння" одного з композитів, його рідковживаність. Зокрема, такі назви, як бісульфати, галоїди, поступилися місцем композитам гідросульфати, галогени.

Нерідко синоніми є практично рівноправними, наприклад: кровотеча, крововилив і геморагія (геморагічний), близькозорість і міопія (міопічний), підшлункова залоза і pancreas (панкреатичний), переливання крові і гемотрансфузія (гемотрансфузійний), вузлик і папула, витяжка і екстракт, слізний камінь і дакріоліт.

Також рівнозначно вживаються у медицині дублети прогнія і дистальний прикус; прогнотія і мезіальний прикус; верхній і дистальний; нижній і проксимальний; перкусія і вистукування; аускультация і вислуховування; пальпація і прощупування; видалення і ампутація, ектомія, резекція, есктирпація; гіпертонічна хвороба і артеріальна гіпертензія; коронарна хвороба серця і ішемічна хвороба серця, жовчо-кам'яна хвороба і хронічний калькульозний холецистит [1, 4].

Виходячи з усього вищезгаданого, питання про вживання того чи того терміна треба розглядати під кутом зору змісту поняття, відповідником якого є термін. В тих випадках, коли застосування згаданих критеріїв свідчить на користь українського еквівалента, йому, безумовно, повинна надаватися перевага, але вирішувати це питання з принципово пуристичних позицій, надаючи перевагу словам вітчизняного походження не варто. Всі пуристичні спроби повної заміни запозичених слів словами рідної мови закінчувалися, як правило, невдачами [8, 241].

В мікротерміносистемах клінічних дисциплін перевага запозиченням перед рідномовними термінами віддається досить часто. Мовна практика надає перевагу вживанню наукового терміна-синоніма у спілкуванні з колегами-медиками, а слова професійно зниженого характеру – у розмові з хворими. Наприклад, у спілкуванні з хворим лікар буде вживати словосполучення "здуття живота", тоді як у професійному колі надасть перевагу терміну "метеоризм"

У перспективі дослідження проблеми термінологічної синонімії актуальним є питання, які саме тенденції – чи то скорочення числа термінів-синонімів згідно з вимогами до сучасних наукових термінів, чи то навпаки, ріст та поширення синонімічних рядів у зв'язку з розвитком науки та взаємоінтеграцією наукових галузей – матимуть пріоритети у розвитку сучасної термінології.

Список використаних джерел

1. Аксенова Г. Н. Кожухова Н. Е. Шарапа А. А. Особенности лингвистического и логико-понятийного аспектов изучения медицинских терминов. [Электронный ресурс] / Г. Н Аксенова, Н. Е. Кожухова, А. Ф. Шарапа. – Режим доступа: <http://itlab.anitex.by/msmi/bmm/04.2004/42.html> – 26.96 Кб
2. Актуальные вопросы упорядочения медицинской терминологии, под ред. И. П. Лидова. – М., 1981. – 110 с.
3. Білоус В. Й., Білоус А. В., Місяць Н. К. Проблеми упорядкування української офтальмологічної термінології. / В. Й. Білоус, А. В. Білоус, Н. К. Місяць. // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка №3, 1999 с. 104-107.
4. Виноградов С. И., Платонова О. В. и др., Культура русской речи: [учебное пособие] / С. И. Виноградов, О. В. Платонова и др. – М., 1999. – 535 стр.
5. Даниленко В. П. Русская терминология: опыт лингвистического описания. В. П. Даниленко. – М., 1977. – 247 с.
6. Загрекова Е. Н. Греко-латинские заимствования с точки зрения медицинской терминологии. Кафедра русской и классической филологии, СГМУ [Электронный ресурс] / Е. Н. Загрекова. – Режим доступа: <http://www.google.ru/search?hl=uk&q=>
7. Кочан І. Варіанти і синоніми термінів з міжнародними компонентами / Ірина Кочан // Вісник Нац. ун-ту "Львівська політехніка". Серія "Проблеми української термінології" – 2008. – № 620. – С. 14–19.

8. Кочерга О. Деякі міркування про шляхи і манівці розвитку української наукової термінології / Ольга Кочерга // Сучасність, 1994. – № 399. – С. 235–242.
9. Лейчик В. М. Термины-синонимы, дублеты, эквиваленты, варианты / В. М. Лейчик // Актуальные проблемы лексикологии и словообразования. – Новосибирск, 1973. – Вып. 2. – С. 103–107.
10. Лисенко В. Синонімні прикметники в українській медичній термінології. [Електронний ресурс] / В. Лисенко – Режим доступу: <http://vlp.com.ua/node/1154> – 6836 байт
11. Лотте Д. С. Вопросы заимствования и упорядочивания иноязычных терминов и терминоположений. / Д. С. Лотте. – М.: Изд-во АН СССР, 1982
12. Нетлюх М. А. Українсько-латинський анатомічний словник. / М. А. Нетлюх. – [вид. 2-е, випр.] – Львів: Стрім, 2000. – 216 с.
13. Цісар Н. До питання про варіантність і нормативність вторинних медичних найменувань / Н. Цісар // Вісник Нац. ун-ту "Львівська політехніка". Серія "Проблеми української термінології" – 2009. – № 648. – С. 61–65.

Анотація. У статті описуються причини різкого зростання термінологічної синонімії в області медицини, що перешкоджає адекватному сприйняттю наукової інформації, дається аналіз синонімічних пар та рядів медичних термінів, розглядається доцільність та доречність вживання певних синонімів існуючого синонімічного ряду; наводяться критерії вибору термінів, яким надається перевага при вживанні, обґрунтовується важливість вивчення синонімічних процесів для впорядкування мовних одиниць терміносистеми.

Ключові слова: медичний термін, синонім, варіант, еквівалент, дублет, композит, гібридне сполучення.

Summary. The sudden growth causes of terminological synonym in the medicine sphere are described in the article, that prevents the adequate scientific information perception the synonym pairs, analysis and medical terms are given, the expended and the appropriate usage definite synonyms of the existing synonym line is observed, the criteria choice terms are pointed, which are given the usage advantage the synonyms importance processes for language units of term system is substantiate.

Key words: the medical term, synonym, variant, equivalent, doublet, composite, hybrid combination.

УДК 378.016: 81'243

Лукановська А.В.

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ КОМПОНЕНТ ЗМІСТУ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ

Освіта в сучасній Європі розуміється як оволодіння основами фундаментальних наук і найважливішими витворами мистецтва та культури, а освічена людина – як представник своєї культури, що має важливу якість – толерантність. Остання розуміється як повага до чужого сприйняття світу та визнання іншої особистості та культури як рівноправних. Відомо, що розуміння інших культур майже неможливе без опанування іноземною мовою. У свою чергу вивчення мови передбачає проникнення в культуру народу, якому належить ця мова, у систему його світогляду та символів. У зв'язку з цим перед вищими навчальними закладами, що готують майбутніх викладачів іноземних мов, стоїть мета підготовки вчителів, які є трансляторами інших культур. Від того, як ця мета буде реалізована, залежить успіх навчання іноземних мов і культур і в інших типах навчальних закладів.

Навчання іноземних мов на сучасному етапі розглядається як створення умов для усвідомлення відмінностей у рідній та іншомовній культурі, виховання толерантного ставлення до представників інших народів, зниження рівня етноцентризму, формування навичок іншомовної міжкультурної комунікації та готовності до діалогу культур. На особливу увагу в цьому контексті заслуговують роботи зарубіжних авторів, зокрема М. Бірама, Ж. Зарат, Г. Нойнера, М. Флемінга, Дж. Вальдеса, Дж. Тріма, С. Мартинеллі, А. Дюссапа, Ф. Каррена, М. Тейлора, Дж. О'Ригана та Дж. Ватермана.

За умови трансформації українського суспільства і формування нової парадигми освіти – особистісно орієнтованого навчання основ наук підвищується роль іноземної мови як джерела

знань про країну та світ і її статус як навчального предмета, головну мету якого визначає здатність студентів до міжкультурного спілкування, сформованість у них комунікативної компетенції та її важливого складника – соціокультурної компетенції, що передбачає наявність знань про національно-культурні особливості країни, мова якої вивчається, про норми мовленнєвої та немовленнєвої поведінки її носіїв і вміння будувати свою поведінку відповідно до цих особливостей і норм, достатніх для здійснення міжкультурного спілкування засобами іноземної мови. Тим самим сучасна концепція мовної освіти робить важливий акцент на необхідності не обмежувати вивчення іноземної мови її вербальним кодом, а формувати у свідомості студента “картину світу”, притаманну носієві цієї мови як представникові певної культури й певного соціуму. Питанням ознайомлення з культурними особливостями народу-носія мови присвячені дослідження вчених Росії: Г.Д. Томахіна, Н.Б. Ішханян, М.В. Пономарьова, В.В. Сафоновой, П.В. Сисоева.

Аналіз сучасних вітчизняних та зарубіжних положень про соціокультурну компетенцію як складову іншомовної комунікативної компетенції та результат опанування соціокультурного компонента змісту свідчить про спільність і відмінність у поглядах науковців. Але як в Україні, так і за рубежом навчання іноземної мови відбувається згідно з положенням, що мова є відображенням культури й побуту конкретного народу. Досконале опанування іноземної мови в сучасному розумінні передбачає глибоке знання її соціокультурного компонента. В сучасних умовах європейської інтеграції та інтернаціоналізації багатьох сторін життя особливої актуальності набуває проблема спілкування за допомогою іноземної мови з усіма, хто нею володіє. Тому сучасний підхід до структурування соціокультурного компонента змісту характеризується наповненістю елементами міжкультурного виміру, що означає розвиток у студента міжкультурної свідомості, передбачає досконале володіння міжкультурними вміннями й навичками. Вчені вивчили й урахували дидактичні особливості сучасних моделей навчання, не лишивши поза увагою характерну ознаку саме соціокультурного компонента змісту навчання іноземної мови, зокрема потребу постійно порівнювати соціальні й культурні явища, властиві двом і більше культурам для розвитку інтеркультурної сенситивності.

Отже, сучасна концептуальна модель соціокультурного компонента змісту, в основі якої лежить визначена соціальним замовленням мета навчання іноземної мови як засобу міжкультурного спілкування, має два аспекти – *дидактичний* і *виховний*. Вони спрямовані на розвиток в студентів знань, умінь, навичок, досвіду та ставлення. Дієвість і результативність моделі залежать від кваліфікації викладачів, наявності навчальних матеріалів і відповідності технологій методам та формам навчання. Тільки комплексне функціонування всіх складових моделі й рух по спіралі дадуть змогу успішно набутти соціокультурної компетенції, яка є результатом опанування соціокультурного компонента змісту навчання іноземної мови. Результативність опанування соціокультурної компетенції підлягає контролю та оцінці. Обов’язковою умовою є методологічна гнучкість усієї системи та врахування індивідуальних особливостей студентів.

Отже, можна зробити висновок, що пріоритетним є активізація системного, ефективного та скоординованого навчання іноземних мов.

У всьому світі спостерігається тенденція глобалізації англійської мови; про наявність загрози “англізації” освіти говорять фахівці галузі в багатьох країнах світу. Різноманітність мов є ще одним напрямом європейської мовної стратегії, розвиток якої нерозривно пов’язаний з потребою вдосконалювати якість викладання й навчання, підвищувати рівень володіння іноземними мовами. Для розв’язання цих проблем слід удосконалювати методики навчання, підручники й посібники, механізми оцінювання, а також створити нову дидактику іноземних мов, яка враховуватиме вже наявний лінгвістичний досвід і показуватиме як від вивчення однієї іноземної мови перейти до іншої.

Сьогодні вже недостатньо володіти однією іноземною мовою. Треба вміти спілкуватися двома і більше європейськими мовами, окрім рідної. Тому багатомовність розглядається як важливий напрям європейської мовної стратегії. Ранній початок навчання іноземної мови й використання її як засобу навчання деяких предметів у середній школі є актуальними напрямками європейської мовної стратегії. Професійно орієнтоване навчання й вивчення іноземної мови – це ще один напрям європейської мовної стратегії.

Вагомий внесок у висвітлення лінгвістичного аспекту іншомовної соціокультурної компетенції вносить нова Програма з англійської мови для професійного спілкування [12], зміст котрої спрямований на формування професійної комунікативної компетенції, яка розглядається як мовна поведінка, що є специфічною для академічного і професійного середовища. Мовна поведінка вимагає набуття лінгвістичної компетенції (мовленнєвих умінь та мовних знань), соціолінгвістичної та прагматичної компетенцій, необхідних для виконання завдань, пов’язаних з навчанням та роботою. Розвиток комунікативної компетенції відбувається відповідно до здатності студентів навчатися, їх предметних знань та попереднього досвіду і здійснюється в

межах ситуативного контексту, пов'язаного з навчанням і спеціалізацією. Мовленнєві вміння (говорити, слухати, читати й писати) як важливий складник лінгвістичної компетенції включені до загальних цілей навчання англійської мови професійного спрямування і розвиваються в інтегрований спосіб. Вони визначаються й інтегруються відповідно до мовної поведінки, яка є специфічною для сфер і ситуацій, що відповідають різним видам діяльності.

Лінгвістичний аспект навчання англійської мови тісно пов'язаний з використанням англійської мови для міжкультурного спілкування.

Педагогічні спостереження в дисертації Т.М. Колодько [4] засвідчують, що саме соціокультурна компетенція характеризує процес саморозвитку особистості людини, в основу якого покладено, з одного боку, здатність індивіда до акумуляції знань, а з іншого, – вміння і навички аналізувати соціокультурні явища, розуміти й пояснювати їх, проводити аналогії й асоціації між різними сферами знання. З'ясовано, що за критерієм мобільності знання наповнюють переважно інформаційні компоненти: глибина запам'ятовування, розпізнавання, відтворення, розуміння, пошук інформації. Доведено, що гнучкість навчально-пізнавальної діяльності передбачає сформованість у студентів уміння застосовувати теоретичний матеріал на практиці, здійснювати міжпредметні зв'язки, використовувати інтелектуальні операції аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також вибирати найраціональніший у певних умовах метод розв'язання завдань.

Важливою умовою процесу формування соціокультурної компетенції є забезпечення студентів не тільки знаннями, але й формування в них відповідних умінь і навичок використовувати набуті знання у практичній діяльності. Усі компоненти соціокультурної компетенції взаємопов'язані через поняття культурного та соціального контекстів і оволодіння ними має відбуватися комплексно. Якщо контекст культури передбачає знання реалій, загальних для всього народу-носія, то соціальний контекст – це знання конкретних соціальних умов спілкування, прийнятих у країні, мова якої вивчається. Відтак соціокультурна компетенція є вмінням людини усвідомлено враховувати знання національного і культурного контекстів країни у процесі іншомовного спілкування.

Комплекс умов формування соціокультурної компетенції майбутніх учителів іноземних мов передбачає визначення засобів навчання, за допомогою яких ці умови будуть ефективно реалізовуватися на заняттях з іноземної мови. Вибір засобів навчання ґрунтується на професійній компетенції викладача дидактично доцільно обрати відповідний спосіб навчання студентів іноземної мови (індивідуальний, парний, груповий) та адекватні засоби такого навчання (вербальні, аудіовізуальні, програмовані, мультимедійні), зокрема: комп'ютерні та навчальні програми, Інтернет ресурси, CD-диски та інтерактивне телебачення; дидактичну гру й комплекс творчих завдань.

У процесі формування соціокультурної компетенції для підвищення мотивації навчання, стимулювання ініціативи й творчого мислення, формування комунікативних й соціокультурних умінь важливого значення надається *дидактичній грі*. Вона виконує дві мети: навчальну і виховну. Такі її функції зумовлені як метою навчання у вищому педагогічному навчальному закладі, так і особливостями гри як засобу формування соціокультурної компетенції. Доведено, що дидактична гра стала ефективним засобом підвищення мотивації навчання й формування комунікативних умінь і навичок, стимулювала ініціативу і творчість мислення студентів, сприяла їх зацікавленню соціокультурною інформацією.

Зважаючи на умови та потреби сучасної освіти, останні досягнення науки і техніки, ефективність використання інноваційних технологій навчання, можливості застосування Інтернету у вивченні іноземної мови теоретично обґрунтовано і практично перевірено. Науковці дійшли висновків, що комп'ютерні технології є сучасним потужним засобом впливу на інтереси студентів, розвитку культури їхнього спілкування, і їх доцільно використовувати під час вивчення іноземної мови.

В умовах постійно зростаючих можливостей реального доступу до інформації, що надходить із різних країн світу, для кожного педагога постає необхідність вміти самостійно б розробити раціональну стратегію пошуку необхідної для його професійної діяльної інформації. Відповідно, різко зростають вимоги до інформаційної культури педагога. Від сучасного вищого навчального закладу вимагається впровадження нових підходів до навчання, що забезпечували розвиток комунікативних, творчих та професійних навичок та умінь на основі потенційної багатоміжваріантності змісту та організації навчально-виховного процесу. Такі підходи, вважає Л.І. Морська [6, 20], повинні не замінити, а значно розширити можливості наявних традиційних технологій навчання. Педагоги нового покоління повинні вчити кваліфіковано вибирати та застосовувати саме ті технології, які в повному обсязі відповідають змісту та меті вивчення конкретної дисципліни, сприяють досягненню цілей гармонійного розвитку студентів з урахуванням їхніх індивідуальних особливостей.

Сприйняття навколишнього світу представниками різних культур по-своєму і неоднакову оцінку одних і тих самих культурних явищ зазначені вище вчені пояснюють тим, що мислення має національну специфіку, обумовлену характером мови. Відображаючи ту ж саму дійсність, різні мови акцентують у ній неоднотипні ознаки. Неповторність, своєрідність і національний характер тієї чи іншої культури забезпечується специфікою мови. Отже, мовні системи різних народів відрізняються національно-культурною специфікою бачення світу, тобто виокремленням у мові істотних для певного народу і його навколишнього середовища елементів, явищ, властивостей.

У свою чергу рівні мови та одиниці, які їм належать, мають різний рівень культурної “наповнюваності” та культурної обумовленості. Саме лексико-семантичний рівень мови у сконцентрованому вияві, – як це слушно підкреслюють лінгвісти, – відображає національно-культурну специфіку. Багато дослідників, які аналізували способи зберігання мовою культурної інформації, основну увагу приділяють слову. А. Вежбицька виділяє лінгвоспецифічні одиниці, які мають найважливіше значення для певної культури і називає їх *ключовими словами культури*. Це слова з національно-культурним компонентом, які відображають свідомість людини певної національності, її ментальність. Різні культури можуть виділяти різні концепти, відрізняючись групами концептів, ключових слів і їх значень [1]. Адже неповторність, своєрідність і національний характер тієї чи іншої культури відбивається насамперед у лексичному значенні слова, яке виступає як історично закріплена у свідомості людей співвіднесеність слова з певним явищем дійсності. На думку А. Вежбицької, значення слів “відображають і передають спосіб життя та спосіб мислення, характерні для певного суспільства (чи мовної спільноти), вони являють собою безцінні ключі до розуміння культури” [1, 18].

Безумовно, у будь-якій мові важлива і цікава національно-культурна семантика мови, тобто ті мовні значення, які відображають, фіксують і передають особливості матеріальної культури, суспільних ритуалів та звичаїв, духовних цінностей та ідеалів. Адже загально визнано, що звичаї впливають на комунікативну систему етносу, а культурні цінності й вірування частково створюють етномовну реальність, що складає національно-культурний компонент будь-якої мови. З цього приводу А. Вежбицька виділяє дві основні групи ключових слів – духовна культура та матеріальна культура, і відзначає: “дуже важливо, що те, що стосується матеріальної культури та суспільних ритуалів і установлень, торкається також і цінностей, ідеалів і установок людей та того, як вони думають про світ і про своє життя у цьому світі” [2, 15].

Для виділення національно-культурного компонента із мови, як правило, у ролі індикатора потрібна інша мова. Бо хоч понятійний світ різних національних спільнот майже однаковий, але мовна система кожного етнічного об’єднання кодує одні й ті самі поняття по-своєму, на основі власного досвіду. А розбіжності між мовами найчастіше виявляються при їх зіставному вивченні. Відмінності мов, зумовлені своєрідністю культури, зводяться до відмінностей у лексиці й фразеології, у лексичних фонах слів з тотожним денотативним значенням; до типологічних особливостей літературних мов; до своєрідності самого процесу спілкування в різних культурах. Дехто з мовознавців вважає, що діапазон впливу культури на мову є значно ширшим.

Кожному вчинкові, явищу, предмету в різних народів відводяться неоднакові роль і місце. Тому вчинки людей, їхню поведінку можна адекватно сприйняти, зрозуміти й оцінити лише в контексті їхньої культури. Оскільки система специфічних традицій, переконань, стосунків втілюється у мовленнєвій діяльності представників певної культури, то студент, який оволодіває іншою мовою, повинен вчитися спілкуванню в контексті іншої культури. А досягнення комунікативної компетенції, на нашу думку, неможливе без оволодіння певним обсягом культурної інформації, без ознайомлення із культурою народу, мова якого вивчається.

У цьому плані важливе значення має лінгвонародознавчий аспект роботи над вивченням української лексики, який спрямований не тільки на збагачення активного словника учнів та студентів, розвиток зв’язного мовлення, вироблення навичок свідомого оволодіння новими словами, уточнення значення і сфери вживання відомих слів, а й на формування і розвиток комунікативної компетенції (не тільки мовленнєвої, а й соціокультурної), на оволодіння національними стереотипами мовленнєвої поведінки і культурного спілкування у багатомовному та багатокультурному середовищі з урахуванням певних особливостей національного характеру, сприйняття світу, стереотипів поведінки.

Щоб успішно розв’язати ці завдання, викладач повинен сам добре знати *етнолінгвістичні засади* вивчення української народознавчої лексики у поліетномовній школі, що у свою чергу створює передумови для виділення значного національно-культурного компонента мови.

Розгляд народознавчого словесного масиву відкриває широкі можливості паралельного розгляду розвитку мови і народної культури, етнічного розвитку з урахуванням історичної долі нації у цілому, етнічних груп зокрема. Саме такий підхід до вивчення мови дає можливість ознайомлювати учнів та студентів з національною філософією, етикою, мораллю, що визначають

національний характер, ментальність і основу якої складаються ідеї духовної досконалості, добра, честі, справедливості, милосердя тощо.

Аналіз потреб лінгвонародознавчої роботи приводить нас до того напрямку сучасних етнолінгвістичних досліджень, що торкається мовної картини світу, мовної особистості, розуміння культур за допомогою національно-культурних вербальних стереотипів.

Єдність поглядів на мову і народний характер, мову і народну психіку забезпечує *етнолінгвістичний підхід* до вивчення мови, оскільки етнолінгвістика – дисципліна, яка вивчає мову в її відносинах з культурою, а також взаємодію мовних, етнокультурних і етнопсихологічних чинників у функціонуванні й еволюції мови (вплив на структуру мови вірувань, звичаїв, побуту, загалом культури народу) [5, 11].

Національно-культурний компонент у семантиці слова стає об'єктом вивчення в українському мовознавстві на початку 80-х років. Національно маркована лексика розглядається дослідниками під різним кутом зору, будучи об'єктом різнобічної характеристики. Зокрема з'ясовується зв'язок мови і ментальності, мови і культури, на матеріалі мовних фактів встановлюються закономірності мовної поведінки різних етносів [3]; з'ясовуються особливості відображення культурних явищ у мові [13]; вплив культурного компонента на конотацію слова [7]; стилізується українська національно-характеристична лексика в художньому тексті [8]; визначається естетична функція національно-культурного компонента семантики слова [11].

Відомий український науковець в галузі методики навчання іноземних мов професор Є.І. Пассов наголошує, що оскільки культура – це єдність матеріальних і духовних цінностей суспільства, що історично склалися на основі певного економічного базису, а також сукупність досягнень суспільства в його матеріальному та духовному розвитку, то мова є її обов'язковим компонентом [9].

Виходячи із культуротворної концепції навчання іноземних мов зараз в Європі спостерігається відхід від абсолютизації комунікативного методу, і метою навчання мови визначається проникнення в культуру народу, якому належить ця мова, у систему його світосприйняття. Питання розвитку соціокультурного компоненту змісту навчання іноземних мов набуває актуальності. Йому присвячені в основному праці американських та в незначній кількості російських та українських дослідників: S. Martinelli, V.B. Galloway, A. Mollica, H.D. Brown, С. Тер-Мінасова, О. Першукової, Н. Бориско, С. Мілосердова, Н. Гальськова.

У своїй статті “Соціокультурний аспект навчання іноземних мов” Н.В. Федічева [14] розглянула деякі важливі питання соціокультурного компоненту навчання іноземних мов та культур. У ході дослідження нею розроблено нові прийоми взаємопов'язаного навчання мов і культур та вказано на чинники, які слід брати до уваги в процесі цього навчання. Вона вважає, що дуже важливу роль у формуванні уявлень про культуру країни, мова якої вивчається відіграють фактори рідного соціокультурного середовища, котрі необхідно брати до уваги при розробці моделей взаємопов'язаного навчання мови й культури і, як наслідок цього, виховання освіченої та толерантної людини. На її погляд, перспективи подальших наукових розвідок у цьому напрямку полягають у порівнянні явищ, елементів, рис, що властиві культурі рідного народу та культурі народу – носія іноземної мови, яка вивчається.

Демократизація й гуманізація освіти, що проводяться в Україні, вимагають оновлення процесу навчання іноземних мов у середній та вищій школі, а отже, переосмислення мети, завдань і змісту освіти, впровадження нових освітніх технологій для успішного опанування іншомовної комунікативної компетенції.

У своїй дисертаційній роботі О.О. Першукова [10] розглядає соціокультурний компонент змісту навчання іноземної мови як систему знань, умінь та навичок, що сприяють розвитку соціокультурної компетенції учнів, формуванню світогляду, моралі та поведінки, готують до життя в багатокультурному суспільстві. У більшості європейських країн цей компонент визнано істотною частиною змісту навчання будь-якої іноземної мови. Але в Україні до сьогодні він і досі належно не висвітлений у загальнометодичному аспекті. Практично поза увагою вчених лишилися питання щодо визначення історичних періодів формування соціокультурного компонента змісту навчання іноземної мови в європейських країнах, сучасної практики його структурування та ефективних форм реалізації в країнах Європи.

Отже, в процесі історичного розвитку суспільства змінилася мета й організація навчання, значно розширився зміст навчання іноземної мови, зокрема його соціокультурний компонент. На думку О.О. Першукової, аналіз сучасного європейського досвіду структурування соціокультурного компонента змісту навчання іноземної мови показує, що нині найчастіше використовуються два підходи – монокультурний і міжкультурний.

Характерними ознаками *монокультурного* підходу є стереотипне сприймання дійсності, упереджене ставлення до інформації, брак порівнянь із соціокультурними особливостями рідного учневі народу.

Особливістю *міжкультурного* підходу є положення про взаємозалежність народів та націй як європейського континенту, так і людства взагалі. Мета навчання – формувати комунікативні навички та вміння, орієнтувати на життя в суспільстві.

Міжкультурний підхід має такі варіанти: кроскультурний, багатокультурний, транскультурний. Їх поєднують такі характерні ознаки: неупереджене ставлення до інформації, нейтральність тону навчання, культурний релятивізм, або відсутність рис етноцентризму, толерантне ставлення до проявів “чужого”, культурологічна й ситуативна автентичність текстів, наявність порівняння двох і більше культур, спрямованість на збагачення особистості, заперечення відмови від національної ідентичності, увага до етнічної неоднорідності як народу, мова якого вивчається, так і народу, рідного учневі, що вивчає іноземну мову.

Проаналізувавши педагогічні та лінгвістичні аспекти соціокультурної компетенції з іноземної мови, можна зробити наступні висновки:

На думку науковців, для того, щоб здобути в процесі навчання іноземної мови студентів нефілологічних спеціальностей країнознавчі та лінгвокраїнознавчі знання супроводжувалися сформованими навичками іншомовного спілкування, необхідно поєднати мовну обізнаність (структура іноземної мови, її схожість та розбіжності з рідною мовою, усвідомлення мовних реалій, лексичний запас, сформовані фонетичні навички) з практичним володінням певними нормами комунікативної поведінки у відповідних життєвих ситуаціях. Для цього необхідно розробити і запровадити в навчальний процес у вищій школі спеціальну педагогічну технологію, метою якої було б поєднання знань студентів з формуванням практичних навичок використання отриманих знань у міжкультурному спілкуванні.

Активізація в мовленні широко вживаних лексичних одиниць, пов’язаних з особливостями соціальної, повсякденної та професійної сфер спілкування, забезпечує усвідомлення спільності і розбіжностей у стилях життя, системах цінностей, нормах комунікативної поведінки, етикеті народів, мова яких вивчається. Вченим видається педагогічно доцільним і виправданим заострення уваги студентів на лінгвістичних особливостях різних стилів мовлення, дотриманні норм комунікативної поведінки з урахуванням їх відповідності конкретній ситуації, створенні спеціальних умов для тренування студентів у виборі адекватної манери спілкування тощо.

Список використаних джерел

1. Ващенко В.С. Самобутні тенденції у розвитку мови: [навч. посібник] / В.С. Ващенко, А.М. Поповський. – Дніпропетровськ: Вид-во: ДДУ, 1995. – 44 с.
2. Вежбицкая А. Понимание культуры через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая // Пер. с англ. А.Д. Шмелёва. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.
3. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму) / Р. Кісь. – Львів: Літопис, 2002. – 304 с.
4. Колодько Т.М. Формування соціокультурної компетенції майбутніх учителів іноземних у вищих педагогічних навчальних закладах: дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец.: 13.00.04. / Т.М. Колодько. – Київ, 2005.
5. Кочерган М.П. Загальне мовознавство / М.П. Кочерган. – Київ, 1999. – 284 с.
6. Морська Л.І. Інформаційні технології у навчанні іноземних мов: [навч. посібник] / Л.І. Морська. – Тернопіль: Астон, 2008. – 256 с.
7. Николаева Н.С. Культурный компонент в системе конотации слова / Н.С. Николаева, А.В. Спасова, В.И. Говердовський // Язык и культура: Первая Международная конференция: Материалы. – Киев, 1992. – С. 64–65.
8. Паламарчук О.Л. Відтворення української національно-характеристичної лексики в художньому перекладі / О.Л. Паламарчук // Взаимодействие украинского и русского языков на территории Украины и актуальные проблемы их исследования и преподавания: Материалы I Ганичевских чтений. – Полтава, 1993. – Т. 2. – С. 38–40.
9. Пассов Е.И. Культурообразная модель профессиональной подготовки учителя: философия, содержание, реализация / Е.И. Пассов // Иноземні мови. – 2002. – № 4. – С. 11–18.
10. Першук О.О. Розвиток соціокультурного компонента змісту навчання іноземної мови в європейській шкільній освіті 2002: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра пед. наук: спец.: 13.00.01 / Ін-т педагогіки АПН України / О.О. Першук. – К., 2002. – 19 с.
11. Пилинський М.М. Мовна норма і стиль / М.М. Пилинський. – Київ, 1976. – С. 161–196.
12. Програма з англійської мови для професійного спілкування. – Київ: Левіт, 2005.
13. Русанівський В.М. Структура лексичної і граматичної семантики / В.М. Русанівський. – Київ: Наукова думка, 1988. – 235 с.
14. Федічева Н.В. Соціокультурний аспект навчання іноземних мов [Електронний ресурс] / Н.В. Федічева. – Режим доступу: Науч.-електр. библиотека, 2003-2009. info@lib.ua-ru.net.

Анотація. У статті одним із пріоритетних завдань навчання іноземних мов визнається формування у студентів соціокультурної компетенції, що передбачає наявність знань про національно-культурні особливості країни, мова якої вивчається. Усі компоненти соціокультурної компетенції взаємопов'язані через поняття культурного та соціального контекстів і оволодіння ними має відбуватися комплексно.

Ключові слова: національно-культурний компонент змісту навчання іноземних мов, соціокультурна компетенція, міжкультурне спілкування.

Summary. Article investigates with one of priority targets of foreign languages studying that is the forming for the students of sociocultural competence, which foresees the presence of knowledge about the national-cultural features of country the language of which is studied. All of the components of sociocultural competence are interconnected with the concept of cultural and social contexts and mastering of them must be complex.

Key words: national-cultural component of content in foreign languages teaching, sociocultural competence, intercultural communication.

УДК 811.161.2'367.335:821.161.2 - 3

Марчук Л.М.

РОЛЬ СКЛАДНИХ БАГАТОКОМПОНЕНТНИХ РЕЧЕНЬ В ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕКСТІВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ

Синтаксис сучасної української мови як система проаналізована в працях українських мовознавців звично зі статичної точки зору, описано та класифіковано основні моделі різного синтаксичного рівня (Слинько І.І., Гуйванюк Н.В., Кобилянська М.Ф., Шульжук К.Ф.) [7; 10]. Проте в синтаксичній системі української мови відбулися певні зміни упродовж останніх десятиліть, що й подибуємо у текстах сучасних українських прозаїків.

СБР функціонують у різних жанрах художньої прози. Пояснюємо це насамперед особливостями семантики структурної схеми зазначених речень: мовна реалізація довкілля; відбиття у типовому значенні СБР, яке нерозривне з мисленневою діяльністю, що формує зв'язок між об'єктом і суб'єктом навколишньої дійсності.

Художній текст як результат втілення задуму письменника постає перед читачем суб'єктивно-забарвленим предметом художньо-образного відтворення об'єктивного світу, в якому автором змодельовано часткове і типове.

Незвичні комбінації мовних одиниць стимулюють і оновлення уже наявних у читача-реципієнта знань, і накопичення інших, нових. У з'ясуванні незвичної поєднуваності мовних одиниць вирішальна роль належить контексту (пресупозиції), що створює умови вживання конструкцій.

Семантичне поєднання мовних одиниць сприяє уживанню семантичних варіантів ПО (предикативних одиниць), які дублюють інформацію. Напр.: «*Пішов, попрощавшись, а я знеможено впав на сидіння, був повністю вичерпаний і мав таке почуття, ніби цілий день борсався у смердючій клоаці*» (В.Шевчук) (СБР з сурядним підрядним та безсполучниковим зв'язком, 5 ПО, 2 і 3 ПО синонімічні за змістом).

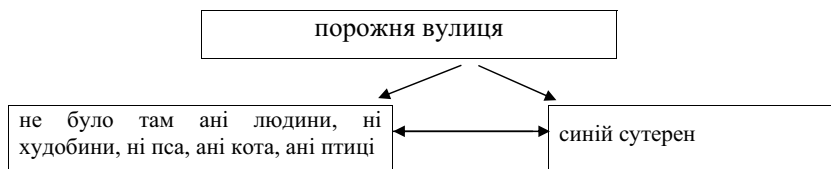
«*Вичерпаний*» означає «*забраний повністю, до кінця; такий, що став нездатним продовжувати свій розвиток*» [6, I, 38]. У нашому прикладі задеклароване слово використане як метафоричний варіант ПО «*знеможено впав на сидіння*». Таким чином інформація зреалізована автором через семантичну експресію передає зміст із збільшеною інтенсивністю. Термін «інформація» властивий різним науковим дисциплінам, а саме: математиці, інформатиці, логіці. Так, математичне визначення поняття «обсяг інформації» твердить, що кількість інформацій, яку можна передати за допомогою коду, знаходиться в прямій залежності від кількості умовних знаків: чим більше число сигналів, тим більше обсяг інформації» [2, 337]. У літературі в понятті інформації виділяють наступні аспекти: аксіологічний (цінність інформації); семасіологічний (визначення інформації в певній знаковій системі); комунікативний (інформаційні зв'язки); гносеологічний (засіб пізнання); фізичний (матеріальне відтворення) [8, 64]. У лінгвістичних працях, пов'язаних з теорією інформації, під інформацією розуміють розрізнявальний (диференційний) аспект мовних одиниць [11, 409]. За межами прикладних завдань лінгвістичного

аналізу вчені виділяють семантичний аспект [2]. Виділення семантичного аспекту дозволяє визначити мовну інформацію як дані, що передаються мовцем відповідно до змістової, тобто семантичної сторони висловлення.

Одне із джерел додаткової інформації – семантична несумісність поєднувальних мовних одиниць в рамках стилістичних засобів. За рахунок семантичних варіантів ПО виникає номінативна експресія – нетрадиційна номінація, яка підкреслює в СБР авторське метафоричне перенесення. Напр.: «*Джон Сідгартга міг бути наркокур'єром, а міг бути звичайним утікачем від західної нудьги, до нас у кожному разі він приїздив у ролі волонтера якоїсь благодійної медичної організації, котра підтримувала українських діабетиків інсуліном та одноразовими шприцами*» (Ю. Андрухович) (СБР із сурядним, безсполучниковим та підрядним зв'язком, 4ПО). У цьому реченні відтворюється інформація про образ *Джона Сідгартга*, 2-га та 3-тя ПО частково дублюють, а частково доповнюють інформацію, подану у 1-й ПО. Таке уживання ПО в складі СБР відтворює конотативну інформацію з метою прагматичного впливу на читача. Такі полі предикативні конструкції виконують, крім експресивної, ще й низку інших функцій: відбиття модальності; формування тексту; уточнення, доповнення і виправлення предметно-логічної інформації; налагодження, підтримку і переривання мовленнєвого потоку.

Напр.: «*Вийшов у хвіртку й побачив перед собою цілком порожню вулицю: не було там ані людини, ні худобини, ні пса, ані kota, ані птиці – синій сутерен, у якого вкидано було брилу напівпрозорого льоду*» (В. Шевчук).

СБР з безсполучниковим та сполучниковим підрядним зв'язком має у своєму складі плеоназм (фігуру з накопиченням синонімічних виразів). Семантику цих виразів, їхні ієрархічні відношення демонструємо схемою:



Отже, ПО одиниці, що дублюють інформацію, конкретизують її, виступають особливими стилістичними засобами в складі СБР і створюють певну модель таких структур.

Саме такі стилістичні засоби ми відносимо до об'єктивних властивостей системи мови, без яких може зникнути інформативна значущість, головна умова функціонування мови.

Ще одним стилістичним засобом регуляції структури СБР, який дозволяє йому зберегти цілісність в процесі мовлення, є функціонування паралельних ПО. Учені послуговуються термінами «психологічний паралелізм» – зіставлення «за ознакою дії, руху» [3, 67], «ритмічний паралелізм» – інтонаційне узгодження фраз і віршопорядків та «синтаксичний паралелізм» [5, 316] – композиційний прийом, який підкреслює зв'язок між ПО складного синтаксичного цілого і полягає в однотипній синтаксичній будові цих частин.

Енциклопедія «Українська мова» подає наступне тлумачення: «Грамаітичні ознаки паралелізму виявляються в однаковій будові складних речень, а всередині складного – простих, в однаковій кількості членів речення і однотипності їх зв'язків та грамаітичних форм вираження (видо-часових форм дієслів, відмінкових форм іменників тощо) [9, 424].

Синтаксичний паралелізм, на нашу думку, у СБР виявляється на структурному («*А може, він не потребував першості, звичної ієрархії, може він зник тому, що обрав шлях вовка-одинака, без зграї, без сім'ї, якому ніхто не вказуватиме, і він нікому не підкорятиметься, можливо, він вирішив не ділити ні з ким ані території, ні здобичі, ні життя, можливо, спільне йому виявилось непотрібним*» (Г. Вдовиченко)) і семантичному рівні («*Інструктор бентежитья, як пацан: словесна гра – то вже мій Вімблдон, моя подача з крутим пізрізом, яку він годен хіба що провести очима, – таких м'ячів ловити явно не звик, і не варто вганяти хлопа в краску ні за що ні про що*» (О. Забужко)) або приводить до їх злиття («*Щоб завтра мій поїзд був на тім боці річки, хоч на руках його переносьте, хоч самі лягайте поперек річки, замість мосту, але щоб мій поїзд був переправлений на той бік завтра і не пізніше*» (О. Хахуля)).

На рівні СБР синтаксичний паралелізм спостерігаємо при повторі сполучників (напр. СБР з однорідною супідрядністю чи багатокомпонентною сурядністю): «*Я тоді навіть не думала про те, що могла б стекти кров'ю, що могла вмерти, що мені поталанило, що могло б все завершитися трагічно*» (Л. Денисенко); «*І графоман із цілеспрямованістю комахи-паразита напихає словесними яєчками кожне нещасливе вухо, й спинити його неможливо... і самую присутність при читанні жертва несамохоть дає авторові доказ не випадковості існування його твору в цьому світі...*» (О. Забужко).

Повтори однорідних (частково синонімічних) компонентів багатокомпонентних сполук також створює паралелізм у їхній будові: «*І відчуття того, що в місті, можливо, десь недалеко,*

можливо, поруч живе жінка, яка святкує свою перемогу, яка оволоділа її чоловіком, спричиняє всі ці сварки і образи, – це відчуття невпинно жило в ній і доводило майже до божевілля» (А.Дімаров).

Білодід І.К. стверджував, що «паралелізми» як засіб організації багатокомпонентних структур мають подвійний характер: лінійний і зіставний (художній паралелізм) [1, 23]. До лінійного відносимо з'єднання однорідних чи однотипних за структурою речень, що становлять певну композиційну та структурну єдність. Напр.: *«Десь вдалині, на центральних вулицях, гримотіли гусениці ворожих танків, ревли мотори тупорилих авто, клацали підкови завойовників, а тут дрімала мирна тиша» (І.Головченко) (СБР з безсполучниковим зв'язком та сполучниковим сурядним зв'язком).* Спостерігаємо звичайний «перелік», що об'єднується не тільки композиційно, а й структурно. Розрізнені явища навколишнього світу передані автором засобами СБР як єдине бачення. За рахунок такого паралелізму СБР може поповнюватись більшою кількістю предикативних компонентів, проте залишатись зрозумілим для реципієнта.

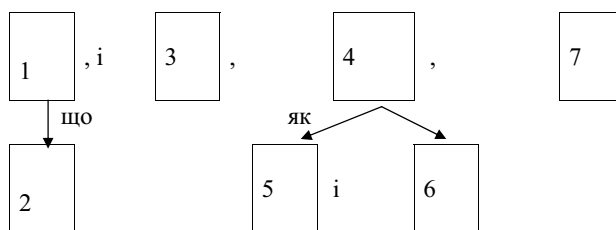
Напр.: *«Ще тільки закладався фундамент і копалися траншеї під комунікаційні мережі; ще лише починали зводити стіни й класти перекриття перших поверхів; ще цибатий кран, зіп'явшись на ноги, примірявся до першого вантажу – так обережно, наче то не цеглини були, а діти, що їх він мав рознести по майбутніх квартирах; ще гори піску, цементу, цегли, арматури і труб захаращували велике подвір'я, а могутні тягачі-панелевози ревіли натужно, вибехкуючи колії, в яких недовго шию звернути; ще майбутні вікна й двері темніли порожніми отворами і звідти раз по раз вилітало будівельне сміття; ще навіть не думали про комісію по прийому об'єкта, яка, заплющивши очі на всі недоробки й упуцання. Підпише відповідний акт, – будинок лише народжувався: в колотнечі. В сварках, в біганині, щоденних летючках, у муках, які породіллям і не снились, а майбутні мешканці вже щоденно навідувались до нього. І чим вище підіймалися поверхи, тим все більше й більше приходило на будівельний майданчик людей» (А.Дімаров) – 18 ПО, об'єднаних у певні однорідні семантичні блоки (усього 6).* Такі синтаксичні структури є своєрідними стилістичними зворотами мови, які підкреслюють нагнітання почуттів, перебільшення, посилення

Для полегшення сприйняття багатокомпонентних структур, для утримування уваги читача, автор використовує парцеляцію, яка рубрикує СБР. Напр.:

«Мама виходила заміж, коли Світлані сповнилося рівно шість років. Коли літо, немов щось забувши, знов повернулося на землю, а сонце так прогрівало асфальт, що по ньому можна було бігати босоніж. Потай од дорослих, звичайно. Коли за двома гаражами, в невеликому закуткові, де вони любили збиратись, од дорослих ховаючись, наче заново зазеленіла трава, а єдиний кущ став мовби ще густішим од листя.

Мама виходила заміж, коли на міських ринках було повно свіжих фруктів та овочів, а м'ясники не встигали розібрати туші корів і свиней. Коли все продавалось на вибір і віддавалось майже за безцінь, як твердила тітка, тож і їхній стіл того дня аж угинався від їстівного» (А.Дімаров).

Аналіз речень із структурним паралелізмом виявляє певну особливість у побудові моделей. Так, анафоричність подибуємо, переважно, в СБР з однорідною супідрядністю, такі структури в гіпотаксисі називають однорідним підпорядкуванням. На лексичний повтор як засіб створення паралелізму, а особливо на певний синонімічний ряд натрапляємо в СБР із сурядним зв'язком, однорідною супідрядністю, складних контамінаціях. Напр.: *«Якось так виходило, що дощі падали по сорок днів і ночей, і тоді обидві Бистриці здувались і виходили із берегів, і несли на своїх цілком здичавілих хвилях уламки домів, дерева, копиці, одного разу хтось бачив, як несло корову і вона була ще жива, але з поламаними ногами, іншого разу несло автомобіль «Волгу» (Ю.Андрухович):*



Лексичний повтор на рівні СБР дозволяє розширити кількість ПО в поліпредикативній конструкції, зв'язуючи їх в єдине ціле. При цьому за допомогою лексичного повтору підтримується низка роздумів. На рівні СБР лексичний повтор відноситься до ознак категорії зв'язності, оскільки багатокомпонентна структура є послідовністю предикативних одиниць, пов'язаних за змістом у рамках загального задуму автора.

Співвідносне вживання у складі одного СБР паралельних ПО, які передають тотожну або близьку інформацію, можливе за умови поєднання логічної багатокомпонентної структури і емоційно-експресивного забарвлення. Синонімічні зв'язки сприяють утворенню нових образів: за допомогою нанизування синонімів (не тавтологічний синонімічний повтор) створено авторський образ, напр., незграбного товстого хлопчика: «Він дуже соромився того, що сорочка шкільної форми часто розходила на його круглому животі, що гудзики маринарки на ньому не сходилися, а мама примушувала влітку одягати під штани довгі підколінки замість шкарпеток» (Н.Сняданко) (СБР з однорідним супідрядним і сурядним зв'язком).

Такі та інші приклади доводять існування однієї із тенденцій стилістики тексту та полі предикативних конструкцій – існування міжрівневої синонімії, оскільки синонімами можуть бути слова й компоненти СБР, тобто одиниці лексико-семантичного і синтаксичного рівнів.

Напр.: «Він сидів біля кухонного вікна, кутив, дивився на довгі сутінки і думав про те, що скоро починається літо, а з ним настає робота: знову доведеться літати, не знаючи ні дня, ні ночі, і відпустку влітку не одержиш, а лише у вересні... ще гаразд би у вересні, а то виженуть у жовтні, коли скрізь уже дощі, і хоч куди поїдеш, сонце зовсім не те» (П.Кириченко).

Отже, аналіз СБР з паралельним розташуванням ПО виявив приклади СБР з однорідною супідрядністю, багатокомпонентною сурядністю, послідовною підрядністю, безсполучниковим зв'язком (у випадку однотипності компонентів). Структурні особливості таких речень органічно пов'язані із спеціальними прийомами виразності і, нарешті, СБР з паралельною побудовою є стилістичним засобом, що пов'язує велику кількість ПО та доводить доцільність існування таких конструкцій в акті комунікації.

Список використаних джерел

1. Білодід І.К. Стилістика великих синтаксичних сполук / І.К.Білодід // УМЛШ. – №12, 1970. – С.23.
2. Блох М.Я. Проблема тождественности предложения в свете соотношения понятий синтаксиса, семантики и информатики / М.Я.Блох // Вопросы языкознания. – 1877. – №3. – С.73 – 85.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэзия. – М.: Наука, 1989. – С.67.
4. Глисон Г. Введение в дескриптивную лингвистику / Г.Глисон. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1959. – с.337.
5. Коваль А.П. Практична стилістика сучасної української мови / А.П.Коваль. – К.: Наука, 1987. – С.316.
6. Новий тлумачний словник української мови / укладачі: В.Яременко, О.Сліпущко. – В 4-х томах. – Т.1. – С.38.
7. Слинко І.І. Син-таксис сучасної української мови : Проблемні питання: навч. посібник / І.І. Слинко, Н.В. Гуйванюк, М.Ф. Кобилянська. – К. : Вища шк., 1994. – 670 с.
8. Украинцев Б.С. Самоуправляемые системы и причинность / Б.С.Украинцев. – М.: Наука, 1972. – С.64.
9. Українська мова : енциклопедія / редкол. : В.М. Русанівський, О.О. Тараненко, М.П. Зяблюк та ін. – К. : Українськ.а енциклопедія імені М.П.Бажана, 2004. – 821с.
10. Шульжук К.Ф. Мовленнєва реалізація моделей складних багатокомпонентних речень / К.Ф. Шульжук // Мовознавство, 1992. – №1. – С.3-40.
11. Hill L. Introduction to linguistic structures / L.Hill. – New York: Hareourt, Brace and Co, 1958. – С.409.

Анотація. Складне багатокомпонентне речення – характерна ознака писемного мовлення, структура СБР має стійкі схеми будови, які є результатом історичного розвитку синтаксичної системи української мови. СБР виділяємо на фоні мовленнєвого потоку, яким є тексти сучасних українських прозаїків. Серед особливостей таких речень – характерні ознаки різних модельних типів.

Ключові слова: складні багатокомпонентні речення, структурна схема, синтаксичний рівень, основна та додаткова інформація, мовна реалізація довкілля.

Summary. Composite multicomponent sentence – is a specific feature of the writing language, structure of composite multicomponent sentence is fixed in constant schemes and is a result of historical development of syntax system of Ukrainian language. Composite multicomponent sentence is specified on the ground of the talkspurt, such as texts of modern Ukrainian prose. Peculiarities of such sentences are the specific features of different model types.

Key words: composite multicomponent sentences, structural scheme, syntactic level, basic and additional information, language realization of the environment.

СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГІЧНІ ПАРАМЕТРИ СПОЛУЧНИКОВИХ ПОРІВНЯЛЬНИХ КОНСТРУКЦІЙ У РОМАНІ МАРІЇ МАТІОС “СОЛОДКА ДАРУСЯ”

Порівняльні конструкції української мови не можна назвати недослідженими. Навпаки, вони активно вивчаються. Зокрема існує дуже насичена монографія І.К. Кучеренка [1959], розділи чи фрагменти розділів у курсах сучасної української літературної мови тощо. Різні аспекти порівнянь стали предметом дисертаційних досліджень Г.Я. Довженко [1969], Л.В. Голоюх [1996], М.С. Заборної [1997], Н.П. Шаповалової [1998], Л.В. Прокопчук [2000], С.М. Рошко [2001], причому дослідження проводились переважно або виключно на матеріалі художньої літератури. Однак невивченого, нез'ясованого в проблематиці компаративних конструкцій залишається поки що значно більше, ніж з'ясованого. Подальша (і поглиблена) розробка проблематики порівнянь в українській мові, зважаючи на складність, розмаїтість та фундаментальну вагомість їх для мови в цілому і художнього мовлення зокрема, залишається нагальною потребою. Спробуємо розібратися в цій проблематиці, спираючись на мову роману М. Матіос “Солодка Даруся”.

Володимир Базилевський у своєму виражальному роздумі-есе “Самознищення таланту” сказав: “Схиляючись перед прозою цього покоління, ризикну зауважити, що, можливо, доказом і виправданням немарності його існування стане “Солодка Даруся” Марії Матіос. Те, що вдалося їй висловити, означити прикладом, напівпрояснити підтекстом, не вдалося жодному з її ровесників” [1]. А Ігор Римарук у короткій передмові до цього роману, чи, як визначила жанр свого твору авторка, “драмі на три життя”, зазначає: “це данина пам’яті. А також (чи передовсім?..) – нашій мові. [...] Про вишталтованість Твого стилю в “Ружі-Дарусі” – та про розкошування в буковинських лексичних потоках-розтоках – обіцяю написати окремо” [6,7-8]. Про мову цього “непроминального твору” (Дмитро Павличко) хочеться говорити і говорити. Багата і завжди доречна образність. Тонке й точне використання діалекту, діалектних фразеологізмів та порівняльних зворотів.

Дозволимо собі розглянути порівняльні конструкції, ужиті письменницею в романі “Солодка Даруся”. Усього їх ми нарахували 388 таких конструкцій. Серед цих 388 порівнянь 333 – сполучникові, враховуючи й конструкції з модальними, інакше гіпотетичними частками, що теж можуть очолювати порівняння. Структурним організатором порівняння може бути навіть прийменник, пор.: *“випускав дим з люльки змалілий до дитини Танасій Максим’юк”* [5,125], *“діставав потиличника від іншого шкільника, трохи розумнішого від себе”* [5,16]. Зазвичай подібний порівняльний сенс виражається у першому випадку сполучником *як*: *“Даруся, зів’яла, геть зовсім безсила, змаліла, як дитинка, мовчки давала себе обертати* [5,13], а в другому за допомогою сполучника *ніж*: *“кінь був до нього добріший, ніж люди”* [5,166].

Якщо зіставити сполучникові порівняльні конструкції роману М. Матіос та творів М. Коцюбинського (останні ми досить докладно вивчали й володіємо відповідним матеріалом [4]), за їх показниками, тобто сполучниками чи модальними частками, то можемо констатувати як спільні, так і відмінні риси. Кількість показників майже збігається, бо в М. Коцюбинського сполучникові порівняння вибудовуються 15-ма показниками [4], а в М. Матіос 16-ма. При цьому у М.М. Коцюбинського є показники, відсутні у М. Матіос: *сливе, як* (у значенні “ніж”), *що та хоч*, а в М. Матіос, відповідно, показники, яких не вживав М. Коцюбинський: *нібито* (10 ужитків), *начебто* (3 ужитки), *немовби* (2 ужитки), *якби* (9 ужитків) і в одному випадку конструкція *чим – тим* з компаративним сенсом: *“І чим холодніша вода, тим швидше біль відпускає Дарусю”* [5,15].

Особливу увагу звертає на себе показник із діалектним забарвленням *якби* (частіше з роздільним написанням – *як би*), який ми з обстежених творів (І.Котляревський, Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка, М. Коцюбинський, М. Черемшина) зафіксували з компаративним сенсом тільки в М. Черемшини. Пор. ужиток цих сполучників у романі “Солодка Даруся”: а) із злитим написанням показника – *“від минулої осені стало на тім боці якось так тихо, ніби там тривали щоденні поминки за щойновмерлими, чи так, якби тамтешні люди раптово об’їлися маковиння – і надовго впали у сплячку”* [2005,101-102]; б) із роздільним написанням – *“Аж чую – [...] нечиста сила говорить, людським голосом говорить, та страшним таким, та грубим, таким, як би ведмідь крізь малини дерся* [5,33], *“У відьом лице завсіди червоне, а в неї таке, як би сметаною поверх воску змащене”* [5,115]. Цей порівняльний сполучник уводиться словами *так, такий*, наявними у головному реченні чи в підметовій (суб’єктній) частині простого речення.

Серед наведених прикладів просте речення маємо з нашої точки зору у двох випадках, що вказані першими в пунктах *а* і *б*, причому в пункті *б* порівняльна структура є частиною складносурядного речення.

Найчастіше компаративні конструкції в “Солодкій Дарусі” очолюються сполучником *як* – їх тут 178, тобто 53,4 %. Це не якась специфічна прикмета, а відображення загальномовної ситуації: у М. Коцюбинського їх 50,8%, а в М. Черемшини (у формах *як* та *єк*) 53 %. Отже, у цих трьох авторів більше половини сполучникових компаративних конструкцій утворюються показником *як*. Так панування сполучника *як*, що зрідка займає і синтаксичну позицію сполучникового слова, тобто прислівника [4], пояснюється безпосередністю його семантичної скерованості на порівняння. Тільки він ніякими додатковими чи уточнюючими модальними співзначеннями ніколи не ускладнюється, виражаючи семантику порівняння і тільки порівняння. Пор. у складі простого речення: “Славко на цей раз мовчав *як німий*” [5,16], “А голос пливе звідусюди, *як призахідне сонце, – лагідне, недокірливе, терпляче*” [5,29]. Із виділенням в окреме підрядне речення: “Але радість для Михайла з Матронкою увалася, *як увалась колись струна на Фіціковій скрипці саме посеред весільної “гуцулки”*” [5,91].

Зрідка при порівняльній конструкції з показником *як* з’являються вказівні слова *так* чи *такі*. З’являються вони і в простому, і в складному реченні, знаходячись у першому випадку в головному реченні, а в другому – за межами порівняльного звороту. Ці вказівні слова можуть стояти безпосередньо перед показником *як* або відмежовуватися від нього іншими словами. Показник у всіх цих випадках перестає бути сполучником: підноситься у ранг прислівника: Пор.: 1) “А потім ця мелодія-злодій запливає і розливається в жилах нечутно – *так, як тече рідна кров людини*” [5,85]; “села відбивалися між собою *так само однаково, як відбивається людське обличчя у дзеркалі*” [5,97]; 2) “любив усе робити *так, як не в тутешніх людей і не скрізь*” [5,99], “в його селі поволі ставало *так тихо, як у Черемошнім по той бік ріки*” [5,121].

Як бачимо, у складі простих речень вказівне слово *так* переважно стосується самої порівняльної конструкції з прислівником *як*, безпосередньо йому передуючи: “на жменьку сторонської, *такої, як сам, круглої сироти*” [5,82]. Займенник *такий* у простому реченні не передує безпосередньо порівняльному звороту тільки в кількох випадках: “на сьогорічні [барабулі – О.М.] в Дарусі неврожай, *такі дрібні, як ліскові горіхи*” [5,24]. У складному ж реченні нормою є побудова, за якої займенник *такий* узгоджується з певним словом, а вже це слово керує підрядним порівняльним реченням: “Німецький офіцер... із *таким знаком на рукаві, як у Черемошному писали писанки – двома перекладеними навхрест і загнутими в різні боки скобами*” [5,128]. Відзначена розбіжність, між іншим, слугує ще одним доказом нашої думки [4], що більшість порівняльних конструкцій увходять до складу простого речення. Порівняльна конструкція є, всупереч думці багатьох мовознавців, окремим підрядним реченням лише тоді, коли вона являє реальну, а не домислювану, віртуальну реченнєву структуру.

Як зручний – короткий і семантично неускладнений засіб, сполучник *як* може, повторюючись, утворювати до чотирьох порівняльних зворотів у межах одного речення: “Михайлові захотілося впасти лицем у сніг на срібному горбі з того боку, де знову заклично трубив ріг, *як зрілий олень у шлюбну свою пору; бо не лишилося на світі нічого, окрім полохливого, як пташка, Матрончиного серця в Михайловій жмені... і отого різдвяного рогу, що ставав то тривожним, як гул повеневої води, то несамовитим, як чоловік біля вдатної йому жінки*” [5,103].

Марія Матіос уживає порівняння як сильний засіб художнього, образного мовлення, а її талант підказує їй точні, нестандартні, глибинні компаративні побудови, у яких сполучники добираються не згірше самих об’єктів порівняння, поєднуючись відповідно до своїх семантичних, виразових спроможностей. Поєднуватися можуть найрізноманітніші сполуки, серед яких показник *як* займає чільне місце: “звивиста, *як гадина, і зелена, мов кобиличка, ріка*” [5,102]; “Але, дивіться, вони собі файно любляться, *ніби вчора побралися, і живуть тихонько, як миші за лубом*” [5,126].

Модальний сполучник *ніби*, ужитий у “Солодкій Дарусі” 72 рази (це – 21,6%), є другим після *як* показником порівняльних конструкцій цього роману. Тут уподобання М. Матіос і М. Коцюбинського різко розходяться, бо в усіх творах останнього сполучник *ніби* ужитий з компаративним значенням тільки тричі. В ієрархії сполучникових порівняльних засобів М. Коцюбинського він займає лише дванадцяте місце: письменник явно його не любив. Зазначена розбіжність зумовлена часом та індивідуально-авторськими уподобанням передусім М. Коцюбинського, а не М. Матіос, бо в “Частотному словнику сучасної української художньої прози” *ніби* серед компаративних засобів теж займає, як і в М. Матіос, друге місце після *як* [8].

В академічному одинадцятитомнику *ніби* у функції порівняльного сполучника тлумачиться не зовсім коректно: “у знач.: *наче, неначе, мов, немов*” [7, т.5, 418]. Якщо *ніби* має те ж значення, що й чотири інші порівняльні сполучники, то навіщо вони здалися мові? І чотири “аналоги” не є семантично тотожними (компаративна сила *неначе* і *немов* більша, ніж у сполучника *наче* і *мов*;

із цих останніх *мов* семантично ближче до *як*, *ніж*, *наче*), і *наче* має свій власний функціонально-семантичний відтінок. Цей відтінок передусім полягає у підкресленій модальності, суб'єктивності побудови, яка є акцентовано неадекватною, тільки уявно наближеною до реального стану речей. Пор.: “*На ньому якомось незграбно, ніби на виріст, висіла темно-зелена форма з портупейми стовбурчилися, ніби під вітром, штани-галіфе і блистіли юхтові чоботи*” [5,152-153]. Підкреслюється, що насправді формою висіла незграбно не тому, що була “на виріст”, а галіфе стовбурчилися не від вітру. Порівняння подаються як приблизна, але спеціально недостовірна інформація, зумовлена нехиттю до достовірності.

У розглянутому прикладі структура порівнянь зі сполучником *ніби* ґрунтується на відразі до описуваного. Однак почуття може бути зовсім іншим – співчуттям, уболіванням: “*І мусить вона відходити тиждень, ніби вертатися з того світу*”, “*Голову зносило кудись так далеко, що вона чимдужче тримала її обома руками, ніби боронилася від злодія*” [5,13-14], однак акцентована неадекватність як семантична підвалина компаративної специфіки сполучника *ніби* залишається незмінною. У реченні “*З-поміж хлопцевих ніг стирчав обріз, ніби націлений в небо*” [5,146] акцентована неадекватність ховає біль, тугу, горе. Не в небо був націлений той обріз, а в ворогів – німців, потім “совітів”. У контексті: розстріляний і роздягнений Іван біля теж розстріляної дівчини під стіною сільради, куди зігнали все село, компаративний зворот з *ніби* не пафосно говорить більше і яскравіше, ніж важка викривальна промова. І сполучник *ніби* ніяким іншим у цьому реченні заступитися не може.

Показник *ніби* нерідко має за межами порівняльного звороту співвідносне слово *так*. У складі простого речення: “*Голова постукав пальцями по столі, підкрутив вус так, ніби хотів з нього скрутити цигарку*” [5,70]. У складному реченні з підрядним порівняльним: “*Але ніхто більше не чув – не видів від них ні привіту, ні одвіту і ніякого іншого знаку, так, ніби людей віднесла вода без сліду*” [5,104].

Часте поєднання співвідносного прислівника *так* зі сполучником *ніби* призвело в розвитку мови до того, що цей прислівник почав, прирісши до *ніби*, переходити в склад порівняльних зворотів. Це призвело до появи фактично нового складного порівняльного сполучника *так ніби*: “*він сміливо посунув на Ірину з вилами, так ніби мав її зараз узяти на зубці і закинути в саме пекло*” [5,51], “*лиш великі градини котилися їй по щоці і ніяк не могли зупинитися, так ніби хотіли доплсти сметанним лицем до самого моря*” [5,118]. Цей компаративний сполучник може вводити не лише порівняльні звороти в простому реченні, а й підрядні речення у реченні складному: “*А далі з-за дверей почувся шурхіт, так ніби хто одбирав кукурудзяні качани*” [5,107]. Компаративи з *ніби* здатні й до парцеляції: “*жінка щезла, як річкова нявка. Ніби запалася жива людина в землю безслідно*” [5,95].

Порівняльні конструкції зі сполучником *як* та *ніби* складають 75%, три чверті всіх сполучникових порівнянь у романі “Солодка Даруся”. Остання їх чверть розподілена аж між 14-ма різними компаративними сполучниками (і частками). Це, в порядку зменшення частотності, *мов* (ужито 15 разів), *нібито* (14 разів), *ніж* (десять), *якби* (дев'ять), *немов* (сім), *наче* (теж сім). Лише по чотири рази з'являються сполучники *гейби*, *мовби*, *неначе*, тричі – *начебто*, і двічі – сполучник *немовби* та квазісполучник *аж*. А порівняльні конструкції зі сполучником *аніж* та двоскладовим *чим ... тим*, про який уже мовилося, представлені тільки по одному разу. Розглянемо всі ці компаративні утворення.

Третє місце порівняльного сполучника *мов*, так би мовити, його узагальненою, загально-українською позицією. Третє за вживаністю місце він посідає і в М. Коцюбинського, і в сучасній українській прозі. Судячи за даними існуючих словників та словопокажчиків, у Т. Шевченка і Л. Українки цей сполучник стоїть навіть на другому місці.

Сполучник *мов* має найменшу дозу модальності: до сенсу простого зіставлення тут додається лише ледве відчутний нюанс близькості, відтінок ірреальності. Тому з усіх українських порівняльних сполучників *мов* стоїть найближче до *як*, де діє просте порівняння, без будь-яких модальних додатків: “*верталися Михайло з Матронкою з коляди додому, і стали, мов укопані, глянувши на другий бік порубаного Черемоша*” [5,102] “*дитина щебече, мов сороченя*” [5,138], пор. з повторенням: “*Матронка до Марії – Михайло поза Марїїну стайню, лиш визирне з-поза стіни, мов злодій, і знов сховається, мов злодій*” [5,137]. Сполучник *мов* найчастіше поєднується, зрозуміло, з *як*: “*залізні обручі спадали з неї, як листя з дерева, ... аж не хотілося зранку розплющувати очей, а отак би лежати ... і радіти, що біль зникнув, мов і не було його ніколи*” [5,47].

Четверте місце сполучника *нібито*, якого М. Коцюбинський у своїх художніх творах не вжив жодного разу (зате у Т. Шевченка цей сполучник на шостому місці, а в Л. Українки на сьомому), зумовлене у М. Матіос тим, що письменниця високо цінує твірний сполучник *ніби* (друге місце). Функціонально сполучник *нібито* мало чим відрізняється від свого джерела *ніби*, лише суфікс – *то* трохи посилює гіпотетичну допустовість його компаративності: *нібито* не так, але насправді так. Пор. ужиток цих сполучників поряд, причому конструкція з *нібито* підкреслює конструкцію

з ніби: “І тут Матронка скинулася, ніби зі сну, нібито мала намір не пустити дитину, але дитина вже стояла перед офіцером” [5,156]. Сполучник може вводити як порівняльні звороти у простому реченні, так і підрядні порівняльні речення у складному реченні: 1) “Лишилося одне тіло, нібито й не Дарусине, не зболене не зчорніле, а чиясь чуже” [5,29]; 2) “Але радість для Михайла з Матронкою увалася ... – нібито й не ночувала тут радість ніколи” [5,91].

Семантична специфіка компаративного *нібито* легко перетворює цей сполучник у частку: “очі в них все одно *нібито* зв’язані якимсь невидимим шнурком” [5,81]. У поєднанні з *так* розглядувана лексема може творити єдиний складний компаративний сполучник: “Запустив роботи, не люди не показується, лиш жінку з дитиною пазить, *так нібито ніхто до нього не мав гризоти*” [5,116]. Пор. ще випадок парцеляції, у якій *так* виступає вказівним словом, а не компаративним сполучником: “Матронка була дуже побита. *Так, нібито* вона з висоти падала, а били її буками чи батогами по всьому тілу” [5,115].

Наступний за вживаністю порівняльний сполучник *ніж*. На відміну від інших компаративних засобів, що так чи інакше вказують на схожість суб’єкта й об’єкта (тобто порівнюваного явища й того з чим воно порівнюється), акцентує увагу, навпаки, на несхожості, розбіжності, поєднується для цього з формою вищого ступеня прикметника або прислівника: “З курми вона говорить краще, *ніж із людьми*” [5,11], “Для Дарусі це страшніше, *ніж напади болю*” [5,34], “Зварений для борщу буряк має менш багровий колір, *ніж у цю мить лице голови сільради*” [5,71].

Не так уже рідко (9 разів) М. Матіос уживає компаративний сполучник *якби*, що має виразне діалектне забарвлення, а за своїм змістом наближається до сполучника *ніби*. Академічний одинадцятитомний словник його не фіксує, подаючи лише сполучник *якби* з іншим наголосом і, головне, іншим значенням – умовним (“*Якби ви знали, паничі, як люди плачуть живучи*”), а також з’ясувальним [7, т. 11, 635]. Цей діалектний сполучник уже розглянуто вище.

Решта порівняльних сполучників (їх 9 рахунків і одноразове *аніж*, наведене вище) у “Солодкій Дарусі” належать до рідковживаних. По сім разів з’являються конструкції з *немов* і *наче*: “По два боки мілкого навесні і повноводого влітку, але незалежно від пори року, завжди гомінкого і спішного Черемоша, між горбів і кичер, *немов у глибокій жіночій пазусі, гніздилися двоє гірських сіл з однаковою назвою – Черемошне*” [5,97], “слова їй зашпортувалися в роті, *наче спіткалися об каміння*” [5,50]. Пор. і поєднання цих двох сполучників із додавання всюдисущого *як*: “«Гора-маре» проникає в людину нечутно – *наче смаковита, солодка отрута сну у приспану ласкою жінку, і скрадається до невинної душі, як ласиця під коров’ячий дійок, і боляче раниць, немов тупий ніж*” [5,84]. Застосування тут трьох різних компаративних сполучників не тільки підносить барвистість опису, а й передає якоюсь мірою ритм, мелодику “гора-маре” – “велику музику надглибокого душевного потрясіння”. Зворот з *наче* долучає до компаративності ледве відчутний мрійний відтінок модальності, далі структура з *як* не долучає до порівняльності ніяких відтінків, а врешті завершальна побудова з *немов* вибухає спалахом відчуттєвої модальності не згірше ножа.

Лише по чотири рази в романі з’являються порівняння з *мовби*, *неначе* й діалектним *гейби*. Останній сполучник фігурує в словнику, але з позначкою “діал.” І надто приблизним визначенням: “Наче, немов” [7, т. 2, 46]. СУМ взагалі визначає порівняльні сполучники дуже некоректно – через інші сполучники, які упорядникові статті чисто суб’єктивно визнаються синонімічними. А насправді: сполучник *гейби* містить більший обсяг модальності, ніж *наче* і менший, ніж *немов*: “А Цвичок грав у дримбу і дивився по через паркан, *гейби і не на Дарусю, а лиш на подвір’я*” [5,45]. У трьох інших випадках *гейби* виступає в позиції частки, але відтінок модальної компаративності не втрачає: “Сказати, що навіть тут, у горах, було багато охочих грати на дрибках – не скажеш, бо час якийсь настав *гейби* не для веселості” [5,40]. До речі, компаративні конструкції з *гейби* у романі скупчені в одному місці об’ємом у 18 сторінок (с.40–57) і всі стосуються Цвичка та його дрибм. Письменниця пограла цим сполучником-часткою, як на дрибмі, і облишила цей засіб. Такий прийом повального застосування певного порівняльного сполучника авторка використовує і в деяких інших випадках. Наприклад, шість із семи ужитків сполучника *немов* зосереджені на шести сторінках твору (с.81-86).

Можна констатувати закономірність, яка дуже проявляється і в М. Коцюбинського, і в М. Матіос. Порівняльні сполучники із спільним коренем уживаються тим частіше, чим простішою є їх структура. В обох письменників *мов* частіше за *немов*, а *мовби* – рідше за *немов* (у М. Коцюбинського – тільки один раз). *Немовби* – ще рідше у М. Матіос (двічі), а в М. Коцюбинського даний сполучник взагалі не з’являється. В українській мові цей ланцюжок продовжується, але – в інших авторів. Словник сучасної прози фіксує ще, з нижчою за *немовби* частотністю, *мовбито* і *немовбито*. Обидва вони є у творах І. Франка, а *немовбито* – і в Л. Українки. Сказане стосується і ланцюжка, що починається сполучником *наче*: *наче*, *неначе* (на цьому показник у М. Коцюбинського закінчується), *начетбо* (є у М. Матіос). У інших авторів є ще *начеб* (за структурою він мав би стати перед *начетбо*), *неначеб*, *неначетбо* (всі три є у творах Л. Українки).

Залишилося сказати ще про квазісполучник *аж*. Академічний словник кваліфікує *аж* як підсилювальну частку і сполучник, але не порівняльний [7, т. 1, 22-23]. Між тим у “Солодкій Дарусі” (як і в творах М. Коцюбинського) підсильний сенс *аж* іноді супроводжується компаративною семою. Найвиразніше це помітно у двох випадках, де *аж* явно виконує роль порівняльного сполучника і вводить підрядне порівняльне речення: “заграв у бік Дарусиного двору якоїсь дуже тужної, аж кури перестали порпатися в пилюці, а пес завертів хвостом і подався в буду” [5, 45]. Ми називаємо порівняльне *аж* квазікомпаративним тому, що ніхто з дослідників його з компаративемами не пов’язує. А може, це просто недогляд і префіксоїд *квазі-* тут зайвий? Адже до праць І.Р. Вихованця сполучник *ніж* теж не зараховувався до порівняльних [2, 352-353].

Порівняння вживаються для кращого розкриття предмета розмови (у складі порівняння це – *суб’єкт*) шляхом його зіставлення з якимись іншими предметами чи явищами (це – *об’єкт* порівняння) на ґрунті якоїсь їх спільності (це – *засада* порівняння).

Ці три компоненти – *суб’єкт*, *об’єкт* і *засада* – становлять зміст порівняння, який у Марії Матіос є дуже оригінальним, небуденним і водночас строго вписаним у реалії гуцульського сільського життя. А формою порівняння, організатором його структури керує передусім *показник* – у нашому матеріалі сполучник чи його заміник. Доречний, адекватний добір порівняльних сполучників (яких в українській мові є багато) значною мірою підвищує якість, соковитість, барвистість уживаних М. Матіос порівнянь. Можна сказати точніше. Здається, немає мови, що є настільки багатого порівняльними показниками, як українська мова. Із цього порівняльного арсеналу кожен автор обирає якусь частину, що більше імponує його способу мислення. Немає жодного письменника, який використав би всі порівняльні показники української мови, як немає й такого письменника, який би зовсім до них не звертався. Марія Матіос дбайливо дібрала свій комплект порівняльних показників і майстерно вибудувала ті структури, що можуть бути споруджені цими показниками.

Список використаних джерел

1. Базилевський В. Самознищення таланту / В. Базилевський // Літературна Україна. – 2006, 14 грудня.
2. Вихованець І.Р., Городенська, К.Г. Теоретична морфологія української мови / І.Р. Вихованець (ред.). – К.: Університетське видавництво “Пульсари”, 2004. – 398с.
3. Марчук О.І. Порівняльні конструкції зі сполучником як у мові Михайла Коцюбинського / О.І. Марчук // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний зб. з регіональних проблем. – Житомир, 2002. – № 8. – С. 48 – 59.
4. Марчук О.І. Структурно-типологічні параметри порівняльних конструкцій в ідіостилі М.М. Коцюбинського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / О.І.Марчук . – Одеса, 2003. – 20с.
5. Матіос М.В. Солодка Даруся. Драма на три життя / М.В. Матіос. – вид. 3-тє. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2005. – 176с.
6. Римарук І. “Трояка ружа, або Солодка Даруся” / М.В. Матіос Солодка Даруся. Драма на три життя. – вид. 3-є. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2005. – 176с.– С.7 – 8.
7. Словник української мови / ред. кол. І.К. Білодід, А.А. Бурячок та ін. – К.: Наук. думка, 1970 – 1980. – Т. 1 – 11.
8. Частотний словник сучасної української художньої прози / Частотний словник сучасної української художньої прози: В 2 т., 1981: – К.: Наук. думка, 1981, – Т. 1,2.

Анотація. У статті розглянуто коло питань, пов’язаних із особливостями функціонування компаративних конструкцій у художньому мовленні; з’ясовано специфіку структури і типології сполучникових порівнянь у романі М. Матіос “Солодка Даруся”, а також порівнянь узагалі. Йдеться і про розв’язання теоретичних проблем порівняльних конструкцій української мови.

Ключові слова: порівняння, компаративна конструкція, порівняльні сполучники, структурно-типологічні параметри, порівняльний зворот, підрядне порівняльне речення.

Summary. The article deals with the problem of comparative constructions functioning in belles-lettres style; the peculiarities of the construction and the typology of conjunctive comparisons in Marya Matios’ novel “Sweet Darusya” have been investigated. The theoretical problems of comparative constructions in the Ukrainian language are also presented.

Key words: comparison, comparative construction, comparative conjunctions, structural typological parameters, comparative phrase, comparative subordinate clause.

СЕМАНТИЧНІ ТА ПРАГМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КАТЕГОРІЇ “МИ – ВОНИ” В АНГЛОМОВНОМУ ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Постструктуралістське трактування ментальності як дискурсу торкається аналізу способів знакового становлення соціокультурних уявлень з урахуванням значущості опредметненої в мові ідеологічної сітки, специфічного “фільтру”, який та чи інша соціальна група встановлює між індивідом та реальністю, спонукаючи його думати у визначених категоріях, помічати та оцінювати лише такі аспекти дійсності, які визначені в якості важливих та суттєвих. Картина світу, що формується у результаті такого вибіркового світосприйняття, являє собою скоріше концепт (а не образ) реальності, що детермінує форми взаємодії з нею.

Мовна природа свідомості зводить увесь універсум культури до набору дискурсивних практик, а створювані при цьому тексти – суть докорінних феноменів людського існування. Дискурс однією своєю стороною звертається до зовнішньої прагматичної ситуації, а іншою – до ментальних процесів суб'єкта: етнографічних, психологічних і соціокультурних правил та стратегій розуміння та породження мовлення.

Таким чином, можна стверджувати про входження тексту в життєву ситуацію, про дискурс як мову в контексті суб'єктивної реальності та об'єктивної дійсності, про мову, занурену в життя і таку, що розглядається як цілеспрямована соціальна дія, як компонент взаємодії людей і механізмів їх свідомості. Категорія дискурсу фіксує результат взаємодії зовнішньої дійсності, внутрішньої психічної реальності та знаково-символічної системи (А. Н. Баранов, В. З. Дем'янков, В. І. Карасик, Ю. Н. Караулов, В. Г. Костомаров, П. Б. Паршин, В. В. Петров, Г. Г. Почепцов, П. Серіо, Ю. А. Сорокін, Ю. С. Степанов, М. Фуко, А. П. Чудінов, В. И. Шаховський, Е. Й. Шейгал, Р. Chilton, С. Schaffner, Т. А van Dijk, N. Fairclough, G. Lakoff, R. Vodak, A. Wierzbicka, etc.).

Наше дослідження викликано інтересом до ментальних структур політичної свідомості, а досліджуваний дискурс відноситься до політичних реалій сучасності. Функція “автора” визначається не спонтанною атрибуцією дискурсу його творця, а серією специфічних і складних операцій, що детермінують універсум дискурсу. Відповідно, вивчаючи структуру, функціонування, правила створення дискурсу, ми можемо опосередковано вивчати структуру, функціонування, принципи конструювання картини світу в індивідуальній або колективній свідомості.

Мета статті – визначення семантико-прагматичних особливостей категорії “Ми – Вони” в англomовному політичному дискурсі та ототожнення її особливої значенневої універсалії, що специфічно відображає об'єктивно існуюче протистояння різних соціальних груп за допомогою створення максимально позитивної репрезентації власної політики суб'єкта дискурсу на тлі негативного образу його політичного опонента.

Герменевтичне дослідження політичного дискурсу має у своїй основі положення про змістовний характер комунікації, відповідно до якого суб'єкти дискурсу розглядаються як рефлектуючі мовні особистості, які реалізують діяльність розуміння як двонаправлену діяльність, пов'язану із продукцією й рецепцією змістів і визначальну інтенційну обумовленість вибору текстових засобів змістоутворення. Усвідомленість протікання процесів розуміння встановлює деяку градацію або ієрархічну взаємозалежність опредметнених у дискурсі змістів, що співвідноситься із суб'єктивним розміщенням пріоритетів, на яку впливає як специфіка індивідуально – особистісного сприйняття дійсності, так і своєрідність сфери діяльності суб'єкта дискурсу. Для політичного дискурсу таке розміщення пріоритетів і, як наслідок, вибудовування відповідних взаємозв'язків ґрунтується на необхідності реалізації головної мети політичної комунікації, сутність якої становить здійснення боротьби за владу [5, 27]. Боротьба за владу і відображаючи її дискурсивна полеміка обумовлюють формування на рівні політичного дискурсу стійкої конструкції “Ми – Вони”.

Аналіз дискурсивної представленості змісту опозиції “Ми – Вони” у різних національних політичних дискурсах привів нас до висновку про істотну роль засобів метафоризації в його конструюванні, що обумовлюється закладеним у них рефлексивно – евристичним потенціалом, на наявність якого вказує властива метафорі здатність виконувати цілий ряд функцій, пов'язаних з інтенсифікацією й експлікацією змісту, актуалізацією окремих аспектів і непрямою передачею інтенцій [4, 31], трансляцією культурних змістів і демонстрацією гіпотетичного розвитку об'єкту й т.д. Реалізація таких функцій метафоризації в політичному дискурсі забезпечує створення необхідної суб'єктові дискурсивної реальності, у рамках якої стає можливим суб'єктивне подання

політичної дійсності й побудова відповідних образів. При цьому виявляється інтенціональна обумовленість використання засобів метафоризації й висунення однієї або декількох функцій у якості домінуючих у рамках побудови різних варіацій опозиції “Ми – Вони”, що може бути продемонстрована на прикладі аналізу специфіки змістоутворення англомовного політичного дискурсу.

У цілому для англомовного політичного дискурсу характерною є тенденція дифамації політичного опонента й створення власного позитивного образу, що визначає переважне звертання суб’єктів дискурсу до антитез, метафор “proper” і метонімії, які служать інтенсифікації протиставлення, що виражається опозицією “Ми – Вони”. При цьому, крім переваги стратегії дифамації опонента, виявляється переважне звертання до використання тактики дискредитації “містичного” опонента. Останній, при цьому, як правило, з’являється в образі невідомої, негативної, створюючої погрозу процвітанню нації й усього світу сили, корелятом якої в дискурсі стають метонімічні поняття “evil” або “evil forces”, що багато в чому відображає специфіку протестантської ідеології. Саме на цю силу в англомовному політичному дискурсі покладається відповідальність за всі лиха, нещастя й невдачі, що осягли країну та світ.

e. g. Let us no longer blind ourselves to the undeniable facts that evil forces which have crushed and undermined and corrupted so many others are already within our gates [6, 1].

Звернення до засобів метафоризації, в цьому випадку, сприяє інтенсифікації значення “небезпека”, що в цьому випадку досягається за допомогою супровідного метонімічного образу “evil forces” розгорнутого експлікуючого визначення, що містить перерахування негативних дій опонента, побудоване за принципом наростання. образу опонента протиставляється метафоричне подання власної країни як “дому” (“within our gates”), пов’язане з актуалізацією значення “спокій, благополуччя”. Створення контрасту за рахунок конструювання полярних репрезентацій забезпечує реалізацію непрямого переконання реципієнтів у необхідності запобігання втручання опонента у внутрішні справи держави.

Особливістю конструювання позитивного образу власної держави в англомовному політичному дискурсі стає його метафоричне подання в якості особливого “місіонера”, загальноновизнана могутність якого визначає його здатність протистояти “містичному” опоненту для того, щоб уберегти світ від вихідної для опонента небезпеки.

e. g. The greatest honor history can bestow is the title of peacemaker. This honor now beckons the USA – the chance to help lead the world at last out of the valley of turmoil, and onto that high ground of peace that man has dreamed of since the dawn of civilization [6, 2].

Так, образ місіонерської держави в цьому випадку створюється пафосним поданням Америки як фактичної “рятівниці світу”. Прагнення показати винятковість своєї місії і її призначення вищими силами змушує суб’єкта звернутися до уособлення (“history can bestow”) і метонімії (“this honor now beckons the USA”), а експлікація змісту самої місії визначає використання розгорнутої метафори, у рамках якої суб’єктом також вводиться антитеза (“valley of turmoil – high ground of peace”), яка актуалізує концептуальне протиставлення “низ – верх”, як співвідносно з оцінною шкалою “добре – погано”. Звертання до антитези дозволяє суб’єкту підкреслити контраст між існуючим у світі занепадом і майбутнім процвітанням, до якого, відповідно до покладеної на неї місії, Америка здатна привести світ.

Ствердження місіонерського положення американської нації у світі в англомовному політичному дискурсі дуже часто виражається через звертання до антитези, що дозволяє протиставити світ сьогодення та світ майбутнього, підсилити контраст між значеннєвими репрезентаціями опонента й власної держави шляхом експлікації, викликаних діями опонента, несприятливих наслідків і підкреслення залежності їхнього усунення від реалізації політики, запропонованої суб’єктом дискурсу. Інші засоби метафоризації, як правило, сприяють інтенсифікації протиставлення, що виражається антитезою. У той же час зустрічаються випадки висунення на перший план інших засобів метафоризації, що характерно для висловлювань, у рамках яких антитеза формально не виражена, але імпліцитне протиставлення все-таки має місце, що пояснюється властивою специфікою побудови змісту – основи “Ми – Вони”.

e. g. The seeds of totalitarian regimes are nurtured by misery and want. They spread and grow in the evil soil of poverty and strife. They reach their full growth when the hope of a people for a better life has died. We must keep that hope alive. The free peoples of the world look for us for support in maintaining their freedoms. If we falter in our leadership, we may endanger the peace of the world and we shall surely endanger the welfare of our own nation [6, 3]. Градація (“the seeds: are nurtured, spread and grow, reach their full growth”), яка є ключовим засобом змістоутворення в даному висловлюванні, актуалізує імпліцитне протиставлення й експлікує суть місії Америки у світі. При цьому вона не тільки підкреслює необхідність виконання цієї місії внаслідок існуючої небезпеки зростання впливу опонента, представлений як такий, що користується важким становищем народів для пропаганди своїх ідей, але й сприяє реалізації прагнень суб’єкта

заручатися підтримкою щодо своїх майбутніх дій, що буде надалі служити виправданням можливих помилок.

Випадки конкретизації політичного опонента в політичному дискурсі співвідносяться із ситуаціями загострення міжнародної напруженості. Конкретизація “містичного” опонента в рамках ХХІ століття відбувається в одному напрямку, пов’язаному із твердим протистоянням двох “світів” – капіталістичного й соціалістичного, що приводило до текстової трансформації абстрактної опозиції “Ми – Вони” в опозицію “Ми (Америка) – Вони (Комуністичний світ)”:

e. g. The world of communism and the world of free choice have been caught up in a vicious circle of conflicting ideology and interest [6, 4]. Метафоричне подання капіталістичного й соціалістичного таборів як “the world of free choice” і “the world of communism”, а також використання стертого метафоричного образу (“vicious circle”) і звертання до метонімічного переносу (“conflicting ideology and interest”) підкреслює глобальний характер цього протистояння й сприяє вираженню думки суб’єкта про марність і відсутність реальної вигоди в цьому протистоянні для обох “світів”, що, у свою чергу, імплікує заклик до його ліквідації.

Розглянуті вище випадки конструювання змісту – опозиції “Ми – Вони” в політичному дискурсі більшою мірою співвідносяться з дискурсивним відбиттям специфіки міжнародних відносин. Побудова змісту – опозиції “Ми – Вони” для характеристики внутрішньополітичної взаємодії, як правило, пов’язане з вираженням у дискурсі критики дій одних суб’єктів іншими суб’єктами.

e. g. First we must overcome something the present Administration has cooked up: a new and altogether indigestible economic stew, one part inflation, one part high unemployment, one part recession, one part runaway taxes, one part deficit, spending seasoned with an energy crisis. It is an economic stew that has turned the national stomach. Ours are not problems of abstract economic theory. These are problems of flesh and blood; problems that cause pain and destroy the national fiber of real people who should not suffer the further indignity of being told by the Government that it is all somehow their fault [6, 5]. Дане висловлювання відтворює типovu для політичного дискурсу не тільки Америки, але й інших країн ситуацію, пов’язану із критикою суб’єкта політики свого попередника. Засоби метафоризації при цьому служать інтенсифікації змісту, що виражається, сприяють спрощеному висвітленню складних економічних проблем шляхом накладення різних референтних областей і введення антропометричного компонента. Так, розгорнута “кулінарна” метафора, що супроводжується експліцитним перерахуванням, заснованого на анафоричних повторях (“one part”), підкреслює пагубність політики попередника, яка призвела до повного занепаду усієї системи економіки держави. Специфіка обраної галузі допоміжного суб’єкта метафори, використовуючи термінологію теорії взаємодії, дозволяє суб’єкту дискурсу розвинути початковий метафоричний образ та сформувати на його основі новий образ, пов’язаний з метафоричним баченням держави як живого організму (“national stomach, problems of flesh and blood, cause pain”) з метою експліцитного показу, з одного боку – ступеня викликаних політикою попередника негативних наслідків, а з іншого боку – виразу власного розуміння важливості рішення економічних проблем, які відбиваються на житті як усієї держави, так і кожного окремого її громадянина. Метафорична сила створених суб’єктом дискурсивних образів підтримується використанням інших засобів метафоризації – повтор (“problems”), градація (“cause pain and destroy the national fiber”) і т. п. – які, в даному випадку, виступають як другорядні та служать посиленню окремих аспектів змісту.

Отже, особливості конструювання змісту опозиції “Ми – Вони” заключаються в побудові його окремих змістових варіантів, співвіднесених з дискурсивною деформацією “містичного” або досить конкретного опонента, а також в прокламації особистої політики шляхом створення образу “місіонерської держави”. Засоби метафоризації при цьому служать реалізації як загальної цілі дискурсивної актуалізації протиставлення, що виражається опозицією “Ми – Вони”, так і особистих інтенцій суб’єкта політичного дискурсу, які пов’язані з конструюванням окремих, індивідуально – специфічних метафоричних образів, основне призначення яких полягає в забезпеченні інтенсифікації необхідних змістових аспектів.

У мові політиків при оцінюванні тих чи інших політичних актів або політичних діячів поняття “Ми” та “Вони” нерідко виступають синонімами понять “добре” і “погано”, “прийнятно” і “неприйнятно” [3, 81].

Раніше опозиція “Ми” і “Вони” була особливо гострою. За новітніх політичних умов її гострота суттєво зменшилася, а сама вона змінила підставу для диференціації. Нова диференціація “свого” і “чужого” тепер здійснюється на основі таких ознак, як політична група, світогляд. Це дозволяє стверджувати, що у політичному мовленні ознаки політичної оцінки залежать від позиції автора. Різні ідеологічні настанови диктують використання одних і тих же слів у протилежно відмінних значеннях – то з позитивною, то з негативною оцінкою [1, 126].

Загальний зміст категорії “Ми – Вони” можна визначити так: те, що належить (не належить) особі або групі (чи суспільству загалом), до якої вона входить, а також те, що її стосується (не

стосується) [1, 128]. Найпростішим і найпоширенішим лексичним засобом вираження цієї категорії є займенники та прислівники (“своє”: я, ми, мій, наш, цей, тут, тепер; “чуже”: ти, ви, вони, твій, ваш, їхній, той, там, тоді).

Оскільки людина – істота суспільна, то вона завжди належить до якогось колективу, об’єднання, групи осіб, а отже, відношення “своє – чуже” фактично пронизує всі сфери її життя, будь-які міжособові стосунки і на будь-якому рівні здійснюються за цією категорією. Семіотичний принцип розподілу світу на “Ми – Вони” найяскравіше відображається в цій категорії як у комунікативній одиниці. Комунікативна семантика тут представлена набором сем. Актуалізація тієї чи іншої семи визначається національною належністю, сімейними стосунками, соціальним статусом, політичними переконаннями тощо.

Комунікативна категорія “чужого” зачіпає практично всі сторони комунікації і проявляється на всіх її рівнях: і в структурах висловлювань, і в текстовій організації, і в комунікативній структурі дискурсу в цілому. Наведемо приклад розмежування на “своє” та “чуже” у політичному виступі Барака Обама. *e. g. For the first time, the UN security council has imposed mandatory obligations on all UN members to cut off terrorist financing and end safe havens for terrorists.*

It must be overhauled radically so that from now on, those who abide by the rules get help and those that don't, can no longer play the system to gain unfair advantage over others [6, 6].

Як бачимо, розмежовуються “наші” і “ті, хто диктує умови”, тобто, “the UN security council” – категорія “чуже” використовується при обговоренні проблем міжнародного рівня. І далі, у цьому ж матеріалі:

e. g. Here in this country and in other nations round the world, laws will be changed, not to deny basic liberties but to prevent their abuse and protect the most basic liberty of all: freedom from terror. New extradition laws will be introduced; new rules to ensure asylum is not a front for terrorist entry. This country is proud of its tradition in giving asylum to those fleeing tyranny. We will always do so. But we have a duty to protect the system from abuse [6, 7].

Тут категорія “Вони” формується на основі просторової розбіжності, що дає підставу будувати семантичні ряди такого плану: тут – там, у нас – у них тощо.

У дискурсі з більш складною структурою категорія “чуже” проявляється у різних тематично – неоднорідних частинах (таких тем може бути навіть понад десять). Саме за таких умов ця категорія безпосередньо бере участь в організації структури дискурсу. Розглянемо, як відбувається розмежування на “своє” та “чуже”. У центрі – особа, яка підтримує комунікативний процес. Навколо неї – все, що сприймає вона як рідне (предмети, явища тощо). Значно далі – поняття, що видаються їй чужими: люди, країни, предмети, явища [1, 130]. Кожен із цих елементів може стати підставою для формування категорії “чуже”, яка може виникати незалежно з різних боків. Розмежування може також ґрунтуватися (що особливо важливо для політичного дискурсу) на різниці у світосприйнятті, ідеології, мисленні. Іноді ці чинники стають не тільки причиною розмежування, а й причиною виникнення самої категорії. Якщо текст різнометний, багатоплановий, тоді відбувається додаткове накладання часу: таким чином створюється категорія “чуже” на основі часової розмежованості. Проте час може існувати незалежно від вищезгаданих елементів категорії. Тоді утворюється подвійна категорія відчуження. Прикладами формування подвійної категорії є тексти з біографічними відомостями (скажімо, про минуле політика), історичні екскурси (історія політичної проблеми, передумови її виникнення тощо), порівняння минулих подій, минулого життя з теперішньою ситуацією [1, 132].

Категорія “Вони” лежить в основі такого прийому, як пейоративне відчуження, що в сучасному політичному дискурсі найчастіше використовується для негативної характеристики, оцінки, незгоди з опонентом тощо.

Незважаючи на те, що функція (прийом) пейоративного відчуження загалом розширює сферу свого застосування в комунікативній стратегії, спостерігається ефект зворотної дії на текстовому рівні. Так, скажімо, в розповідях про іноземні держави протиставлення “свій – чужий” поступово відходить на задній план. Іноземні держави не пов’язуються із суто негативними поняттями. Найчастіше вони викликають позитивні асоціації, що суперечить тенденції “вони – значить погане, небезпечне”. Це, безумовно, має величезне значення, адже, “розуміючи чуже, ми починаємо більше цінувати власне. У свого з’являються широкі межі в часі, навіть у просторі” [2, 12]. Не менш важливе воно і для вирішення практичних комунікативних завдань: реалізується комунікативна стратегія зближення, зближення з чужим.

З нашого дослідження стає очевидним, що політичний дискурс відноситься до сфери соціальної взаємодії, обслуговуючи політичні інтереси певних соціальних груп, несучи ідеологічне навантаження. Політичний дискурс відображає погляди, переконання, ціннісні орієнтації соціальних груп, тобто є ідеологічним. Ідеологічність як передумова маніпуляції політичного дискурсу пов’язана з тим, що політика сьогодні є інструментом ідеології, а не інформації, а також з тим, що ідеологія – це засіб панування в сучасному світі. Ідеологія містить

основні норми, цінності й інші принципи, які використовуються для досягнення цілей і інтересів певних груп, а також для реалізації й легітимації влади. Ідеології неминуче проявляються у політичному дискурсі, прямо або опосередковано, явно або приховано. Таким чином, соціально – культурний контекст політичного дискурсу дозволяє реалізовувати маніпулятивну спрямованість цього виду дискурсу.

Політичний дискурс володіє й таким ресурсом керування знаннями суспільства про світ і, відповідно, його реакцією, як інформація. Інформація, в широкому змісті слова, це відображення реального світу. Але передача інформації – це не констатація фактів об'єктивної реальності, а їхня інтерпретація, тобто перенесення у реальність інформаційну. Інформація викликає цілеспрямовані розумові процеси й емоційні стани. Інформація формує наші думки, структурує наш досвід і визначає наші погляди про навколишній світ, тобто інформуючи, політичний дискурс впливає на нього. У зв'язку з тим, що суб'єкт політичного дискурсу, який відображає деякі інтереси і має деякі цілі та завдання, інтерпретує дійсність у тексті, даний вид дискурсу відрізняється суб'єктивністю, що сприяє маніпулюванню інформацією в необхідному для адресанта напрямку. Зокрема, ми зуміли в кожному акті мовного спілкування побачити процес досягнення деякої немовної мети, що у підсумку співвідноситься з регуляцією діяльності співрозмовника. Таким чином, політичний дискурс має впливову здатність і може маніпулювати суспільною думкою в необхідному для відправника руслі повідомлення.

Ми також зуміли довести, що, будучи інституційним видом спілкування, політичний дискурс впливає на самі широкі верстви суспільства, це – його завдання та спосіб, тому що масова аудиторія відрізняється загальними цінностями та установками, якими можна керувати. Аудиторія політичного дискурсу належить певній культурі. Тим самим, вагомим аспектом політичного дискурсу є його національно – культурна специфіка.

Більш детальний розгляд взаємодії думок і мови, бажання зрозуміти передумови нашого мовлення, його сприймання та інтерпретацію, що розглядаються сучасними вченими на підставі відносно нового розуміння тексту як мовно-пізнавального об'єкту, може бути основою для подальшого виявлення специфічних впливів на різні індивідуальні сторони свідомості особистості.

Список використаних джерел

1. Баранов А. Н. Введение в прикладную лингвистику / А. Н. Баранов. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 360 с.
2. Безменова Н. А. Речевое воздействие как риторическая проблема / Н. А. Безменова // Проблемы эффективности речевой коммуникации. – М.: ИНИОН, 1989 – 187 с.
3. Булыгина Т. В., Шмелёв А. Д. Я, ты и другие в русском синтаксисе (нулевые местоимения: референция и прагматика) / Т. В. Булыгина, А. Д. Шмелёв // Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). – М., Школа “Языки русской культуры”, 1997. – 236 с.
4. Крюкова Н. Ф. Метафора как средство понимания содержательности текста: автореф. дис. канд. филол. наук. / Н. Ф. Крюкова. – М., 1988. – 37 с.
5. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса: Монография. / Е. И. Шейгал. – Волгоград: Перемена, 2000. – 368 с.
6. Barack Obama. The American Promise. Acceptance Speech at the Democratic Convention Mile High Stadium / Obama Barack. Denver Colorado. August 28, 2008. – 12 p.

Анотація. Стаття присвячена категорії “Ми – Вони” у політичному дискурсі. Семантичні та прагматичні особливості відповідної категорії розглядаються крізь призму основних функцій політичного дискурсу, а саме інформативної та функції впливу.

Ключові слова: політичний дискурс, категорія “Ми – Вони”, семантика, прагматика, когнітологія, інтенціональність, ілокутивна сема, пропозиція.

Summary. This paper is devoted to an outline analysis of the category “We-They” in the political discourse and how this one frames the scenes of linguistic actions. Semantic and pragmatic peculiarities of the given category have been identified over the prism of the political discourse main functions, namely informative and influential.

Key words: political discourse, evaluation, “We-They” category, cognition, semantics, pragmatics, proposition, discourse as social interaction.

НАРОДНОПІСЕННИЙ ПАРАЛЕЛІЗМ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ СТИЛІСТИЧНИЙ ЗАСІБ ВЕСІЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Постановка проблеми. Кожен етнографічний регіон України має свій локально-специфічний пласт уснопоетичної творчості народу, його менталітету, світогляду, моралі, ідеології, пережитки давньої художньої культури, специфічні етнічні ознаки й риси взаємокультурних впливів.

Фольклор Поділля – складова єдиного загальноукраїнського культурного процесу, на тлі якого виділяються певні регіональні та локальні риси. Весільно-обрядові пісні наочно демонструють, з одного боку, глибину й тяглість культурної традиції, а з другого, – багатство та своєрідність поетичної уяви народу, його великі творчі можливості. Як неперевершений поетичний взірць, обрядові твори спричинюють зацікавленість дослідників з'ясуванням особливостей поетики, стимулюють науковий інтерес до пізнання образної структури, семантики, функціональних ознак пісенного тексту.

Загальні й часткові питання, що стосуються всебічного дослідження вітчизняного весільного фольклору, не можуть бути вирішені без з'ясування функціональних особливостей паралелізму весільної пісні як одного з основних виражальних засобів українських весільних пісень.

Дослідження весільно-обрядової поетики передбачає формування цілісного уявлення про означальний простір українського, зокрема подільського, весілля в його проекції на загальну фольклорну картину світу, пізнання якої також належить до актуальних завдань українського мовознавства. В зв'язку з цим метою статті є з'ясування особливостей функціонування паралелізму як поетичного тропу в фольклорному мовленні на прикладі весільної пісенності Поділля.

Мета роботи зумовлює вирішення таких *завдань*: розкрити диференційні ознаки й основні різновиди паралелізму; проаналізувати специфіку вияву поетичного тропу в текстах подільських весільних пісень.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Паралелізм є однією з основних форм вияву символічних образів народної пісні. Символи, які виявляють свій асоціативний зміст у стилістично різноманітних фігурах паралелізму, розглядали М.Костомаров, О.Потебня, К.Мошинський, О.Веселовський, П.Ухов, П.Богатирьов, О.Зілінський, М.Кравцов, В.Гацак та ін. До його вивчення звертались представники світової та вітчизняної науки (Д.Гопкінс, Р.Якобсон, Ю.Лотман, Н.Колпакова, М.Кравцов, М.Вознюк, Л.Малаш, О.Дей, Т.Акімова та ін.).

Виклад основного матеріалу дослідження. Існує думка, що паралелізм почав складатися ще за умов первісного анімістичного світогляду, коли людина вдавалася до персоніфікації, олюднюючи предмети і явища. Справді, в багатьох паралелізмах перший образ зооморфний або пантеїстичний, другий – антропоморфний. Ці образи не просто зіставляються чи їм притаманні схожі дії, вони перебувають між собою у зв'язках за аналогією (іноді за контрастом).

Паралелізм знаходимо в різних фольклорних жанрах. Як елемент композиції він використовується у зачині і вступі, часто визначаючи наступний рух пісні. В епічних жанрах паралелізм є засобом передачі психологічної реакції, творення зовнішнього малюнку.

Вважається, що контекстні зв'язки в ліриці проявляються в функціональній двоєдності: сюжетно-композиційній і художній. Композиційна роль паралелізму розкривається на декількох рівнях: як форма композиції, її елемент і прийом. Двочленна структура виникає в результаті паралельного, відокремленого розвитку членів зіставлення. Композиційному паралелізму притаманні тематична, синтаксична симетрія і симетрія внутрішньої динаміки. Будучи двочленим, друга частина паралелізму розкриває значення символу першої частини. На думку Д.Гопкінса, структура поезії ґрунтується на безперервному паралелізмі. Паралелізм обов'язково буває двох типів: такий, де протиставлення чітко виражене, і такий, де воно радше перехідне, так би мовити, хроматичне.

До паралелізму чіткого або "різкого" типу (чітко виражений паралелізм у формальній структурі або виразових засобах) Д.Гопкінс відносить метафори, порівняння, алегорії тощо, де ефект досягається подібністю речей, а також антитеза, контраст тощо, де паралелізм досягається завдяки їхній неподібності. Поезії притаманна тенденція до прирівнювання компонентів не тільки фонетичних послідовностей, але й також і будь-яких послідовностей семантичних одиниць. Подібність, накладена на суміжність, надає поезії наскрізь символічного характеру, різноманітності, полісемантичності [19].

Паралелізм – художній і композиційний прийом, який передбачає співіснування двох чи декількох образів і виявлення на їх основі схожості, (подоби чи заперечення суттєвої ознаки,

образної, психологічної чи функціональної характеристики) [5, 175]. Залежно від кількості зіставлених образів, паралелізм буває одночленним, двочленним, багаточленним.

Двочленний паралелізм (природа – людина) утворює парну (бінарну) структуру. На цій підставі спрацьовує чуття симетрії (приблизна або навіть точна взаємна відповідність обох членів паралелізму). Коли було усвідомлено симетрію двох образів, їх існування як пари закріпилося також римою або асонансом. Ю.Лотман називав паралелізм біномом, де один коефіцієнт став відомий завдяки іншому. На думку Р.Якобсона, біномність – загальний закон поетичного тексту. О.Зілінський припускає, що у XV–XVI ст. позитивний паралелізм, як стилістична фігура на обмеженій території могла визначатися як важлива стилістична ознака весільної пісні [8, 80]. Єдиним жанром, у якому з’явився ранній позитивний паралелізм є, на його думку, весільні пісні [8, 78].

В паралелізмі співвідносяться два типи понять: *недиференційовані*, де співіснують два терміни, одночасно змішувані і розпізнавані, і *диференційовані*, зближувані за асоціацією, подібністю, контрастом, за формальними ознаками – ритмічною і синтаксичною структурою. Відповідно до цього розрізняють паралелізм *образний*, *психологічний*, і паралелізм, що базується на формальних ознаках: *синтаксичний*, *ритмічний*. В останньому випадку співіснують не образи, а подібні структури. Форми паралелізму зумовлені характером логічних, внутрішніх, структурних, асоціативних зв’язків. За спостереженням Н.Колпакової, у двочленному паралелізмі зіставляються: дія, а не образи; образи, а не дія; і образи, і дія, які мають символічне значення [9, 235]. Стійкість таких зіставлень закріплює символіку окремих образів і понять.

М.Кравцов розглядає три типи паралелізму за їхнім смисловим значенням і композиційною роллю, а саме: паралелізми, які вводять діючу особу; паралелізми, які визначають сюжетну ситуацію, що міститься в основі пісні і слугує її композиційним центром; паралелізми символічного значення, що характеризують емоційну тональність пісні [див.:11].

Розгорнуте порівняння часом виглядає як *розгорнутий образний паралелізм*. Цей вид образності і синтаксичної побудови виник в усній народній творчості, базувався на симетричному (паралельному) зіставленні явищ природи і людського життя та психіки. Розгорнутий паралелізм виявляє сусідство в рівнобіжних рядках двох образів: із царства природи й людського життя, з якого виходить порівняння або антитеза; він, як правило, буває в парі з риторичною римою (та поєднує два рівнобіжні рядки), або й охоплює дві групи віршів чи розвивається в ряді строф, утворюючи розгорнуте порівняння.

Психологічний паралелізм часто називають *художнім*, *поетичним*, а за ознакою багатовікової повторюваності одних і тих самих паралельних образів, їхнього закріплення і набуття стійкого значення – символічним. Суть психологічного паралелізму полягає у зближенні, зіставленні одних і тих самих картин, станів, образів – одного з буквального значенням, іншого – з інакомовним.

Психологічний паралелізм полягає в зіставленні суб’єкта і об’єкта дій за категорією руху як ознаки вольової життєдіяльності. Розкриваючи суть цього формулювання, О.Веселовський підкреслював, що йдеться не про ототожнення людського життя з природним і не про порівняння, що передбачає розуміння роздільності порівнюваних предметів, а про зіставлення за ознакою дії, руху: дерево хилиться – дівчина кланяється. Дослідник називав зіставлення “за ознакою дії, руху” терміном “психологічний паралелізм” – на відміну од паралелізму “ритмічного”, тобто від інтонаційного узгодження фраз і віршорядків у процесі виконання. О.Веселовський вказував, що загальна схема психологічного паралелі полягає в зіставленні двох мотивів: “...Один підказує інший, вони з’ясовують один одного, причому перевага на боці того, який наповнений людським змістом” [2].

Шлях до сприйняття головного змісту пісні починається з переживання, спричиненого природною аналогією, бо саме вона налаштовує на певну тему та емоційний лад, заряджає на той естетичний ефект, який повністю оформлюється наступною картиною з людського життя. Тому, на думку О.Дея, психологічний паралелізм ніби примножує естетичну реакцію сприймаючого. За спостереженням науковця, на психологічному паралелізмі заснований композиційний принцип послідовності, який виявляє себе подвійно: у внутрішньому рухові зображення обох членів паралелі і в об’єднанні їх між собою. Останнє, в свою чергу, ділиться на послідовне слідування за малюнком природи співзвучного йому малюнка з людського життя (трапляються поодинокі пісенні зразки, в яких буває зворотній порядок) і послідовне переплетення природного і людського елементів паралелізму протягом усієї картини [7].

О.Зілінський пропонує розглядати два види зв’язку в психологічному паралелізмі, а саме: *одночленні форми*, в яких образ природи, безпосередньо пов’язаний з сюжетом, подає обставини чи носія пісенної дії; *двочленні форми* – психологічний паралелізм має автономну роль, утворюючи в тексті залишок паралельного образного плану, не пов’язаного з сюжетом [8].

До першого типу належать ситуаційні вступи, що містять образ природи, інші описи, пов’язані з пісенними діями; звертання до сил природи і живих істот; метафори, символи,

алегорії. До другого – образи природи, що з'являються разом із образами людини, таким чином відбувається показ людського життя без прямого зв'язку з сюжетом, завдяки смислової аналогії чи емоційному тону вони відтіняють і висувають важливі елементи, зокрема: а) різні види порівнянь у вужчому розумінні слова (ті з них, в яких пропущені видимі ознаки граматичного зв'язку, мають особливу емоційну виразність, набувають метафоричного відтінку); б) семантично вмотивовані паралелізми (психологічний паралелізм) позитивного плану; в) семантично вмотивований паралелізм заперечного типу; образ, що входить до складу основного плану, розкривається через заперечення подібного образу природи; г) формальні паралелізми (образ природи не утворює смислової аналогії із суміжним членом; дві частини пов'язані лише римо-синтаксичною кореляцією чи зовнішньою подібністю у лексичному складі); г) ізольовані образи природи, що найчастіше з'являються на початку пісень і не мають до змісту жодного видимого відношення, крім ритмічної конформності і поєднання римою [8, 73].

На думку Т.Акімової, картини природи в психологічному паралелізмі у давнину були частиною змісту, характеризували об'єктивну самостійність життя природи і, разом з тим, спільну для всього живого закономірність у розвитку [див.:1]. Внутрішній стан пісенного героя в психологічному паралелізмі зіставляється з явищами природи не за ознакою живою-емоційною та психологічною, а, швидше, за зовнішньо-фізіологічною ознакою [1, 204].

Нерідко психологічний паралелізм виконує роль експозиції і у вступі зустрічається значно частіше, ніж в кінці. Як зауважував О.Зілінський, залучене спочатку перше широке явище накладає свій відбиток на дійсні явища, і вони виступають в посилено-емоційнішому, впливовішому вигляді. Паралелі з природи надають людським почуттям зримої відчутності. Іноді одна і та сама паралель може починати і закінчувати пісню.

Як художній засіб паралелізм сприяє розкриттю душевного стану, підкреслює реакцію головного героя на події і явища довкілля. Характерно, що у психологічному паралелізмі весільних пісень використовується зіставлення почувань, настрою, думок дівчини-нареченої та предметів і явищ навколишнього (рослинного і тваринного) світу не лише за статтю чи відповідною формою іменника (в однині чи множині), як, наприклад, дівчина – зозуля, галочка, калина, ліщина. Образ нареченої запаралелізовується й з предметами, явищами, образами чоловічої статі. Така тенденція, очевидно, є наслідком давнього анімістичного світогляду слов'ян, а також вагомністю власне самого зіставлення за суттю. Тобто, у психологічному паралелізмі настроїв, почуття, стан душі пісенного персонажа стоять над питанням відповідності статі чи стану організму (живий, неживий), індивідуального чи загального, одиничного чи множинного. Головне для виконавця – передача емоцій, вплив на слухача, співпереживання, образність мовлення. Тому більшість паралелей мають тотожний психологічний зміст – радісний чи сумний.

У весільних піснях знаходимо й чіткі та лаконічні форми *формального* паралелізму (насамперед нерозгорнена двочленність), що визначився як художній засіб і практично втратив анімістичний підтекст. До характерних ознак такого паралелізму Н.Гілевич відносить: наявність у багатьох випадках гумористичного моменту, несерйозний характер зіставлення (психологічному паралелізму жартівливий зміст, як правило, не властивий); підкреслена відповідність ритмічної структури рядків у двох частинах паралелі; виняткове значення і роль звукової відповідності, співзвуччя окремих слів або цілих виразів у двох суміжних частинах паралелі (на цій римі рядка паралелізм фактично тримається) [6].

Змістовний паралелізм переходить у ритмічний, у паралелі переважає не психологічний, асоціативний момент, а швидше ритмічний, музичний. Таким чином, паралелізм тримається на співзвуччі слів у двох частинах паралелі. Як зауважував О.Веселовський, звук, рима стоять над змістом, зафарбовують паралель, звук вимагає відгуку, з ним – настроїв і слово, що народжує новий вірш [2, 120]. Часто не поет, а слово винне у вірші. Рима, – за спостереженням науковця, – настільки виразна, ефонічно активна, що заступає собою образ; зіставлення за категорією дії, предметів і якостей практично не прослідковується.

Формальний паралелізм поширений у частівках, приспівках, коломийках, де ритм є головним, формоутворювальним фактором.

Синтаксичний паралелізм підкреслює зв'язок між частинами синтаксичного цілого і полягає в однотипній синтаксичній будові цих частин незалежно одна від іншої. У поетичних пісенних рядках синтаксичний паралелізм зустрічається і в одному, і в суміжних реченнях, якщо порядок слів у них тотожний. Такі речення мають взаємозумовлену семантику: вони співвідносяться між собою як загальне і часткове, як відоме і невідоме, і як синонімічні контрастні відношення [18].

Досить поширений в епічній і ліричній поезії українців, білорусів *заперечний паралелізм* – у билинах, думках, історичних піснях, колядках, весільних піснях, частівках тощо. За спостереженням О.Веселовського, “у заперечному паралелізмі проявився особливий, елегійний склад слов'янського ліризму” [2, 188]. Тут існує певна теза, морально-психологічна засада, що

формулює основну думку пісні. Спочатку порівняння і заперечний паралелізм слугували для уточнення предметної сутності явищ, і тільки потім стали засобом емоційного увиразнення і посилення образів основного плану [8, 82].

О.Потебня розглядав заперечний паралелізм як видозміну запитального паралелізму, у якому позитивна частина опускається і пісня починається із запитання. На думку дослідника, протиставлення було пізнішим ступенем поетичного мислення народу. О.Веселовський теж вважав, що ця фігура є вторинною щодо психологічного паралелізму, де зникає подвійність, виокремлюється особа. Він зауважував: “Чергування позитивного паралелізму з його прозорою двоїстістю і заперечного, з його коливальним, відсторонюючим твердженням, надає народному ліризму особливого, розпливчатого забарвлення” [16, 316].

Розглядаючи пісенний матеріал, помічаємо, що заперечення однієї картини дозволяє виділити образ чи ситуацію зі сфери людських взаємин, глибше розкрити внутрішній світ дійових осіб. Показово, що увага слухача зосереджується на тій частині фольклорного твору, на яку заперечення не поширюється: “Не сама ти, галочко, в лузі була, /Що ти собі гніздечко не звила. /Не два рази літо було – раз буде; /Після тобі, галочко, жаль буде. /Не сама ж ти, Наталко, в батька була, /Що ти собі віночка не сплела. /Не два рази дівувала – раз будеш, /Після тобі, Наталко, жаль буде” [17, 185]. В синтаксичному плані обидві паралелі поетичного тексту незалежні.

У весільних піснях, як і в необрядовій ліриці, використовують два типи образів: умовні (символічні) і реальні, тому часто зображується дві поетичні картини: умовна і реальна. О.Потебня розглядав символи ук-раїнської народної пісні в стилістично різноманітних формах паралелізму. Багате і часте використання символіки в цьому плані, крім домінуючої виражальної функції щодо змісту, має велике значення для композиції пісень, тому природня взаємодія символіки з композиційним прийомом паралелізму.

“Українська поезія нероздільна від природи, оживляє її, робить учасницею радості й горя людської душі; трави, дерева, птахи, тварини, небесні світила, ранок і вечір, весна і сніг, – все дихає, мислить, відчуває разом з людиною, все відгукується до неї чарівним голосом то співчуття, то надії, то вироку” [10, 93], – підсумовував М.Костомаров. Картина природи дає своєрідну емоційну наснагу для відтворення життя, переживання нареченої, які перебувають у гармонійному сплаві й сприяють підсиленню психологізму в творі, проникненню у внутрішній світ героїні. Кожна деталь із паралелей образно підкреслює якусь певну рису характеру дівчини, якийсь момент її поведінки, часом змальовує життя людини загалом, як-от, сироти: “Зелена дівровонька, Чого в тебе так пеньків много? /... Зеленого ані одного? /Та всі такі, що рубатися / А нікому розвиватися. /Молодая та Марусино, /Чого в тебе так батьків много, /... А рідного ні одного? /Та всі такі, що напиться, /А нікому зажурилося” [3, 548].

У композиційній організації весільної пісні значну роль відіграє зіставлення переживань героїв з явищами природи, тваринного або рослинного світу. Накопичення паралелей, за О.Веселовським, залежить від: комплексу і характеру подібних ознак щодо основного за ознакою життя, руху; відповідності цих ознак залежно від нашого розуміння життя; суміжності з іншими об'єктами; цінності і життєвої повноти явища чи об'єкта щодо людини [2, 128]. Людина усвідомлює образи зовнішнього світу в формах своєї самосвідомості, мимовільно переносить на природу своє самовідчуття життя, що виявляється в русі, в проявах сили, скеровуваної волею.

Паралелізм народної пісні базується головним чином на категорії дії. Всі інші предметні співзвуччя тримаються лише у складі формули і поза нею часто втрачають значення.

У ліриці паралелізм здебільшого є образним зачином. Образи природи, введені в пісенну художню тканину, завжди посилюють виразність і впливовість відтворюваного почуття та переживання, надають абстрактним поняттям конкретності та емоційності як, для прикладу, у пісні: “Засвітила мати свічку, /Не ясно горить. /Не з тим сіла, що хотіла, – /Серденько болить. /Засвітила мати свічку, /Та й палає, /Не з тим сіла, з ким хотіла, – /Серце крає” [17, 216]. Здавалося б, палаюча свічка – звичне явище, проте як драматично сприймається душевний стан нареченої в зіставленні з полум'ям, яке своїм блиманням і паланням перегукується зі зміною дівочого настрою. З психологічного паралелізму О.Веселовський виводив порівняння, метафори, традиційну народнопоетичну символіку.

Завдяки психологічним паралелізмам, заснованим на асоціативно-му сприйманні природи, весільна пісенність досягає винятково влучного відтворення найтонших відтінків людських настроїв, різноманітних життєвих ситуацій, обставин.

У пісенних рядках, побудованих за принципом паралелізму, відбито основні морально-етичні та естетичні погляди народу на шлюб, родину тощо. Картини природи служать і своєрідним зачином, і засобом психологічної характеристики, як, наприклад, зовнішній вигляд вишні-черешні у весільному віваті для молодіці проектується на родинне життя: “Вишенька-черешенька /Зі споду гладенька. /За хорошим чоловіком /Жінка молоденька. /Вишенька-черешенька /Зі споду всихає, /А за лихим чоловіком /Жінка пропадає” [14].

У весільних піснях чимало образів, запозичених з рослинного або тваринного світу. Стійкість паралелей досягається завдяки яскравій подібності двох предметів. Шляхом підбору, від впливом побутових взаємодій, які важко прослідкувати, склались окремі паралелі-символи весільних пісень: *зозуля – дівчина, калина – дівчина, соловейко – парубок, селезень – юнак, качечка (ютка, сива лебідонька) – дівчина, рідше дівчина – чорна галочка (образ суму й туги), перепілочка, олень, рябенька ку-рочка, вишня; хлопець – явір, соловейко*. На ґрунті зіставлень, що набули стійкого, традиційного характеру, виникла образна символіка.

Часом у текстах весільних пісень прослідковується зіставлення одного й того ж образу (наприклад, *солов'я*) з дівчиною (“Чом соловейки не щебетали, /Як сади процвітали? /Чом ти, Наталко, не заплакала, /Як тебе розплітали?” [17, 49]) чи з парубком (“Защебетав соловейко в саду на лому. /Заговорив той Микола в своєму дому”[17, 145]).

В народному осмисленні зіставлення двох чи кількох образів відбувається не лише за ознаками статі. У психологічному паралелізмі **образу дівчини** відповідають: *рослини* (жін., чол. роду), *тварини* (жін., чол. роду, наприклад, сивий олень), *птахи* (жін.р.), *явище* чи *якість* предмета; водночас **образові парубкові** тотожні образи природи з рослинного і тваринного світу (чол. р.). Залежно від мети, призначення твору акцент зіставлення падає не тільки на образи, але й на характерні якості, властивості, дії об'єкта мовлення.

Якщо у ліризованих творах найчастіше вживається психологічний паралелізм як камертон почувань і думок персонажів, то в піснях жартівливого характеру, передирках тощо частим є вживання паралелізму формального (ритмічного). Два віршорядки наче й існують паралельно, проте зв'язки між ними ослаблені, віддалено асоціативні: “Ой у сінях у куточку /Стояла коцюба. /Не співай, не співай, /Холеро беззуба” [3, 264], “Ой по городі огірки, /А на воротах парубки” [17, 150].

Висновки. Аналіз поетичних текстів подільського весільного фольклору демонструє, що паралелізм базується на зіставленні двох образів, розташованих у двох паралельних рядках і найчастіше взятих з природи і людського життя. Як і порівняння, паралелізм розвинувся на основі спостережень людини над явищами і предметами природи. Ознаки символу, який перебуває в глибокому внутрішньому зв'язку з зображуваним через спорідненість деяких властивостей і рис, переносяться на предмет зображення з метою виразнішого визначення або наголошення саме того, що найбільш цікавить поета у даний момент. Картина природи дає своєрідну насагу для відтворення життя, переживання, емоцій весільних персонажів, що перебувають у гармонійному сплаві, сприяють підсиленню психологізму творів, проникненню у внутрішній світ. Паралелізм як художній засіб сприяє розкриттю душевного стану дійових осіб весільного обряду, підкреслює їхню реакцію на події і явища.

Відображення обрядової реальності у весільних піснях відбувається не констатаційно, а шляхом емоційної передачі зіставляваних предметів-означень, дій, ситуацій, в чому значна роль паралелізму. Використання двох типів образів, зіставлення за ознакою дії, руху, використання символіки у паралелізмі, зіставлення ситуацій у поетичних текстах подільських весільних пісень надає йому специфічного звучання, створює поетичну картину обрядового дійства. Він дозволяє виділити образ чи ситуацію зі сфери людських взаємин, глибше розкрити внутрішній світ дійових осіб.

Список використаних джерел

1. Акимова Т.М. О лиризме русских свадебных песен /Т.Акимова //Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. – Ленинград: Наука, 1974. – С.201 – 210.
2. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // А.Н. Веселовский. Историческая поэтика/ Вступ ст. И.К. Горского; Сост, коммент. В.В. Мочаловой. – М.: Высшая школа, 1989.– С.101 – 154.
3. Весільні пісні /Упоряд., авт. вст. ст. та приміт. М.М.Шубравська; Відп. ред. І.П. Березовський. – К.: Дніпро, 1988. – 476 с.
4. Весільні пісні: У двох книгах. Кн.2: Волинь, Поділля, Буковина, Прикарпаття, Закарпаття / Упоряд., авт. вст.ст. та приміток М.М.Шубравська; Нотний матеріал упоряд. Н.А.Бучель. – К.: Наукова думка, 1982. – 680 с.
5. Возняк М. Українські пісні в польських виданнях XVIII ст./ М.Возняк. – Львів, 1937. – 28 с.
6. Гилевич Н.С. Поэтика белорусской народной лирики: Слово и образ. Поэтический синтаксис, звукозапись и рифма /Н.С. Гилевич. – Минск: Высшая школа, 1975. – 288 с.
7. Дей О.І. Поэтика української народної пісні /О.І.Дей. – К.: Наукова думка, 1978. – 252 с.
8. Зилинский О. Психологический параллелизм и его место в развитии песенного стиля /Орест Зилинский //Slavia. Casopis pro slovanskou filologii. Rocnik XXXII, Praha, 1963. Sesit 1. – С.70 – 84.
9. Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня /Н.П..Колпакова. – М.-Л., 1962. – 284 с.

10. Костомаров Н. Исторические монографии и исследования /Н.Костомаров. – Т.1.– СПб, 1872.
11. Кравцов Н.И. Поэтика русских народных лирических песен. Часть первая: композиция / Уч. пособие по спецкурсу. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1974. – 96 с.
12. Малаш Л. Вясельныя песні // Вяселле. Песні ў шасці кнігах. Кн.1 /[Склад. Л.А.Малаш; Муз. дадат З.Я.Мажэяка; Рэд.М.Я.Грынблат, А.С.Фядосік]. – Мн.: Навука і тэхніка, 1980. – С.5 – 19.
13. Народні пісні з села Соломії Крушельницької /Запис. в селі Біла Тернопільського р-ну Тернопільської обл. /Упоряд.: Петро Медведик, Олег Смоляк. – Тернопіль: “Збруч”, 1993. – 192 с.
14. РФ ІМФЕ ім.М.Т.Рильського НАН України. – Ф.14-5, од.зб.375. – Зап. О.А.Правдюк 1962 р. у Кам’янець-Подільському районі Хмельницької обл.
15. РФ ІМФЕ. – Ф.14-5, од.зб.471. – Зап. В.Борисенко 15.07.1980 р. в с.Куряни Бережанського р-ну Тернопільської обл.
16. Слов’янська фольклористика. Нариси розвитку. Матеріали /М.М.Гайдай, В.Є. Гусев, К.П.Кабашніков, Н.С.Шумада, В.А.Юзвенко. – К.: Наукова думка, 1988. – 448 с.
17. Танцюра Гнат. Весілля в селі Зятківцях /Упоряд, ред. М.К.Дмитренко, Л.О.Єфремова /Гнат Танцюра. – Редакція часопису “Народознавство”, 1998. – 404 с.
18. Цицалюк Н.М. Поетика української народної пісні. Текст лекцій /Н.Цицалюк/ /Харків. Ін-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. – Х.,1992.– 19с.
19. Якобсон Роман. Лінгвістика і поетика /Структуралізм і семіотика/ Якобсон Роман // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /Ред. М.Зубрицька. – Львів, 2001. – С.457 – 488.

Анотація. Статтю присвячено проблемі специфіки паралелізму весільної пісні (на матеріалах Поділля). Використання двох типів образів, зіставлення за ознакою дії, руху, присутність символіки, співвідношення ситуацій у поетичних текстах надає паралелізму специфічного звучання, створює поетичну картину весільного обрядового дійства.

Ключові слова: поетика, паралелізм, образ, весільні пісні Поділля, традиція.

Summary. Specifics of parallelism of the wedding song (on the territory of Podillia region) is scrutinized in the research. Choice, usage of parallelism as poetic trope are determined by artistic, regional, ethnic peculiarities of the wedding song. Parallelism favors creation of image of the song, in the same time it is a mediator between the context and rhythm. It is significant that with the help of parallelism the images, their actions and also transition from one state to the other are compared. Depending on the aim, prescription of the song, not just the images are compared but also characteristic qualities, properties and actions of the object.

Key words: poetry, parallelism, the wedding songs of Podillia region, tradition.

УДК: 81.373.43'611+82-3

Мельник С.М.

СЛОВОТВІРНІ ОСОБЛИВОСТІ НЕОЛОГІЗМІВ У СУЧАСНІЙ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ

У період інтенсивного оновлення “лексикону” різних галузей суспільно-культурного життя закономірно зростає увага мовознавців до проблеми його ґрунтовного вивчення, з’ясування правильності слова, узуальності словотвірних номінацій. Узуальність при цьому тлумачать (Є. Карпіловська, Ж. Колоїз, О. Стишов, О. Земська) як відтворюваність номінації, відповідність її формально-семантичної будови продуктивним зразкам словотворення. Відповідно неuzuальними вважають номінації, створені всупереч словотвірним зразкам, і тому невідтворювані, поодинокі, із семантикою, залежною від конкретної комунікативної ситуації [5, 106].

Поява значної кількості складних лексичних новацій, утворених унаслідок порушень, передбачених мовною системою, зв’язків морфем зумовлена динамічним характером мови. Оскільки, як справедливо зазначає Ю. Жлуктенко, “лексика не може в своєму складі вичерпно відбити всю безмежність людського досвіду і навколишнього зовнішнього світу, тому більшість лексико-семантичних рядів і мікросистем перебуває у “відкритому” стані, тобто в постійній схильності до інновацій” [4, 126].

Особливо активно процес розширення виражальних можливостей мовних знаків (морфологічного і лексико-семантичного словотворення, сполучення і зрощення слів) відбувається в художній літературі. За твердженням Т. Гундорової, “мовні ігри, а також різноголосся (гетероголосія) мов, дискурсів, маргінальних словників, виникнення мовних гібридів стають прикметною ознакою українського постмодернізму...” [3, 70]. Вони знаходять вираження у творчому доробку Ю. Андруховича, Л. Дереша, С. Жадана, Ю. Іздрика, О. Ірванця, І. Карпи, Т. Малярчук, Ю. Покальчука, І. Роздобудько, В. Шкляра та інших авторів.

Безперервні зміни в мовній системі зумовлюють необхідність досліджувати мову в діакронії, відокремити продуктивні системи від “лінгвістичного пилу” (дефініція Ф. де Соссюра), вдало заакцентувати увагу не тільки на загальноприйнятих законах, але й на прогресивних тенденціях [9, 213]. На сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки, у зв’язку з її антропоцентричним підходом до аналізу лінгвістичних явищ, лінгвокреативна діяльність мовної особистості та індивідуально-авторське словотворення заслуговує на особливу увагу. З огляду на це наше дослідження, присвячене словотвірним особливостям оказіональної лексики в сучасній постмодерністській прозі, є *актуальним*.

Мета статті полягає у з’ясуванні словотвірних особливостей та ролі неолексем у постмодерністському тексті.

Важливим *завданням* дослідження вважаємо визначення основних типів словотворення та з’ясування функціонального потенціалу оказіональної деривації в авторському мовленні.

Предметом нашої статті є складні лексичні інновації, що репрезентують перцептивну та когнітивну діяльність сучасних письменників, створюють загальний емотивно-оцінний план тексту.

Зважаючи на мета і поставлені завдання, проаналізуємо основні способи словотворення в тексті творів сучасних письменників. Насамперед розглянемо складання, що є одним із найбільш продуктивних способів деривації в художньому доробку письменників-постмодерністів. На нашу думку, у такий спосіб авторське мовлення виходить на новий креативний рівень, виникають такі типи словосполучень-найменувань, що сприймаються носіями мови як семантичні універбати: *всеразом, діловар-українець, гопнік-рагуль, рок-вулиця, водійас, дев’ять-на-волосинці, божевільно-безжально-вразлива* тощо. Відповідно інтенсивне оновлення авторського “лексикону” письменників-сучасників, за визначенням Л. Булаховського, є естетично виправданим, бо коли автор має чуття мови, то вміє вловити і передати всю чарівність відступів від неї; “мова “живе”, а “жити” – значить мінятись, не залишаючись у попередньому стані” [2, 216].

Особливо продуктивними є складні слова, утворені шляхом зрощення та складання узуальних лексем за аналогією до номінацій, широко розповсюджених у розмовному мовленні. Однак письменники якісно розширюють коло лексем, що вступають в асоціативні зв’язки, а тому компоненти складань представлені різними тематичними групами лексики. У постмодерністській прозі домінує двоосновний тип складних слів (*цнотливиці-шаблековтачі, енкаведегестапо, поліщуки-поліціянти, темпорері-панки*), оскільки багатокомпонентні складні утворення ускладнюють комунікацію та їх зміст можна зрозуміти тільки з контексту [1]. Рідше зустрічаються три-, чотири-, п’яти-, а іноді й сімнадцятикомпонентні складні лексеми, що за своєю структурою представлені словами однієї частини мови (*дідусі-ніндзі-математики, омивати-підмивати-змивати-вмивати, йому-тобі-мені, копає-копає-копає-копає-копає*), лексикалізованими словосполученнями (*однізних, бевзьтамудак, , не-дуже-немолодого-поета, твого-мого-тіла, чік-чак-раз-опана-їблись-чікі-пікі-бляха-стрьома-зьома-акеем-бетеер-пахадє-капєпє-єскаєс-твоюмать*) чи реченнями (*та-що-ти-кажеш, проїзд-без-талона-караєтьсє-штрафом, свято-що-завжди-з-тобою*).

Окрім того, група складних утворень, представлених у сучасній постмодерністській прозі, поповнилася новими типами похідних лексем – лексемами, першим незмінним компонентом яких є аббревіатура: *ПЕН-клуб, РУН-вірівець, НАТО-вський, мас-культ, сеге-роботи* та інші. Наприклад, у словотвірному гнізді, вершиною якого є аббревіатура SMS (Short Message Service) у опрацьованих нами художніх текстах наявні 18 слів з вищевказаним компонентом. Відабревіатурні утворення такого типу є особливо продуктивними у авторському мовленні Ю. Іздрика, Ю. Андруховича, І. Карпи, рідше І. Роздобудько, Є. Кононенко, С. Покальчука: *SMS-Ансара, SMS-месєдж, SMS-повідомлення SMS-єсемєска*.

Не менш продуктивними в новітній прозі є різновиди складання, що раніше були маргінальними. Контамінація або міжслівне накладання із оказіональних способів словотворення поступово переходять у високопродуктивні, результатом яких є значна кількість новотворів.

Контамінація найчастіше відбувається шляхом:

1) поєднання лексем (*сперматозавр – сперматозоїд + динозавр, цинамонова – цинк + амонона кислота, мацаками – мацати + руками, іносранця – іноземця + засранця, кохли – кохати + хохли, телемців – телевізійних + митців, сексарбайтерство – секс + остарбай-*

терство, заводіяка – заводила + забіяка, закапекло – капелок + пекло, рокотека – рок+дискотека, цикута – цианістий калій + отрута, нерозв'язачі – нерозв'язані + задачі). Наведемо приклади з текстів: *Їм здавалося, що цей вічно вмазаний казюл заслонив їх від іностраниця...* (Ю. Андрухович) *...навіть після усього висловленого скажемо так: не хохла ми, а: кохли* (Б. Жолдак); *...заводіяка нещадно шмагав її по щоках...* (Ю. Андрухович); *...він побрів у капелки (у якусь капекло) цього приміщення...* (Ю. Андрухович). Іноді лексичні інновації, що утворені шляхом контамінації, мають декілька варіантів розшифрування – узуальний та авторський. Наприклад, В. Єшкілев в оповіданні “М_арь” подає декілька власних варіантів семантики новоутвореного слова: *М_арь – маленька + тварь або мобілізована + Фамарь* (В. Єшкілев). Новоутворені номінації сигналізують про явище демократизації сучасного авторського “лексикону”, за якого відбувається рух його складників, переорганізація наявних лексем або формування нових, шляхом нетрадиційного поєднання узуальних номінацій і, відповідно, зміна формально-семантичних чи функціонально-стилістичних властивостей слова.

2) поєднання фразеологізмів, як-от: *паршивоовече життя – паршива вівця все стадо псує, якстій-падай сідав – хоч стій, хоч падай, семип'ятнично – сім п'ятниць на неділю*. Наприклад: *...від неї йде цілком недвозначна гарантована загроза його нікчемному паршивоовечому життю* (Ю. Андрухович); *Вранці півсонний антонич накладав окуляри, вставив із ліжка і якстій-падай сідав за розхитаний столик...* (Ю. Андрухович); *Ой, вічно там у вас семип'ятнично, бурчить слідчий на адресу когось невидимого...* (І. Карпа).

Контрастна невідповідність між структурними частинами оказіональних номем чи контраст між традиційним наповненням моделей та їхньою реалізацією посилює експресивно-стилістичний ефект постмодерністських текстів.

Значно рідше зустрічаються інновації, утворені шляхом міжслівного накладання, тобто слова накладаються таким чином, що кінець попереднього стає початком наступного. Наприклад, у творах Л. Дереша зустрічаємо такі лексичні інновації *панАдрія, романить*, що утворилися в результаті поєднання двох узуальних слів *панАдрія – пана + Андрія, романить – ром + манить*. Неолексема *романить* характеризується семантичною двоплановістю, оскільки в контексті сприймається не тільки як складне утворення, але й оказіоналізм зі значенням “перебувати у стані сп'яніння”.

Якісно розширюється й коло структурних моделей. Продуктивними в мовленні письменників-постмодерністів є юкстапозити синтаксичного типу або надскладні лексичні інновації, що творяться шляхом лексикалізації синтаксичних одиниць [7, 62]. На нашу думку, явище функціональної переорієнтації лінгвальних одиниць, тобто перехід з рівня синтаксису на рівень лексики й створення на їх базі суперскладних номем у сучасній постмодерністській прозі варто розглядати як один з факторів, що розширюють і збагачують авторське мовлення, використовуються для задоволення ситуативних комунікативних потреб.

В одну семантично неподільну одиницю регулярно поєднуються компоненти підрядних субстантивних словосполучень: *Містом панувала певного роду Ідилія-після-чуми...* (Л. Дереш); *А потім настає світ-та-танок...* (Є. Кононенко); *Я ревнував М_арь у дні її подяки-за-мобільники* (В. Єшкілев); *Каву, себто дві кави <...> принесли дві сестри-по-зброї* (Ю. Іздрік). Репрезентовані прозаїками одиниці завжди привертають увагу, спонукають адресата до роздумів, у такий спосіб активізуючи його сприйняття художнього тексту, тобто мають значну інформаційну ємність і відрізняються семантичною насиченістю.

Активно функціонують і голофрастичні утворення, тобто суперскладні слова особливого типу, що утворилися в результаті лексикалізації синтаксичних конструкцій: *...гра називається: Мені-зимно-притулись-до-мене-помічніше* (Л. Дереш); *...спитав він тоном я-з'їв-твоє-сало-бо-мав-тебе-в-сраці* (Л. Дереш); *ГосподийдудотебетвояДарцяБорхес* (Л. Дереш); *Не бачити жодного зображення, а бачити картинку-як-вона-є* (Л. Дереш); *Шовиробите* (Л. Дереш); *Йопересете, тільки не на шию!* (Л. Дереш); *Гоца назавжди. Нарізкапам'яті* (Л. Дереш); *Незнаюнезнаюнезнаю* (Л. Денисенко); *Останній раз, ще в безньогоперіод, я плакала, коли втратила дитину* (Л. Денисенко); *А тут, вкотре знимтижні, я сиджу і плачу* (Л. Денисенко). Семантика новоутворених лексичних одиниць ґрунтується на співвіднесенні значення похідних слів зі значенням компонентів твірної основи. Такою основою слугує готова синтаксична конструкція – словосполучення або речення – з притаманними їй синтаксичними зв'язками та відносинами, які визначаються наявністю елементів зовнішнього синтаксису: прийменників, сполучників, порядку слів. Унаслідок лексикалізації синтаксичної одиниці зв'язки між її компонентами втрачають актуальність як граматичні показники, але впливають на семантику похідного слова. Утворення вищезгаданого типу зазвичай поєднуються дефісом. Дефіс як “компромісний знак” [8, 119] підкреслює специфіку об'єднання слів в одну одиницю й одночасно відображає незавершеність цього процесу.

Рідше представлені цільнооформлені лексичні новації. Оскільки домінантна роль у словотворенні належить внутрішній формі слова, словам-мотиваторам та словосполученням,

тобто неологізми створені шляхом зрощення словосполучення (рідше речення) в одне слово без зміни морфемного складу, вони також є продуктивними у творах сучасних письменників, наприклад: *Шовиробите* (Л. Дереш); *Останній раз, ще в безньогоперіод, я плакала, коли втратила дитину* (Л. Денисенко); *...ВОНА СКАЗАЛА ЧИ КАРАНТИН НЕМОЖУНЕМОЖУЯНЕМОЖУДУМАТИ...* (Л. Дереш); *...треба просто жити як живуть інші овочі – пільмухи, їздачні, пуцанки, збезперсердечники, простофілологи, сторики, ссубоки* (Ю. Іздрик) тощо.

Новації такого типу іноді представлені поєднанням службових чи службової і самостійної частин мови, або кількарізним дублюванням однієї і тієї ж лексики, як-от: *Це стало її іменем – Якати Тицяка* (І. Роздобудько); *Незнаюнезнаюнезнаю* (Л. Денисенко). Окрім того, вони дозволяють автору конденсувати ідейно-змістові домінуючі та складні оцінні моменти художнього твору в окремих його лексемах. Можливості зрощення невичерпні, а новації мають значний рівень експресивності, пізнавально-якісний потенціал, естетичну змістовність.

Складні іменникові утворення в авторському тексті є звичайними номінативними одиницями значної кількості предметів чи ситуацій, наприклад: *Навіть можна натрапити на рідкісного гоп-лох-штрих-бика...* (Л. Дереш); *Дарця <...> викидала пошматовані рештки журналів для жінок-домогосподарок та слюсарів-інженерів-соціал-сантехніків та інших роботів...* (Л. Дереш); *...головне – позитивну особистість, а не як маргінал-мізантропа-аутсайдера і, відповідно, лузера* (К. Москалець).

Словотвірна імпровізація в зазначених юкстапозитах, на перший погляд, виявляється лише в тому, що автор утворює нову номінацію шляхом поєднання лексичних компонентів, які раніше одночасно не поєднувалися. Однак юкстапозити є загалом продуктивним типом номінації у сфері художнього дискурсу не тільки тому, що їм притаманна утворюваність, ненормативність (адже таких слів немає у словнику), функціональна одноразовість, індивідуальність (свідченням цього є відсутність аналогічних номінацій у лексиці інших авторів), словотворча похідність (юкстапозити утворюються за допомогою наявних у мові засобів – відомих мовцям слів, словоформ, морфем), але й, на нашу думку, через їх особливий вплив на реципієнтів.

Семантика узагальнення сприяє використанню надскладних утворень для згортання слів-кlišе, синонімічних рядів і компресії інформації, що є поширеними у постмодерністському художньому тексті, як-от: *фіглі-міглі-шури-мури, сам-собі-автор, йопересете, ітакдалі* тощо. Однак найчастіше репрезентовані утворення виражають негативну або гостро критичну оцінку мовця чи автора висловленого.

Складні лексичні новації виконують в авторському мовленні низку функцій. По-перше, деякі лексикалізовані одиниці, що мають ідіоматичне значення і утворюються в результаті стягнення компонентів фразеологічних сполучень, реалізують експресивну функцію: *...згадував трюкродного брата батькового дядька й уявляв, як цей чорт-козі-дядько стоїть за шторою...* (В. Шкляр); *...ввімкнув сирену, ще й цвенькає чорти-батька-зна-що в гучномовець* (В. Шкляр); *...робота не-бий-лежачого, а платня вдвічі більша* (В. Шкляр); *...автоматна і кулететнє срілянина – то просто сорочиний стрекіт порівняно з цим роздери-душу-криком...* (В. Шкляр); *... ці неповторні голоси коридорні кажуть щось один одному, <...>, наспівують “несильмне-солнарану”* (Ю. Андрухович). Оскільки такі лексикалізовані фразеологічні одиниці, що за своєю семантикою наближаються до слова і, на думку багатьох лінгвістів, є одиницями лексичного рівня мовної системи, втілюють “образ автора” його почуття, відношення до специфічних, своєрідних, нетипових об’єктів та явищ навколишньої дійсності.

Функція експресивності доповнюється емоційною функцією. Злиття самостійних слів в одне семантично неподільне ціле іноді втілює їх емоційно-оцінні можливості або, навпаки, не виражає особливої експресії з боку автора чи мовця до окремих компонентів комплексу. Втрата ними автономності може бути мотивована іронічною оцінкою описуваного явища чи особи. У такий спосіб письменники-постмодерністи реалізують емоційний потенціал художнього тексту.

По-друге, як дефісні комплекси, тобто слова, що поєднані дефісом, у текстах сучасної постмодерної прози оформлюються точні і неточні цитати з літературних творів, крилаті вислови, наприклад: *...це дійсно трансляція життя-як-воно-є у далечинь віків і не більше* (К. Москалець); *Я не протестував, бо не був певен, що Ділан кращий за прасті-працвай-не-жді-радная* (Ю. Іздрик). Такі лексичні інновації реалізують акумулятивну функцію художнього висловлювання.

І по-третє, надскладні утворення виконують власне номінативну функцію. Вони використовуються у трьох випадках. Насамперед, неолексеми відображають авторські пошуки нових найменувань або використовуються для уточнення відомого значення, а іноді виступають евфемістичною заміною імені як-от: *Черговий педофіл, подумують вони, знизавши плечима, наступна реінкарнація Миколки-Рожевої-Футболки...* (Л. Дереш); *Потайки вони звели собі в кумири відомого вбивцю поліцейських Кроулі-Два-Нагани.* (Л. Дереш); *Відтоді вона називає*

чоловіка відмінниці *Тамтелефон* (Є. Кононенко); ...не певен чи я правильно записав з його слів – може повинно бути *далай-блядь-лама* (Ю. Іздрик); *Двірничка* – назву її *Валентиною*, бо вона подібна на *Валентину* (*Валентина-Валя-Валька*) – могла би забілити моє вікно (Т. Малярчук). Нові, неординарні образи зумовлюються, як правило, незвичною оригінальною зовнішньою формою, властивою передусім оказіональним юкстапозитам, форма яких спонукає адресата до образного мислення, породжує найрізноманітніші асоціації, як наприклад: *Дівчисько вигулювало пса рідкозустріваної та вельми ексцентричної породи joe-cocksucker-спаніель* (Л. Дереш). Такі утворення нового слова з вихідного створюють разом із новим значенням і нове представлення, а відтак мають невичерпний образно-асоціативний потенціал.

У новітній постмодерністській прозі утворення такого типу, що поєднують злітність і дискретність, переважно виступають заміниками чіткої дефініції того чи іншого явища повсякденної дійсності. Вони посилюють компресію, створюють ефект багатозначності і одночасно роблять умовними межі між одиницями тексту.

Дефісні зрощення, а також складання підкреслюють взаємодію семантики поєднаних слів і засвідчують розвиток нового, неподільного значення, що має вагомий вплив на змістове наповнення тексту загалом.

Окрім того, використання нових типів складання та зрощення зумовлене або створенням нового визначення, номінації раніше невідомого явища, або пошуками лексеми на означення реалій, що не мають однослівної назви, або з прогресивною тенденцією до злиття компонентів мовленнєвих стереотипів кліше і цитат.

Отже, оказіональне словотворення в сучасному постмодерністському художньому тексті демонструє прагнення автора до небуденного, оригінального способу вираження думки. Це прагнення спонукає до творення складних та надскладних лексичних інновацій шляхом зрощення, контамінації, різних моделей складання, що сприяють інтенсифікації виразності, свідчить про посилення семантичної компресії у різних сферах мови. Будучи спрямованими, насамперед, на вираження експресивного потенціалу художнього тексту, новотвори виконують низку інших функцій, зокрема власне номінативну, емоційну та акумулюючу.

Перспективними напрямками наших подальших студій є глибше та системне дослідження нових словотвірних процесів у сучасній постмодерністській прозі, оскільки вони, на нашу думку, становлять один з провідних факторів розвитку та вдосконалення системи сучасної української мови.

Список використаних джерел

1. Азарова Л. Є. Структурна та фонетична побудова складних одиниць у концепції “золотої пропорції” : Монографія / Л.Є. Азарова. – Вінниця : Універсум, 2001. – 284 с.
2. Булаховський Л. А. Вибрані праці у 5-ти томах / Л.А. Булаховський. – К. : Наукова думка, 1975. – Ч.1. – 495 с.
3. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т.І. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
4. Жлуктенко Ю. А. Лингвистические аспекты двуязычия / Ю.А. Жлуктенко. – К. : Высшая школа, 1974. – 176 с.
5. Земская Е. А. Словообразование как деятельность / Е.А. Земская. – М. : Наука, 1992. – 220 с.
6. Карпіловська Є. А. Неузусальне словотворення : правила “гри без правил” / Є.А. Карпіловська // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Філологія. – 2005. – Т. 8. – № 1. – С. 106–117.
7. Квеселевич Д. І. До питання про інтеграцію словосполучень в складне слово (на матеріалі англійської мови) / Д.І. Квеселевич // Мовознавство. – 1981. – № 1. – С. 60–65.
8. Николина Н. А. Новые явления в сфере сложения и сращения / Н.А. Николина // Новые явления в славянском словообразовании : система и функционирование. – М. , 2004. – 187 с.
9. Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Р.О. Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 462 с.

Анотація. У статті розглянуто складні лексичні інновації, що демонструють перцептивну та когнітивну діяльність сучасних письменників, створюють загальний емотивно-оцінний план тексту. Особливу увагу приділено з’ясуванню словотвірних особливостей та ролі неологізмів у постмодерністському тексті.

Ключові слова: лексична інновація, складні слова, складання, постмодерністський текст.

Summary. The complicated lexical innovations are considered in the article. They show a perceptive and cognitive action of modern writers, make a general emotive and valuable plan of a text. The main accent is done on the word-constructive peculiarities and the role of neologisms in the postmodern text.

Key words: lexical innovation, complicated words, construction, postmodern text.

ФАБУЛЬНИЙ І СЮЖЕТНИЙ ЧАС РОМАНУ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА “УЛІСС”

Проблема художнього простору та часу піднімалася ще Г. Лессінгом у відомому трактаті “Лаокоон”; все ж розбіжності у науці стосуються саме категорії художнього часу, вивчення якого активно розпочинається на початку ХХ століття, що спостерігається в працях західних дослідників (П. Рікер, Н. Фрай, Р. Барт, Ж. Женетт), в роботах радянських науковців (М. Бахтін, Д. Ліхачев, О. Фрейденберг, Є. Мелетинський та ін.). З часом, а не з простором, пов’язують літературу й Б. Успенський [8] та Н. Гей, бо “саме з часом виникають найглибніші сутності світу – його кінцевість і безкінечність, буття та небуття. Час завжди був присутнім в словесному образі як безпосередня даність цього образу” [3, 259]; натомість, за М. Бахтіним, найважливішим завданням художника виявляється “вміння бачити час, читати час в просторовому цілому світу” [2, 204-205].

Час традиційно сприймається в літературі як розгортання фабули та сюжету (термінів, уведених формалістами Б. Томашевським, В. Шкловським та ін.). Як матеріал фабула повинна передувати сюжету, породжувати, будувати його з себе; сюжет народжується як заперечення фабули, змінюючи її знаки на протилежні, копіюючи кожний її прийом у дзеркальному відображенні, позбавляючись “правильності” фабули дивними аномаліями сюжетного розгортання. Дослідники питань художнього часу визнають, що без фабули нереально “увидити собі процес художньої творчості”, “зрозуміти, естетично засвоїти результат цього процесу – твір” [6, 143], а російський науковець В. Руднев переконаний, що “поняттю фабули ніщо не відповідає ні в реальності, ні в мові, яка описує цю реальність” [7, 146].

Теорія оповіді (нараторологія) зазвичай виходить з опозиції “історія” (чи диєгезис) та “оповідь” (дискурс), тобто на рівні історії відбуваються події, а на рівні дискурсу про них розповідається; і, як вказує автор трактату “Оповідний дискурс” Ж. Женетт, на теорію якого ми здебільшого у дослідженні посилаємось, “оповідний дискурс може існувати остільки, оскільки вона (оповідь. – Т.М.) розповідає певну історію, за відсутності якої дискурс не є оповідним” [4, 66].

Незважаючи на розмаїття літературознавчих розвідок стосовно творчого здобутку Джойса, у “тіні” залишаються деякі моменти, які характеризують просторово-часову організацію творів майстра. В даній статті ми робимо спробу дослідити співвідношення між часовим порядком послідовності подій в історії та часом їх розгортання в “Уліссі”, а також різні комбінації вказаних часів (“оповідні рухи”), що дозволить глибше осмислити художню природу роману.

У джойсовому романі “одного дня” послідовний часовий ряд руйнується, а сам час виступає лише як компонент психологічного буття людини. Відбір окремих епізодів визначається естетичними намірами автора, звідси стискання чи розширення сюжетного часу. В основі сюжетного часу лежить образ шляху (дороги), що в символічній формі втілює життєвий шлях протагоніста, який проходить низку випробувань. Цей просторовий образ реалізується в системі розгорнутих метафор і порівнянь, регулярно повторюваних у тексті, й формує мотив руху. Мандрі Блума – це десять років, проведені в блуканнях хоробрим Одиссеєм, “переведені” в години, в результаті чого буденний час міфологізується. Слід додати, що повсюдний потік свідомості в оповіді створює явне протиріччя між об’єктивно вимірюваним часом та його суб’єктивним сприйняттям. Співвідношення вісі розповіді й вісі описуваних подій породжує часові зміщення. Такі часові зміщення, порушення часової послідовності, переключення темпоральних реєстрів особливо наочні в “Уліссі”. Р. Барт вважає, що є всі підстави вважати зсув часової послідовності причиною руху сюжету, тоді можна припустити – “сюжетні тексти виникають внаслідок систематично допущеної логічної помилки” [1, 398].

В “Уліссі” у виборі точки відліку (Дублін 1904 року) проявляється суб’єктивне розуміння конкретної людини, нації, історичного процесу, тобто авторський час. Події на макрорівні хронологічно впорядковані, що дає змогу прослідкувати “еволюцію” акторів та одного дня. Точна дата дії неодноразово вказується в романі, наприклад, в розділі “Циклопи”: “І був день шістнадцятий волоокої богині” [9, 322]; в “Биках Сонця”: “Отже, четвер, червня шістнадцятого дня” [9, 396]; в “Евмеї”: “цифра 16” [9, 631]. Дата має й автобіографічну основу, адже саме в цей день, 16 червня, Джойс зустрівся зі своєю майбутньою дружиною. Один день із життя мешканців Дубліна триває з восьмої години ранку до чотирьох годин ранку наступного дня; самий роман займає майже 800 сторінок.

Ретельне прочитання тексту демонструє, що фабульний час є доволі детально представленим; кожний розділ (якщо всі 18 розкласти на хронологічній шкалі) відповідає певній відмітці часу, вказується конкретно, чи натякаючи якою-небудь фразою; п’ятий розділ – єдиний, де час не

вказано. Так, наприклад, в розділі “Телемак”, де починається перша сюжетна лінія, лінія Стівена, Малліган, очікуючи приходу молочниці вранці, обурюється: “Я ж їй сказав – прийти на початку дев’ятої” [9, 12]; учень Стівену у другому розділі: “О десятій хокей, сер” [9, 26]; на одинадцяту годину повинні вказувати слова – “полуднева дрімота” [9, 42]. Раптово сюжетна лінія Стівена немов розчиняється, й з четвертого розділу починається друга лінія – Блума. Початок свій вона бере також о восьмій, таким чином час повертає назад; зі Стівеном читач зустрінеться побіжно у шостому розділі, його лінія переривається. Дружина Блума, очікуючи свого коханця, не залишить своєї кімнати цілий день. Вона ще себе “проявить” в потоці свідомості, в останньому розділі (понад 40 сторінок), а так її фігура майорить у вікні впродовж роману.

При доволі чіткій хронологічній послідовності фабульного часу, роман можна було б представити таким чином: вихід з дому – 1 розділ (Стівен), 4 розділ (Блум), зрада Моллі – 11 розділ, зустріч батька з сином – 15 розділ, повернення додому – 17 розділ. Для Блума внутрішнім початком відліку часу виступає подія, яка оцінюється ним як найбільш важлива – зустріч Моллі й Бойлана – це створює перцепційний час протагоніста. “Час дня” поділяється ним на “час до цієї події” та “час після неї”. В романі існують часові показники пов’язані з побутовими орієнтирами. За їх допомогою створюється повсякденний побутовий час: початок дня, ранок, сніданок, обідня перерва тощо; акцентується увага на зажуреності героїв в життєвому вирі.

Характерними для мікрорівня “Уліссу” стають різного роду порушення наратологічного порядку. Наприклад, поділимо певний уривок тексту на частини та позначимо їх буквами, відповідно до місця в історії. Так, в одному з фрагментів “Лестригонів” представлено зовнішній аналепсис у роздумах Блума, оскільки вся тривалість залишається поза довжиною первісної оповіді: “А) Гонки сьогодні. Б) Скільки ж років з тих пір? В) У той рік, коли помер Філ Гілліган. Ми жили на Ломбард Стріт. Г) А я, Г) постривай: Г) я був у Тома. Д) До Хіллі я влаштувався в той рік, коли одружилися. Е) Шість років. Є) Десять років: він помер в дев’яносьчетвертому так все вірно Ж) велика пожежа в Арнотта. Вел Діллон був тоді лорд-мером. З) Обід в Гленкрі. Й) Радник Боб О’Рейлі вилив собі портвейн у суп ще до того, як И) всі почали. Та давай Боббоб хлебтати за покликком внутрішнього радника. К) Весь оркестр приглушив. Л) За те що вже нам дісталосся М) будьмо Богу ми” [9, 155]. Тут дальність анахронії займає десять років, з амплітудою в півсторінки. Всі ці сегменти відносяться до основних позицій історії, які хронологічно можна оформити в такому порядку: 1) гонки сьогодні; 2) сумніви; 3) минуло десять років; 4) вдячність. Отже, остаточний вигляд оповідного дискурсу буде таким:

А(1) Б(2) В(3) Г(3) Г(2) Д(3) Е(3) Є(3) Ж(3) З(3) И(3) Й(3) К(3) Л(3) М(4)

Можна зустріти сегменти зі зворотнім напрямком подачі інформації. Реченням такого типу буде: “По набережній попрямував Ліонемопольд, противний Генрі з листом до Мейді, з принадностями гріха з дрібничками для Рауля з мітим псу хвоста крокував Польді” [9, 288], де зібрані найпомітніші мотиви, які зустрічалися в оповіді раніше. Важливим засобом проявлення оборотності художнього часу стає ретроспекція. Ретроспекція виступає ще й як засіб розкриття в тексті його імпліцитного змісту – підтексту.

Аналепсиси зустрічаються в “Уліссі” регулярно, їх навіть можна поділити на декілька класів: 1) той часовий рівень, відносно якого анахронія визначається – первісна оповідь; 2) часовий рівень всередині первісного – вторинна оповідь. У вищезгаданому уривку аналепсиси виходять за часові рамки 16 червня 1904 року. Такого типу зображення ще має назву зовнішнього аналепсису (наприклад, Блум про себе “Я був тоді щасливішим. Хоча чи я то був? А зараз я чи я це? Двадцять вісім мені було” [9, 168]). Аналепсиси дають можливість порівняти події за принципом контрасту, що виявляється одним із засобів характеристики героя. Блум розмірковує про щастя, яке покинуло його багато років назад, а часова дистанція говорить про “еволюцію” героя. Спостерігаються коли-не-коли й внутрішні аналепсиси: “Повний місяць був в ту ніч коли ми в неділю два тижні тому значить точно зараз повний місяць” [9, 168]. Пролептичні речення зустрічаються зрідка в оповіді: обговорення Стівена Малліганом і Хейнсом “десять років, – зі сміхом промовив він (Малліган. – Т.М.), жуючи. – Ось через стільки він що-небудь напише” [9, 249].

Певним типом анахронії визначається пам’ять, саме як її аналептичний різновид, за Н. Копистянською – “асоціативна ретроспекція” [5]. На переконання історика філософії Л. Колаковски, однією з функцій пам’яті, сформульованої наприкінці ХІХ – початку ХХ століття, виявляється “її сильна, активна й ненавмисно руйнівна сила. Цій діяльній, динамічній пам’яті під силу дібратися до еґо, яке Бергсон назвав би “поверхневе “я” – далеке від “глибинного” [10, 17]. Стосовно Джойса авторитетний дослідник Ф. Сенн стверджує, що в письменника “політ років” поступився місцем “поток життя”, оскільки автор “зобразив пам’ять потоком чи відповідно “поток свідомості” [13, 33]. Пам’ять дозволяє минулому проникати у теперішнє, залишатися активним і впливовим, ніж бути схованим десь далеко, в “глибинах”; минуле дає відчуття тривалості, наповнює знанням. А. Бергсон стверджував, що “тривалість – безперервний плін

минулого, яке уідається в майбутнє й розбухає по мірі руху вперед. Через те, що минуле збільшується безупинно, то немає меж в його накопиченні. Пам'ять – це не здатність відкладати спогади у шухляду, чи записувати у журнал. ... Насправді, минуле зберігається саме, автоматично. Можливо, воно прямує за нами, в усій повноті, в кожен мить; все, що ми відчули, подумали й побажали в ранньому дитинстві – там, перехиляючись над теперішнім, що збирається об'єднатися, тиснучи на свідомість, яка охоче залишить його за своїми межами” [цит. за: 12, 31]. Для Бергсона поняття часу виявляється синхронним, тут минуле, майбутнє, теперішнє – взаємопов'язані; минуле не залишається незмінним. У романі Стівен Дедал дає Джону Еглінтону доволі викривлене пояснення бергсонівського взаємозв'язку часів, виступаючи в бібліотеці з приводу впливу минулого на творчість Шекспіра: “У хвилини найбільшого піднесення, коли зі слів Шеллі, наша душа немов полум'яніюче вугілля, зливаються воедино, той, ким я був, ким я є, й той, ким, можливо, мені, доведеться бути. У майбутньому, яке є сестрою минулого, я, мабуть, знову побачу себе тут, сидячи як тепер, але тільки очима того, ким я буду тоді” [9, 194].

Бергсон і слідом за ним Джойс представляють такі моменти, коли свідомість відкрита більш природному сприйняттю часу та його сутності. Такі “моменти”, основні для філософії Бергсона, домінують у Стівена в “Портреті митця замолоду”; для Бергсона – це не просто низка моментів, а можливості для інтуїтивного сприйняття тривалості, окремі, особливі шляхи для усвідомлення справжньої природи часу, схожі на епіфанії Джойса.

В “Уліссі” представлена й “текстова” пам'ять, а також така модель мислення, коли відбувається втручання мимовільної, метаперсональної пам'яті. Для цілісного сприйняття дійсності така “текстова” пам'ять представляє в синхронній демонстрації подібності й збіги в паралельних сюжетних лініях Стівена та Блума. Наприклад, коли хмара накриває Стівена в “Телемахіді”, в “Каліпсо” ця ж хмара накриває Блума, читач дізнається в “Ітаці”, що герої одночасно звернули увагу на хмару, яка плывла над головою та в обох викликала болісні відчуття.

Часові співвідношення між текстом і зображуваними в ньому подіями розглядається також з точки зору тривалості. Посилаючись на Ж. Женетта [4, 124], ми виділяємо такі форми оповідного руху, які виявляються за допомогою різних співвідношень часу історії та часу оповіді: 1) резюме (де час оповіді менше ніж час історії) найбільш яскраво проявляється як засіб переходу між сценами, наприклад, у “Блукаючих Скелях”. Через домінування потоку свідомості у текстовій канві, а відтак стрибків думок героїв, насиченість різного роду інформацією, можна помітити речення-резюме в окремих уривках як підсумок окремих днів, місяців або років без деталізації: “П'ять місяців. Молекули всі замінюються. Я вже інший я. Не той, що позичав фунт. Невже? Але я, ентелехія, форма форм, зберігаю я завдяки пам'яті, адже форми невпинно змінюються” [9, 189]; 2) пауза – зупинка в історії, позачасовий опис. Наприклад, в “Навсикаї” (це вставна частина “Уліссу”, яка ретардує хід фабульного часу) опис зовнішності та характеру Герті Макдауелл гетеродієгетичним наратором в екстрадієгетичній ситуації, причому сама вона виявляється фокальним персонажем; 3) еліпсис – часу зображуваних подій не відповідає відрізок часу оповіді: Стівен опиняється на березі Сендімаунт, але яким чином він туди потрапив, доводиться лише здогадуватись. Часу, який минув з кінця другого розділу, вочевидь недостатньо, щоб дістатися туди пішки; 4) сцена – повна еквівалентність фабульного часу та сюжетного, переважає в основному в діалогах.

Суттєвою ознакою в характеристиці фабульного та сюжетного часу виявляється повторюваність. Остання може бути ітеративною, наприклад, інформація про чоловіка місіс Пьюрфой – “підносить їй щорічно один і той самий сюрприз” [9, 161]. Через повторюваність зображення, тим більш демонстрацію різних перспектив, може створюватися стереоскопічне бачення, як в описі смерті батька Блума. Іншим видом повторюваності слугує підрахунок часу й вказівка на час майбутньої зустрічі Моллі з коханцем, що не тільки слугує певним анонсом майбутнього, а й створює для читача ефект очікування: “ще ні. Вона сказала у четвертій” [9, 260]; “вона о четвертій” [9, 264]; “ще ні. О четвертій вона. Хто сказав четверта?” [9, 265]; “годинник зашипів. ... Зозуля закувала. ... Пробили. Для мене. – Це скільки пробило? – спитав Буян Бойлан. – Чотири? Години” [9, 266]; “чотири” [9, 267]. Кризовий, екстремальний час для сімейного благополуччя та внутрішньої рівноваги перетворюється на час неминучого “порогу” (класичний зразок бахтінського “порогу”). Нагадуванням про візит Бойлана стає використання мотиву їзди в колясці: “по Бейчлорз-уок, підстрибуючи їхав безтурботний холостяк Буян Бойлан” [9, 269]; “повз ананасних льодяників Грема Лемона, повз слона на вивісці Елверн, деренькочучи, бігла коляска” [9, 272]; “коляска подзенькує” [9, 273]; “котиться, побрязкуючи, радіє” [9, 274].

Зустрічається в “Уліссі” й затримка, уповільнення часу. Нарешті, коли дві сюжетних лінії Блума й Стівена перетнулися, в чайній, о першій ночі, – героям немає про що говорити. Цей розділ, з понад 50 сторінок, побудований на плутаній мові стомленої свідомості не стільки кожного героя, скільки наратора, що уподібнюється до них. В тексті заплутаних думок, в яких слова повторюються, основним мотивом стає повернення; тут знову пригадуються всі моменти дня, що

засвідчують слова наратора – “історія повторювалась з деякою відмінністю” [9, 655]. Спостерігається у розділі змішаний аналепсис, оскільки існує часова область до первинної оповіді, яка підтверджується словами “позавчора”, “завтра” й сама первинна оповідь (оскільки романна дія почалася ще о восьмій ранку, а вже більше дванадцяті): “ – О котрій годині ви обідали? – поцікавився він (Блум. – Т.М.) в худющої фігури та стомленого, хоча й без зморшок, обличчя.

– Колись вчора, – відповідав Стівен.

– Вчора! – вигукнув Блум, але потім згадав, що вже наступило завтра п’ятниця. – О так, ви хочете сказати, що вже більше дванадцяті.

– Отже, позавчора, – уточнив себе Стівен” [9, 656].

Уповільнення часу, майже повне його анулювання виявляється у структурі-катехизисі в “Ітаці” – мінімально оповідній, в котрій представлена серія питань відповідей. З приводу цього дослідник Ч. Пік зауважує, що це “звичайно не є оповідним методом; вона передбачає статичну ситуацію, що розглядається та аналізується, ніж розгортає об’єднану серію подій” [11, 283].

Для свідомості звичайної людини час переживається, може бути суб’єктивним: він може розширюватись й ущільнюватись, він може зупинятись та нестись, він здається кінцевим, та, нарешті, час може бути неоднорідним. Так відбувається і з героями Джойса; потік думок повертає Блума до минулого життя, коли був сімейний затишок і радість. Ця “оаза” несподівано переривається словами – “Щасливі дні. Щасливіші тоді” [9, 155], і знову герой мчить у думках, перебираючи події минулого; раптом зупинка – фраза, яка узагальнює, резюмує все раніше продумане Блумом – “Потік життя” [9, 155]. Текст знову летить далі, намагаючись рухатись разом із думками Блума. На цей раз з’являється еліпсис: “Як звали того хлопця, схожого на священика, який ідучи постійно дивився крадькома на наші вікна?” [9, 155-156]. Саме речення та наступні за ним жодним чином не пояснюють, ким може бути цей чоловік, чому він не названий, чи взагалі знайомий він Блуму. Відбувається певний розрив послідовності, який все ж змушує звернути увагу на існування динаміки в русі оповіді. Герой відхиляється від попереднього хронологічного прямування, зосередившись на людині (чергова скалка в пам’яті), яка має деяке відношення до його дружини. Слід зазначити, що попередні спогади не готували жодних підстав для появи Бартелла Д’Арсі. Кожна синтаксична одиниця, яка “розчленовує” оповідь, підтверджує, що напрямок думок Блума, чи сама оповідь, відхиляється без будь-якого обмеження від традиційної послідовності.

Таким чином, характерною особливістю роману стає “дефабулізація”, де спостерігається значне послаблення ролі фабули у творі, коли вже не подійний ряд організує художній світ роману, а його сюжетне відбиття в різних точках зору, діалогах, спогадах, що не тільки гальмують рух фабульного часу, але й призупиняють його. Одночасно відбувається скорочення фабули до окремого мотиву, який організує твір у ціле, а також його сюжетна розробка; сама оповідь розгортається у системі інтертекстуальних відносин, створюючи особливу знакову реальність. В “Уліссі” спостерігається домінування сюжетного часу, що виступає засобом структурування та організації художньої дійсності; такий час утворюється засобами композиції із фактичного матеріалу, конституюється шляхом моделювання різних зв’язків дійсності та вибирає психологічні глибини складної особистості, десятиріччя життя й різні епохи. Структура сюжетного часу роману характеризується наявністю в ньому різних рівнів і форм. Сюжетний час вирізняється зворотністю, суб’єктивністю, багатовимірністю, здатністю розтягатися й розширюватися, присутністю в ньому часових світів героїв – екзистенційного та соціального.

Список використаних джерел

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов (перевод с фр. Г.К. Косикова) // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Составление, общая редакция и вступит. статья Г.К. Косикова. – М.: Изд-во Московского университета, 1987. – С.387-422.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С.7 – 180.
3. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стилль / Н.К. Гей. – М.: Наука, 1975. – 470 с.
4. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: в 2 т.: Пер. с фр. / Ж. Женетт; Общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998 – Т. 2. – 470 с.
5. Копистянська Н. Жанротворча роль ретроспекції в романі ХХ сторіччя // Нонна Копистянська. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. –С.178-186.
6. Левитан, Л. С. Сюжет в художественной системе литературного произведения. / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига: Звайзгне, 1990. – 298 с.
7. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II / В. П. Руднев. – М.: “Аграф”, 2000. – 432 с.

8. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 256 с.
9. Joyce James. Ulysses. – New York: The Modern Library, 1961. – 773 p.
10. Kolakowski, Leszek. Bergson. Past Masters. – New York: Oxford University Press, 1985. – 124 p.
11. Peake C. H. James Joyce, the citizen and the artist / C. H. Peake. – Stanford: Stanford univ. press, 1977. – 369 p.
12. Rickard, John S. Joyce's book of memory: The Mnemotechnics of Ulysses / John S. Rickard. – Durham, NC.: Duke University Press, 1999. – 244 p.
13. Senn, Fritz. In Classical Idiom: Anthologia Intertextualis // James Joyce Quartely 25, 1987. – P.31-48.

Анотація. Стаття присвячена специфіці художнього часу роману Дж. Джойса “Улісс”, а саме співвідношенню часу історії та часу оповіді. Виявлено, що характерною особливістю роману є значне послаблення ролі фабули та ускладнення багаторівневої структури сюжету.

Ключові слова: оповідь, фабульний та сюжетний час, мотив, структура.

Summary. The article focuses on the peculiarity of artistic time in James Joyce's “Ulysses”, namely correlation of story time and narrative time. The characteristic feature of the novel is weakening of story role to a considerable extent and complication of multilayered plot structure.

Key words: narration, story and plot time, motif, structure.

УДК 82.02

Мітягіна С. С.

СЮЖЕТНО-ЗМІСТОВНА ПАРАЛЕЛЬ “ОВІД – ХРИСТОС” В РОМАНІ Е. ВОЙНИЧ “ОВІД” ЯК ЗАСІБ ТЕОЛОГІЗАЦІЇ РЕВОЛЮЦІЙНИХ ПОГЛЯДІВ АВТОРА

Прагнення українського суспільства до європейської інтеграції робить особливо актуальними дослідження культурних та суспільно-політичних зв'язків між нашою державою та європейськими країнами. З цієї точки зору непересічне значення для вітчизняної культури має вивчення біографії та творчості видатної британської письменниці, перекладача, композитора, авторки всесвітньовідомого роману “Овід” Е. Войнич, творча [10] і суспільна [4, 12] діяльність якої найтіснішим чином пов'язана з Україною.

Не дивлячись на неймовірну світову популярність її головного літературного добутку – роману “Овід”, літературних джерел, присвячених Е. Войнич, україно мала. Як у свій час висловився один із дослідників творчості письменниці І. Катарський, навколо імені Е. Войнич “створився своєрідний зговір мовчання” [5, 3]. В радянський період життя і творчість Е. Войнич досліджували Є. Таратута, Я. Кіріпичев, Т. Шумакова, В. Полек та ін. Нажаль, більшість праць цих авторів страждали певними ідеологічними штампами, притаманними суспільній науці того часу.

Останнім часом інтерес до творчості Е. Войнич почали виявляти переважно російські вчені, серед яких – Н. Ігнат'єва, Т. Дудіна та ін., наукові розвідки яких зосереджені, як правило, на виявленні художніх особливостей творів письменниці. Розглядом релігійно-міфологічних основ створення образу Овода займаються Н. Боровська, яка, стоячи на суто релігійних позиціях, вважає роман “Овід” своєрідним зверненням Бога до самої Е. Войнич [1], і О. Міронов, який доводить, що в романі “Овід” присутній архетипічний сюжет “учитель – учень”, притаманний, зокрема, Євангелію [7].

Новизна нашого дослідження полягає в спробі дослідити паралель “Овід – Христос” у романі “Овід” та виявити засоби її побудови і її роль у вираженні революційних поглядів автора. Хоча присутність даної паралелі в романі очевидна, повноцінних досліджень на цю тему раніше не проводилося. Отже, завдання статті – з'ясувати, за допомогою яких засобів Е. Войнич досягає асоціації Овода із Христом, та у чому полягає мета даної паралелі.

У середині-кінці ХІХ ст. у європейській художній літературі, як і в роботах історичного й філософського характеру, спостерігаються спроби модернізації християнського вчення відповідно до потреб сучасного моменту. Вивчаючи історію християнства для створення нової ідеології,

дослідники дійшли висновку, що ранішнє християнство було вкрай революційним стосовно існуючих суспільних відносин. К. Каутський наголошує на бунтарському дусі первісного християнства: “Починаючи із другого століття в християнстві переважала пасивна покора. Зовсім інший настрій панував серед іудеїв попереднього сторіччя... можна наперед уже припустити, що християнство спочатку відрізнялося агресивним характером” [6, 338-339]. О. Белецький відзначав такий напрямок еволюції трактування образу Христа в демократичній літературі даного періоду: від Христа як попередника й проповідника утопічного соціалізму – до Христа-революціонера, мученика за ідею – і до Христа, що скомпрометував себе ідеєю непотворення злу [9, 224]. Серед авторів, що використали “очищений” або “оновлений” образ Христа для стимулювання суспільних перетворень, найвідомішими є Ф. Достоевський, С. Степняк-Кравчинський, Л. Українка, І. Франко, М. Мінський, з творами яких Е. Войнич була добре знайома.

Основою побудови її роману “Овід” виступає напівприхована паралель “Овід – Христос”, першою вказівкою на яку є епіграф до твору. В ході дослідження, що включає глибокий аналіз тексту роману і зіставлення його з біблійними текстами, ми дійшли висновку, що Е. Войнич використала три категорії вказівок на Овода як на подобу Христа: 1. Свідчення автора (збіг фактів біографій Овода й Христа); 2. Свідчення Овода про себе (порівняння Рівареса самого себе із Христом); 3. Свідчення Монтанеллі (насамперед – промова кардинала в Храмі, описана в частині 3, главі 8).

Асоціації із Христом Е. Войнич досягає насамперед за допомогою введення в біографію Овода фактів, властивих життєвому шляху Ісуса. Деякі з них збігаються повністю, інші асимільовані до соціально-культурної обстановки Італії середини XIX ст. У ході ретельного дослідження, що включало порівняльний аналіз роману Е. Войнич із Євангельськими текстами, ми виявили наступні подібності між життєвими шляхами Христа і Овода: 1) Обидва були виховані не рідним батьком, про що знали лише декілька найближчих осіб. 2) Дитячі роки як Христа, так і Овода доходять до читача лише у вигляді вкрай обмеженої інформації, але описується одна важлива подія – зустріч із рідним батьком: Ісус відвідує Храм і визнає, що це дім його Батька; Артур знайомиться із Монтанеллі. 3) Важливим збігом є арешт Артура в ніч на Страсну п’ятницю. Хоча, на відміну від Христа, наслідком арешту для героя роману не стала смерть фізична, саме він став першою із подій, що привели до духовної смерті Артура Бертоні й появи Феліче Рівареса. 4) Оскільки громадськість не володіла інформацією про життя Христа і Артура до початку виконання ними їхніх місій, обом приписували різні варіанти біографій, висували щодо них масу здогадів, розповсюджували найрізноманітніші чутки. 5) Використання притч у якості пропагандно-виховного засобу є однією з найбільш яскравих подібностей між Оводом і Христом. 6) Ще однією аналогією між Оводом і Христом є їхнє ставлення до своїх однодумців і соратників: духовне споріднення обидва ставлять набагато вище за кровне. 7) Роздратована їхніми сміливістю поглядів і зухвалою манерою спілкування, влада оголосила як Христа, так і Овода породженням диявола. 8) Будучи суворими і вимогливими по відношенню до дорослих, Христос і Овід проявляють особливо дбайливе і ніжне ставлення до дітей. 9) Обидва, маючи певну програму революційних дій, основний упор робили на пропаганду не свого вчення, а своєї особистості і вимагали від своїх послідовників беззастережного і повного прийняття себе. Дивним чином висловлення Е. Ренана про Христа підходить Оводу: “...Ісус аж ніяк не був теологом, або філософом, що володів більш-менш розробленою системою. Щоб стати послідовником Ісуса, потрібно було одне: прив’язатися до нього, полюбити його... В Ісуса не було ні догматів, ні системи; у нього була тверда особиста рішучість, що, будучи сильніше всякої іншої штучної волі, і понині ще управляє долями людства” [8, 96]. У свою чергу Оводу Є. Генієва дає наступну характеристику: “Фігура виняткова, зразковий романтичний герой, Овід діє у вкрай суворих обставинах, які завжди переборює завдяки неординарності своєї особистості” [3, 372]. 10) Безстрашність, гідність і відданість своїм принципам, викриття своїх суддів характеризують манеру обох триматися перед лицем обвинувачів. 11) Одна з найбільш значних подібностей між Оводом і Христом полягає в тім, що обидва знають про свою скору смерть. 12) Страти Христа й Овода відбулися напередодні релігійних свят: Ісус був арештований у ніч, коли євреї їли традиційно-ритуальну трапезу з нагоди свята Пасхи; Овід перебував у в’язниці в дні підготовки до католицького свята Тіла Господня. 13) Як Христа, так і Овода судили з порушенням закону, виправдовуючи це спробою уникнути заворушень у місті й, відповідно, гарантувати безпеку великої кількості людей, що зібралися в місті для участі у святах. 14) Овід подібно Христу опинився в ситуації, коли рішення про його страту мало прийматися його батьком. 15) Одна з найбільш очевидних подібностей між Оводом і Христом полягає у тім, що обидва були страчені у віці тридцяти трьох років. 16) Незадовго до смерті Христос і Овід пророкують події, що повинні відбутися незабаром після їхньої страти. 17) Обидва, Христос і Овід, залишають духовний заповіт своїм послідовникам. 18) Відповідно до Євангелія, Христос помер, воскрес і піднісся на небеса, а його справу продовжили на землі його

найближчі учні – апостоли. Е. Войнич підкреслює, що справа Овода також залишилась в руках його послідовників.

Деякі зі згаданих фактів, узяті у відриві від інших, не здаються вагомими доказами нашої гіпотези, однак розглянуті в ряді інших, складаються в єдину задуману автором роману систему. Уже один лише збіг даного ряду біографічних подій не залишає сумнівів у тім, що Е. Войнич навмисно ввела їх у твір для того, щоб викликати в читача асоціацію між головним героєм роману й Ісусом Христом. Автор, однак, підсилює цей ефект і іншими засобами, а саме висловленнями самого Овода. Так, висловлення Рівареса “Добра сварка – сіль землі” [2, 130] – це перефразоване висловлення Христа з Нагорної проповіді. Будуючи фразу в манері Христа, він як би викладає своє вчення, відмінне від християнського, але не тільки здатне конкурувати з ним, але й навіть переважає його. Відправляючись у свою останню подорож, Ріварес пропонує Джеммі прийняти імпровізоване причастя, не хлібом і вином, як Ісус у ніч перед арештом зі своїми учнями, а вином і печивом. Цим учинком він знову вказує на подібність своєї місії з місією Христа, і вимовляючи євангельські “Прийміть, їжте; це є тіло моє” й “Це творить в спогад про мене...”, він говорить уже не про Христа, а про себе.

У камері напередодні військово-польового суду Овід кидає Монтанеллі: “...я знову бачу на моєму місці лжемученика, того, хто був прицвяхований до хреста лише на шість годин, а потім воскрес із мертвих... мене розпинали рік за роком п’ять років, і я теж воскрес!” [2, 230]. Тепер уже прямо Овід заявляє про те, що не тільки вважає себе вправі займати місце, відведене раніше лише Христу, але й упевнений, що він гідніший за Ісуса.

І нарешті, аналогія між Оводом і Христом знаходить практично очевидне вираження у висловленнях Монтанеллі. Восьма глава третьої частини роману містить опис галюцинацій, які кардинал переживає під час процесії з нагоди великого релігійного заходу – Свята Тіла Господня. Це заключна сцена роману (не враховуючи епілогу), і вона служить підтвердженням всіх тих здогадів і асоціацій, які протягом усього твору народжувалися в сприйнятті читача. Відрікаючись від Христа й обираючи сина, нехай і після його смерті, Монтанеллі не тільки як батько, але і як священнослужитель проголошує перемогу Овода. У контексті ж ідей, закладених у роман Е. Войнич, ця перемога набуває масштабного значення, оскільки є перемогою її євангелія над Євангелієм традиційним.

Усі розглянуті вище факти доводять присутність у романі “Овід” напівприхованої паралелі між Оводом і Ісусом Христом, що є основою побудови всього твору і веде до розуміння тих ідей, які прагнула донести до читача Е. Войнич. Письменниця найвищою цінністю проголошує національну незалежність. Обравши за матеріал для роману боротьбу італійського народу проти австрійських загарбників, своїм твором вона звертається до всіх народів, що перебували у залежному становищі, насамперед – українського й польського. Е. Войнич не вірить у дієвість дипломатичних компромісів і помірних реформ, як не вірить і у покладання на надприродні сили. Тільки рішучість і активність самого народу під керівництвом неординарних, досвідчених, харизматичних лідерів можуть привести до досягнення бажаної мети. Ключовим фактором повинна стати особистість революційного лідера, у якості якого в романі виступає Овід.

Е. Войнич спирається на розуміння того факту, що релігійні почуття народу є наймогутнішою рушійною силою, а тому необхідно використати їх, спрямувавши в потрібне русло. Вона пропонує не протиставляти революцію релігії, а використати в інтересах національно-визвольної боротьби як уроджене прагнення людини до поклоніння, так і ґрунт, підготовлений протягом багатьох століть християнством. Необхідно, вважає вона, щоб народ бачив у лідері визвольного руху те, що століттями християни бачать в Ісусі. Необхідно, щоб вони йшли за ним з тією ж ірраціональною вірою, з якою йдуть за Христом.

Отже, вищевикладені факти дозволяють зробити наступні висновки й припущення:

– Е. Войнич є одним з авторів, що підтримали тенденцію апеляції до раннього християнства й запозичення євангелічних сюжетів і персонажів у демократичній літературі ХІХ ст. При написанні роману “Овід” вона ґрунтувалася на досвіді видатних дослідників і літераторів, які робили спроби перегляду традиційних доктрин і модернізації християнського вчення відповідно до потреб сучасного моменту і використовували образ Христа для стимулювання суспільних перетворень.

– При написанні роману “Овід” Е. Войнич орієнтувалася на особливості православної культури, зокрема культ мучеництва й ідею страждання як шляхи до придбання особливих прав. У цьому проявляється один з можливих впливів на творчість Е. Войнич з боку творів Ф. Достоєвського.

– У романі “Овід” Е. Войнич виражає ідею про те, що християнство як релігія смиренності себе не виправдало, і на зміну Христу повинна прийти нова надособистість – людина, що володіє такою ж потужною харизмою, здатна повести за собою маси, але відмовляється від смирення і вдається до самих рішучих методів боротьби за свободу.

– У романі “Овід” присутня напівприхована паралель між Оводом і Ісусом Христом, яка є основою побудови всього твору й веде до розуміння закладених у ньому ідей. Е. Войнич вибудовує паралель “Овід – Христос” за допомогою трьох категорій засобів: 1. введення в біографію Овода фактів, властивих життєвому шляху Ісуса; 2. висловлень Овода про самого себе; 3. висловлень Монтанеллі про Овода.

– У романі “Овід” Е. Войнич презентує своє бачення вирішення питання про вибір методів боротьби за національну незалежність: 1) Тільки рішучість і активність народу під керівництвом неординарних, досвідчених, харизматичних лідерів можуть привести до досягнення бажаної мети; 2) У боротьбі за незалежність неможливо уникнути жертв, як неможливо обійтись без використання радикальних методів, у тому числі терору й збройних виступів; 3) Підготовкою народу до активних виступів повинна стати добре організована агітація, уміле використання друкованого слова; 4) Ключовим фактором у справі революційної боротьби повинна стати особистість лідера.

– Е. Войнич виступає за використання релігійних почуттів народу як могутньої рушійної сили. Письменниця пропонує не протиставляти революцію релігії, а використати в інтересах національно-визвольної боротьби як уроджене прагнення людини до поклоніння, так і ґрунт, підготовлений протягом багатьох століть християнством.

Список використаних джерел

1. Боровская Н. Этель Лилиан Войнич и ее роман “Овод” // “Свет Евангелия” (Российская еженедельная католическая газета). – № 26 (423). – 2003. – 22 июля.
2. Войнич Э. Л. Овод // Войнич Э. Л. Сочинения. В 2-х томах / Пер. с англ. – Т. 1. – М.: ГИХЛ, 1963. – С. 29 – 253.
3. Гениева Е. Ю. Литературная ситуация на рубеже веков: [Английская литература на рубеже XIX и XX веков] // История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, – Т. 8. – 1994. – 716 с.
4. Етель-Ліліан Войнич і Україна. Бібліографічний покажчик / Уклад. Полек В. Т. – Львів, 1970. – 55 с.
5. Катарский И. М. Этель Лилиан Войнич (К 60-летию со дня выхода романа “Овод”). – М.: Издательство “Знание”, 1957. – 31 с.
6. Каутский К. Происхождение христианства / Пер. с нем. – М.: Политиздат, 1990. – 463 с.
7. Миронов А. В. “Девяносто третий год” В. Гюго и “Овод” Э. Л. Войнич (к вопросу о мифологических параллелях) // Материалы международной конференции студентов и аспирантов по фундаментальным наукам “Ломоносов”, Вып. 4. – Москва: Изд-во МГУ, 2000. – С. 390 – 391.
8. Ренан Э. Жизнь Иисуса / Пер. с франц. А. Варшавского и В. Харитоновна. – СПб., 1906. – 432 с.
9. Таратуга Е. А. Драгоценные автографы: Книга воспоминаний. – М.: Советский писатель, 1986. – 320 с.
10. Ethel Lilian Voynich // Мала енциклопедія англійської літератури. – Т. 1 / Уклад. Е. Соломаха. – К.: “Альтерпрес”, 1998. – С. 254.

Анотація. Автор статті робить спробу дослідити сюжетно-змістовну паралель “Овід – Христос”, яка служить основою побудови роману Е. Войнич “Овід” і виступає засобом теологізації революційних поглядів письменниці. Дослідник доходить висновку, що Е. Войнич у своєму романі пропонує використати потужну силу релігійних почуттів народу у боротьбі за національну незалежність.

Ключові слова: Овід, Ісус Христос, сюжетно-змістовна паралель, теологізація революційних поглядів.

Summary. In the article, the author studies the plot-content parallel “the Gadfly – Christ” that serves as a basis for building up the novel by E. Voynich “The Gadfly” and as a means of theologizing the writer’s revolutionary outlook. The author comes to the conclusion that E. Voynich believes in using the magnificent force of people’s religious feelings in the struggle for national independence.

Key words: the Gadfly, Jesus Christ, plot-content parallel, theologization of revolutionary outlook.

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНА СТРАТИФІКАЦІЯ СТАРОСЛОВ'ЯНІЗМІВ (ЕТИМОЛОГО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ)

Старослов'янська лексика – продукт тривалого розвитку. В ній відклалися слова різної давності й різного походження, корінні та запозичені.

Особливості лексичного складу старослов'янської мови зумовлені її книжно-літературним характером й умовами створення перших перекладів богослужбових текстів з грецької мови на слов'янську [7, с. 109].

Вивченням словникового складу старослов'янських пам'яток займалися чеські і словацькі мовознавці – П. Шафарик, В. Вондрак, Я. Станіслав, Й. Вашиця; болгарські – С. Младенов, К. Мирчев; російські – І. Срезневський, О. Соболевський, Є. Карський, А. Львов, В. Виноградов, Г. Хабургаєв, Р. Цейтлін та інші. Чимало для створення лексикології зробили французький лінгвіст А. Вайян та відомий славист В. Ягич. Серед українських мовознавців над ґрунтовним дослідженням давніх писемних пам'яток кирило-мефодіївської доби працювали І. Огієнко, М. Станівський, В. Майборода. Проте жоден сучасний підручник «Старослов'янської мови», виданий в Україні, не описує старослов'янської лексики.

Внаслідок несприятливих обставин розвитку нашої культури сучасний український читач виявився відчуженим від пам'яток, створених у давні часи [3, с. 22]. Очевидно, необхідно «переглянути упереджено-байдуже ставлення до старослов'янської словесності, належно оцінивши її роль та місце в історії української культури» [1, с. 6-7], і не відтинати від себе величезний культурний пласт, створений багатьма поколіннями наших предків. Тому вивчення старослов'янської лексичної системи не викликає найменших сумнівів.

Метою статті є опис старослов'янської лексики з погляду походження та аналіз окремих семантичних груп слів на матеріалі текстів давніх писемних пам'яток та старослов'янсько-українського словника.

Незважаючи на труднощі, пов'язані з реконструкцією лексичного складу мови перших перекладів, все-таки дослідження лексики давніх слов'янських текстів, які збереглися, дає можливість досить об'єктивно схарактеризувати загальні особливості старослов'янського словника [6, с. 110].

Корінна старослов'янська лексика представлена праслов'янською лексичною спадщиною та власне старослов'янськими словами.

Праслов'янська лексична спадщина становить ядро лексики старослов'янських пам'яток, завдяки чому ці пам'ятки були зрозумілими в кожній слов'янській країні, де їх використовували, оскільки старослов'янська мова характеризується «по-перше, стародавніми рисами, спільними для всіх слов'янських мов, по-друге, спільними рисами для всієї південнослов'янської мовної групи і, по-третє, рисами, що дозволяють вужче визначити її болгарсько-македонську живомовну основу» [5, с. 26]. У цьому лексичному ядрі існує кілька різних хронологічних нашарувань: слова праїндоевропейського, германо-балто-слов'янського, балто-слов'янського та власне праслов'янського походження.

Старослов'янська лексика праїндоевропейського походження найдавніша [2, с. 192] і має відповідники в усіх давніх індоєвропейських мовах або лише в окремих індоєвропейських мовних групах. Так, слово **мати** є загальнопраїндоевропейською спадщиною, бо має відповідники в усіх давніх індоєвропейських мовах: лат. *māter*, скр. *mātár-*, авест. *mātar-*, вірм. *mair*, лит. *mótė* «жінка», *mótina* «мати», прус. *mūti*, д. в. н. *muoter*. Слово **сватъ** – східнопраїндоевропейського походження, бо має відповідники лише в східних індоєвропейських мовах: авест. *spənta*, прус. *swenta-*, лит. *šveñtas*. Слово **море** є західнопраїндоевропейською спадщиною, наприклад: лат. *mare*, гот. *marei*, д. в. н. *meri*, ірл. *muir*, прус. *mary*, лт. *mare*. Різний обсяг відповідностей старослов'янських слів праїндоевропейського походження зумовлений міждіалектними контактами протослов'ян у період праїндоевропейської мовної спільності, яка завжди становила велику сукупність племінних діалектів, що взаємодіяли й об'єднувалися в різні діалектні зони та групи, склад і географічна конфігурація яких безперервно змінювалися.

За семантичною структурою старослов'янські слова праїндоевропейського походження поділяються на такі основні тематичні групи:

- 1) назви спорідненості: **мати**, **дъшти**, **сынъ**, **сестра**, **братъ**, **свекры**;
- 2) назви органів і частин тіла: **оухо**, **око**, **бръвь**, **оуста**, **зъбъ**, **брада**;
- 3) назви фауни: **звѣрь**, **тоуръ**, **каень**, **вълкъ**, **орьлъ**, **моуха**, **чръвь**;
- 4) назви флори: **дрѣво**, **лѣсъ**, **мъхъ**, **жито**, **сѣма**, **зръно**, **плѣва**;
- 5) назви предметів і явищ природи: **вода**, **море**, **снѣгъ**, **градъ**, **огнь**, **дымъ**, **зима**;

- 6) назви житла та господарських знарядь: **ДОМЪ, ДВЪРЬ, ВОЗЪ, КОЛО, ИГО, ЖРЪНЫ;**
- 7) назви продуктів харчування: **СОЛЬ, МАСО, МЕДЪ;**
- 8) назви ознак і якостей: **МАЛЪ, ДАБГЪ, ЖЪЗЪКЪ, БЪБЪЛЪ, ТЪМЪНЪ, ЗЛАТЪ, ГРЪДЪ, СВАТЪ;**
- 9) назви дій, станів, життєвих процесів: **ИТИ, СТОАТИ, СЪДЪТИ, ВЕСТИ, ЗНАТИ, ДАТИ, ЖИТИ, ПАСТИ, ПИТИ, СЪСАТИ;**
- 10) назви на позначення господарської діяльності людини: **ПЕШТИ, ОРАТИ, КОПАТИ.**

Друге хронологічне нашарування дослов'янського періоду, що входить до старослов'янської лексики, представлено германо-балто-слов'янською спадщиною, наприклад: **ТЫСАШТА** – лит. *tūkstantis*, прус. *tūsintons*; **ВЛАДЖ, ВЛАСТИ, ВЛАДЪТИ, ВЛАДАТИ** – гот. *waldan*, д. в. н. *waltan*, лит. *veldū*.

Третім хронологічним нашаруванням у старослов'янській лексиці є балто-слов'янська спадщина. Вона має відповідники лише в балтійських і слов'янських мовах і поділяється на такі важливі тематичні групи, як:

- 1) назви тіла і його частин: **ПЪТЪ** – лит. *plutà*, лт. *pluta*; **ГЛАВА** – лит. *galvà*, лт. *galva*; **РЖКА** – лит. *rankà*, прус. *rancko*; **ДЛАНЬ** – лит. *dėlna*, лт. *dėlna*;
- 2) назви предметів природи: **КЪЗЕРО** – лит. *ėžeras*, лт. *ėžers*; **ЛЕДЪ** – лит. *ledūs*, лт. *ledus*;
- 3) назви ознак і якостей: **НАГЪ** – лит. *nuogas*, лт. *niògs*; **ТИХЪ** – лит. *teisūs*; **САДЪКЪ** – лит. *sadūs*;
- 4) назви знарядь: **ЛОПАТА** – лит. *lopetà*, прус. *lopto*; **ОРЖЖИК** – лит. *aprange*.

У складі старослов'янської лексики праслов'янського походження [9, с. 41] є і власне праслов'янська лексика, що утворилася переважно від праїндоевропейських твірних основ за допомогою праслов'янських словотворчих афіксів і частково поповнювалася запозиченими словами з інших індоєвропейських і неіндоєвропейських мов. Це, зокрема:

- 1) назви спорідненості, свояцтва та людини загалом: **ОТЬЦЪ, ТЪТЪКА, НЕВЪСТА, ПЛЕМА, ЧЛОВЪКЪ, ЛЮДИНЪ;**
- 2) назви органів і частин тіла: **СРЪДЪЦЕ, ЯЗЫКЪ, ГРЪГАНЪ, СЪГНО, ШИПЪ;**
- 3) назви фауни: **ВОЛЪ, КОНЪ, ОВЪЦА, ПЪСЪ, ЗМИА, ПТИЦА;**
- 4) назви флори: **ТРАВА, ПЪШЕНИЦА, ПЪГОДА;**
- 5) назви предметів і явищ природи: **СЪНЪЦЕ, МЪСАЦЪ, ОСТРОВЪ, ПОТОКЪ, МРАКЪ, БОУРА, ВЕСНА;**
- 6) назви знарядь і продуктів праці: **НОЖЪ, МАЛЪТЪ, НЕВОДЪ, СКОВРАДА;**
- 7) назви продуктів харчування: **МАСЛО, МЖКА, БРАШЪНО, КАШНИЦА, ПИВО;**
- 8) назви дій і процесів: **ВОЛЪТИ, ВАРИТИ, ВОКВАТИ, ПОУСТИТИ;**
- 9) назви абстрактних понять: **ВОЛА, ДИВО, ГИЪВЪ, ГРЪХЪ, ДОУША, ПАМАТЪ, ПРАВЪДА, РАДОСТЪ, СВОБОДА, СВЪТЛОСТЪ, ЧЪСТЪ;**
- 10) назви ознак і якостей: **ВЕЛИКЪ, ГЛЪБОКЪ, КРЪПЪКЪ, ДАЛЬНЪ, ДОМАШЪНЪ, ЛЖАВЪ, ЛЮБЪВЪНЪ, ТЪЖЪКЪ;**
- 11) назви, пов'язані з громадським життям: **СЪНЪМЪ, СЪДИ, СЪВЪДЪТЕЛЬ;**
- 12) числівники (лічильні слова) [5, с. 177]: **КДИНЪ, ПАТЪ, ДЕВАТЪ, СЪТО;**
- 13) займенники: **АЗЪ, МЫ, ОНЪ, КЪТО, ЧЪТО;**
- 14) прислівники: **ТАМО, КЪДЕ, КЪГДА, ТЪГДА, ВЪЧЕРА;**
- 15) непохідні прийменники та сполучники: **ВЪ, СЪ, БЕЗ, ДО, ЗА, ИЗ, НА, ПО, ПРИ, И, А, НЪ;**
- 16) частки: **НЕ, НИ, ЖЕ** [1; 4; 6; 7].

До власне праслов'янської лексики, що функціонувала в старослов'янській мові, належать також праслов'янські лексичні запозичення з інших індоєвропейських і неіндоєвропейських мов, які виникли внаслідок контактів праслов'янської людності з сусідніми народами.

Найбільшу кількість серед праслов'янських запозичень становлять слова з германських мов; згодом частина запозичень германського походження засвоїлася давніми слов'янськими мовами вже після розпаду праслов'янської мови, але ще до появи старослов'янської писемності (через германське посередництво), наприклад:

- ПОГАНИНЪ** – язичник [1, с. 157] – лат. *pagānus*;
- ВИНО** – лат. *vīnum* (або гот. *wein*, д. в. н. *wīn*);
- ОЦЪТЪ** – оцет; кисле вино [1, с. 149] – лат. *acētum* (або гот. *akeit*);
- КОМЪКАТИ** – причащати [1, с. 92] – лат. *communicare*;
- КЪМОТРА** – кума [1, с. 97] – лат. *commater*;
- КЛЕВРЪТЪ** – товариш; співслужитель; той, хто разом відбував рабство [1, с. 90] – лат. *collibertus*;
- КОЛАДА** – коляда (поганські свята періоду зимового сонцестояння) [1, с. 91] – лат. *calendae*;
- СКЪДЪЛЬНИКЪ** – гончар; глиняний посуд [1, с. 232] – лат. *scandula*.

Кількість лексичних запозичень із мов-сусідів у праслов'янській мові пізньої доби, на думку відомого мовознавця П. Чучки, була вже досить значною, а самі запозичення в генетичному відношенні різноманітними [9, с. 65]. Нові лексичні запозичення «сприяли дивергентним процесам, які активізувалися на початку нової ери, прискорювали формування окремих діалектів, а згодом і становлення мов окремих слов'янських народностей» [там само].

Друге помітне місце в лексиці старослов'янських пам'яток посідають іншомовні запозичення, які становлять приблизно п'яту частину слів у старослов'янському словнику (або майже 18% від загальної кількості засвідчених слів) [8, с. 27]. Відносно велика частотність уживання іншомовних слів у

старослов'янських пам'яток зумовлена тим, що старослов'янські перекладачі залишали без перекладу всю іншомовну ономастичну лексику, а також багато слів для називання релігійних та інших понять, для яких у давніх слов'янських мовах не було власних відповідників. Заразом старослов'янські перекладачі без потреби (механічно) переносили з грецьких оригіналів грецькі слова, хоч у їх рідній мові були свої відповідники, наприклад: грецизми **аєръ**, **архитриклнъ**, **власвимиа**, **олѣн**, **аспида** – старослов'янізми **въздоухъ**, **старѣишина** **пироу**, **хоула**, **масло**, **змиа**. В окремих випадках старослов'янські перекладачі, коли не знаходили лексичного еквівалента в рідній мові, замінювали грецькі слова кальками, пристосованими до існуючих на той час слов'янських словотвірних моделей [2, с. 192], як-от: **мъногоглаголаннѣ** – багатослівність; велемовність [1, с. 109], **мъногобожество** – багатобожжя, **малосѣпаннѣ** – недосипання [1, с. 105], **доброчѣстикѣ** – побожність; богобоязливість [1, с. 55], **доброродѣство** – знатність; шляхетність [там само], **богородица** – Богородиця [1, с. 22], **богоразоумнѣ** – богопізнання [там само] та інші.

Найбільша кількість іншомовних слів у старослов'янських пам'ятках належить до ономастичної лексики, у складі якої виділяються антропонімічні, топонімічні, гідронімічні та етнічні назви. Серед них переважають грецизми з їх численними семітизмами та рідкісними латинізмами: **александръ**, **аполонъ**, **декаполь** – грецизми, **адамъ**, **авраамъ**, **исоусъ**, **иада**, **израиль**, **галилѣя**, **назаретъ**, **сионъ**, **икроусалимъ** – семітизми, **авъгоусѣтъ**, **магнъ**, **максимъ** – латинізми. Перенесення латинських ономастичних назв безпосередньо з латинських джерел у старослов'янські пам'ятки мало епізодичний характер, бо й старослов'янські переклади з латинських оригіналів теж були епізодичними, наприклад: **клинентъ**, **феллицита**.

Другу тематичну групу іншомовних слів у старослов'янських пам'ятках становлять грецькі терміни, зокрема назви осіб церковної ієрархії, духовенства і под. [4, с. 73]. Наприклад: **патріархъ** – первісно «родоначальник», «прабатько», а в християнську епоху – «найвища духовна особа церкви»; **митрополитъ** – єпископ основного міста, столичний єпископ; **попъ** – священник; **єпископъ** – у християнську епоху отримало значення «глава церковної общини», **монахъ** – той, хто проводить життя окремо від мирського. Сюди ж належать і такі грецькі запозичення, як **адъ**, **ангелъ**, **апостолъ**, **демонъ** і **дѣяволъ**, **икона**, **євангелік**, **лицоурґнѣ** (головна відправа в церкві), **перемнѣ** (уривок з книги Старого Завіту, що читається під час церковних відправ), **просвора** (освячений хліб), **скиннѣ** (святилище), **псалъмъ** (релігійна пісня), а також **ароматъ**, **ливанъ**, **хризма** тощо.

Третя група грецизмів у старослов'янських пам'ятках представлена різноманітними назвами переважно книжного походження. Сюди належать:

- 1) назви військової та адміністративної сфер:
кесарь – імператор, **стратигъ** – воєначальник,
архистратигъ – верховний полководець,
спира – когорта; військовий підрозділ,
антипатъ – намісник (імператора), віце-консул,
игемонъ – правитель, володар; воєвода,
икономъ – економ, управитель;
- 2) назви грошових одиниць:
ассарни – дрібна монета,
(ди)драгъмѣ – монета, номіналом дві драхми,
динарь – динарій,
лепта – лепта, дрібна монета,
мънасъ/ь – мнасъ, мина – грошова одиниця (100 драхм),
талантъ – талант, грошова одиниця у стародавній Греції та Римі (6000 драхм);
- 3) назви взуття, одягу, тканин:
сандалиѣ – сандаля,
єпеньдигъ – сорочка,
хламнѣ – верхня одежа; плащ,
хитонъ – спідня одежа; хітон, туніка,
пѣра – сумка,
вѣссонъ – вісон, тонке полотно;
- 4) назви флори:
алъгоуѣ – алое,
кедръ – кедр,
касиѣ – кориця,
кринъ – лілея, крин; квітка,
пиганъ – рута;
- 5) назви фауни:
акридъ – саранча,
аспида – змія, гадюка,
васлискъ – казкова тварина, дракон,

- китъ** – кит,
онагръ – дикий осел,
скоръпни – скорпіон;
- 6) назви явищ і предметів природи:
аєръ – повітря,
астирь – зірка;
- 7) назви зі сфери виробництва й побуту:
тектонъ – тесля, столяр,
гнафен – білильник,
архитриклинъ – розпорядник бенкету, весільний староста;
- 8) назви зі сфери науки й мистецтва:
философия – філософія,
риторьство – ораторство; красномовність,
антифонъ – антифон;
- 9) етнімічні назви:
ассурни – асирієць,
єллинъ – грек; язичник [1].

Окремої уваги заслуговують грецизми-посередники, найбільшу кількість яких у старослов'янських пам'ятках становлять семітизми, перейняті старослов'янськими перекладачами з грецьких книг. Численні семітизми, як уже згадувалося, належать до ономастичної лексики. Решта стосується переважно культової сфери, наприклад:

сѣбота – за Старим (Ветхим) Завітом, сьомий день тижня як день відпочинку і святкування в іудеїв;
пасха – іудейське свято на честь визволення з єгипетської неволі, пасхальний хліб, а в Новому Завіті – свято Христового Воскресіння;
гєкна або **гєона** – пекло; пекельний вогонь;
хєроуѡвимъ – хєрувим, ангел вищого чину;
сєрафимъ – сєрафим, найвищий ангельський чин;
садоукеи і **фарисєи** – назви представників релігійно-політичних течій у Стародавній Іудеї;
аминь – амін, істинно; нехай буде так;
осан(н)а – осанна – допоможи, благання про допомогу, а пізніше радісний вигук на честь Бога або царя; літургічна формула давніх юдеїв [1, с. 141].

Незначна частина семітизмів, які вживалися у старослов'янських пам'ятках, не стосується культової сфери, як-от:

раввоуни – учитель;
ракка – о нерозумний; дурню;
каръвана – скарбниця.

Лексичні запозичення IX-XI ст. з інших мов у старослов'янських пам'ятках представлені значно меншою кількістю слів. До них належать латинізми та поодинокі германізми й тюркізми.

Латинізми в старослов'янських пам'ятках мають різне походження. Прямі латинські запозичення трапляються лише в Київських листках: антропоніми **клицентъ** і **фєлицита**, а також загальні назви **оплатъ** – Святі Дари, Причастя у Західній Церкві [1, с. 140] і **прѣфациа** – префация, вступна молитва [1, с. 205] – лат. *oblata, praefatio*. Решта латинізмів фактично є грецизмами, бо перейняті старослов'янськими перекладачами не з латинських джерел, а з грецьких оригіналів, наприклад: **кєнътоурионъ** – сотник; **лєгєонъ** – легіон; полк; безліч; **сєкоулаторъ** – кат – лат. *centuriō, legiō, speculātor*.

З неіндоевропейських мов лексика старослов'янських пам'яток почерпнула небагато тюркізмів як наслідок міжмовних контактів на території давньої Болгарії між південними слов'янами й тюрками: **вєсьєръ** – перли; **капнште** – ідол; поганський храм; ідолопоклонство; **капъ** – зовнішність; схожість; образ; малювання; **коумиръ** – ідол; **печатъ** – печатка; **самъчин** – префект; управитель; **санъ** – чин, сан; **сокачин** – кухар; **соуєта** – марнота; **хороугы** – жезл; **шаръчин** – маляр; **шаръ** – фарба, барвник [1].

Для іншомовної лексики старослов'янських пам'яток характерне те, що в ній переважають іменники та прикметники, причому серед іменників найбільшу кількість становлять власні назви.

Отже, лексика старослов'янської мови, як і будь-якої іншої, за своїм походженням неоднорідна. Найдавніший шар – це слова, які дійшли через праслов'янську ще з праіндоевропейської мови. Крім спільнослов'янської лексики, старослов'янські пам'ятки мають чимало запозичень, які з'явилися внаслідок перекладу з грецької та латинської мов, калькування, а також міжмовних контактів.

Скорочення назв мов

авест.	– авестійська,
вірм.	– вірменська,
гот.	– готська,
д. в. н.	– давньоверхньонімецька,
лат.	– латинська,
лит.	– литовська,
лт.	– латиська,
прус.	– пруська.

Список використаних джерел

1. Белей Л., Белей О. Старослов'янсько-український словник / Любомир Белей, Олег Белей. – Львів : Свічадо, 2001. – 332 с.
2. Біленька-Свистович Л. В., Рибак Н. Р. Церковнослов'янська мова: Підручник зі словником для духовн. навч. закл. / Л. В. Біленька-Свистович, Н. Р. Рибак. – К. : Криниця, 2000. – 335 с.
3. Задорожний В. Як треба читати тексти кирилівського письма / Василь Задорожний // Дивослово. – 2004. – №2. – С. 22-25.
4. Мельник Я. Г., Лазарович О. М. Церковнослов'янська мова / Я. Г. Мельник, О. М. Лазарович. – Івано-Франківськ: Видавець Третяк І.Я., 2008. – 244 с.
5. Станівський М. Ф. Старослов'янська мова / М. Ф. Станівський. – Львів: Видавництво Львівського університету, 1964. – 470 с.
6. Станівський М. Ф. Старослов'янська мова / М. Ф. Станівський. – К. : Вища школа, 1983. – 264 с.
7. Хабургаев Г. А. Старославянский язык / Г. А. Хабургаев. – М. : Просвещение, 1986. – 288 с.

Анотація. У статті досліджуємо лексику старослов'янської мови з погляду походження (корінну й запозичену); аналізуємо семантичні (тематичні) групи слів різних шарів старослов'янської лексики.

Ключові слова: лексика старослов'янської мови, праслов'янська лексична спадщина, запозичена лексика, семантичні (тематичні) групи слів.

Summary. The article deals with the investigation of the vocabulary of the Old Slavonic language from the point of view of its origin (native and adopted); analysis of the semantic (thematic) groups of words of different layers of the Old Slavonic vocabulary.

Key words: the Old Slavonic vocabulary, the primitive Slavonic vocabulary, borrowed vocabulary, semantic (thematic) groups of words.

ОДНА З МЕТАФОР І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

В історії української літературної мови другої половини ХІХ – початку ХХ століття мовотворчість І. Нечуя-Левицького посідає особливе місце. Багатогранна діяльність письменника пов'язана з такими сферами, як художня, наукова та публіцистична, перекладацька творчість.

У мовознавчому аспекті до аналізу спадщини І. Нечуя-Левицького зверталися дослідники у зв'язку з розглядом питань мовної дискусії 1906-1913 рр. (В. Чапленко, Ю. Шевельов, В. Статєєва). Мову художніх творів вивчали (Г. Їжакевич, В. Русанівський, О. Муромцева та ін.).

На своєрідність творчої манери І. Нечуя-Левицького щодо змалювання портретів і щодо відтворення картин природи звертає увагу С. Єрмоленко. При цьому дослідниця слушно наголошує, що “хоч письменник за своєю творчою манерою передував майбутній психологічній прозі в українській літературі, елементи психологізму досить яскраві в його творчості” [1, 65]. Так, індивідуальний стиль автора актуалізує цілий ряд дієслівних метафор, функціонування яких підпорядковується зображенню внутрішнього портрета людини, для фіксації душевно-емоційного стану персонажів.

Потреба у мовностилістичному аналізі художніх текстів І. Нечуя-Левицького у зв'язку з дослідженням структури дієслівних метафоричних конструкцій зумовлює **актуальність** пропонованої розвідки. Серед останніх увагу звернено на семантику дієслівних метафор із семою “рух”, “переміщення”.

Пряма вказівка на рух, переміщення наявна в метафоричних конструкціях із дієсловами типу *блукати, вертатися, вертїтися, витися, ворушитися, заворушитися, йти, літати, надходити, насуватись, плестися, плутатися, сновигати, снуватися* і та ін.

Найбільшу групу у цій парадигмі метафор становлять конструкції, у яких дієслівні ознаки, що актуалізують сему руху, сполучаються із суб'єктом *думка*. Серед предикативних словосполучень із цим словом-поняттям виокремлюємо традиційні метафори *думка прийшла, думки йшли*. Загальнономовне значення цих структур, фіксоване тлумачним словником української мови (пор.: *Думка прийшла* і та ін. – думка з'являлася, виникала [СУМ, II, 435]), реалізується в тексті: - *Я думав, що тобі й справді яка пуга думка прийшла в голову!* [т.1, 139]; *Думки та міркування в усіх йшли врозліт та врозтіч* [т.9, 51]. Уточнена прислівниками *врозліт* та *врозтіч*, що підкреслюють один із відтінків переносного значення стрижневого дієслова *йти* (пор.: *Йти*. 12. // перен. Поширюватися, розходитися [СУМ, IV, 55].), розглянута метафора набуває нового звучання. Вторинну семантику динамічної ознаки *йти* активізують також такі метаконтексти: *Думки йшли назахват одна за однією, лізли настирливо, знов перелітали [...]* [т.8, 468]; *Думки настирливо йшли одна за одною й все ворушили її [Олесі] палку вдачу, не давали спокою...* [т.4, 294]. Виділені ампліфіковані динамічні характеристики *йти, лізити, ворушити, не давати (спокою)* пов'язані з діями людини. Поєднуючись з суб'єктом *думка*, зазначені дієслова відбивають показовий для ідіостилу письменника принцип антропоморфізму, тобто оживлення, наділення властивостями істот абстрактних назв – атрибутів інтелектуальної сфери людського життя. Поряд із названими вище динамічними характеристиками семантику конкретних дій людини підтримує прислівниковий епітет *назахват*, що означає “намагаючись перехопити, взяти кого-, що-небудь раніше іншого” [СУМ, V, 88]. Інший прислівник *настирливо*, який вказує на час протікання дії (пор.: *Настирливо*. Присл. до настирливий. 2. перен. Який довго, невідступно діє, виявляється (про думку, ідею і т. ін.) [СУМ, V, 200]), сприяє увиразненню семантики предикатів *йти, лізити*.

Із семою “рух” пов'язуються традиційні метафори *думки не виходили, думка не випадала*, які є варіантами усталених словосполучень, пор.: *Не виходити з голови* (з думки, з пам'яті і т. ін.) – не зникати з пам'яті, не забуватися; пам'ятатися [СУМ, I, 531]; *Випадати з голови* (з думки) – забуватися [СУМ, I, 445]. Враховуючи спільне лексичне наповнення цих метафоричних конструкцій, що підтверджується лексикографічними джерелами, встановлюємо синонімічні відношення між ними. Пор. у тексті: [...] *монастирські сумні думки все-таки не виходили в неї [Ваті] з голови* [т.6, 293]; *Чогось та думка не випадала в його [Яся] з голови, надокучала йому, хоч він і силкувався проганяти її геть від себе* [т.1, 318]. Лексична модифікація загальнономовної метафори *думки не виходили*, що набуває негативної експресії, здійснюється через семантику прикметникових епітетів *сумний, монастирський*, які за змістом є контекстуальними синонімами. В останньому реченні, крім дієслівної метафори *думка не випадала*, відзначаємо функціонування динамічної характеристики конкретної дії *надокучати*, що доповнює формування динамічного образу *думки*.

До стійких словосполучень належать конструкції *думки пішли, пішли думи за думами*. Напр.: *Думки в голові [Кожашка] пішли вільніше* [т.5, 214]; *І пішли його [Радюка] думи за думами, неначе журавлі в небі повелись ключами, нешвидко, помаленьку, з журливим сутінком журавлиного*

вуркотання в літньому тихому небі [т.2, 319]. Досліджувані дієслівні метафори моделюють мисленнєву діяльність людини. Конструктивну роль у виявленні їхньої семантики відіграє конкретизація: зокрема актуалізація вторинного значення опорних дієслів здійснюється через поширення прислівниковим епітетом *вільніше* у першому реченні, а в наступному – порівняльним зворотом. При цьому відзначимо, що останній контекст актуалізує цілісне сприймання зорових та звукових образів. Опредметнювання і картинність досягаються порівнянням, в основі якого лежить традиційний для художнього стилю асоціативний зв'язок *думка – птах*.

Серед описуваних загальнономовних метафор привертають увагу усталені, традиційні структури, які так само оновлюють свою семантику завдяки розгортанню динамічних ознак порівняльними зворотами. Найчастіше у ролі об'єкта таких семантико-синтаксичних конструкцій виступає лексема *хвиля*. Пор.: *Заворушились мрії й пішли одна за другою, неначе хвиля за хвилею* [т.8,392]; *Пішла думка за думкою, жаль за жалем, як одна хвиля за другою довго котиться, навіть тоді, як вітер затишнє* [т.1, 55]; [...] його [Балабухи] *гордість заколихалась до самого дна серця й викинула, як бурлива хвиля на берег, те почування* [т.4, 64]. Включення назви *хвиля* з комплексною семою “рух”, “вода” до об'єктної частини кожного з розглянутих порівнянь реалізує ідею про те, що внутрішній світ людини є динамічна за своєю природою субстанція.

Доповнює і розширює художню норму асоціювання внутрішнього буття особистості з водним простором мікропарадигма порівнянь з об'єктами *дощова вода, морська піна*, напр.: - *Вона [думка] увійшла в мої нерви, як дощова вода всисається в суху землю* [т.5,227]; [...] її [Саніна] *думка приставала до його [Комашкових] думок, ріднилась з ними якимись потайними стежками, як морська піна зміщується до купи з бризками морської хвилі* [т.5,159]. Наведені метафоричні структури, що формуються навколо іменника *думка*, відзначаються традиційними асоціативними зв'язками, створюються на переносному значенні дієслів: **Входити**. 2. *у що*. // перен. Глибоко западати, проникати (в душу, серце тощо) [СУМ, I, 792]; **Ріднитися**. 2. перен. Ставати рідним кому-небудь, близьким духом, звичками, поглядами і т. ін. [СУМ, VIII, 559]. Щодо конструкції *думка приставала*, то вона є варіантом усталеного словосполучення *приставати на думку*, пор.: **Приставати на слово (на думку, до думки і т. ін.)** – підтримувати чийось думку, пропозицію [СУМ, VIII, 35]. Ці метафори будують персоніфікований образ *думки*, особливо виразно спричиняють його творення динамічні ознаки *увійти* та *ріднитися*, первинне значення яких вказує на конкретні дії людини (пор.: **Входити**. Ідучи, потрапляти, проникати куди-небудь [...]; // *до кого*. Заходити в чий-небудь хату, кімнату [СУМ, I, 792]; **Ріднитися**.1. Вступати у родинні, зв'язки з ким-небудь [СУМ, VIII, 559]).

Загальнономовний усталений семантичний зв'язок покладено в основу метафор, у яких дієслова руху *дійти, піти*, поєднуються з лексемою *пісня*. Напр.: *Пісня дійшла до самого дна душі, де ще лежали дитячі згадки* [т.2, 336]; *І знов тиха пісня, як шелест листу, пішла по монастирі* [т.2,18]. У першому прикладі звертаємо увагу на генітивну конструкцію *дно душі*, що побудована на асоціаціях із простором. Названа субстантивна метафора відтворює душевно-емоційний світ людини (пор.: **На дні душі** – про внутрішні переживання людини, які приховані від сторонніх [СУМ, II, 314]). Останній міні-текст позначений функціонуванням звукових динамічних образів. Свідченням цього виступає семантика традиційної метафори *тиха пісня пішла* та іменникового словосполучення *шелест листу*, що функціонує в об'єктній частині порівняння. Принагідно зауважимо, що власне порівняння *шелест листу* активізується у такому семантико-синтаксичному варіанті: [...] *дума за думою ворушилась в її [Саніній] душі, як тихий шелест абрикосового листу од вечірнього морського подиху на сухий берег* [т.5, 210]. Наявність розгорнутої генітивної структури *тихий шелест абрикосового листу* зумовлена тим, що “загальне значення предметності, закладене в основний зміст категорії іменника, дає змогу передавати враження, викликані звуковими подразниками, у зорових асоціативних образах” [5, 81]. Різної інтенсивності *шелест листя* асоціюється з проявами мовленнєвої діяльності людини. Саме антропоцентричний принцип художнього пізнання лежить в основі названої вище метафори, у структурі якої розкривається переносне значення метафоризатора *шелест*, що містить семантичний компонент “розмови, викликані чим-небудь” [СУМ, XI, 437].

У художніх текстах І. Нечуя-Левицького внутрішню структуру загальнономовної метафори *думка прийшла* оновлюють і такі дієслова, як *блукати, насуватися, плутатися, плестися, сновигати, снуватися*. Названі динамічні характеристики, у тлумаченні яких міститься спільна ознака - сема “пересування”, “переміщення”, “рух” (пор.: **Блукати**. 2. перен. Поволі *рухатися, пересуватися* в різних напрямках [СУМ, I, 204]; **Насуватися**. 1. *Рухаючись*, наближатися [СУМ, V, 208]; **Плутатися**. 3. Втрачати свободу *рухів* [...] [СУМ, VI, 597]; **Плестися**. 1. Іти повільно, стомлено, насилу *пересуваючи* ноги [СУМ, VI, 578]; **Сновигати**. 1. // Поспішно *рухатися*, снувати в різних напрямках, назад і вперед [СУМ, IX, 428]; **Снуватися**. 3. Те саме, що *снувати* 4. Снувати. 4. Поспішно *рухатися* в різних напрямках, назад і вперед [СУМ, IX, 429]), перебувають у синонімічних відношеннях.

Лексико-семантичні варіанти *думки блукали, думи насувались, думки плутались, думка плелася, думка плуталася, думи сновигали, думи снувались* порівняно з усталеним словосполученням *думка приходила* відзначаються більшою можливістю у вираженні динамічного, рухливого образу *думки*. Серед наведених синонімічних варіантних конструкцій, що формуються навколо стрижневого поняття *думка*, виявляє здатність розгортатися порівнянням така структура: *Думки її [Меласі] несамохіль блукали десь в театрі по ложах, зазирали на сцену, простували до фойє, то перелітали в її житло, неначе сідали ластівками за стіл поруч з молодим красунем* [т.8, 467]. Характерний для ідіолекту прозаїка принцип персоніфікації абстрактного поняття у цьому міні-тексті проявляється у функціонуванні цілої низки метафоричних словосполучень із традиційним семантичним зв'язком *думки – блукали, зазирали, простували, перелітали*. “Зорова” семантика увиразнюється в оригінальному порівнянні *думки – ластівки*. Сема крилатості, польоту виявляє свою конструктивну роль в метафорах, які так само вибудовують динамічний образ *думки*, напр.: *[...] її [Олесині] думки кудись рвались, як птиці, хотіли летіти, крутились під небом, під хмарами, та не знали, де сісти, де спинитись* [т.4, 141].

Принцип одухотворення, показовий для художньої мови взагалі, в індивідуальному стилі виявляє свою специфіку. Так, у досліджуваній прозі І. Нечуя-Левицького зафіксовано метафоричний контекст, у якому суб'єкт *дума* переходить до розряду конкретно-чуттєвої, предметної лексики, тобто уособлюється: *[...] сумні думи насувались одна за одною, неначе кат за катом входили в намет і катували його [Єремій] душу* [т.7, 251]. Звертаємо увагу на традиційну сполучуваність *думи насувались*, що трансформується, зазнає індивідуально-авторського переосмислення завдяки порівняльному звороту *неначе кат за катом входили в намет і катували його душу*. Дієслівна ознака *насувались* при цьому нейтралізується, тоді як порівняльний зворот виступає експресивним засобом посилення оцінної семантики атрибутивного словосполучення *сумні думи*.

Дієслово *збиратися* містить сему “рух”, “переміщення” і означає “сходитися, з'їжджатися і т. ін. в одне місце” [СУМ, III, 43]. Використання цієї динамічної ознаки у досліджуваних текстах пов'язано зі створенням динамічного персоніфікованого образу *думки*, напр.: *Думки [...] помаленьку, вертались в її [Марусину] душу, неначе збирались звідкільсь додому* [т.6, 70]. У цьому міні-тексті персоніфікація, оживлення абстрактної назви *думка* полягає у переносному вживанні дієслова *вертались*, а також у семантичному наповненні структури з модальною порівняльною часткою *неначе збирались звідкільсь додому*, що актуалізує сему “конкретні дії людини”.

Приєм зйткнення абстрактної й конкретної семантики слів – розгортання опорного слова метафори порівняльним зворотом простежуємо у такому контексті: *Знов плутаються в голові мої думки, як риба в мережі* [т.4, 141]. У метафоричній конструкції *думки плутаються* відповідне дієслово вживається у переносному значенні. Його фіксує загальнономовний словник, напр.: **Плутатися**. 5. Втрачати ясність, чіткість; ставати безладним, суперечливим (про думки, слова і та ін.) [СУМ, VI, 597]. Тотожна сема нечіткості, незрозумілості вибудовується з лексичної семантики назви *туман* (пор.: **Туман**. 3. перен. Про що-небудь невиразне, нечітке, заплутане (розповідь, думку [...] і та ін.), яке важко зрозуміти, в якому важко розібратися [...] [СУМ, X, 316]), що увиразнює зміст метафоричного вислову *думки плутались*, пор. у тексті: *В неї [Мурашкової] думки плутались, як в тумані* [т.5, 294].

Художні тексти І. Нечуя-Левицького характеризуються варіативністю щодо моделювання внутрішнього світу персонажів. Ідентифікується за змістом з наведеною вище синтаксичною конструкцією (*думки плутались, як в тумані*) метафора *думки почали переплутуватись*, яку використано на позначення такого самого стану душевного неспокою персонажа: *І знов Олесині думки почали переплутуватись, неначе в пропасниці* [т.4, 214].

Сему повільного пересування *думки* засвідчує значення словосполучення *думка плелася*: *[...] несамохіль його [Якимова] думка плелася в голові* [т.1, 321]. Сприяє уточненню переносної семантики дієслівної, динамічної ознаки *плестися* прислівниковий епітет *несамохіль*. Високий ступінь текстотвірної активності засвідчує ця лексема і в складі таких метафоричних структур, пор.: *[...] несамохіль вертілись думки в господині* [т.8, 153]; *[...] думка про діляницю новинками якось несамохіль вислизнула в неї [Меласі] з голови* [т.8, 436]; *І її [Таїси Андріївни] думки несамохіль перелинули в передніші часи [...]* [т.8, 301]; *Думки про свою долю, про свою прийдешність несамохіль заворушились в неї [Улясі] й полинули кудись далеко, зазирали в далечинь, невідому й темну* [т.7, 409].

Відзначимо, що у художніх текстах І. Нечуя-Левицького частотно вживаний прислівник *несамохіль* містить приховану сему “без певного наміру”, “без певної мети”. Наявність цієї семи мотивується тим, що лексема *несамохіль* через одне із своїх значень синонімізується з прислівниковою ознакою *мимоволі*, тлумачна частина якої зберігає названий вище семантичний компонент, пор.: **Несамохіль**. 2. Проти волі, бажання; *мимоволі*, мимохіль [СУМ, V, 381]; **Мимоволі**. 1. *Без певного наміру*; ненароком [СУМ, IV, 709]. Характеристичну сему містять також не менш частотні у досліджуваних текстах дієслова *снуватися, сновигати*, пор.: **Снуватися**. 3. Те саме, що снувати 4-6. Снувати. 4. // *Ходити без певної мети [...]* [СУМ, IX, 429]; **Сновигати**. 1. *Ходити без*

певної мети [...] [СУМ, IX, 428]. Показові щодо оцінки семантики зазначених динамічних, дієслівних ознак контексти, у яких простежуємо моделювання внутрішнього портрета людини, напр.: *Думи снувались в її [Тодозиній] голові, наче хмари перед бурею на небі* [т.7,125]; [...] *не думи розсудливості почали сновигати в неї [Сані] в голові, а якісь інші мислі, якісь палкі мрії роєм повилися проти її волі. І ті мрії полетіли звідкілясь, вилися ніби з ясного, срібного туману, з темного неба, з свіжого моря, налітали з тієї поетичної далечі, [...] сновигали кругом неї, неначе бджоли в майський день* [...] [т.6, 137]. В останньому міні-тексті привертає увагу стилістичний прийом ампліфікації, що розвивається у двох паралельних лініях, з одного боку, ампліфікуються назви *думи, мислі, мрії*, які означають сферу ідеального, з другого – динамічні характеристики *почали сновигати, повилися, полетіли, вилися, налітали, сновигали*. Переносне значення названих дієслів забезпечує семантико-синтаксичну нерозкладність, цілісність виділених словосполучень.

Змалювання внутрішнього стану персонажів у досліджуваних текстах активізує метафори, у яких дієслова із значенням руху взаємодіють з лексемами *почування, почуття*. Конкретно-чуттєвого змісту ці назви набувають у структурах *почування заворушилось, почування ворушилися, почуття заворушилися*, що містять загальнономовну усталену семантику (пор.: **Заворухитися**. 3. перен. Виникнути, з'явитися (про думки, почуття і та ін.) [СУМ, III, 61]; **Ворухитися**. 2. Повільно рухатися, пересуватися з місця на місце [СУМ, I, 743]). У традиційній сполучуваності зазначені лексеми супроводжуються епітетами, що дає змогу диференціювати аналізовані конструкції. Так, позитивну художньо-образну інформацію передають метафори: *Якесь приємне почування заворушилось в його [Леоніда Семеновича] серці, мов подих тихого вітру в гарячий пекучий день в спеку* [т.6,282]; *В серці знов заворушилось приємне почування: одроджувалось кохання* [т.6,291]. Паралельно функціонують метафори з негативною оцінкою семантикою: [...] *в її [Ольжиному] маленькому серці заворушилось недобре почування* [т.2,105]; *В Марти Кирилівни заворушилися в серці злі почування* [т.6, 36]; *Якесь неприємне почуття, якась навіть досада на зятя заворушилась в душі в старій матері* [...] [т.2,281]; *Якесь недобре почування заворушилось в його серці й не давало серцю втихомириться* [т.4, 146]. Не виявляє додаткових експресивних значень така структура: *Почування ворушилися, ніби оживали* [т.4, 281].

Активне вживання метафор із семою “рух”, “переміщення” у художніх творах І. Нечуя-Левицького пов’язане із моделюванням персоніфікованих абстрактних понять типу *думка, мисль, мрія, почування* та ін. У досліджуваних вище конструкціях частіше есплікується внутрішній стан, психологія світу людини.

Список використаних джерел

1. Єрмоленко С. Я. І. Нечуй-Левицький: портрет, пейзаж / С. Я.Єрмоленко, Л. О. Пустовіт, Л. О. Ставицька // Українська мова і література в школі . – 1988. - №10. – С. 61-65.
2. Єрмоленко С.Я. Мовно-естетичні знаки культури в історії літературної мови / С. Я. Єрмоленко // Мовознавство . – 2007. – №4-5. – С. 3-12.
3. Єрмоленко С. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови) / С. Я. Єрмоленко. – К. : Довіра, 1999. – 431 с.
4. Їжакевич Г. П. Мова творів І. Нечуя-Левицького / Г. П. Їжакевич // Курс історії української літературної мови ; за ред. І. К. Білодіда. – К. : Вид-во АН УРСР , 1958. - Т.1 (Дожовтневий період). – 596 с.
5. Лісничий Д. В. Метафора з дендронімним компонентом у поетичних творах першої половини ХХ століття (семантико-функціональний та лексикографічний аспекти) : [монографія] / Д. В. Лісничий. – К. : ТОВ “ВБ “Аванпост-Прим” , 2008. – 440 с.
6. Муромцева О. З історії української літературної мови. Вибрані праці / О. Г. Муромцева. – Х., 2008. – 229 с.
7. Нечуй - Левицький І. Зібрання творів: [у 10-ти томах] / І. Нечуй - Левицький. – К. : Наукова думка, 1965. – Т. 1-9.
8. Русанівський В. М. Історія української літературної мови : [підручник] / В. М. Русанівський. – К. : АртЕк, 2001. – 392 с.
9. Словник української мови: в 11-ти т. – К. : Наукова думка, 1970- 1980.

Анотація. Стаття присвячена характеристиці дієслівних метафор І. Нечуя-Левицького, пов’язаних з моделюванням внутрішнього світу людини.

Ключові слова: мовотворчість, індивідуальний стиль, дієслівні метафори, генитивні метафори, порівняння.

Summary. The article deals with the characteristics of the Nechui-Levytskyi verbal metaphors connected with the analysis of the inner world of a man.

Key words: linguistic creative work, individual style, verbal metaphors, comparisons.

ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР РОМАНУ ГАЛИНИ ТАРАСЮК “МІЖ ПЕКЛОМ І РАЄМ”

На українському літературному ґрунті дискурс екзистенціалізму адаптувався наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. Екзистенційне мислення виявило себе у творчості І. Франка, Лесі Українки, В. Стефаника, А. Кримського, В. Винниченка, В. Підмогильного, В. Петрова-Домонтовича, М. Хвильового, І. Багряного, В. Барки та ін. Специфіка українського менталітету, за спостереженням Н. Михайловської, сама по собі створила сприятливу базу для формування і розвитку екзистенційно-кордоцентричного типу філософування [Див.: 5, 7], мислительна енергія Г. Сковороди, М. Гоголя, Т. Шевченка є тому підтвердженням. Тривалість цієї філософії у часі нині засвідчує художня практика Ліни Костенко, Вал. Шевчука, В. Голобородька, Галини Пагутяк, Софії Майданської, Марії Матіос, Галини Тарасюк, Б. Грищука.

Проблеми, актуалізовані філософією екзистенціалізму і порушені Галиною Тарасюк, в різних інтерпретаційних полях вже аналізувалися критиками. Л. Пастушенко, розглядаючи творчість нашої сучасниці у контексті “критичного модернізму”, виводить “сувору критичність письменниці” з її причетності до всеєвропейських суспільно-мистецьких процесів. “Адже модернізм на Заході формувався як мистецтво розчарування серед кризи та зламу гуманістичних цінностей, заледве не всіх основ життя. А хіба сьогодні у нас менше підстав для песимізму, алієнації та розпаду особистості?” [6, 145]. В. Дячков також наголошує у творах письменниці як домінуючу тему “людського розпачу, безнадії, подекуди навіть близької до передсмертної туги” [2, 148]. На “естетику страждання” у романі “Між пеклом і раєм” звернула увагу М. Якубовська [10, 168]. Однак є потреба у більш детальному дослідженні прози Г. Тарасюк крізь призму понять філософії екзистенції.

Екзистенційний вектор творчості Г. Тарасюк виявляє себе у внутрішній потребі авторки спроектувати сторінки власної біографії на вияви національного буття, на нашу, за словами письменниці, “національну біду”. Роман “Між пеклом і раєм”, присвячений світлій пам’яті її чоловіка кінорежисера Володимира Андрущука, розкриває процеси, які відбуваються у сьогочасному внутрішньому і зовнішньому бутті України. “Письменниця не із чужих слів знала ті тернисті шляхи, які пройшов український кінорежисер до свого заповітного фільму, якого так і не зняв, – свідчить Є. Кононенко. – Загинув неповторний світ, бо навіть якщо хтось колись матиме можливість утілити задум померлого, то буде інший фільм, інший мистецький виріб. Але жінка зробила все, що змогла. Вона гранично щиро розповіла Україні історію поневірян чоловіка” [4]. Таким чином, вже від початку творення роман був частиною екзистенції авторки, рефлексією над ситуацією, яку вона достеменно знала зсередини. І митець “в умовах заблокованої культури” (Ліна Костенко) – для неї не художній образ, не мотив творчості, а власний екзистенційний досвід, помножений на досвід найближчих людей. Цілий комплекс філософської проблематики вирішується письменницею в опозиціях “митець/володар”, “талант/бездар”, “творча особистість/юрба” тощо.

Типова екзистенційна ситуація – “тривання на межі” – означена вже у заголовку твору. Не зайве при цьому зауважити, що письменниця взагалі полюбляє заголовки, які у сконденсованому вигляді містять певний екзистенційний “проект” і визначають екзистенційний статус героя. Це, до прикладу, “Один на трасі”, “Смерть – сестра моєї самотності”, “Острів зимового мовчання”, “Тікаймо, Адаме...”. Універсальна опозиція “між пеклом і раєм”, яка кореспондує з такими дихотомічними поняттями як смерть і воскресіння, чорне і біле, злидні і розкоші, рабство і свобода – це своєрідна метафора, яка окреслює буттєвий простір особистості, що упродовж усього життя проходить обряд ініціації на автентичність свого існування. В основу сюжету твору покладено пекельні випробування, які випали на долю талановитого кінорежисера Мирона Волинця. Він задумав багатопланову кіноопею “про державу, про мрію про неї, поганьблену розбратом, запроданством, златолюбієм, понищену саможерством, і то не лиш теперішнім інтелігентсько-сіросвітним хохляцьким, а ще тисячодавнім лицарським руським” [8, 24]. Історичний телесеріал про становлення української державності має стати розгорнутою пояснювальною метафорою сучасної України, яка що далі то більше випадає з історичного русла. Абстрактне розуміння стосунків людини з часом авторка переводить у сферу людської екзистенції. Дихотомія “давнє – сьогочасне”, яка є центром авторської концепції людини, стає важливою складовою характеротворення, вияскравлює внутрішній світ особистості. Ностальгуючи за кращим, чистішим, у порівнянні з безвідрадною нинішньою ситуацією, минулим, Мирон Волинець палко бажає хоча б щось зробити для удосконалення майбутнього. Колись давно, сільським хлопчиком,

прагнучи змінити звичні горизонти свого життя, він рватиме стиглі вишні, щоб уранці продати їх на базарі, а на вторговані гроші купити квиток до Києва, до вимріяного земного раю. “Де йому було тоді знати, що в кінці життя, пройшовши всі кола чистилища й пекла в гонитві за примарним едемом, він згадуватиме про своє убоге дитинство й отроцтво серед розкоші садів і лугів, як про рай, у якому жив, та не відав того” [8, 26]. Абсурдна Миронова сучасність – це той негатив, на якому чітко проступає справжнє, несфальшоване. Проте не ідеалізує Г. Тарасюк і минуле. Об’єктивно змодельовані картини Київської Русі дають відчуття істини, що навіть герої, які, з погляду християнської моралі, власним життєвим прикладом, власним героїчним чином творять, по суті, ідеальне буття, не можуть уплинути на удосконалення людської природи.

Людське життя, як повсякчасний етично-екзистенційний вибір, стає провідним імперативом твору. Побудований за принципом параболи епічного часу, роман Г. Тарасюк, як і “Диво”, “Тисячолітній Миколай” П. Загребельного, “Орда” Р. Іваничука, “Прийдімо, вклонімося...” Ю. Мушкетика, “Каміння, що росте крізь нас” Теодозії Зарівної, примітний насамперед авторською настановою на поєднання сакрального та профанного світів, на суміщення історичної та сьогоденної епох. Часовий об’єм повісткування розширюється до меж цілого тисячоліття, підтверджуючи бахтінський висновок про розімкненість як визначальну рису романного простору. Галина Тарасюк розвиває ідею колообігу, в основу якої покладено постулат про циклічність розвитку віддалених у часі епох. Історичними паралелями вона акцентує незмінну повторюваність невирішених проблем, втілює ідею кружляння на місці: “Нічого нема нового під вічним небом. Все – по колу, одвічному колу...” [8, 140]. У неї з’являється архетипний образ жорнового каменя: “Історія наша розвивається по спіралі, яка скорше нагадує... млинове жорно...” [8, 100]. Особистість Мирона Волинця, для якого голос предків у крові є запорукою збереження цілісності свого духовного світу, вимальовується на основі логічного зв’язку теперішнього з минулим. За словами дослідника В. Дячкова, “герой живе і в реальному вимірі, і в метафізичному – у моментах свого внутрішнього діалогу з Богом і вищими небесними силами. Тобто існує в своєму естві і водночас Антонієвому” [1, 136].

Історія першого українського святого преподобного Антонія Печерського має усі особливості самостійної оповіді, що є цілком виправданим у структурі роману, якщо взяти до уваги, що ця історія – фрагмент задуманої Мироном кіноопові. Вмонтувавши в романне полотно агіографію Антонія, Г. Тарасюк не лише унаочнила ідею “зв’язку часів”, а й дала можливість наратору “ословити” свою життєву позицію. “Мирону здавалося, що то не Антоній, а він ходив дніпровими пагорбами, мучився, страждав, вгризався заступом у землю, возносився молитвою до небес і, відгримівши в пророчому слові, “відходив на безмов’я” [8, 110]. З часом Мирон дуже добре став розуміти психологію “великих самотників”, особливо після того, як влада зробила з нього маргінала. Мирон, по суті, проживає декілька життів, що насправді є мінливою ідентичністю однієї людини. Антоній Печерський, Мирко Любечанин, Мирон Волинець – це складові одного героя, вони постають не лише конкретними репрезентантами свого часу, а й архетипними виразниками людських чеснот і вад. Історичний фактаж, наявний у романі (взаємини Русі і Візантії, діяння Володимира і Ярослава, княжі міжусобиці, створення “Слова про закон і благодать”) письменниця виносить на маргінес, а на перший план вона виводить людину, яка є символом мужності і мудрості – “Антонія – цього богатиря вчинку і чину, цього велета духу, цього Прометея, що приніс русичам, себто нам, українцям, “із греків” вогонь самоосмислення і самоповаги” [8, 53]. Наявність у творі історичної конкретики і реалій сьогодення не позбавляє твору універсального, на всі часи, смислу. Письменниця продовжує розвивати характерний для її стилю підтекстовий код, який забезпечує віднайдіння прихованого смислу у кожному образі. По при те зчаста вона не спішить “заганяти” у підтекст свої інвективи, особливо, коли дає оцінку теперішнім достойникам, зокрема князям, які “пересіли з коней вороних у чорні броньовані лімузини”, боярам, які “поголили бороди”, солов’ям-розбійникам, які “свистять не в дубових дібровах під Броварами, а з дубових трибун парламенту” [8, 16].

Мирон Волинець проходить усі три рівні (за С. К’єркегором) випробувань на шляху до автентичного існування. Перший рівень – естетичний, що пов’язаний з настановою на насолоду, “оркестрований” мотивом вишень з батьківського саду. Під кінець життя у свідомості героя з’єдналися дві його найсолодші мрії-марення – дитинства “серед розкоші садів і лугів” [8, 26], і “всевишньої” (Г. Тютюнник) любові. І лише тоді погас пекельний вогонь у його серці. У підтексті картини вишневого саду, де “на білому обрусі засніженого поля сиділо дитя-янголь, перегортало Книгу життя і читало по складах фінал сценарію його майбутнього фільму “Між пеклом і раєм”, міститься заявка на вічність: митець, покинувши безвідрадну буденність, спрямовується до непроминальності. Другий рівень ініціації Мирона Волинця – етичний. Мирон свідомий свого високого обов’язку, він постійно відчуває “гостру, як меч, божевільну потребу творчості”, потребу донести до zdegradovanoї, znevirenoї людності слово істини. Бо ж “навіщо через століття перебріхувати свою історію, коли сьогодні можна сказати правду вустами живих свідків,

розкиданих по висотках столиці, провінціях Канади, Америки, Австралії!” [8, 9]. Третій рівень – релігійний – допомагає митцеві піднятися над буденними смислами речей. Досить часті апеляції до Всевишнього (“Господи Боже наш, не карай мене, недостойного” [8, 20]; “Господи, наповни храм Свій словом рідним...” [8, 29]; “Господи! Чому іменем твоїм діла нечестиві творяться?”; “Отче, продовж дні мої, продовж мій час випробувань” [8, 181]. “Господи, якщо не даєш знаття, то дай мені сили і мужності змиритися з цим!” [8, 181]) – це переконливі свідчення того, що творчий стан режисера-мислителя позначений високою напругою релігійно-екзистенційного переживання. Мирон прилучається до долі Антонія Печерського, а відтак і до долі Ісуса Христа. Як правильно завважила Марія Якубовська, “кожен його крок – то крок на Голгофу; позаяк треба подолати тупість, лицемірство і несправжність” [10, 168]. Боротьба Волинця з цією тупістю і лицемірством має зовнішні прояви, як, до прикладу, сутички з міністром. Але найчастіше бунтівничі поривання переносяться у сферу внутрішніх переживань. Його “найбільше, здавалося, чавила невимовна втома і несвідомість того, чи готовий він, Мирон Волинець, вічний ізгой і аутсайдер на “нашій не своїй землі”, чи готовий він до цієї безглуздої, безнадійної, нав’язаної йому, нібито нормальному чоловікові, боротьби?! І то ким? *Безталанними гендлярями святинь!* Вони ж уже продали все, і маму рідну, а він, дурень наївний, оббиває пороги та агітує любити Україну. Яку? Де вона, та Україна?” [8, 10].

Як межова ситуація у житті героїв вибудовується любовна колізія. Образ Доброніги, що почергово проходить через життєві долі Мирка Любечанина і Мирона Волинця, витворено, за спостереженням М.Якубовської, “між площинами буття: між цим і тим її світом” [10, 168]. У моменти найвищого фізичного і морального напруження приходить Доброніга до Мирона. Її прихід означає і той останній рубіж у житті митця, коли він перебирається до іншого, вищого способу існування, коли усе земне відступає перед вічним – душею. Любов Мирона і Доброніги – це любов-трансценденція, це порив у небесну високість, де відчинені “всі брами, ворота і двері” [8, 179], де нема місця фальшивим і нечестивим. “І він любив її, свою Добронігу, свою єдину жінку так ніжно, так палко і відчайсно, під зоряним небом серед білого рясту, ніби переливав свою душу у її душечку, оживаючи-воскресаючи для великої, для безмежної земної радості...” [8, 181]. Тут чітко вбачається спорідненість авторської концепції з поглядами теїстичних філософів-екзистенціалістів К.Ясперса, М.Бердяєва, які розглядали любов як містичний акт, як вихід за межі буденного існування.

Про екзистенційну сутність Мирона Волинця свідчить його життя поза конкретним буттєвим простором, його гранична самотність, його відчуження від суспільства. Самотність – це свідомо психологічна установка Мирона-анакхорета, тобто самітника, відлюдника. Адже він митець, творча індивідуальність. А “оскільки творчість – своєрідний вид анахорезу, – робить правомірний висновок Н.Зборовська, – то закономірна й установка на самотність” [3, 57]. Мирон витворив свій окремішний альтернативний світ, у якому є місце вишневому саду з дитинства, найчистішим романтичним почуттям, а ще Добронізі та Антонію. Живучи в конкретному часопросторі, герой не відчуває спорідненості з ним. “Він був НИХТО і НИЩО на виставі чужого життя, точніше безрідний маргінал, якому на Великдень подарували абонемент у театр абсурду, або – ще точніше – жалюгідна комаха, що повзає по екрану телевізора, безсила щось змінити у світі “за склом”, хіба що поставити капку-крапку, яку ніхто не помітить. Бо насправді його вже давно нема. Ніде. Ні в часі, ні в просторі” [8, 8]. Епізод із жалюгідною комахою спонукає, згадавши образ людини-комахи у Сартра чи Комахи-Серафікуса у Домонтовича, замислитись над архетипним тлумаченням образу, який неодноразово “експлуатувався” письменниками-екзистенціалістами.

Мирону доводиться балансувати “на хиткій віртуальній грані між сном і уявою, часто плутаючи, де роль героя, а де він сам. Ця плутанина вибивала його з узвичаєної колії реального світу, двоїла його, четвертувала, робила неадекватним, дивним для інших, навіть маніяком” [8, 35]. Відтворюючи життєпис сучасної людини, авторка “підключає” міфологічний код. В.Тюпа зазначає, що образ міфічного героя в наративних текстах, як правило, “розщеплюється” на декілька героїв, які є втіленням окремих рис міфологічного персонажа [див.:9, 9]. Вживання і вживлення головного героя в історичний матеріал робить з нього “дивака із роздвоєною між двома паралельними світами психікою” [8, 19]. Ефект двійництва породжується встановленням історичних аналогій та паралелей. У ХХІ столітті залишається хіба що фізична оболонка Мирона, “а вся його мисляча і творча сутність давно переселилася на тисячу літ назад, у Київ історичний, у звиязну, криваву епоху Київської Русі – раннього, ще світанного українського ренесансу” [8, 19].

Екзистенційні виміри буття не знайшли б свого повного втілення в романі без використання складної тропіки. Художня образність книги надзвичайно цільна, емоційно забарвлена. Авторка максимально наближає героя до свого читача акцентуванням виразних соціально-політичних прикмет, які визначають його буттєвий простір. У контексті образу Мирона часто вживаними є такі емоційно наснажені характеристики абсурдного нинішнього часу: “броньовані двері

міністерств”, “веркосердючківський суржик”, “столичний бомонд”, “колоніальна влада”, “соцькі від культури” тощо. Найчастіше письменниця послуговується засобами сатири, окреслюючи сучасний стан речей. Образний спектр часу Антонія, зрозуміло, інший, він диференціюється словесними зворотами, метафорами, порівняннями, які мають на меті привернути особливу увагу до певних аспектів зображуваної доби: “Туде осиним роєм сите боярство, ремствує відсторонена від влади варязька військова верхівка. Потаємний розбрат шириться по церквах між греками і католиками за душу українську. Обминає храми люд – не вірить Богові, що глаголить до нього через чорноризців чужою мовою. Горе, горе зависло чорною тучею над Києвом, над руським краєм!..” [8, 96].

Схиляючись до екзистенційно-кордоцентричного типу філософування, Г.Тарасюк найчастіше оперує категоріями “серце” і “душа”. Саме з ними пов’язані найпронизливіші екзистенційно-сміслові мотиви твору. На стержень “серце”, “душа” нанизуються споріднені або навіть тотожні поняття, створюючи настрій приреченості: “Душа втомилася від безглуздої бездіяльності, від безнадійної безперспективності” [8, 7]; “Мирон підіймався міністерськими сходами, встеленими червоними килимовими доріжками, ніби облитими кров’ю його серця, надірваного бездіяльністю, безнадією, безтолковістю, без... без... безумом, усім цим безумом, що діявся довкола” [8, 10]. Відчуття несталості власного існування передано у творі за допомогою образу течії. “Сон витікав, стікав із нього поволі, як холодна вода, змиваючи з душі гірку остугу неприкаяності, незахищеності, незатишності, відчуття – одвічного – вселенської скорботи, у темній пучині якого тоне і жива душа, і мертвий камінь” [8, 7. Ж.-П. Рішар зазначав, що “пливуча вода” є відповідником “втраченої сталості”. “Почуття минушості може набувати в уяві дуже різних форм. Можна помітити, що воно часто поєднується з темою плинності. Все міняється, втікає від самого себе, перевтілюється у щось інше – так, як пливе вода в річці [7, 171]. На думку вченого, авторські дефініції набирають граничної виразності, “коли до нав’язливої ідеї змінності додається ще й ідея глибини – прірви: мов біля Ніагарського водоспаду, який є водночас і плинністю, і падінням” [7, 172]. Мирон прагне збудити людські душі, коли вони вже, здається переходять останній рубіж, а далі – падіння, прірва. І найстрашнішим є відчуття безповоротної втрати, пов’язаної з проминанням часу, проминанням людей, які ще можуть і хочуть розказати правду. “Минав час. Невблаганно минав час. Ні, навіть не минав, а летів зі швидкістю гірської річки, збожеволілої від каламутної весняної повені, змиваючи на шляху все, все, все! Мчав, залишаючи одну відпрасовану безпам’ятством бездумної стихії пустелю” [8, 9].

Отже, як бачимо, художня свідомість письменниці ґрунтується на історіософських і культурософських підвалинах, вона зорієнтована на осмислення фундаментальних проблем внутрішнього і зовнішнього буття нації. Змістовим наповненням роману “Між пеклом і раєм”, який відзначається полісемантичністю смислових паралелей, є людське буття в усіх його зрізах – історичному, екзистенційному, релігійному, метафізичному. Екзистенційний дискурс тісно переплітається з концепцією “заблокованості” митця у суспільстві. Утверджуючи ідеал автентичного існування творчої особистості, роман синтезує духовні шукання самої авторки.

Список використаних джерел

1. Дячков В. Из “пущі страждань” і “крізь хащі забуття” / В. Дячков // Дзвін. – 2006. – № 3. – С. 135 – 136.
2. Дячков В. Потужна енергія / В. Дячков // Дзвін. – 2005. – № 7. – С. 148 – 149.
3. Зборовська Н. Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики / Ніла Зборовська // Слово і час. – 2005. – № 6. – С.57 – 68.
4. Кононенко Є. “Між пеклом і раєм” [Електронний ресурс] / Євгенія Кононенко. – Режим доступу: [http // bezsenzury.com.ua](http://bezsenzury.com.ua). – Назва з екрана.
5. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ століття / Н. Михайловська. – Львів: Світ, 1998. – 138 с.
6. Пастушенко Л. Трепанація сучасності Або критичний модернізм Галини Тарасюк / Леонід Пастушенко // Дзвін. – 2005. – № 7. – С. 144 – 148.
7. Рішар Ж.-П. Смерть та її постаті // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [За ред. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С.166 – 179.
8. Тарасюк Г. Між пеклом і раєм (Сни анахорета) / Галина Тарасюк. – Чернівці: Місто, 2006. – 186 с.
9. Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (“Архиерей” А.П. Чехова) / В. Тюпа. – Тверь, 2001. – 58 с.
10. Якубовська М. Між едемом і гаде сом / Марія Якубовська // Київ. – 2006. – № 3. – С.167 – 169.

Анотація. Стаття присвячена аналізу роману “Між пеклом і раєм” Г. Тарасюк крізь призму ідей філософії екзистенціалізму. Акцентовуються проблеми екзистенційного становлення особистості, вірності собі, автентичного існування. Доведено, що поглиблене розуміння тексту твору можливе завдяки його прочитанню як у контексті екзистенції самої авторки, так і в контексті понять християнської філософії екзистенції.

Ключові слова: екзистенціалізм, екзистенція, автентичність буття, межова ситуація, етичний ідеал.

Summary. The article is devoted to the analysis of the novel by H. Taras'uk through the prism of ideas of existentialism philosophy. The emphasis is made on the problem of existential becoming of personality, loyalty to itself, authentic existing. It is proved that deep understanding of the text can be possible only thanks to its reading in the context of both author's existention and in the context of concepts of Christian existention philosophy.

Key words: existentialism, existention, authenticity of existing, limited situation, ethic ideal.

УДК 811.161.2'373.21

Осецький Б.Й., Осецький Й.П.

МОЖЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ СИСТЕМНОГО МЕТОДУ У ДОСЛІДЖЕННЯХ ЕТИМОЛОГІЇ АРХАІЧНИХ ТОПОНІМІВ

Актуальність цієї роботи визначається такими обставинами. Аналіз матеріалів захищених в останнє десятиріччя дисертацій (5 докторських і 14 кандидатських) засвідчує використання близько чотирьох десятків методів і прийомів топонімічних досліджень. Незважаючи на це, науковці зауважують, що навіть комплексне поєднання такого арсеналу методів усе ж не завжди дозволяє чітко з'ясувати походження конкретних географічних назв, особливо, якщо вони з'явилися ще до винайдення писемності [1; 2; 3; 4].

Через це важливі теоретичні і прикладні проблеми не лише топоніміки, але й багатьох галузей україністики в цілому опиняються поза межами досліджень і відкладаються на майбутнє. Відсутність обґрунтованих теоретичних висновків призводить до закріплення у наукових джерелах інформації, запозиченої з т. з. “народної етимології”, яка нерідко походження топонімів тлумачить механічно на основі фонетично схожих слів сучасної української чи довільно взятої будь-якої іноземної мови. Тому зрозумілою є стурбованість керівництва ВАК України тим, що два актуальні та близькі за спрямуванням докторські дисертаційні дослідження щодо індоєвропейських мов захищалися з інтервалом у часі понад піввіку [5].

Отже, варто погодитися з думкою, що ефективність розкриття етимології топонімів можна підвищити шляхом застосування **системного** підходу [4]. Хоча частина науковців продовжує ототожнювати системний підхід та комплексне поєднання ономазіологічних та семасіологічних принципів [6], усе ж варто слід підтримати висновки проф. В.А. Бушакова про те, що несистемний підхід виключає вивчення топонімії з урахуванням взаємозв'язків усіх її рівнів і розділів, а в деяких випадках призводить до неприпустимих у науковій практиці помилок і навіть перекручень. Цьому покликаний запобігти саме системний підхід, який має полягати у створенні уявної моделі етнолінгвістичної ситуації у розрахований час творення топоніму, що передбачає “врахування лінгвістичного, історичного й географічного факторів формування кожного топонімічного ареалу” [7].

Таким чином, на сучасному етапі методика топонімічних досліджень потребує якісного удосконалення, оскільки існуючі методи не завжди забезпечують отримання очікуваних переконливих результатів на важливих напрямках цієї науки. Однак досі ефективний системний метод дослідження етимології та первісної семантики архаїчних топонімів, виникнення яких припадає на дописемну пору, ще не був запропонований.

Тому **метою роботи** є розкриття змісту і можливостей використання розробленого авторами [8] на основі теорії систем методу, названого “методом топонімічних трикутників Осецьких”, який дає змогу на системному рівні поліпшити ефективність і якість вивчення архаїчних топонімів, передусім, як фактичної бази досліджень з історії мови та етимології конкретних лексем.

За теорією систем, будь-яка система складається щонайменше із двох елементів, об'єднаних між собою закономірними зв'язками, що забезпечують відносну стійкість системи, її здатність взаємодіяти з іншими системами, а також мінливість і спроможність системи реагувати на внутрішні та зовнішні впливи. При цьому соціальні системи різняться від космічних, біологічних, механічних тощо тим, що вони врегульовані соціальними законами, дія яких має не обов'язковий, а ймовірний характер. Це визначається роллю особистості людей як суб'єктів таких систем, котрі свідомо, а не механістично обирають свою поведінку у конкретних соціально значимих ситуаціях.

Опираючись на ці теоретичні засади, при розробленні власного “методу топонімічних трикутників”, ми звернули увагу на те, що основним елементом системи творення топонімів у дописемну добу була людська особистість творців, зокрема, конкретні потреби людини, сім'ї, роду чи племені.

Однією із основних якостей особистості людини є її здатність до мислення, яке здійснюється з допомогою мови. Отже, єдиний процес мислення-мови є способом існування людини як біосоціальної істоти. Фактично, без мислення-мови людська особистість є неможливою. При цьому, на соціальному рівні мова слугує засобом спілкування, який згуртовує людей, що володіють цією мовою, в єдину народність чи в народ. Водночас, мова теж є системою, що відзначається і стійкістю, і здатністю до розвитку на закономірній основі.

Крім того, людство з часу його появи на землі існує в природному оточенні в його проявах у різних кліматичних, геологічних, географічних умовах конкретних місцевостей, що безумовно, формувало неоднакові потреби пристосування до цих умов чи використання їх окремими індивідами чи певними соціальними групами (сім'ями, родами, племенами тощо).

Так приходимо до розуміння об'єктивної сутності процесу творення топонімів як системи, до структури якої ще з доісторичних часів об'єктивно входили поєднані закономірними системними взаємозв'язками три групи елементів – особистісні, природно-географічні чи соціальні та суто мовні.

Усвідомлення змісту цих системних трикутників дає змогу розкривати первісну семантику та походження конкретного топоніму шляхом ретельного системного аналізу закономірностей усіх названих чинників у їх триєдиному прояві в конкретних умовах місця і часу формування топоніму. Наочно суть розробленого авторами “методу топонімічних трикутників Осецьких” та засади його застосування розкриваємо на схемі (мал. 1).



Малюнок 1. Схема застосування системного “методу топонімічних трикутників Осецьких” при дослідженні походження і значення топонімів

Як видно, застосування цього методу вимагає такого алгоритму дій:

- 1) вибір топоніму для дослідження його походження;
- 2) висунення гіпотез за розділами I та II схеми щодо суб'єктивних та об'єктивних чинників появи топоніму, а за розділом III – щодо мови, якою створений топонім;

3) проведення морфологічного аналізу складових мовної основи топоніму на предмет виявлення його первісних мовних коренів;

4) визначення лексичного значення первісних мовних коренів топоніму в мові, якою він створений;

5) порівняльний аналіз лексичних значень первісних мовних коренів топоніму з назвами найбільш суттєвих ознак місцевості, господарської діяльності людей, соціальних, культурних, духовних процесів у мові, якою він міг бути створений у конкретний історичний період;

6) порівняльно-мовний аналіз процесу творення і закріплення топоніму у контексті закономірностей мови, в якій він виник, історичної граматики та сучасної української мови для з'ясування динаміки топоніму і можливих його подальших морфологічних і фонетичних змін.

7) формулювання висновків.

Відсутність очікуваного результату при застосуванні описаного авторського методу може свідчити про таке:

1) фактична інформація, взята для дослідження, є неповною;

2) не врахована принаймні одна із трьох системних закономірностей, яка визначала процес творення географічної назви, що досліджується;

3) топонім виник і закріпився в українській мові з особистісних потреб не корінного, а тимчасового населення;

4) взятий до вивчення топонімічний матеріал походить з іншої мови;

5) об'єктивно поява топоніму спричинена факторами, що не передбачені пунктами 1-5 розділу II.

Ефективність описаного “методу топонімічних трикутників” перевірена авторами в ході експериментального дослідження етимології топонімів у басейні приток р. Дністра у Хмельницькій області.

Для початку у вершину *A* (розділ I) топонімічного “трикутника” були покладені дані щодо життєвих важливих потреб у виживанні та психологічного сприйняття навколишнього середовища людьми, що могли проживати на сучасних українських землях у трипільські та дотрипільські часи.

По-друге, ми врахували дані щодо стійких існуючих з доісторичних часів природних орієнтирів місцевості, охопленої конкретною географічною назвою.

По-третє, семантичне значення морфем досліджених топонімів ми з допомогою словника санскриту порівнювали з давніми назвами природних орієнтирів або їх стійких ознак місцевості, позначеної топонімом [9]. При цьому враховувалися закономірності мовних процесів, що могли відбутися у морфології та фонетиці топоніму за тисячоліття його існування.

Таке системне застосування авторського методу привело до цікавих результатів щодо назв багатьох населених пунктів, які досі у джерелах подавалися спірно чи непереконливо.

Наприклад, у краєзнавчій літературі зафіксоване таке тлумачення місцевими жителями походження топоніму *Сивороги* (с. Сивороги Дунаєвецького району Хмельницької області). Географічними ознаками місцевості цього села є глибокий яр з високим кам'яним обривом *сірого* (*сивого*) кольору, де було декілька природних печер, в одній з яких могли заховатися від негоди одночасно більше десяти запряжених кіньми чи волами підвід. Там також протікає річка *Біла*, утворена двома струмками, які в місці злиття начебто *схожі з рогами на голові вола чи корови* [10].

Втім, за санскритом, словом *āśā* означало *поблизу, по сусідству*; поняття *печера* передавалося, зокрема, синонімами *біла* чи *вавра* (у суч. мові печерний монастир – *лавра*), а словом *кга* називали *джерело*. Звідси, з урахуванням топографії місцевості цього села, логічно вбачати, що у топонімі *Сивороги* проглядається складений із трьох морфем прадавній термін *āśā-вавра-кга*, який інформував про первісну “адресу” поселення *поблизу печери і джерела*. За минулі тисячоліття це складне слово зазнало мовних спрощень, забулася і його далека етимологія. У той же час, гідронім *Біла* у цьому селі зберігся, але тільки морфологічно і фонетично, втративши первісну пов'язаність цієї назви як річки, що протікає поруч з печерами.

Запропонований спосіб об'єктивно розкриває походження низки ойконімів, що виникли за орієнтирами чи особливостями місцевості. Так, у Дунаєвецькому районі с. *Шатава* за топографічними ознаками чітко відповідає значенню у санскриті слів *сатті+ава* – “*вхід в долину*”; а с. *Кужелівка* – *кугара+іва+кга* тобто “*проживання у печері біля джерела*”. Спорідненими за ознаками розташування на красивих схилах місцевості виявилися села *Сокилець* (Дунаєвецький район) [11], *Сокіл* (Кам'янець-Подільський район) *Соколівка* (Ярмолинецький район), а також *Скулинці* (околиця нинішнього м. Шепетівка). Тому природно, що в їх коренях відображена не назва виду хижих птахів (вони не могли бути стійкими орієнтирами місцевості), а індоєвропейські корені *су+кула* – “*красивий схил*”.

У випадках, коли з'ясувати первинне значення частини топонімів з допомогою саме такого за змістом “трикутника” не вдавалося, у його вершину *B* (розділ II) ми поклали інформацію

щодо можливої господарської діяльності наших далеких предків у місцевості, позначеній сучасним топонімом, їх культурних або релігійних потреб або щодо соціальних процесів та формування ранніх державних утворень. Таке наповнення системного трикутника теж дає змогу реставрувати первісне значення конкретних архаїчних топонімів, однак через брак місця результати будуть надані в інших публікаціях.

Висновки. Запропонований метод забезпечує нову, вищу якість використання здобутків вітчизняної топоніміки, оскільки дає змогу отримувати нові знання щодо топонімії як закономірного, а не випадкового результату функціонування системи творення топонімів, починаючи із дописемних часів.

Крім цього, результати його застосування можуть скласти цінність при вивченні закономірностей етимології із протоіндоевропейської мови частини лексики сучасної української мови, а при розкритті проблем історії, археології та україністики – щодо ареалу розселення наших далеких предків, їх соціального й духовного розвитку у трипільській та дотрипільській періоди.

Список використаних джерел

1. Кравченко Ю. В. Гідронімія колишнього Великого Лугу Запорозького : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / Ю.В. Кравченко. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2009. – 22 с.
2. Матіїв М.Д. Гідронімія басейну Стрию : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / М.Д. Матіїв. – Запоріжжя : Запорізький державний університет, 1999. – 20 с.
3. Мосенкіс Ю.Л. Проблема реконструкції мови трипільської культури : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня док. філолог. наук : спец. 10.02.01 – українська мова; 10.02.15 – загальне мовознавство / Ю.Л. Мосенкіс. – К. : Київський національний університет імені Т. Шевченка, 2002. – 20 с.
4. Царалунга І.Б. Українські топоніми на -ани (-яни) : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / І.Б. Царалунга. – Львів : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2006. – 17 с.
5. Мачулін В.Ф. Про необхідність регуляторної політики формування наукового кадрового потенціалу з основних напрямів фундаментальних досліджень : доповідь Голови ВАК України на засіданні Ради президентів академій наук України 12 листопада 2008 року / В.Ф. Мачулін // Бюлетень Вищої атестаційної комісії України. – 2009. – № 5 '115. – С. 3.]
6. Марченко Н.В. Північнонімецькі топоніми слов'янського походження : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Н.В. Марченко. – К. : Київський національний університет імені Т. Шевченка, 2005. – 16 с.
7. Бушаков В.А. Історична топонімія Криму : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня док. філолог. наук : спец. 10.02.13 “Мови народів Азії, Африки, аборигенних народів Америки та Австралії” / В.А. Бушаков. – К. : Видавництво Інституту сходознавства НАНУ, 2005. – 41 с.
8. Рішення про реєстрацію авторського права на твір. – К.: Державний департамент інтелектуальної власності, 2010. – № 34345. – 1с.
9. Кочергина В.А. Санскритско-русский словарь / под ред. В.И. Кальянова / Издание 2-е, испр. и доп. – М. : Издательство “Русский язык”, 1987. – 944 с.
10. Прокопчук В.С. Топоніми рідного краю / В.С. Прокопчук. – К. : “Рідний край”, 1999. – 94 с.
11. Приходы и церкви Подольской епархии / Под редакцией священника Евфимия Сицинского. – Біла Церква : Вид. О.Пшонківський, 2008. – XII + 996 с. – (Бібліотека української краєзнавчої класики). – С. 693.

Анотація. У статті розкривається зміст розробленого авторами системного “методу топонімічних трикутників Осецьких” (за прізвищем розробників), що оснований на відкритій авторами системі творення власних географічних назв у доісторичні часи. Доводиться, що ця система складається із трьох груп об'єктивно і закономірно взаємопов'язаних елементів, а саме: 1) свідомість і потреби особистості людини періоду кам'яного віку як антропогенні чинники творення топонімів; 2) об'єктивні природно-географічні, соціальні чи духовні передумови творення топонімів; 3) мова, якою творився топонім. Аргументується ефективність описаного методу при дослідженні походження архаїчних топонімів зі стертою етимологією шляхом аналізу усіх трьох складових системи творення топонімів у дописемну пору.

Ключові слова: системний метод досліджень; система творення топоніму у дописемний період; “метод топонімічних трикутників Осецьких”.

Summary. The article is devoted to the content of worked out by authors systemic “Osetskiyh toponymic triangles Method” (according to the family name of authors) that is based on the discovered

system of creation of proper geographical names in prehistoric period. It is proved that the system consists of three groups of objectively and naturally correlated elements: 1) consciousness and needs of human personality of Stone Age period as anthropogenic factors of toponym creation; 2) objective naturally-geographical, social and spiritual conditions of toponym creation; 3) language with the help of which toponym was created. Argued the effectiveness of proposed method in researching the origins of toponyms with undefined etymology appeared before written language creation by means of three elements of toponym creation system analysis.

Key words: systemic method of researches; toponym creation system in before written language period; "Osetskiyh toponymic triangles Method".

УДК 81.161.2 ' 42 + 81.161.2 ' 78

Осіпчук Г.В.

СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧНІ СПІВВІДНОШЕННЯ КОРЕФЕРЕНТІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА І МАРІЇ МАТІОС)

На сучасному етапі еволюції науки лінгвістичні дослідження набувають антропоцентричності – вивчення мовних явищ у тісному нерозривному взаємозв'язку з людьми і когнітивними процесами.

З антропологічним підходом пов'язане і формування новітніх термінологічних понять – ідіостиль, мовна картина світу, ідіолект, індивідуальний стиль, які відображають у мові бачення світу тією чи іншою особистістю. Вивчення індивідуального стилю письменника базується на дослідженнях особливостей його творів.

Змалювання письменником будь-якого об'єкта (предмета, суб'єкта, ситуації, події та інше) є доміантним у створенні тексту та забезпечує його інформаційне розгортання. Такий об'єкт сприймається по-різному – залежно від типу тексту, його змістового обсягу, ідіолекту автора або мовців, їх когнітивної бази. Функцію вербального представлення об'єкта дійсності виконують різного типу мовні одиниці, часто кореференти – референційно тотожні номінації, які, вказуючи на спільний референт, уточнюють, доповнюють, підтверджують, заперечують чи звужують інформацію про нього. Кореферентні вторинні найменування утворюють пари або ряди.

Зацікавленість до вивчення саме тексту твору зумовлена прагненням пояснити мову як явище глобальне, як цілісний засіб комунікації. А дослідження кореферентності у когнітивному плані, як відображення мислинневої діяльності письменника, є сьогодні одним із важливих завдань для лінгвістики.

Кореферентність – це омосемічні відношення, що встановлюються між мовними знаками, які позначають той самий позамовний об'єкт, ознаку, дію, фрагмент дії і т. д. В основі кореферентності лежить "референційна тотожність й функціональна еквівалентність синтаксичних одиниць як знаків номінації й номінативної деривації" [1, 9].

Теорія кореферентності описується у численних лінгвістичних студіях. Складниками загальної схеми аналізу теорії референції, на основі якої базується кореферентність, можна вважати праці П. Адамця, П. Коула, С. Кріпке, У. Куайна, Г. Фреге. Значно поглибили мовну сутність вербального аспекту референції – кореферентності Н. Арутюнова, В. Гак, О. Падучева, О. Островський. Досліджували структурні та функціональні особливості вторинних найменувань Н. Гуйванюк і Л. Куриляк.

Однак питання кореферентності у лінгвістиці ще не знайшло належного висвітлення, оскільки це мовне явище характеризується неоднозначністю інтерпретацій та різноаспектністю, що й необхідно врахувати при його вивченні. На особливу увагу заслуговує проблематика, пов'язана з семантико-синтаксичною організацією текстових структур.

Метою нашого дослідження є аналіз характеру номінативних кореферентних одиниць в ідіостілях В. Шевчука й М. Матіос. Досягнення цієї мети вимагає вирішення завдання – проаналізувати семантико-синтаксичні співвідношення кореферентів у художніх ідіолектах обох письменників.

Сутність синтаксичних явищ визначається відношеннями у структурі речення і тісно пов'язана із семантикою слів. Ці відношення дістали назву семантико-синтаксичних, об'єктивних, логічних. Семантико-синтаксичні відношення лежать в основі "виділення членів речення (формально-граматичний аспект), є їх граматичним значенням, і поряд із речовим

(реальним, лексичним) значенням є складовим елементом синтаксичного значення члена речення” [1].

Вивчати мовне явище кореференції будемо на основі аналізу модифікаційно-транспозиційних синтаксичних співвідношень, які складають формальні видозміни словоформи або конструкції, не пов’язані зі зміною основного лінгвістичного значення співвідносних одиниць.

Отже, вторинні номінації, вжиті у творах В. Шевчука і М. Матіос, мають *модифікаційні* синтаксичні співвідношення, які не змінюють ні структурної схеми речення, ні частиномовного статусу складових компонентів. Їх можна визначати на різних рівнях, зокрема, морфологічному (за частиномовною належністю) та дериваційному (за морфологічними способами творення).

Кореферентність у модифікаційних співвідношеннях досягається, насамперед, введенням прийменника. Тому, за допомогою прийменника вторинна номінація вказує на:

– час, період: *нагла нічна повінь* [5, 8] // *на час повені* [5, 8] // *щезла в повінь* [5, 16] // *у час повені* [5, 25]; *...власть тепер буде...наша* [5, 13] // *прозріло при новій владі* [5, 23];

– місце: *туди, угору, де стояв той загадковий дім...* [11, 52] // *з домом на горі* [11, 52]; *Темна хвиля заливала тоді груди...* [11, 69] // *Хотіла виплакати все те сколошкане й незрозуміле, що товклося їй у грудях...* [11, 90];

– напрям: *...у Онуфрійчуків* [5, 9] // *...до Онуфрійчуків* [5, 9];

– явище: *без хліба-без водички* [5, 21] // *на вічний голод* [5, 22];

– соціальний статус: *Ураз осиротілій дитині* [5, 8] // *А вона ще й без тата без мами* [5, 21];

– стан: *...це місце для життя* [5, 22] // *...лагодитиме свою хатку до життя* [5, 23];

– вказівка на фактор, що спричинив певне явище: *...страшно* [5, 22] // *від неусвідомленого страху* [5, 24];

– вказівку на джерело і вартість отримання чого-небудь: *коштом Петрового тата* [5, 7] / *купила дамські черевики за двадцять чотири крони* [5, 7];

– належність до певної сукупності осіб, до роду чи родини: *прийшла Полотнюкова...* [5, 11] // *потай зговоритись з Полотнюками* [5, 12] // *...до Полотнюків у потік посилає* [5, 12].

Окрім того, синтаксичні співвідношення у творах В. Шевчука і М. Матіос можуть виражатися:

– за допомогою прийменника *з, із, зі*: *...лісовик...* [4, 179] // *...чоловік з лісу* [4, 179]; *...кота із сусіднього двору* [15, 163] // *до того хлюста з сусідства* [15, 163]; *Не випускаючи сокири із рук* [4, 80] // *чоловік з сокирою* [4, 81]; *Матронка притискала до себе дитину* [4, 126] // *жінку з дитиною* [4, 126]; *Озброєні солдати* [4, 154] // *військові зі зброєю* [4, 154]; *Високий сивогривий чоловік...* [11, 23] // *...високий чоловік із сивою головою* [11, 107];

– за допомогою прийменника *до*: *Ці двоє* [4, 83] // *до цих двох* [4, 84];

– за допомогою прийменника *під*: *Місяць заливав веранду...* [7, 40] // *Горіхове листя під місяцем...* [7, 40].

Усі вищенаведені приклади кореферентів виражаються за допомогою вживання прийменника, тому їх можна виділити в окрему групу під назвою *прийменникові*.

Крім прийменникових модифікацій, які є найбільш чисельними, у кореферентних рядах можливі й інші конструкції. Семантико-синтаксичні співвідношення виражаються за допомогою числівника (*числівникова група*): *...наші хлопці* [5, 32] // *...троє з лісу* [5, 30]; *з юними варварами* [15, 163] // *...двоє хлопчаків з руками в кишенях* [15, 163]; *Хлопці...* [9, 180] // *Пішли всі троє...* [9, 180].

Синтаксичні співвідношення можуть виражатися за допомогою займенників (*займенникова група*): *Оце, Маріє, зморщечки, а це набряки, а це свина* [6, 19] // *Але це все твоє* [6, 19] // *І тільки твоє* [6, 19] // *І ти навіть знаєш, коли і чому вони з’явилися* [6, 19]; *...оте звертання...* [4, 91] // *...на “ви”* [4, 91].

У творах обох письменників досить часто зустрічаються кореференти, виражені сполученням відносних займенників, що виконують функцію сполучних слів. Такі синтаксичні співвідношення складають продуктивну групу – *займенниково-займенникові*, наприклад, у В. Шевчука: *...молодий ударив по конях* [17, 348] // *Той, кого я вибрав своєю жертвою, їхав у возі, до якого я був прив’язаний невидимою лнвою* [17, 348]; *...чолов’яга* [17, 331] // *Зрештою з’явився й той, на кого ми сподівалися* [17, 331]; *Чоловік упав* [16, 402] // *...щоб той, кого послала йому доля...* [16, 402]; *...одноногий присів...худий і кучерявий метнувся* [18, 6] // *Ті двоє, котрі зустрілися...* [18, 7].

У М. Матіос: *Він* [7, 68] // *...тим, хто спить уперек ліжка* [7, 124].

У творах обох письменників досить часто зустрічаються кореференти, виражені словосполученням вказівного займенника та сполучника. Такі синтаксичні співвідношення складають окрему і найбільш продуктивну групу – *займенниково-сполучникові*, наприклад, у В. Шевчука: *...куди поспішають ці двоє...* [18, 6] // *Тим часом упали до ніг тих, що так несподівано зустрілися...* [18, 6] // *...ті, що зустрілися, вже йшли в протилежний від них бік* [18, 6]; *...жінка з животом* [18, 60] // *...та, що була з животом* [18, 60].

У творчих доробках М. Матіос також використано аналогічні повторні найменування: “*Чи не знаєте ви, дітво, де тут у вас живе ксьондз?*” [2, 17] // “*Той, що високий чорний капелюх носить?*” – допитувався Славко [2, 18]; *А москалиця...* [5, 12] // *...та, що знається з нечистим...* [5, 12].

Варто зазначити, що засоби кореферентності із *модифікаційними* співвіднесеннями утворюються за допомогою морфологічного способу творення слів. Зокрема, і В. Шевчук, і М. Матіос використовують суфікси для побудови вторинних найменувань: *...І зовсім юна дівчина* [4, 157] // *можна сказати, майже дівчинка* [4, 157]; *Кім онде дивиться* [15, 150] // *...А мій котик на посту...* [15, 143] // *...поганий котище...* [15, 146]; *...якогось пса з облізлим боком...* [15, 137] // *...а псюра...* [15, 137]; *...дятел на дереві...* [7, 33] // *А цей дятлик смішний...* [7, 34]; *...служницю маю* [5, 38] // *...служанка* [5, 38]; *...німці...* [4, 137] // *...німчуки...* [4, 136];

Письменники утворюють кореферентні засоби за допомогою складання основ двох слів, що мають подібне значення, наприклад: *...кобра в жовтих шортах...* [7, 45] // *...жовтозадку сусідку* [7, 57]; *...той патлатий, огрядний молодик із люлькою в зубах* [15, 196] // *мій люльконосець* [15, 143]; *Чолов’яга з великим сірим носом...* [16, 382] // *Сіроносий...* [16, 382].

Транспозиційні співвідношення спостерігаються у тому випадку, коли мовний знак, не змінюючи свого основного значення, змінює граматичне [1, 166], наприклад: *незмінна цигарка “Прибой”* [12, 100] // *свій незмінний “Прибой”* [12, 111]; *...чорне залізо болю...* [2, 11 – 12] // *...розпеченим залізом болю...* [2, 13]; *...передчував, що світло це особливе, а радість вогнелитна* [11, 129] // *...коли він запалився і хотів напитися цього світла аж до вичерпу* [11, 129]; У цей момент із завулка навпроти виходить висока, суха жінка в мішкватому брунатному костюмі із білою хусткою на голові [13, 6] // Він, певне, намочив ту високу жінку в брунатному костюмі і її чудову доньку [13, 8]; *Високий сивогривий чоловік...* [11, 23] // *...високий, гарний сивань* [11, 101].

Кореферентність пов’язана з співвіднесенням мовного знаку з дійсністю та пристосуванням його до потреб даної мовленнєвої ситуації.

Вторинна номінація може бути виражена *одиночною лексемою*: *Стара мовчала* [11, 27] // *Баця сиділа...* [11, 80]; *...відповів, обкусуючи рибину, старий* [15, 176] // *...незрушно стовбичив дід* [15, 189]; *Не інакше, як щезник помагає...* [5, 10] // *Певно, що таки виплодила дідька!* [5, 10] // *Усе віддала тому гонихмарникові* [5, 10].

Чільне місце в ідіолектах посідають кореферентні засоби, що становлять дво- і багатослівні конструкції. Зокрема у творах обох письменників кореференти виражені за допомогою словосполучення, яке означає “синтаксичну одиницю, що утворюється поєднанням двох або більше повнозначних слів” [8, 312], наприклад:

– *простого іменного словосполучення*, “головним компонентом якого є іменник або будь-яка інша субстантивована частина мова” [8, 317]: *дош* [12, 99] // *капіж за вікном* [12, 99]; *кабриолет* [12, 109] // *це якесь чудо* [12, 109] // *їхнє допотопне авто* [12, 110]; *Гадина* [5, 33] // *...чорна гадюка* [5, 34] // *...до своєї квартирантки* [5, 36] // *жива твар* [5, 49]; *...жінка несамовито хрестилася...* [3, 9] // *...вливало в душу молодій породіллі непояснюваний спротив...* [3, 14] // *...отож молода мама непокоїлася через раз...* [3, 16];

– *складного словосполучення*: *чорний, як кочегар* [12, 100] // *зачорнене мастилом обличчя* [12, 101]; *Батьківщина* [3, 6] // *Маріцину батьківщину сонця, червоних помідорів, винограду і сльозогінного флуєра* [3, 8]; *...жінка...* [3, 9] // *...у мент накрила ще вчора щасливу жінку чорною хвилею...* [3, 14]; *Але Борис спав* [10, 9] // *...гостро пожалів цього дикуватого, замкнутого в собі й напрочуд безпомічного хлопця* [10, 25].

Крім того, вторинна номінація може виражатися у вигляді:

– *простого речення*: *Валявся разом з нею в оборозі на постерунку, чи в недалекій лісовій хижці...* [4, 145] // *Сапають...так, наче одночасно двоє німих...* [4, 147] // *сапають-німують* [4, 147]; *Канони наближаються* [4, 136] // *...канони стріляють уже десь з-під Берегомета* [4, 136]; *...підозри жінки у зраді...* [4, 143] // *...його жінку знає інший – чужий – чоловік* [4, 143]; *Він бив її* [4, 145] // *познущався над жінкою* [4, 146];

– *складного речення*: часто письменники вживають поширені вторинні найменування – у вигляді підрядних частин складного речення чи цілих речень: *Але Борис спав* [10, 9] // *Глибокий жаль відчув до цього сірого створіння, що звалось його сином* [10, 9] // *Стояв у дверях, високий, худий, почорнілий, із темним палким поглядом, якийсь незвичайний, і Наталка стрілила на нього оком: п’яний чи тверезий?* [10, 46]; *Гадина* [5, 33] // *непрохана пані, що так несподівано заквартирувала в неї* [5, 34]; *...люди* [5, 48] // *Ті, що ще вчора скидали капелюхи перед господарем того добра* [5, 48].

Серед кореферентів - складних речень переважають складнопідрядні речення з означальними та займенниково-співвідносними частинами. Це можна вважати визначальною особливістю таких конструкцій.

У мові творів Марії Матіос особливістю є вживання односкладних називних речень, що в свою чергу виконують роль кореферентів: *Відтоді москалиця стала ще й гадючою матою* [5, 35] // *Байстриця* [5, 46] // *Москалиця* [5, 46] // *Северинка* [5, 46] // *Мольфарка* [5, 46]; *Я бездомна жінка* [7, 61] // *Бомж* [7, 61].

Отже, *модифікаційні* синтаксичні співвідношення між повторними найменуваннями можуть виражатися різними способами і внаслідок цього поділяються на групи: *прийменникові, числівникові, займенникові, займенниково-займенникові та займенниково-сполучникові*. Найбільш продуктивними морфологічними способами творення кореферентів у творах митців є суфіксальний та основоскладання. Транспозиційні семантично-синтаксичні співвідношення виражені зміною граматичного значення засобів кореферентності.

Проаналізовано типологію семантико-синтаксичних зв'язків у кореферентах на особливостях структури досліджуваних одиниць. Визначено, що співвідносність кореферентних мовних засобів залежить від суб'єктивних та об'єктивних факторів: зокрема, від здатності мовних засобів співвідноситися з тим самим референтом позамовної дійсності, від загальних тенденцій розвитку мови, від здатності створювати синтаксичні похідні на різних етапах історії; від співвідносних ономазіологічних характеристик компонентів висловлювання та від задуми мовця [1, 281].

Вивчення синтаксичних співвідношень повторних найменувань дає змогу стверджувати, що кореферентні засоби є текстотвірним чинником. А отже, мають здатність характеризувати мовну манеру та індивідуальний стиль автора. Також повторні найменування пов'язані із загальними особливостями організації мови. Тому є необхідність дослідження у майбутньому іншого аспекту засобів кореферентності, зокрема семантичного та функціонально-стилістичного. Вивчення їх з різних точок зору і встановлення зв'язків між ними дає змогу більш глибоко охарактеризувати ідіостилі В. Шевчука і М. Матіос.

Список використаних джерел

1. Гуйванюк Н. В. Формально-семантичні співвідношення в системі синтаксичних одиниць / Н. Гуйванюк. – Чернівці : Рута, 1999. – 336 с.
2. Матіос М. Даруся: драма щоденна : [текст] / М.Матіос // Солодка Даруся. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2007. – С. 3 – 32.
3. Матіос М. Мама Маріца – дружина Христофора Колумба: [текст] / М.Матіос. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2008. – 48 с.
4. Матіос М. Михайлове чудо: драма найголовніша : [текст] / М.Матіос // Солодка Даруся. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2007. – С. 79 – 185.
5. Матіос М. Москалиця [Текст] / М.Матіос. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2008. – 63 с.
6. Матіос М. Хай Бог вам заплатить за ваше добро : [текст] / М.Матіос // Україна молода. – 2009. – № 237. – С. 19.
7. Матіос М. Щоденник страченої: психологічна розвідка : [текст] / М.Матіос. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2005. – 192 с.
8. Сучасна українська літературна мова : [підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів] / [М. Я. Плющ, С. П. Бевзенко, Н. Я. Грипас та ін.; / за ред. М. Я. Плющ]. – К. : Вища школа, 2005. – 430 с.
9. Шевчук В. О. Голуби під дзвіницею: Повість : [текст] / В.Шевчук // Крик півня на світанку: Повісті. – К. : Молодь, 1979. – С. 93 – 239.
10. Шевчук В. О. Дзигар одвічний: Роман : [текст] / В.Шевчук. – К. : Молодь, 1990. – 264 с.
11. Шевчук В. О. Дім на горі: Повість-преамбула : [текст] / В.Шевчук // Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання / Передм. М.Жулинського. – К. : Дніпро, 1989. – С. 17 – 228.
12. Шевчук В. О. Золота трава: Повість : [текст] / В. Шевчук // Маленьке вечірне інтермеццо: Повісті. – К. : Молодь, 1984. – С. 65 – 132.
13. Шевчук В. О. Крик півня на світанку: Повість : [текст] / В. Шевчук // Крик півня на світанку: Повісті. – К. : Молодь, 1979. – С. 5 – 90.
14. Шевчук В. О. Мандрівка в гори: Оповідання про митців : [текст] / В. Шевчук // Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання / Передм. М.Жулинського. – К. : Дніпро, 1989. – С. 445 – 525.
15. Шевчук В. О. Мое вечірне інтермеццо: Повість: [текст] / В. Шевчук // Маленьке вечірне інтермеццо: Повісті. – К. : Молодь, 1984. – С. 133 – 198.
16. Шевчук В. О. Мор: Фантастична повість : [текст] / В. Шевчук // Птахи з невидимого острова: Роман, повісті. – К. : Рад. письменник, 1989. – С. 363 – 469.
17. Шевчук В. О. Сповідь: Фантастична повість : [текст] / В. Шевчук // Птахи з невидимого острова: Роман, повісті. – К. : Рад. письменник, 1989. – С. 263 – 362.
18. Шевчук В. О. Тепла осінь: Повість : [текст] / В. Шевчук // Маленьке вечірне інтермеццо: Повісті. – К. : Молодь, 1984. – С. 3 – 64.

Анотація. Досліджено семантико-синтаксичні співвідношення засобів кореферентності у художніх творах письменників. Простежено структурні особливості кореферентних рядів. Синтаксично співвідносні повторні номінації розділено на групи й проаналізовано їх уживання. Використані повторні найменування (загальноживані слова та авторські новотвори) розглянуто як важливу ознаку художньої мови Валерія Шевчука і Марії Матіос. Стаття продовжує цикл публікацій із вивчення стилістики української мови.

Ключові слова: кореференти, кореферентний ряд, повторне найменування, синтаксис, ідіолект письменника.

Summary. The syntax cooccurrences of the ways of coreference in the system of the writers' idiolects, and the publishing and belletter works of the authors were investigated. The structure and style peculiarities of the coreference rows. The repeated names are used (simple words and new created author's words) it is reviewed as an important peculiarity of artistic language of Valeriy Shevchuk and Maria Matios. The attention was paid on using the syntax role of the repeated nomination. The article continues the cycle of publications with the study of Ukrainian language stylistic.

Key words: coreferents, coreferente raw, reputed name, syntax cooccurrences, writer's idiolect.

УДК 821.161.2+821.111(73).091

ПАНТЕЛЕЙ І.А.

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ НАРОДНИХ БОРЦІВ ЗА СВОБОДУ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ТА АМЕРИКАНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ АБОЛІЦІОНІСТІВ ХІХ СТ.

Важливе місце у творчості багатьох українських письменників II пол. ХІХ ст. посідає історико-героїчна тема, а саме класові протиріччя феодально-кріпосницького устрою на Україні поч. ХІХ ст. Увагу письменників привертає зростання протесту, прагнення до волі, гартування сильних і мужніх натур. Під час боротьби проти рабства з'явилося багато рішучих, вольових здатних до активного протесту народних героїв, що ввійшли в історію країни і стали її невід'ємною частиною.

Панська воля і жорстока експлуатація були причиною частих селянських повстань. Найбільш відомі з них були під проводом Устима Кармелюка та Лук'яна Кобилиці, що ввійшли яскравою сторінкою в історію антикріпосницької боротьби на Україні у ХІХ ст.. Центром їх стало Поділля, але час від часу вони перекидалися й на Волинь та Київщину.

У Америці рух проти рабства також переріс у ряд значних повстань, учасниками яких були і білі, і чорні: повстання рабів у Вірджинії, громадянська війна у Канзасі, повстання під керівництвом фермера Джона Брауна. Найбільш кривавим було повстання Ната Тернера у штаті Вірджинія у 1831р. Нат Тернер за допомогою братів рабів вбив свого власника і його сім'ю, а потім взбунтував решту рабів. Нат Тернер був одержимий релігією і вважав себе посланцем Бога; йому з'являлися видіння, які він вважав посланням і слідував відповідно до них. Протягом 6 тижнів йшли бої між повсталими рабами і плантаторами. Раби отримали поразку після того, як рабовласники викликали на допомогу війська федерального правління. Одних рабів застрілили, а решту повісили. Сам Нат Тернер був страчений. Серед діячів аболіціонізму потрібно відмітити Фредеріка Дугласа, який зробив багато для того, щоб розвинути у негрів політичну свідомість і вони стали великою політичною силою. Деякі аболіціоністи на чолі з діячем негрів Фредеріком Дугласом вважали озброєну боротьбу необхідною для скасування рабства. Ставши вільним, він у художній формі описав своє життя раба. Його мемуари проклали дорогу до скасування рабства. Колишній раб став автором національного бестселера "Повествование о жизни американського невольника Фредеріка Дугласа, написаное им самим" ("Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself"), який став поштовхом до написання трилогії. Друга книга мала назву "У рабстві і на свободі" ("My Bondage and My Freedom"), а третя "Життя і епоха Фредеріка Дугласа" ("Life and Times of Frederick Douglass") [1, 204-205].

Українські письменники, як і американські письменники-аболіціоністи досить часто зображували образи цих народних борців за свободу як головних героїв або використовували їх як прототипи у своїх творах.

Багато українських письменників, наприклад, Марко Вовчок і Михайло Старицький, використали образ народного героя України Кармелюка. Особливо надивився Кармалюк на горе, страждання й образи, що їх зазнавали селяни від пана, та й сам їх натерпівся, під час п'ятирічної служби при панському дворі, куди його було забрано вісімнадцятилітнім. Високий, ставний, фізично дужий, з русявим волоссям і вусами, справедливою і вразливою вдачею, Кармалюк з юних років пройнявся жагучою ненавистю до панів і швидко дістав ім'я бунтаря.

Кармалюк спільно з Данилом Хроном створив невеликий селянський загін і почав нещадну боротьбу проти поміщиків, сільських багатіїв, шинкарів, купців, урядовців та інших гнобителів. Діючи партизанськими методами, повстанці зненацька нападали на поміщицькі маєтки, хутори й двори селян-багатіїв, на шинки, громили їх, спалювали, розправлялися з експлуаторами, відбирали у них майно та гроші і віддавали їх бідним та знедоленим. За Кармалюком ішли не тільки селяни, а й солдати-рекрути, що втікали з царської армії, містечкова біднота і навіть частина збіднілої, так званої загонової шляхти, якій загрожувало повне розорення. Кармалюк і його товариші користувалися безмежною повагою й довір'ям селян та всіх бідних, простих людей, завжди знаходили у них притулок і всіляку підтримку.

Чотири рази Кармалюка засуджували до каторжних робіт, але щоразу, завдяки своїй стійкості, мужності, витривалості, розуму й відданості народній справі, він втікав, повертався на Поділля й очолював селянську боротьбу проти кріпацтва. Ні на які вмовляння припинити боротьбу й стати до селянської праці Кармалюк не піддавався. За 23 роки боротьби повстанські загоны під проводом Кармалюка завдали багато дошкульних ударів панам та іншим експлуаторам народу.

Твори з історичного минулого українського народу посідають одне з чільних місць у художній спадщині Марка Вовчка. Імпульсом до їх написання були ідеї Кирило-Мефодіївського товариства, хвиля селянських заворушень, а також уснопоетичні зразки про минуле, зафіксовані у збірниках М. Максимовича ("Украинские песни, изданные М. Максимовичем" та ін.), А. Метлинського ("Народные южнорусские песни"), "Записках о Южной Руси" П. Куліша тощо.

Зображуючи відомого ватажка селянських повстань, Марко Вовчок не ставить завдання точно відтворити біографічні дані його як історичної особи, а йде за народними переказами, легендами й піснями. У своїй повісті-казці письменниця змальовує свого героя таким, яким він залишився у народній пам'яті – мужнім, безстрашним, повністю відданим інтересам скривджених, людяним і щирим у взаєминах з рідними та побратимами.

Мужній, чесний, сміливий, непримиримий у боротьбі проти панства, чуйний до народного горя, лагідний і щирий з друзями, ніжний з рідними, – таким жив у пам'яті народу Кармалюк і таким його показала Марко Вовчок. "Скрізь, каже, – скрізь, де я не піду, де не поїду, скрізь бачу вбогих людей, бідаків роботящих, та гордих багачів, жорстоких панів над ними. От що мою душу розриває! от що моє серце розшарпує!" [3, 73]. Так говорить Кармалюк до матерів, перед тим як почати боротьбу з панством. "Вони затуляють світ бідному чоловіку, – гнівно кидає він, дивлячись на панські палаци", "Я не зношу людського лиха і вбожества! Я мушу тому запобігти! – палко, рішуче каже він дружині" [3, 82]. А за якийсь час люди почули його пісню – заклик до боротьби з багачами: "І найшлися поміж людьми, що ізригалися на цей клич і зупинялись, чигаючи наче доброго спасенного суду, несподіваного, жаданого визволення" [3, 83].

Письменниця неодноразово підкреслює різними засобами "незвичайність" "розбійництва" Кармелюка та його товариства: "Справді, чудні та небувалі се розбійники уявилися і чудний і небувалий вони теж розбій правила: що попадавсь їм багач у руки — вони його оббирали, попадавсь вбогий – вони його наділяли; нікого не забивали, не різали" [3, 86]. Вона називає їх не розбійниками, а "молодцями", що свідчить про її симпатії до них.

Не одинак-бунтар, а народний ватажок, борець проти кріпосницької системи, славний син українського народу – таким постає образ Кармалюка з повісті Марка Вовчка.

У показі боротьби Кармалюка з панством, письменниця висловила мрії і сподівання на своє визволення. У трактовці Марка Вовчка Кармалюк виходить з рамок історичного часу, коли він жив та боровся, і виростає у легендарного народного богатиря – виразника прагнень трудящих мас і захисника їх інтересів. Не випадково наприкінці повісті, розповівши про те, як Кармелюк знову був схоплений панамі і засланий, автор каже: "Його гнали усе далі та далі, а вони, зоставшись, тяжче та тяжче заробляли та... дожидали" [3, 99].

Твори про Кармалюка не лише трансформували історію внутрішнього світу головного героя, а й синтезуючи правду історичну і правду художню, відтворювали найтиповіші конфлікти доби, що розкриваються через проникнення зовнішнього у внутрішню естетичну суть людського характеру.

Він один, із тих, хто заперечив думку про український народ, як народ інертний, пригнічений, не здатний до бунту. Ще за життя про нього складали легенди і пісні, а обсяг художніх творів про Кармалюка у десятки разів перевершує обсяг документальних джерел.

В епіцентрі роману М.Старицького “Разбойник Кармелюк” художньо довершено виведено образ Івана Кармелюка. Художню еволюцію цього образу умовно можна поділити на три етапи: становлення героя як народного месника; діяльність його як борця за справедливість, особисте щастя; поступовий відхід від боротьби.

На відміну від Марка Вовчка, М. Старицький черпав матеріал не лише із народних пісень і легенд, а й з етнографічних та краєзнавчих праць, фольклористичних статей, з деяких фольклорних та літературних творів. Кожну реальну ситуацію із життя Кармалюка письменник перетворював у широку, насичену новою проблематикою і своєрідним змістом. Також М. Старицький приділяє значну увагу визвольній боротьбі Кармелюка, його організаторській діяльності. Він завжди виступає захисником знедолених, стоїть на боці скривджених, марно не проливає людської крові і цього ж вимагає від своїх побратимів.

Невеликий загін Кармелюка діяв не лише на Поділлі, відгомін кармелюківських борінь за правду відчутний був на Волині, доходив і до Полісся; про діяльність “останнього гайдамаки” було відомо і у Бессарабії; селяни та панська челядь завжди охоче допомагали повстанцям, добровільно поповнювали їхні ряди.

У романі Старицького відтворюється широка картина визвольної боротьби українського народу у першій половині ХІХ століття на Поділлі, і з використанням історичних і фольклорних джерел змальовується образ мужнього й талановитого організатора селянських мас. У романі дії Кармалюка локалізуються межами його повіту та околиць. Незважаючи на це, ім’я народного бунтаря довго було у селянському середовищі символом помсти гнобителям за кривду і знуцання.

М.Старицький у своєму романі наголошує на тому, що усвідомлення необхідності збройного опору приходиться до Устима під впливом дідових розповідей про Коліївщину, гострого відчуття соціального, релігійного і національного гніту.

Ще в юнацькі роки він переймався долею свого народу. Напевно, вплинула на це поїздка за кордон. Янко бачив, як люди живуть там, і усвідомлював, що набагато краще, ніж покріпачені українські селяни: “... такого крѣпачтва, такой бедности, как здесь, нигде не видел...” [5, 18]. Потім на прийомі у пана Пігловського кріпак вперше показав свій бунтарський характер, чим насторожив своїх панів і розпалив вогонь ворожнечі: “...если бешеному коню пустить вожжи и вынуть удила, то он понесет и разобьет повоз.... Заметьте, что и благородная скотина разобьет, – а если свинье дать волю, то, как известно, она пороет весь свет. Но хлоп еще хуже свиньи... Хлоп есть гадюка гадюка! Так если этой гадюке попустит, чтоб она отрастила вырванные с корнями ядовитые зубы, то.... – Однако эти гадюки своей кровью пана питают.... заметил сдавленным от волнения голосом Кармелюк” [5, 12-13].

Кожного дня Кармалюк бачив несправедливість по відношенню до себе, до своєї сім’ї та інших селян. Він ніяк не міг усвідомити чому він “хлоп, быдло, скот”. Чому йому не дозволяють одружитися і мати свою сім’ю: “Пан?! Великая цаца! – хрипел от злости Янко. – Разве у меня не такая душа, как у этого пана? Кто этому пану надал право над моей, над твоей душой издеваться? Уж много у меня накипело ... Так ты, дидычу, не шути с этим сердцем ... А не то я пощупаю, все ли у тебя ребра и на месте ли торчит твоя голова!” [5, 28-29]

Письменник бачив у Кармалюкові не розбійника, а захисника народу від необмеженої панської сваволі. Старицький зобразив його думаючим християнином. Так, Янко не раз замислювався, чому Бог дозволяє панам збиткуватися над селянами. А під час перебування за кордоном він до церкви не ходив, бо не було її там. Удома ж, коли треба було помолитися, він “...припадал к кресту без жалоб, без просьб, а с умиленим, с жаждой ответной ласки, как припадает ребенок к своей матери” [5, 21]. Після вбивства пані Доротеї Кармелюк вважав себе страшним грішником, від якого Бог відвернувся.

У своєму романі “Білий раб” Річард Хілдрет зобразив справжнього “чорного раба” Томаса. Томас не схожий на покірного Тома із “Хатини дядька Тома”. За допомогою образу Томаса Хілдрет зображує процес духовного росту раба, який звільнюється від подвійного іга: плантаторів і церкви. Церковники-методисти проповідували повну покірність, терпіння і покірливість долі. Але глибоко релігійний Томас виривається з тенет ганебних проповідей. Після того як померла його дружина, він пережив душевну кризу, втік з неволі і став мстителем. У Томасі живе почуття ненависті до рабовласників, і протягом двадцяти років на чолі невеликого загону біглих рабів вперто бореться з плантаторами.

Боротьба Томаса схожа на Кармелюкову діяльність. Вони обоє виділялись серед інших невольників; вони були розумними, відважними, кмітливими і винахідливими. Всі ці якості допомагали їм у складних, а часом, здавалося б, безвихідних ситуаціях. Ці невольники зуміли об’єднати навколо себе таких же однодумців і стали беззаперечними вождями. Їх діяльність тривала багато років і охопила значну територію. Томас допоміг багатьом рабам втекти з плантацій та надав їм притулок. Томаса як і Кармелюка підтримували усі невольники, попереджували про облави, які неодноразово організовувались. Томаса звинувачували у всіх грабежах, бунтівних

діях і повстаннях рабів. Щоб спіймати Кармелюка польська шляхта часто готувала облави, щоб спіймати його, але кріпак завжди знаходив вихід з усіх пасток, які підготували польські пани. Але Кармелюк не знайшов вихід із пастки, поставленої його коханою жінкою Уляною, біля хати якої він був убитий шляхтичем Рудковським. Уляна помстилася – з ревнощів віддала його до рук переслідувачів.

Томаса зрадила не жінка, а ситуація у якій він опинився. До зустрічі з Томасом підготувалось біля ста людей, серед яких були плантатори, управляючі, професійні мисливці на негрів з собаками. Вони не побоялися шукати Томаса у зарослях болота, де він переховувався. Їм на шляху трапився негр-утікач, якого вони залякали до смерті і йому довелося провести їх до свого вождя. Томас опинився у безвихідній ситуації і його спіймали.

Доля головного героя роману “Білий раб” Арчі Мура перегукується з життям відомого борця проти рабства Фредеріка Дугласа. Різниця між ними полягає у тому, що Фредерік Дуглас після того як став вільним, присвятив своє життя визволенню рабів з рабства. А Арчі Мур вирішив повернутися в Америку, щоб знайти свою сім’ю, але не жити у цій країні, тому що вона принесла йому багато горя і страждань.

У кінці роману Хілдрет перетинає долі двох героїв. Колись вони вирвалися на волю, втекли від жорстокого плантатора, але їх життя склалось по-різному: Томас захищаючи власну свободу і свободу своїх братів-негрів, сміливо бореться з рабовласниками, Арчі Мур всі ці роки жив далеко від рідного краю.

Річард Хілдрет писав свій твір залучаючи багато історичних документів, які відобразили епізоди боротьби негрівського народу. Так, письменник змалював страту Томаса із реального невільника, Габріеля, який приймав участь у повстанні у Вірджинії (1800р.). Невільник показав свою мужність перед судом говорячи: “Мне нечего больше говорить, кроме того, что сказал бы Джордж Вашингтон, если бы попал в плен к британским офицерам и предстал бы перед их судом. Я ставил на карту свою жизнь в надежде добыть свободу моим соотечественникам и добровольно жертвую собой за их дело и прошу лишь об одной милости – немедленно свершить надо мной казнь. Знаю, что участь моя предрешена вами и моя кровь прольется. К чему же тогда эта насмешка над правосудием” [5, 3]

Кармелюк у М. Старицького усвідомлює безперспективність боротьби: “Прошло уже то время... не наша теперь пора. Люд немножко облегчен, а о большем просить надо только Бога... Знаешь ли ты, почему прежде никто не мог меня взять? Потому что я сам верил в то, и чувствовал, и знал, что куда бы меня не заперли вороги, я снова вернусь на свою родную Подолию... Умерла моя сила и вера” [5, 677]. Рішення Кармелюка відійти від соціально активних дій, місії ватажка народних месників не є зрадою сповідуваним ідеалам. Це – їх крах. Адже герой добре розуміє нездоланність розбіжностей між особистою позицією, власними надіями та провідними тенденціями суспільного життя. У цьому – трагедія Кармелюка. Американські раби не зневірювались до останнього подиху і боролися до смерті. Так, спійманий Томас, йдучи на вогнище, зневажаючи рабську покірливість, він як і Габріель, кидає гордий виклик катам негрівського народу: “Делайте, что вам угодно... Убейте меня или помилуйте – мне это безразлично. Лучшие годы моей жизни я провел в рабстве. Мою жену на моих глазах засекали насмерть. Когда я вырвался на свободу, вы стали травить меня собаками, стреляли в меня из ваших карабинов, назначили цену за мою голову. Но я достаточно долго издевался над вами и платил вам вашей же монетой... Лучше умереть сейчас, когда у меня еще достаточно сил и смелости, чтобы бросить вам в лицо все мое презрение...” [6, 175].

М. Старицький і Марко Вовчок не раз звертали увагу, що Кармелюк застерігає своїх товаришів від марного марного кровопролиття й жорстокості. Але у М. Старицького стає вбивцею пані Доротеї, віддає наказ про вбивство членів слідчої комісії – панів Дембицького і Лепинського. Як бачимо, письменник часом відступає від народного бачення ватажка, згідно з яким він нікого не вбивав, а лише відбирав у багатих, щоб наділити бідних. Проте до простих людей отаман не ставився так суворо, не хотів проливати безвинної крові: “Да помните еще мой заповет: если меня вы уважаете хоть на крохту, если желаете иметь меня вечным другом и атаманом, то, заклинаю вас, не грабьте ни бедных, ни селян, ни мещан, ни попов... Умоляю вас, друзи, – не проливайте без крайней необходимости крови людской... Дорога она перед Богом, и каждая капля ее жжет сердце адским огнем...” [5, 167]. Сам Кармелюк тяжко переживав убивство, що змінило всю його долю. Після втечі з солдатчини ним керувало лише бажання помститися пані Доротеї за страждання, яких вона завдала. Особиста образа Томаса також вилилась у помсту і вбивства свого наглядача на плантації, який до смерті побив його дружину. Про цей вчинок він не шкодував і його образа не вилилась у смерть інших людей.

В історії американської боротьби проти рабства, як згадувалось раніше, найбільш кривавим було повстання Ната Тернера. Він і його прибічники вбивали усіх білих людей. Повстанець керувався видіннями від Бога і вбивав людей їх же зброєю.

Роман “Дред, повість про прокляте болото” Г. Бічер-Стоу є продовженням засудження рабства, а також розуміння того, що не можливо вирішити цю проблему шляхом реформ. Також письменниця боїться революційного вирішення цієї проблеми.

Образ головного героя Дреда, який був негритянським вождем, Бічер-Стоу змалювала із Ната Тернера і негра Денмарка Везея (очолював повстання у Південній Кароліні у 1822 році). У цьому їй допомогло відоме “Зізнання Ната Тернера”. Дред – це образ великої сили і інтелекту, що виражає впевненість, небезпечний рабський характер і протиставляється тим рабам, що є пасивними жертвами або приреченими втікачами. Він продовжує справу розпочату своїм батьком. Цей герой переховується у зарослях Проклятого болота, куди приходять раби-втікачі. Раб-утікач готує для рабовласників справжній “судний день”. Його сховище поступово перетворюється на повстанський осередок. Але письменниця через свої християнські погляди не зображує справжнє повстання, її жахає думка про революційний вибух на Півдні, хоча історія дає підстави і матеріал для зображення негритянського повстання. Дред помирає під час нападу на плантації [4, 208-209].

На відміну від свого прототипа, Дред не є жорстоким вбивцею всіх білих людей, що неодноразово підкреслює Г. Бічер-Стоу. Справжній Нат Тернер вбив близько 100 білих, здебільшого жінок і дітей.

Місцевості, де переховується Дред Бічер-Стоу надає символічного значення. Болото (Dismal Swamp) – це символ свободи, місце де раби знаходили притулок, а деякі з них готувались до повстання, що і зробив один із героїв Дред. Сюди не могли дістатися ані рабовласники, ані собаки з шукачами рабів-утікачів.

В українських письменників зокрема, Марка Вовчка і М. Старицького, також існує такий символ. У Марка Вовчка таке місце називається “Чорний гай”: “А чи чули ви, що коло Чорного гаю розбої? Ані перейти тетерки тудю, чутно, ані переїхати” [3, 85]. У М. Старицького – це “Чорний ліс” і “Чортова виспа”: “Непроходиме недри, непролазні болота гнездилися особливо в местности, где соприкасаются границы трех уездов.... Сам он, этот шлях, был страшно труден и опасен, а отклонение от него в сторону непременно заводило путника в какое-либо пекло...” [5, 68]

Г. Бічер-Стоу і Річард Хілдрет відкрито і прямо говорять про наростання революційного обурення серед негрів-рабів. Але вони не повністю розкривають широту боротьби, яку негри виявляли проти рабовласників, лише частково зображають це. Бойових епізодів визвольної боротьби негритянського народу не були відображені у творах і ще й тому, що будучи під впливом аболіціоністських ідей, вирішення проблеми рабства, бачили лише законним шляхом, а не жорстокими вбивствами білих рабовласників.

Бажання волі, захищати свою честь і гідність об’єднувало людей різних національностей і віросповідань. До останнього подиху невольники вірили у те, що вони робили; їх страта ще більше підбадьорувала решту рабів, щоб вони не зневірилися, боролись до смерті і вірили у краще майбутнє. Для деяких невольників – це було помстою за особисті кривди, яка потім переросла у національно-визвольне повстання.

Отже, історія кожної країни налічує багато славних імен, героїчні подвиги яких вписані золотими літерами в історію народу. У боротьбі з рабством кожний з них ставив перед собою єдину мету – це звільнити людей з рабства, полегшити їх життя і дати їм можливість жити вільно у вільній країні, незважаючи на колір шкіри. Постійний гніт і приниження з боку хазяїнів викликали реакцію і завжди знаходився хтось, у чипх жилах кипіла кров при погляді на несправедливість. Такі борці за свободу були прикладом для інших рабів і показували на що вони здатні, щоб жити вільно.

Список використаних джерел

1. Грэхем Ш. Фредерик Дуглас (“Жил был раб...”) / Ш. Грэхем. – Молодая Гвардия, 1959. – 400с., илл.
2. Крутікова Н.Є. Сторінки творчого життя (Марко Вовчок в житті і праці) / Н.Є. Крутікова. – К.: Дніпро, 1965. – 389с.
3. Марко Вовчок. Оповідання, повісті, казки / Вовчок Марко. – Харків: Фоліо, 2007. – 254с.
4. Самохвалов Н. И. Американская литература XIX века / Н. И. Самохвалов. – М.: “Высш. школа”, 1964. – 562с.
5. Старицький М.П. Разбойник Кармелюк: [роман] / Примеч. Г.Сергиенко / М.П. Старицький. – К.: Дніпро, 1988. – 678с.
6. Хильдрет Р. Белый раб (Пер. с английского В. С. Вальдман. Вст. ст. и прим. М.С. Трескунова) / Р. Хильдрет. – М.; Л.: Гослитиздат, 1960. – 432с., илл.
7. Beecher-Stowe H. Dred, A Tale of the Great Dismal Swamp by H. Beecher-Stowe, Author of Uncle Tom’s Cabin / H. Beecher-Stowe. – Boston: Phillips, Sampson and Company, 1856. – 330 p.

Анотація. У статті розглядаються образи народних героїв, які боролися за визволення людей з рабства і використовували для цього різні способи боротьби. Ці народні герої увійшли в історію як України так і Америки. Письменники часто використовували їх як головних героїв або як прототипи героїв у своїх творах.

Ключові слова: прототип, герой, свобода, рабство, невільник, боротьба.

Summary. The article deals with the images of national heroes who struggle for people's liberation from slavery and used different ways of struggle. These national heroes have gone down to history of both countries. Writers often used them as the main heroes or as prototypes in their works.

Key words: prototype, hero, freedom, slavery, slave, struggle.

УДК: 81.42:163.741

Петровская С.С.

ЗАГОЛОВОК: СЛОВО ИЛИ ПРЕДЛОЖЕНИЕ?

В современной филологии заголовок рассматривается сразу в нескольких аспектах. Языковедами достаточно полно разработан вопрос о выразительности и функциях заглавия (например, в работах В.Г. Костомарова, В.П. Дроздовского). Успешно раскрывается также сущность заголовка как имени собственного (О.И. Фоякова). Семантические и семиотические свойства наименования наиболее глубоко представлены в работах Н.А. Фатеевой (Кожиной), В.А. Лукина.

Но нами не обнаружены работы, которые были бы полностью посвящены синтаксическому анализу заглавия, особенно заглавию художественного текста. В статье же мы можем поставить задачи, ограниченные её обычным размером и **целью** нашего исследования: попытаться установить синтаксический статус заглавия художественного текста. При синтаксическом анализе заголовка краеугольным представляется вопрос о грамматической сущности заголовка как такового – то есть можно ли считать заголовок чем-то иным, кроме предложения.

В истории исследования сложились и разные (часто противоположные) точки зрения на грамматическую сущность называемого комплекса. Так, признаков предложения в названии не усматривают Д.Н. Овсяннико-Куликовский [21, 8], позже А.Н. Гвоздев [9, 83], Н.Ю. Шведова [11, 71], Н.С. Валгина [4, 180]. Другие исследователи, решая вопрос, является ли заглавие – в любой его структурной разновидности – предложением, наоборот, относят все заголовки к категории предложения (А.М. Пешковский [22, 178], В.В. Виноградов [6, 338], Е.М. Галкина-Федорук [7, 126]), более того, настаивают на предикативной сущности заглавия. Известна также тенденция совмещать эти альтернативные мнения и разделять заглавия по их грамматической структуре: на предложения и не предложения, при этом из заглавий-предложений исключаются и им противопоставляются заглавия, выраженные существительными (что особенно важно – в разных падежах, с предлогами и без них), из-за отсутствия в них глагола, следствием чего якобы является их некоммуникативность [3, 72-79]. По причине излишне узко понимаемой предикативности, отождествляемой с глагольностью, и трактовки предложения на чисто морфологической основе (без учёта того, что в предложении многие синтаксические категории выходят за пределы морфологических) некоторые заголовки искусственно исключаются из сферы предложений. Это влечёт за собой не менее искусственное дифференцированное толкование заглавия, отсутствие единого критерия определения его грамматической природы (то на формально-грамматическом, то на функциональном основании) [15, 265].

Видимо, современная филология достигла значительно больших успехов в области изучения иных параметров текста, чем в области анализа его структурно-синтаксических характеристик. Так, например, на одной из ежегодно проводимых в Российском государственном гуманитарном университете конференций “Поэтика заглавия”, на которой предполагалось обобщить и отчасти расширить наблюдения над поэтикой заглавия, всего заголовочно-финального комплекса, не было ни одного доклада или сообщения, посвящённого его синтаксису [23]. В связи с этим вполне закономерно наше внимание к указанной проблеме, находящейся, кроме того, в русле наших исследовательских интересов в области синтаксиса. Изучение заглавия в плане его структуры (как единицы синтаксического уровня языка) – не только одна из важнейших составляющих

полномасштабного описания названия текста, но и значимый компонент описания текста в целом. Говоря о заглавиях с точки зрения широты проблематики, мы поставили бы вопрос об их синтаксисе на одно из первых мест.

Решение синтаксической судьбы заглавия до нашего времени определённо сдерживает асимметрия формы и функции заголовочной позиции, естественная в условиях его тесного единства с текстом. Только совмещая разные подходы, релевантные для лингвистического анализа текстовых единиц, и производя анализ на пересечении трёх аспектов (функционально-лингвистического, т.е. структурно-языкового; текстового, т.е. структурно-семантического; функционально-коммуникативного), мы сможем выйти на определённые результаты в описании формально-синтаксической структуры заголовка. Однако это реально лишь при условии решения главной проблемы. Весомым основанием для признания заглавия предложением должно служить не разнообразие его форм (это вопрос важный, но по своей сути вторичный), а коммуникативное предназначение первой текстовой позиции с её двойственной направленностью – одновременно внутрь текста и вовне.

Идентификацию этой позиции текста как синтаксической единицы осложняет многообразие форм её существования, что ведёт к типичной ситуации подмены сущности явления его формой. Улавливая разную степень развёрнутости, читатель воспринимает заголовок как разнообразные конструкции: как а) отдельное слово или его предложно-падежная форма, б) сочетание слов, в) словосочетание (простое/сложное), г) предложение (простое/сложное, полное/неполное).

Можно говорить и о триаде: а) заголовки-слова, б) заголовки-словосочетания, в) заголовки-предложения. Однако при профессионально заинтересованном рассмотрении выбор сужается до двух позиций: *слово – предложение*. Причина такова: то, что в дискуссиях выделяют как словосочетание, в конечном счёте – тоже слово, но слово распространённое, так как в этом состоит сущность и механизм образования любого словосочетания. По нашему мнению, доказать, что слово не может быть заглавием, – значит доказать, что любое заглавие является предложением.

Способно ли слово как единица языка, многогранные свойства которого в функциональном аспекте проецируются лишь на номинацию, оказаться в качестве сильной позиции текста и обеспечивать “выдвижение на первый план важнейших смыслов текста, <...> установление иерархии смыслов, фокусирование внимания на самом важном, усиление эмоциональности и эстетического эффекта, установление значащих связей между элементами смежными и дистанционными, принадлежащими одному и разным уровням обеспечения связности текста и его запоминаемости” [1, 23-24]? Способно ли слово в этой сильной позиции существовать с известной долей самостоятельности и обособленности, как это запрограммировано делать заглавие?

Известные теории, связывающие синтаксическую идентификацию заглавия с его функциями, могут оказать помощь в установлении синтаксической сущности заглавия. Для приближения к решению поставленной проблемы слова в качестве заглавия надо коснуться вопроса о функциональных потенциях слова как такового. Слово как основной знак языка многослойно, что характеризует прежде всего его семантическое содержание: оно замещает предмет, выступает выразителем понятия, являясь их символом или знаком (структурно и социально мотивированным), при этом обладает значением (преимущественно не одним). Основной функцией слова является его обозначающая роль (предметная отнесённость), в этом смысле оно и воспринимается как знак номинирующий, называющий. Очевидно, что номинативная функция слова всё же срабатывает при наименовании – иных объектов, не текста.

Слово используется для называния в готовом виде, воспроизводится как номинация, “этикетка” для предметов окружающей действительности, при этом творческое участие говорящего человека практически ничтожно: выбор регулируется правилами хорошей речи (в соответствии с современным учением о коммуникативных качествах хорошей речи, разработанных Б.Н. Головиным, язык – речь: правильность, богатство, чистота; речь – мышление: логичность, ясность, простота, краткость; речь – объективный мир: точность; речь – её обстановка, содержание, назначение: уместность; речь – эстетика: образность, выразительность, благозвучие) [10, 237-254]. При этом слово не обладает силой для импликации или экспликации основного замысла, идеи, концепта создателя текста [8, 133]. Производя выбор слова для называния предметов окружающей действительности, мы не возвращаемся в эту точку речи для их переименования, что часто встречается при именовании текста, на разных этапах создания существующего подчас вовсе без названия или с рабочим названием, подвергающегося корректировке под влиянием изменения замысла писателя, концепции произведения (“шёл в комнату, попал в другую”) или обычной работы над формой.

Слово не может репрезентировать текст в качестве его тезиса – как это происходит с названием [8, 133]. Связность ожидания [14], присущая заглавию, выполняющему прогностическую роль, базируется не на системно-семантических связях слова в лексической системе, а практически на

всём читательском словаре, его собственной “таблице знаний” [17, 93]. Заглавие становится компрессированной формой речи, конденсатом текстовой информации, определяя его важнейшую сюжетную линию и указывая на его главный конфликт [20, 168]. Интегрируя текст как структуру и как источник информации в единое целое, название не имело бы такой текстообразующей силы, будь оно словом, ибо в слове подобные параметры изначально не заложены. Не заложены в слове и те свойства, которыми заглавие обогащается от подтекста. Номиналирующему слову как единице языка безразличны культурные и интертекстуальные связи с иными текстами, вне которых немислимо произведение художественной литературы.

Слову не дано, как это присуще заголовку, служить опорной точкой, указывающей на наиболее важную для читателя текстовую информацию, сегментировать текст, облегчая его восприятие.

Слово по своей природе не зависит от воли человека, называющего этим словом что-либо, выбор же заголовка зависит и от автора текста, и от общества, в котором создается текст и которому он адресован. Расшифровка текста через заголовок и заголовок через текст, которая происходит при восприятии текста (и заголовка!) читателем также накладывает на его функции определённый слой: не случайно говорят о роли читателя в смыслообразовании художественного текста.

Слово, будучи в иерархическом измерении системы речи дотекстовой единицей, просто не приспособлено (ввиду системно ограниченного потенциала своей семантической структуры) для выполнения задач более высокого ранга – связанных с архитектурными свойствами текста. Текст как целостная единица интегрирует функционирование единиц низших структурных ярусов, которые, взаимодействуя, образуют этот единый речевой феномен; создавая информативно завершённое, цельное построение, текст подпитывается силами своих структурных компонентов. Но выдвижение слова – единицы подчинённого уровня, дотекстовой – в качестве репрезентативной позиции текста (речевой единицы синтаксиса) не укладывается в логику взаимоотношений целого и его части. Слово выступает как один из строевых компонентов текста, но не его сущностная часть. Заглавие же порождается содержанием и формой текста, и своеобразная позиция заглавия относительно всего текста легитимизирует его функцию как коммуникативной единицы. Реализованный в системе синтаксических единиц, текст естественно и логично выдвигает синтаксическую же единицу на особую, авангардную позицию – озаглавить, назвать.

Выполняя номинативную функцию, слово (одиночное или распространённое до словосочетания) не содержит относительно законченного сообщения, что могло бы относить смысл в тот или иной объективно-модальный и временной план [24, 80].

Примирающим указанные разные (по сути, взаимоисключающие) точки зрения относительно способности слова озаглавливать текст может показаться утверждение Н.А. Фатеевой (Кожинной) о том, что название “вступает с текстом художественного произведения в два категориальных отношения: номинации (служит именем собственным текста) и предикации (образует высказывание о тексте)” [16, 21]. Т.е. заглавие художественного текста – это “номинативно-предикативная единица текста, которая находится в специальной функционально закреплённой позиции и служит одновременно именем художественного произведения и индивидуально-авторским высказыванием о нём” [16, 10]. Но вряд ли предикативность (как грамматический признак предложения) исключает или замещает номинативность (относящуюся к области функции). Н.А. Фатеева считает, что по содержанию заглавие “стремится к тексту как пределу, а по форме – к слову” [16, 21]. Эта ёмкая и образная формула, отражающая специфику содержательного плана отношений текста и его заглавия и восходящая к замечанию И.Р. Гальперина о том, что название проспективно выполняет по отношению к целому тексту тематическую функцию (номинация), ретроспективно – рематическую (предикация) [8], вряд ли тем не менее претендует на точную синтаксическую интерпретацию формы заголовка.

В.А. Лукин, усматривающий в тексте “множество осязаемых знаков” [19, 89], считает, что “текст состоит не из тех же знаков, из которых он создаётся. Если бы это было не так и можно было бы думать, что текст как строится, так и состоит из морфем, лексем, идиом, словосочетаний, предложений, то логично было бы ожидать полного успеха от применения морфологического, лексического и синтаксического анализа. Но потому-то и возникли лингвистика текста и теория текста, что их объект обладает особой природой <...>. Текстовые знаки <...> по форме выражения могут совпадать с языковыми, но их значение и функции в тексте принципиально иные” [19, 59]. При таком подходе к тексту становится безразличным синтаксический (и вообще формальный) статус заголовка. “По своему знаковому статусу заголовок сближается с именем собственным” [19, 59]. По мнению В.А. Лукина, в этом смысле знак (нечто условно-индексальное) воспринимается как слово со всей его многослойностью – воплощаясь ли в одном слове, распространённом ли до словосочетания, получивший ли предикацию. Текстовый знак индифферентен к синтаксической форме, поэтому вопрос о ней просто не встаёт.

Традиционно проблема синтаксической интерпретации заголовка неизменно связывались с другим важнейшим вопросом: насколько самостоятельна эта часть текста. Хотя, видимо, ответ на один вопрос не даёт решения для второго вопроса. В самом деле: пусть заглавие несамостоятельно, можно ли предположить тогда, что оно воплощается в какой-то единице, структурно не присутствующей в тексте? То есть куда важнее в этой плоскости проблема структурно-грамматических компонентов текста. “Любой текст – разнофункциональный и разномодальный – это прежде всего совокупность предложений-высказываний, которые, группируясь на основе смысловых и структурных (межфразовых) связей, объединяются в единицы текста – межфразовые единства, компоненты или фрагменты текста, наконец, целое речевое произведение” [5, 27]. Если, наоборот, исходить из предельной самостоятельности заголовка, вопрос его синтаксического статуса также не проясняется: почему в конструктивной части текста (одной-единственной – в заглавии) появляется единица, меньшая элементарной конструктивной единицы – предложения-высказывания?

В литературе встречается и позиция, повышающая, на первый взгляд, статус заголовка в синтаксическом измерении. Так, в некоторых исследованиях недавнего времени (см., например: [13]) утверждается, что заголовок не тождественен ни слову, ни словосочетанию, ни предложению, а является равноправным в ряду таких частей текста, как вводная часть, основной текст, вывод и конечная часть. Данная мысль находит своё развитие в актуальной и интересной статье Л.Ф. Грицюк, где, критикуя желание лингвистов (вполне законное, на наш взгляд) связывать проблему структуры заголовка с традиционным синтаксисом и рассматривать его характеристики и свойства на собственно лингвистическом уровне, который якобы ограничивает выбор языковых единиц в роли заголовка, исследователь предлагает воспринимать заголовок в пределах суперсинтаксиса [12, 56]. Стремление встроить заголовок в систему синтаксиса текста само по себе представляется совершенно корректным, однако утверждение о том, что “заголовок формируется как конденсат смысла текста и, как следствие, выступает его компрессированным нераскрытым смыслом, из чего вытекает, что он соотносится с целостной единицей языка – текстом, а не с какой-либо его частью” [12, 56], логически мало что даёт для осознания позиции заголовка именно в синтаксической иерархии. Тем более это не означает, что “заголовок не может иметь статуса предложения” [12, 56]. По нашему глубокому убеждению, поиск подлинного места заголовка в параметрах его значимости в тексте не требует подмены синтаксических понятий функционально-смысловыми (при этом придётся считать не концептуальным положением, а простой оговоркой автора замечание о том, что текст – это единица языка). Рассуждая в рамках реального триединства единиц языка (*словосочетание, простое предложение, сложное предложение*), текст – ввиду его неспособности воспроизводиться, что обязательно для единиц языка, – следует признать одной из четырёх единиц речи (но не языка). С другой стороны, даже если заголовок, “смысловые характеристики которого адекватны смысловым характеристикам всего текста” [12, 56], выступает как “функционально-смысловой элемент – сегмент членения языкового (*читай: речевого – С.П.*) потока” [12, 56], ему ничто не мешает оформлять этот смысл и функцию в виде синтаксической единицы, что и происходит на самом деле и воспринимается даже неискущённым взглядом обычного читателя. И далее: “Естественно предположить, что таким сегментом может выступать лишь единица суперсинтаксического (текстового) статуса, рангом ниже целостного текста”. Тем неожиданнее вывод из сказанного в статье: “Причём этот статус не утрачивается заголовком и в том случае, когда он формально представлен предложением, словосочетанием и даже одним словом” [12, 56].

Внешняя (номинативная) функция заголовка (имени текста), выполняемая им при восприятии и идентификации текста, перетекает в коммуникативную – как только происходит переключение в содержательный план и проявляется информация, в той или иной мере присущая всякому заглавию текста. Заголовок приобретает силу особого типа высказывания [25]. Внутренняя, порождённая глубинной связью с текстом коммуникативная природа заголовка преобразует его, наполняет подлинной силой предикативной единицы. “Предикативность есть функция сообщения и противопоставлена функции называния” [18, 72]. По словам Н. Д. Арутюновой, “субъект принадлежит миру, а предикат – мышлению о мире. «Чудо» предложения как раз в том и состоит, что в нём достигнут некоторый синтез категорий мышления и элементов объективной реальности, установлена связь между миром и человеком” [2, 378]. Слова и различные по форме конструкции преобразуются в предложения со свойственными им предикативностью и коммуникативной интенцией, объединяя акт номинации, процесс предикации и коммуникацию, то есть становятся не просто именами, а единицами сообщения, передающими определённую информацию.

Качества заголовка, позволяющие интерпретировать его как номинативную единицу, приобретают в нём более сложный характер и в конечном счёте отходят на второй план (чего не происходит ни в слове, ни в словосочетании), уступая приоритетное место функции комму-

никативной, благодаря которой заголовок, в частности, способен репрезентировать весь текст в целом.

Анализ заглавия как синтаксической конструкции приобретает черты адекватности лишь при условии полного соотнесения его с текстом в функционально-семантическом плане, когда текст неразрывно связан с заголовком, а заголовок – с текстом. Называющая текст конструкция, вне зависимости от структурных особенностей, будучи неотъемлемой частью текста, приобретает свойства единицы общения.

В связи с этим нам кажется упрощённым мнение о том, что заглавие существует и способно реализовать все свои специфические функции в форме более низкого конструктивно-семантического и текстообразующего ранга, чем предложение. Наши размышления относительно синтаксической функции заголовка станут более убедительными при дальнейшей разработке проблемы – через характеристику разных типов заголовочных предложений.

Список использованных источников

1. Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд // Иностранные языки в школе. – 1978. – № 4. – С. 23-31.
2. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл / Н.Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1976. – 383с.
3. Бахарев Н.Е. Общие тенденции и некоторые закономерности структурно-функционального развития газетных заголовков / Н.Е. Бахарев // Русское и зарубежное языкознание – Алма-Ата : Казах. гос. ун-т. – 1970. – Вып. 4. – С. 72-79.
4. Валгина Н.С. Современный русский язык: Синтаксис / Н.С. Валгина. – М. : Высш. шк., 2003. – 416 с.
5. Валгина Н.С. Теория текста / Н.С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 280 с.
6. Виноградов В.В. Из истории изучения русского синтаксиса (от Ломоносова до Потемни и Фортунатова) / В.В. Виноградов. – М. : Изд-во МГУ, 1958. – 400 с.
7. Галкина-Федорук Е.М., Горшкова К.В., Шанский Н.М. Современный русский язык. Синтаксис / Е. М. Галкина-Федорук, К.В. Горшкова, Н.М. Шанский. – М. : Учпедгиз, 1958. – 198 с.
8. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 138 с.
9. Гвоздев А.Н. Современный русский литературный язык. Ч. 2: Синтаксис / А. Н. Гвоздев. – М. : Просвещение, 1958. – 301 с.
10. Головин Б. Н. Основы культуры речи / Б.Н.Головин. – М. : Высш. шк., 1988. – 318 с.
11. Грамматика русского языка: В 2 т. – М. : Изд-во АН СССР, 1952-1954. Т. 2, ч. 2. – 444 с.
12. Грицюк Л.Ф. До питання про лінгвістичний статус заголовка / Л. Ф. Грицюк // Мовознавство. – 1989. – №5. – С. 55-58.
13. Дресслер В. Синтаксис текста / В. Дресслер // Новое в зарубежной лингвистике. – 1978. – Вып. 8. – С. 111-137.
14. Євграфова А. О. Заголовок як актуалізатор текстової інформації / А. О. Євграфова // Стиль і текст. – 2003. – № 4. – С. 141– 149.
15. Коваленко А. Н. К вопросу о лингвистическом статусе журнального заголовка (на материале современной англоязычной прессы) / А. Н. Коваленко // Філологічні науки. – Суми : СумДПУ, 2008. – С.262-269.
16. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Н. А. Кожина. – М., 1986. – 20 с.
17. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 188 с.
18. Ломтев Т. П. Предложение и его грамматические категории / Т. П. Ломтев. – М. : Изд-во МГУ, 1972. – 197с.
19. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа / В. А. Лукин. – М. : Изд-во “Ось-89”, 1999. – 192 с.
20. Николина Н. А. Филологический анализ текста / Н. А. Николина. – М. : Академия, 2003. – 256 с.
21. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Синтаксис русского языка / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. – СПб : Изд. Д. Е. Жуковского, 1912. – 322.
22. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский. – М. : Учпедгиз, 1956. – 511 с.
23. Поэтика заглавия: Сборник научных трудов / Редакторы-составители: А.Н.Андреева, Г.В. Иванченко, Ю.Б.Орлицкий. – М.; Тверь : Лилия Принт, 2005. – 336 с.
24. Русская грамматика: В 2 т. – М. : Наука, 1980. – Т. 2: Синтаксис. – 709 с.
25. Турчинская Э. И. Заголовок как особый тип высказывания / Э. И. Турчинская. // Сб. науч. тр. / Моск. пед. ин-т иностр. яз. – М., 1986. – Вып. 267. – С. 97-116.

Анотація. До нашого часу накопичено багатий матеріал, де заголовок представлено у різних аспектах. Однак продовжуються дискусії щодо властивостей і характеристик цієї позиції тексту. Особливо гострим видається питання про синтаксичний статус заголовка. Статтю присвячено заголовку у формально-синтаксичному плані. Зроблено спробу довести, що будь-яка назва художнього тексту є реченням.

Ключові слова: назва тексту, синтаксичні одиниці, мовленнєві одиниці, речення, слово, словосполучення, структура тексту, сильна позиція.

Summary. We own a rich language material, where the heading is shown in different aspects. However, discussions are still held concerning the behavior and characteristics of this text position. The most interesting question is that concerning the syntactic status of the heading. The article is dedicated to the formal and syntactic plane of the heading. We have tried to prove that any title or heading can be considered a sentence.

Key words: text name, syntactic units, speech units, sentence, word, word-combination, text structure, strong position.

УДК 811.161.1.2.001.11

Півторак Л. А.

ВІДТВОРЕННЯ НЕПРЯМИХ КОЛОРАТИВІВ У ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕКЛАДІВ ТВОРІВ Ф.Г. ЛОРКИ ТА Е.А. ПО)

Проблема перекладу колоративної лексики пов'язана передусім з лінгвокультурологічною специфікою мов, що беруть участь у процесі перекладу. Проблемі перекладу кольорознав присвячено один з розділів монографії У. Еко, де відомий дослідник намагається пояснити специфіку перекладу колоративів з латинської та давньогрецької мов [5: 426-439]. При цьому У.Еко говорить про метафоричне мислення античних авторів, що дозволяло використовувати настільки специфічні лексеми для найменування відтінків одного кольору, що сучасному реципієнтові майже не можливо зрозуміти, про які кольори йдеться. Якщо “основні” колірні лексеми більшою мірою мають відповідники у всіх мовах індоевропейської сім'ї, то непрямі кольороназви, що виникли на основі асоціативних семантичних зв'язків, завдають певних труднощів перекладачеві, що й зумовлює *актуальність нашої статті*.

Дослідженню відтворення семантики колоративів у перекладі присвячено дисертаційну роботу І.В.Ковальської, виконану на матеріалі української та англійської мов. Увагу звернено на специфіку перекладу колірних лексем і фразеологічних одиниць, що містять колірний компонент. Дослідниця вказує, що переклад колоративів здебільшого не викликає проблем, тому що колірна характеристика є універсальною для української та англійської мов. Але колоративи метафоричного типу вимагають іншого перекладознавчого підходу. Тут можна використати покомпонентний переклад, який “створює подібний за змістом і стилістичними якостями словесний образ та зумовлюється близькістю метафоричних значень, асоціативних зв'язків і особливостей сполучуваності колірних лексем”, однак навіть цей підхід “не забезпечує адекватності відтворення, якщо кольоропозначення мови перекладу не містить конотативних сем, особливо значущих для створення образу оригіналу, або якщо експресивний ефект зумовлено переважно формально-звуковим аспектом образу” [3: 14].

Інший підхід до перекладу колірної лексики полягає в тому, що змінюються акценти щодо основного колірного компонента лексеми в бік збільшення або зменшення. Такі додаткові компоненти компенсують відсутні семи, що не входять до відповідника мови-сприймача. Необхідність вилучення колірної лексеми або колірного компонента, на думку І.В. Ковальської, не спричиняє серйозних семантико-стилістичних втрат, якщо йдеться про переклад колірних метафор [3: 15], тому що вони замінюються адекватними авторськими тропами.

Якщо найменування основних кольорів практично не викликають проблем під час перекладу, то непрямі, які по суті є метафорами, вимагають від перекладача певного образного мислення і з поетичних здібностей. У таких випадках необхідно не лише буквально відтворити колірну метафору, а подати або відповідник з іншої мови, або віднайти власний колоратив метафоричного типу, що більшою мірою передасть авторську ідею. Крім того, проблеми виникають і під час перекладу колірних фразеологізмів, що не завжди мають відповідники.

Метою нашої статті є вивчення проблем перекладу колірної лексики на прикладі російських перекладів ліричної поезії іспанського автора – Ф.Г.Лорки та англійського Е.По. Ми обрали тексти лише для ілюстрацій специфіки перекладу колірної лексики, тому нашим завданням було продемонструвати особливості перекладу іспанських та англійських колоративів засобами російською мови.

Під час аналізу перекладу лірики Ф.Г.Лорки, зробленого А.Гелескуломмі (російський переклад) простежили особливості перекладу непрямих колірних номінацій у російському тексті, а також прямих, російськими відповідниками яких було обрано непрямі.

Лексема для найменування основного кольору *verde* традиційно перекладається російським відповідником *зеленый*, напр.: ісп. *Y los gitanos del agua, levantan por distraerse, glorictas de caracolas y ramas de pino verde* перекладено *А волны, цыгане моря, играя в зеленом мраке...* Лексеми на позначення зеленого кольору, які в іспанській мові вжиті в переносному значенні, найчастіше відтворюються за допомогою непрямих, образних, тобто непрямих колоративів. Так, напр., словосполучення *verde baranda* перекладено російською не буквально “зеленые перила”, а “ледяные перила”, але в іншому місці маємо *verde carne, pelo verde* (букв.: “зелене м’ясо, зелене волосся”) подано в перекладі таким чином: рос. *...и зелень волос и тела...* Тобто колоратив збережено, проте замість ад’єктиву обрано субстантив, що об’єднує два предмети – тіло і волосся.

На позначення синього кольору використано кілька непрямих номінацій. Так, на позначення кольору неба в іспанській мові використовують слово *celeste*, напр., у Ф.Г.Лорки читаємо: *...San Cristobalon desnudo, lleno de lenguas celestes*, а в перекладі маємо: *Святым Христофором вырос нагой великан небесный...* Тут наявний російський відповідник на позначення такого відтінка синього кольору, який нагадує колір неба. Маємо буквальный переклад. Так само відтворено в перекладі і непрямий колоратив і наступного поетичного рядка: *...y una corta brisa, encuesta, salta los montes de plomo*. У перекладі читаємо: *...а южный ветер гарцует, будя свинцовые круги...* (в оригіналі буквально – «свинцовые горы»), тобто колоратив передано відповідним прикметником. Проте зафіксовано випадок, коли в перекладі наявна колірна лексема, відсутня в тексті оригіналу. Переклад: *За голубой ежевикой у тростникового леса...*, але оригінал звучить таким чином: *...pasadas las zarzadoras, los juncos y los espinos...* Буквальний переклад слова *zarzadoras* – «кусти ежевики», тут колоратив відсутній, а в російському тексті він з’являється. Хоча йдеться і не про переносне колірне значення, проте цей приклад демонструє появу колірної лексики в перекладі, коли субстантив має закріплену колірну характеристику і вона сприймається читачем як доцільна додаткова деталь, що не впливає на зміст тексту.

Наявний випадок і зворотного характеру, коли пряма колірна номінація передається непрямою. Так, в оригінальному тексті маємо найменування основного синього кольору: *Abre en mis dedos antiguos la rosa azul de tu vientre*, а в перекладі *Раскрой в моих древних пальцах лазурную розу тела...* Проте іспанський колоратив *azul* перекладається буквально як “синій”, а в перекладі його замінено на “лазурний”, що, на думку перекладача, більшою мірою створює романтичний настрій, тому що в російській мові належить до непрямих номінацій, частотних для поетичного мовлення.

Колірні номінації на позначення жовтого кольору мають певні особливості при перекладі. Так, непрямі колоративи перекладено або прямими, або іншими російськими. Наведемо приклади. Так, в тексті оригіналу маємо: *...la monja borda alhelies sobre una tela pajiza*, а в тексті перекладу: *...она левкой вышивает на желтой ткани покрыва...* Проте в іспанській мові лексема *pajiza* вказує на світло-жовтий колір, буквально “солом’яний”. Інший варіант неадекватного перекладу непрямих лексем на позначення жовтого кольору: ісп. *...y el obispo de Manila ciego de azafran y pobre...* Відтінок жовтого кольору названий у Ф.Г. Лорки *azafran* – буквально “шафрановий”, проте в перекладі читаємо: *...И на торжественной мессе, слепой, лимонный и хилый...* на нашу думку, переклад у цьому випадку дещо спотворює оригінальний текст, тому що зміна колоративу пов’язана і зі зміною мотивації непрямій номінації (від шафрану до лимона), що певним чином змінює сприйняття як кольору, так і фрагмента поетичної дійсності.

Ситуація з лексемам на позначення червоного кольору взагалі цікава: вони наявні в перекладі, проте взагалі відсутні в тексті оригіналу, тобто в аналізованому матеріалі ми не зафіксували жодного – як прямого, так і непрямих – найменування червоного кольору. Але перекладач відчув імпліцитну колірну семантику, що і відбилося в перекладі. Так, ісп.: *...la tarde colgad a un hombre, dando una larga torera* перекладено в такий спосіб: *...и стелет багряный ветер поверх ручьев и колосьев...* Проте в оригіналі вітер колірної характеристики не має. В іншому місці читаємо: ісп. *Antonio Torres Heredia, Camborio de dura crin, moreno de verde luna, voz de clavel varonil*. Переклад подає такий варіант рядка: *Антоньо Торрес Эредья, прядь – вороненный свиток, зеленолунная смуглость, голоса алый цветок*. Як бачимо, в іспанському тесті наявний лише прямий колоратив на позначення зеленого кольору *verde*, який майже буквально відтворений в перекладі, лише замість словосполучення “зеленая луна” наявний оказіоналізм

“зеленолунний”. Однак поява колоративу *алый* відповідає лише іспанському *clavel varonil* – буквально “мужественная гвоздика”, тобто лише зазначено назву квітки – гвоздики, яка в перекладі перетворилася на абстрактну квітку яскраво-червоного кольору.

Номінації ахроматичних кольорів передані досить обмежено. Маємо непрямий колоратив на позначення чорного кольору в іспанському тексті: *Que pena! Me estoy poniendo de azabache, carne y gora...* У перекладі читаємо: *Тоска! Смоли я чернее и черной тьмой одета...*, тоді як тут колоратив *azabache* слід перекласти “чорний, як агат”, а буквальный переклад буде: “становлюсь цвета вороньего крыла”. Звісно, порівняння за кольором з вороном традиційно в російській та українській культурі асоціюється з чорним кольором, тому перекладач вчинив досить вільно, застосувавши пряме найменування чорного кольору і порівняння іншої семантики – “чорний як агат” і “чорний як тьма”.

Відтінки ахроматичних кольорів взагалі називаються Ф.Г.Лоркою по-різному – від чорного та білого – до срібного, проте в перекладі наявні певні трансформації. Напр.: *...sin luz de plata en sus copas. Los brboles han crecido...* перекладено як *...взрастая в безлунный сумрак, ворчали деревья глухо...* В іспанському тексті ми маємо непрямий колоратив *luz de plata*, який буквально перекладається “кольору срібла”, проте в російському перекладі колірна семантика відсутня, а словосполучення *безлунный сумрак* навпаки вказує не на срібний колір, а на відсутність будь-яких кольорів. В іншому місці зустрічаємо появу колоративів там, де в іспанському тексті їх не було: ісп. *...la mitad llenos de lumbre, le mitad llenos de frio...* подано в російському перекладі таким чином: *...то лунным холодом стыли, то белым огнем горели...* В іспанському варіанті ми маємо буквально “то були повні вогню, то були повні холоду...”. Перекладач досить вільно подає текст, додаючи характеристик таким явищам, як вогонь і холод, причому вогонь стає білим, чого немає в оригіналі.

Отже, під час перекладу непрямой колірної лексики з іспанської мови на російську маємо такі характерні тенденції: по-перше, номінації основних кольорів здебільшого перекладено буквально відповідними лексемами, проте наявні і випадки асиметрії, коли замість назву основного кольору вжито непрямий колоратив і навпаки; по-друге, непрямі колоративи узуального характеру в переважній більшості випадків або відтворені іншими російськими колоративами (як прямими, так і непрямыми), тобто актуалізовано концептоферу російської мови, або замінені описовими зворотами метафоричного типу; по-третє, колірна семантика не завжди має відповідність в оригіналі і перекладі, адже не іноді під час перекладу колоративи зникають, а іноді – навпаки – з’являються, коли в оригіналі їх не було.

Для порівняння специфіки перекладу колірної лексики ми проаналізували переклади ліричних віршів Е.А.По, зроблені в різні періоди російськими перекладачами і відомими поетами. Для адекватності порівняння ми залишили ті самі умови: переклади зроблені російською мовою. Ми переакцентували завдання дослідження: не лише окреслити специфіку відтворення в перекладі колоративів, а й порівняти різні переклади одного тексту з метою встановлення їхньої адекватності тексту оригінального твору. Насамперед нас цікавили колірні метафори та їх відтворення в перекладах.

Так, було зафіксовано явища, подібні до зазначених в перекладі лірики Ф.Г.Лорки, зокрема заміни прямих назв кольорів непрямыми і навпаки. Так, напр., *Beyond the line of blue – / The boundary of the star...* перекладено в такий спосіб: *Где лазурный шатер / Гложут звезд пламена...* (переклад В.Топорова), тобто пряма номінація на позначення синього кольору в англійській мові *blue* передається перекладачем непрямым колоративом – *лазурный*. Гадаємо, що перекладач вжив непряму номінацію з огляду на наявну в ній образність, яка більшою мірою передає поетичну тональність вірша.

Загалом перекладачі досить вільно поводитися як з колірною, так і з неколірною лексикою, замінюючи її часто колоративами. Так, в оригіналі читаємо: *For her these lines are penned, whose luminous eyes...* Тут маємо метафору, що можна перекласти як “яскраві, блискучі, світлі очі”. Проте в перекладі А.Щербакова з’являється непряма колірна номінація денотативного типу: *Фиалковым очам, затмившим Диоскуров...*, яка навіть приблизно не відповідає семантиці слова “блискучий, яскравий”. У перекладі В.Брюсова обрано більш вдалий, на нашу думку, варіант: *Фантазия – для той, чей взор огнистый – тайна!..* У цьому разі збережено первинну семантику означення, проте додано і колірний компонент, який властивий в російській мові прикметнику *огнистый* в переносному значенні.

Інший приклад засвідчує переклад непрямой колірної номінації *golden* у значенні “золотий”. В оригіналі маємо: *Exhales from out her golden rim...* У перекладах наявний словотвірний варіант – не відповідник *золотий*, а спільнокореневе слово *золотистий*: *...чей золотистый ореол...* (пер. А.Еппеля) та інший переклад: *...дышал от чаши золотистой* (пер. К. Бальмонта). Проте ці лексеми є семантичними синонімами, вони відрізняються лише ступенем інтенсивності ознаки, тому переклади відтворюють зміст оригіналу.

Тепер розглянемо останню строфу з відомого вірша Е.По *To Helen*, який багаторазово перекладали російською мовою. В оригіналі маємо: *Lo! In yon brilliant window-niche / How statue-like I see thee stand. / The agate lamp within thy hand! / Ah, Psyche, from the regions which / Are Holy-Land!* З огляду на те, що в тексті оригіналу наявні одночасно дві непрямі колірні номінації – *brilliant window-niche* (тут букв.: “діамантове нічне вікно”, тобто вікно світиться, виблискує, як діамант) та *agate lamp* (букв.: “агатово лампа”, тобто лампа агатового кольору). У перекладах маємо як відтворення колоративів, так і модифікації. Проаналізуємо переклад В.Брюсова: *В окне, что светит в мрак ночной, / Как статуя, ты предо мной / Вдымаешь лампу из агата. / Психея! Край твой был когда-то / Обетованною страной!* Тут відсутній колірний компонент, пов’язаний з відтінком блиску діаманта, проте сказано, що вікно світиться, але наявна вказівка на те, що лампа з агата. Нам здається, що переклад не дуже точний, бо виходить, що лампа виготовлена з напівдорогоцінного каміння, але, на нашу думку, автор мав на увазі все ж таки колір, а не матеріал. Отже, зміст передано максимально близько до тексту, але колірні лексика замінена.

В іншому перекладі, навпаки, бачимо перевантаження тексту колірною лексикою: *Тебя я вижу в блеске окон / С лампадой в мраморной руке, / И гиацинтовый твой локон / Созвучен певческой тоске / о райском далеке.* Тут збережено семантику, що репрезентує непрямий колоратив *діамантовий* у вигляді словосполучення *в блеске окон*. Однак з’явилася нова лексема – *гіацинтовий* на позначення кольору волосся. Це не зовсім зрозуміла ідея перекладача з огляду на те, що *гіацинтовий* позначає відтінок синього кольору, а уявити волосся такого кольору важко.

У перекладі К.Бальмонта максимально відтворено текст оригіналу: *Вот, я вижу, я вижу тебя вдалеке, / Ты как статуя в нише окна предо мной, / Ты с лампадой агатовой в нежной руке, / О, Психея, из стран, что целебны тоске / И зовутся Святою Землей!* Проте тут зникла колірні характеристика блискучого, як діамант, вікна.

В іншому прикладі маємо в оригіналі два колоративи на позначення жовтого кольору: *Banners yellow, glorious, golden, / on its roof did float and flow...* У буквальному перекладі “прапори жовті, славні, золоті”..., проте перекладачі пропонують досить різноманітні варіанти. Найпростіший шлях обрав М.Вольпін, який об’єднав колірну семантику таким чином: *Гордо реяло над башней / Желтых флагов полотно...*, тобто усі відтінки, подані в оригіналі поєднано в єдиний жовтий колір. У перекладі К.Бальмонта актуалізовано колірну семантику лексеми *золотий*, навіть створено нову колірну метафору на її підставі: *Бились знамена, горя, как огни, / Как золотое сверкая руно...* Крім того, семантику жовтого кольору підкреслено компаративом *горя, как огни*, що відсилає до непрямого колоративу *огненный*, який теж в переносному значенні використовується на позначення яскраво-жовтого кольору. Отже, в цьому перекладі двічі актуалізовано колірну семантику відповідного відтінка, тому він максимально передає авторську ідею. В наступному варіанті перекладу рядків додано колоратив, якого не було в тексті оригіналу: *Там на башне, – пурпур, злато, – / Гордо вились знамена...* (В.Брюсов). Крім того, відбулася субстантивізація колоративів, тоді як в Е.По вони є прикметниками. Однак зміст тексту цей варіант теж передає відповідним чином, тому що вказує на урочистість описаного явища. Дійсно, урочистість лексем *злато* і *пурпур* доречна в цьому випадку.

У цьому ж вірші Е.А.По наявний уривок тексту з прямим колоративом на позначення основного кольору: *In the greenest os our valleys / By good angels tenanted...* Тут наявний колоратив *green* у ступені порівняння. Проте переклади засвідчують варіанти перекладу колірної лексеми, серед є і непрямі колірні номінації. В одному з перекладів залишено колоратив у прямому значенні в буквальному перекладі: *Божьих ангелов обитель, / цвел в горах зеленый дол...* (Н.Вольпін). А в іншому прикладі бачимо колоратив на позначення відтінку зеленого кольору: *В той долине изумрудной, / Где лишь ангелы скользят...* (В.Брюсов). Отже, пряма колірні номінація замінюється на непрямую.

На особливу увагу заслуговують переклади рядків з філософського вірша “Ворон”, що містять колоратив *purple* – “пурпурний”. У тексті оригіналу читаємо: *And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain...* Цей рядок перекладали по-різному, проте здебільшого колоративний компонент було збережено. Так, у варіантах: *Шелковый тревожный шорох в пурпурных портьерах, шторах...* (М.Зенкевич); *И завес пурпурных трепет издавал как будто лепет...* (К.Бальмонт) та *От дыханья ночи бурной / занавески шелк пурпурный...* (Дм. Мережковский) наявний непрямий колоратив *пурпурний*, що використовується на позначення відтінку червоного кольору. Проте в інших прикладах немає цього кольоропозначення: його або замінено іншим колоративом, або взагалі відсутня колірні характеристика об’єкта. Напр., прикметник *пурпурний* замінено російським колоративом *алый*: *Шелковистый и не резкий, шорох алой занавески...* (В.Брюсов). А в наступних прикладах колірні характеристики загалом немає: *И под шорохи гардины в сердце множились картины...* (Н.Голь) та *Шелест шелковый глубинный охватил в окне гардины...* (В.Топоров). як бачимо, переклад досить вільно оперує семантичними відтінками, що додають тексту кольоропозначення.

У наступному рядку з тексту-оригіналу немає прямих лексем на позначення кольорів: *The skies were ashen and sober*. – букв.: *Небеса були у попелі і спокої* або рос. *Небеса были пепельные и спокойные*. З огляду на багатозначність лексем *ashen* та *sober*, переклади цього рядка дивують своєю різноманітністю. У більшості перекладів наявний колірний компонент на позначення сірого кольору неба – або прямий колоратив сірий, або непрямий (як в оригіналі) кольору попелу: *Небеса были серого цвета...* (К.Бальмонт); *Небеса были грустны и серы* (К. Чуковский) або *Скорбь и пепел был цвет небосвода...* (В.Брюсов). У перекладі, зробленому М.Топоровим з'являється оказіоналізм на позначення відтінку сірого кольору: *Небеса были пепельно-пenny...* (Н.Топоров), хоча друга частина слова – *пenny* відсутня в оригіналі як на формальному, так і на семантичному рівні. А в наступному прикладі колірної семантики немає: *Небеса были хмуро бесстрастны...* (А. Курсинський).

Нижче читаємо такі рядки того ж вірша: *Them my heart it grew ashen and sober*, де наявний той самий сурядний ряд *ashen and sober*, відповідно маємо і переклад. Н.Топоров перекладає так само, як і в попередньому випадку, використовуючи лише не ад'єктиви, а субстантиви: проте маємо переклад: *Сердце в пепел упало и в пень* (Н.Топоров). В.Брюсов залишає лише один компонент сурядного ряду, а другий, наявний у перекладі попередньої строфи, відсутній: *Стало сердце – скорбь без исхода...* (В.Брюсов). Зберігає переклад майже без змін і А.Курсинський: *Сердце стало хмуро, бесстрастно...* (А. Курсинський), залишаючи навіть адеєктивні форми, хоч і скорочені. Деяких семантичних змін зазнає переклад К. Чуковського, який перекладає *ashen* як “сірий”, а *sober* вже не “грустный”, а “печальный”: *Стал я сразу печальный и серый...* (К. Чуковский). Проте в останньому випадку збережено колірну семантику, хоча і репрезентовано її прямим колоративом.

Отже, в перекладах колірної лексики з англійської мови російською можливі такі семантичні трансформації, як заміна наявного непрямого колоративу прямим і навпаки; усунення колоративів у перекладі або – зворотний процес – додавання різноманітних колоративів на позначення незначних відтінків основних кольорів. Перекладачі здебільшого використовують узуальні непрямі колоративи, однак іноді створюють власні оказіоналізми на підставі перекладу метафор з першоджерел, серед яких домінують складні слова. Основною тенденцією перекладу колірної лексики можемо вважати збереження концептуального плану тексту, авторської ідеї, а не букввальних кольоропозначень, провідним залишається прагнення перенести фрагмент концептосфери іншої ментальності у власну, тому кожний перекладач намагається відшукати специфічні образи для цього відтворення.

Список использованных источников

1. Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / Бальмонт. – М.: правда, 1990. – 608 с.
2. Брюсов В. Стихотворения / В.Брюсов. – М.: Россия, 1990. – 384 с.
3. Ковальська І.В. Колористика як перекладознавча проблема (на матеріалі українських і англійських художніх текстів). Автореф. дис. к.філол.н. 10.02.16 – К., 2001. – 20 с.
4. По Э.А. Стихотворения. Сборник / Сост. Е.К.Нестерова. На англ. яз. с параллельным русским текстом. – М.: Радуга, 1988. – 414 с.
5. Эко У. Сказать почти то же самое: Опыты о переводе / У.Эко. – М.: Симпозиум, 2006. – 576 с.
6. Lorka F.G. Romancero gitano. Poeta / F.G.Lorka. – N.Y.: Millenium, – 127 p.

Анотація. Статтю присвячено проблемі перекладу колірної лексики з іспанської мови та англійської мов засобами російської мови. Зокрема, проаналізовано російські переклади віршованих творів Е. По та Ф. Лорки з огляду на специфіку передачі колоративів. Окреслено особливості художнього перекладу колірної лексики.

Ключові слова: переклад, колоратив, номінація.

Summary. Article is devoted a problem of translation of colour lexicon from Spanish and English to Russian language. In particular Russian translations of poetic products of E.Po and F.Lorki taking into account specificity of translation coloratives are analysed. Features of a literary translation of colour lexicon are outlined.

Key words: transfer, colorative, nomination.

“КАТРЕНИ ВІД МЕНЕ – ТО СВЯТО БУДЕННЕ ...” (ЕПІТЕТИ-ОКСИМОРНИ В МОВОТВОРЧОСТІ ГАННИ ЧУБАЧ І ЗОЇ КУЧЕРЯВОЇ)

Епітет здавна привертав увагу вчених-стилістів і лінгвістичного, і літературознавчого напрямів. Останніми роками лінгвістична природа епітета аналізувалася в багатьох наукових розвідках і дисертаційних дослідженнях, однак характеристики епітета не є вичерпними. Багато проблем залишаються нерозв'язаними. Зокрема немає однастайності в класифікації епітетів, існують різні погляди на природу епітета, недостатньо досліджені семантичні процеси, безсистемними є спостереження про функціонування епітетів у різних стилях мовлення, зокрема і в поетичних творах.

Метою нашої роботи є класифікація і опис системи оксиморонних епітетних конструкцій та їх функціонування в мовотворчості Ганни Чубач і Зої Кучерявої.

Ми схиляємося до думки тих дослідників, які з-поміж видів епітетів виділяють оксиморон (оксюморон) [1, с. 180; 4, с. 52; 10, с. 70] або оксиморонні епітетні конструкції [3; 9].

Серед семантичних видів епітетів виокремлюють постійні, підсилювальні, метафоричні, метонімічні, оксиморон (оксюморон).

О. Грабовецька на семантичному рівні вирізняє тавтологічні, метафоричні, компаративні, синестетичні та оксиморонні епітетні конструкції [3].

Класифікацію епітетів з розподілом їх на узуально-асоціативні й оказіонально-асоціативні пропонує Т. Онопрієнко [9]. Перші розподіляються за двома підкласами на постійні та описово-оцінні. Серед оказіонально-асоціативних епітетів, гібридних утворень, що виникають у результаті пересічення поля епітета з полями інших тропів, розрізняють метафоричні, компаративні, літотні/гіперболічні, метонімічні, перифразні, оксюморонні та іронічні епітети.

Отже, епітети, значення яких є протилежним до значення слів, які вони визначають, об'єднуються в особливу групу. Всі характеристики оксиморона відповідають характеристикам епітета: за синтаксично-морфологічним вираженням це, переважно, поєднання прикметника з іменником; з погляду синтаксичної функції оксиморон є атрибутивним словосполученням; у ньому яскраво виражається емоційне значення, яке часто повністю витісняє логічне.

Тому вважаємо такі конструкції оксиморонним епітетом.

Стилістичний ефект оксиморонного епітета досягається через порушення усталеного поєднання в атрибутивну групу слів, які в нормі одне з одним не поєднуються через наявність в їхній смисловій структурі сем протилежного значення.

Оксиморон утворюється за допомогою поєднання протилежних за змістом, контрастних понять, які дають нове уявлення, створюючи ефект смислового парадоксу.

“Оксиморон, оксюморон (грец. *оxυμορον* “дотепно–безглуздий”) – фігура мови, що полягає в навмисному поєднанні слів з протилежними або просто взаємовиключними значеннями для вираження нового цілісного поняття або окремого явища, в оригінальній формі привертаючи увагу до його суперечливої природи” [12, с. 400].

Семантику оксиморонів досліджував Н. Павлович [6]. Роль оксиморонів у мові художньої літератури аналізували Н. Бобух [6], О. Тараненко [12], Ф. Пустова [11] та інші. Сучасні дисертаційні дослідження також не оминають увагою ці конструкції [3; 9 та інші].

Н. Павлович оксиморонними вважає словосполучення, в яких виконуються такі умови:

1) вони є протилежними за значеннями, тобто характеризуються одночасно якостями “бути а” і “бути не-а” (*закохана ненависть; чесний злодій*);

2) вони є переважно словосполученнями з атрибутивними (*сімейні холостяки*), координативними (*радість-страждання, чужий-рідний*), актантними (*зміст беззмістовних розмов*) зв'язками [7, с. 239].

За класифікацією О. Тараненка оксиморони можуть реалізовуватися в межах:

1) складних слів: *добровільно-примусово, смертеіснування*;

2) словосполучень:

а) атрибутивних: *гірка радість, неінтелігентні інтелігенти*;

б) атрибутивних з порівняльним зворотом: *білий, як циганська литка; красивий, як свиня сива*;

в) об'єктних: *спогади про майбутнє, сполучати несполучне*;

г) обставинних: *любити, ненавидячи; повільно поспішати*;

3) сурядних сполучень слів: *багато і мало, хочеться і не хочеться*;

4) речень: *здійснилось нездійсненне; Казав сліпий: побачимо* [12, с. 400].

Значення оксиморона – синтез значень його складових елементів. Залежно від того, яка лексема оксиморона є керівною, а яка – керованою, значення цієї одиниці може змінюватись (*сумна радість – радісний сум, далеко близьке – близьке далеко, друг-ворог – ворог-друг*).

Л. Мацько зауважила, що в основі антитези та оксиморона “філософське розуміння світу як єдності протилежностей, діалектичний розвиток якої йде за законом заперечення заперечень і зняття протилежностей шляхом синтезу, тобто переходу до нової якості, в якій потім також розвинеться протилежність, і так безкінечно” [8, с. 367]. Саме за допомогою оксиморонних формулювань повніше відтворюється складність і суперечливість зображуваних явищ, досягається велика художня виразність тексту, утворюється нова смислова якість, несподіваний експресивний ефект.

Опрацьовуючи наукові розвідки про оксиморон ми дійшли висновку, що його можна розглядати в широкому та вузькому (епітетні оксиморонні конструкції) розумінні. Епітетами-оксиморонами є тільки ті одиниці, які на лексичному і граматичному рівнях мають образно-означальне наповнення, формально-граматичну структуру (епітет - дистрибут) і відповідають на питання граматичного означення який? як? [8, с. 340]. Ми розглядаємо оксиморони у вузькому розумінні.

Вживання оксиморонних епітетних конструкцій є характерним для поезій Г. Чубач та З. Кучерявої. Поєднання протилежних за змістом, контрастних понять природно спонукає читача до асоціацій, думок, почуттів, вміщених автором в одному чи іншому оксиморонному формулюванні.

Епітет-оксиморон має різні граматичні категорії для свого формування і вираження.

Основним категоріальним засобом вираження епітета-оксиморона є **прикметник** з граматичною функцією присубстантивного означення:

*Катрени від мене – то свято буденне.
Куди не поглянь, звідусіль:
Думки необжиті – жаринки з блакиті,
З Чумацького Шляху розсипана сіль [13, с. 40];*

У поезіях Г. Чубач і З. Кучерявої багато атрибутивних словосполучень – поєднання означуваного слова (найчастіше іменника) і означення (прикметника або дієприкметника):

*Я лютую: “Не смій співчувати!”
Ще добром не підкорено зло.
І нікому у світі не знати,
Чого варте зимове тепло [13, с. 162].
Лиха твоя душа, явись, поглянь –
Нема рятунку від журби і муки.
З твоєї, бач, солодкої принук
Я споминами розкриваю рань [6, с. 108];
– Bonsoir, bonsoir, о Париж!
Зорі сяють, а ти ще не спиш.
Ти прости мою світлу печаль,
Що так пізно зустрілись, на жаль [6, с. 212].*

Тут слово, яке йде із закоханої душі ліричної героїні, не містить осуду, тривоги, болю, тому й принуку названо *солодкою*, а печаль – *світлою*. Отож, при декодуванні художніх текстів змістова ненормативність, різка контрастність часто вважається закономірною і виправданою.

Сурядне сполучення слів (зазвичай, вони належать до однієї й тієї ж частини мови) також може виступати у ролі оксиморонного формулювання:

*Як дві пташини та в однім гнізді,
Як дві гіллячки на одному пні,
Такі близькі ми і такі далекі,
Що, Боже милий, нащо це мені? [13, с. 49];
До схилю літ моїх, до скону,
На Ваше молячись ім'я,
Як віруючий до ікони
Близька й далека буду я [6, с. 144].*

Епітет-оксиморон, що подибуємо в мовотворчості поетес, побудований на порівняльному зіставленні антонімів. Завдяки такому прийому той чи інший образ набуває нових смислових відтінків, “наповнюється в процесі словесної гри вагомим ідейно-тематичним і художньо-естетичним змістом” [2, с. 144].

Наведені рядки – уривки з інтимної лірики Г. Чубач і З. Кучерявої. Тому не дивно, що кожне слово – гранично напружене, точне в передачі магічної сили кохання. Світле, безкорисливе, воно не потребує яскравих метафор, піднесених епітетів. Слова прості (*близька, далека*), але в контексті віршів вони насичуються чарами високої поезії.

Образну функцію епітета-оксиморона виконують якісно-означальні прислівники з граматичною функцією придієслівного означення – обставиною способу дії:

*Летаргія – суперниця смерті –
Мою душу хоронить живцем.
Я не зможу ніколи померти.
Та боюся казати про це [13, с. 44];
І ми нічого не говорим,
І камінь голосно мовчить
Перед обвалом того горя,
Яке судилось пережити [6, с. 42].*

Лексема *мовчати* та похідні від неї займає неабияке місце в мовотворчості З.Кучерявої. Це слово є водночас “тривожним і переконливим” [6, с. 4] – воно вказує на особливе ставлення ліричної героїні до безмежного й мінливого океану життя:

*Невимовлене Вами слово
Живе між нами і ніколи
Не зронене – не пропаде [6, с. 147];
Люблю невимовлене слово
Із Ваших уст,
Як ще ніколи
Таке зажурене й щасливе [6, с. 147].*

Інколи виняткова сила почуттів ліричного героя вимагає рідкісних, небуденних слів:

*Люби мене святково і побожно,
Як любить пісня гарного співця.
Люби мене і ніжно, і жорстоко.
Люби без слів, без квітів, без надій [13, с. 99].*

Зображально-виражальна місткість кожного слова вагома і неповторна. Повтор (*люби; любить*) не лише концентрує увагу, а й є засобом з’єднання оксиморонних формулювань в поетичне ціле. Особливої експресивності надає поезії градація *Люби без слів, без квітів, без надій*.

У творах Г.Чубач і З.Кучерявої експресивне забарвлення і естетична наснага передається через поєднання епітетів-оксиморонів і оксиморонів (у широкому розумінні). Так утворюється нова смислова лінія, досягається несподіваний експресивний ефект:

*Умру і з попелу воскресну,
Сухою вийду із води [13, с. 110];
Ця біда – не любов, а щось більше любові –
я знаю.*

*Дві душі – мов одна. Я цю муку святою назву.
Я тебе не люблю! Чуєш? Я за тобою вмираю!
Відрікаюсь. Молюся за тебе. Тобою живу [5, с. 44].*

Стилістично виправдане нанизування оксиморонних одиниць у межах строфи передає стан ліричного героя. Кожне слово емоційно містке і поєднує несполучуване в одне ціле: кохання і розлука, біль і радість. Неабияке стилістичне навантаження виконує градація, що гармонійно вплетена в канву оксиморонів.

Отже, епітети-оксиморони дають змогу в гранично стислій і оновленій, незвичній формі розкрити внутрішню суперечливість і складність описуваних явищ, створюють оригінальні образи, засвідчують індивідуально-художнє мислення та особливості світогляду Г.Чубач і З.Кучерявої.

Список використаних джерел

1. Абрамович С.Д. Риторика : навч. посібник / С.Д. Абрамович, М.Ю. Чікарькова. – Львів : Світ, 2001. – 240 с.
2. Гей Н.К. Искусство слова / Н.К. Гей. – М. : Просвещение, 1967. – 169 с.
3. Грабовецька О.С. Епітетна конструкція у художньому перекладі (на матеріалі української та англійської мов) : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16 / Ольга Сергіївна Грабовецька. – К., 2003. – 189 с.
4. Коваль А.П. Практична стилістика сучасної української мови : підручник / А.П. Коваль. – К. : Вища школа, 1987. – 348 с.
5. Кучерява З. Рапсодія душі : [пісні] / Зоя Кучерява. – К. : Юніверс, 2002. – 152 с.
6. Кучерява З. Я розбиваюсь об реальність : [вірші та пісні] / Зоя Кучерява. – К. : Юніверс, 2005. – 320 с.
7. Лингвистика и поэтика. – М. : Наука, 1979. – 309 с.

8. Мацько Л.І. Стилїстика української мови : підручник / Л.І. Мацько, О.М. Сидоренко, О.М. Мацько ; за ред. Л.І. Мацько. – К. : Вища школа. – 2003. – 462 с.
9. Онопрїєнко Т.М. Епітет у системі тропів сучасної англійської мови (Семантика. Структура. Прагматика) : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 / Т.М. Онопрїєнко. – Х., 2002. – 19 с.
10. Пономарів О.Д. Стилїстика сучасної української мови : підручник / О.Д. Пономарів. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2000. – 248 с.
11. Пустова Ф. Естетична природа слова в літературному творі / Феня Пустова // Укр. мова і літ. в школі. – 2003. – №6. – С. 21–28.
12. Українська мова : енциклопедія. – К. : Українська енциклопедія, 2000. – 752 с.
13. Чубач Г. Дзвінка ріка / Ганна Чубач. – К. : Університетське видавництво “Пульсари”, 2001. – 221 с.

Анотація. У статті запропоновано опис і класифікацію оксиморонних епітетних конструкцій поетичних творів Ганни Чубач і Зої Кучерявої. Визначено стилістичні функції цих одиниць.

Ключові слова: епітет, епітет-оксиморон, граматичні категорії, стилістичний ефект, образна функція.

Summary. In the article the description and classification of oxymoron epithet constructions in the poetical texts by Hanna Chubach and Zoja Kucher'ava is offered. The stylistic functions of those units are specified.

Key words: epithet, epithet-oxymoron, grammatical categories, stylistic effect, image function.

УДК 811.161.2'282(477.43)

Потапчук І.С.

ПОНЯТТЯ “ПОЛЕ” У ГЕОГРАФІЧНІЙ ТЕРМІНОСИСТЕМІ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У системі народної географічної термінології поняття “поле” посідає важливе місце, адже відображає ті реалії, з якими найтісніше пов'язане життя сільського населення, і, зрозуміло, містить чимало цікавих та архаїчних рис. В українському мовознавстві цим назвам присвячено чимало досліджень науковців, котрі виокремлювали їх у складі географічної або землеробської термінології різних ареалів (О.Л. Бабичева [2], С.П. Бевзенко [3], Л.Т. Вигонная Л.Т. [4], П.Ю. Гриценко [5], Т.В. Громко [6;7], О.К. Данилюк [8;9], Я.В. Закревська [12], Н.П. Сіденко [15], О.А. Черепанова [18;19]).

Назви на позначення семеми “поле” у західноподільських говірках спеціально ще не досліджувалися. Наведена лексико-семантична група структурується рядами синонімічних сем, що мотивовані різними диференційними ознаками та характеризується особливостями функціонування у південно-західному наріччі в цілому та західноподільському діалекті зокрема. Цим обумовлений інтерес до такої тематичної групи лексики й актуальність дослідження.

У досліджуваних говірках, як і на всьому українському просторі, для позначення ділянки оброблюваної землі використовують загальноновживану лексему *город* праслов'янського походження (псл. **gord*), мотивовану дієсловом *городити* (псл. **gorditi*). Етимологами встановлено, що первісно слово *город* означало “ділянка землі, обнесена загорожею” [11, 1, 571]. Демінутив *городиц* зі ствердінням кінцевого [ц] зафіксований вузьколокально (Кнг). Для відображення диференційної ознаки (далі – ДО) “підготовлена для обробітку, засівання чи засаджування” наведеної семеми “поле” використовують географічний термін (далі – ГТ) *город*, *поле*, *нива* та зрідка описове словосполучення *закул'т'ів'іруване*, *заволочи'єне поле* з характерними для подільського говору фонетичними рисами (пор. у сх.-степ. гов. Донеччини *стен* зі значеннями ‘безліса рівнина, рівний великий простір’ та ‘поле, на якому вирощують сільськогосподарські культури’ [15, 8]). Загальноновживана лексема *нива* “поле, земельна ділянка, рівнина” [19, 141], “зоране поле” [16, 2, 563] псл. походження у західноподільських говірках не виявляє фонетичних змін, як, наприклад, у суміжному волинсько-поліському говорі, де

переважає лексема *невка*, фонетичний варіант загальноновживаного демінутива *нивка* із звичним для більшості говіркових груп Волині переходом наголошеного [и] в [е] [8,43].

Поняття ‘місце, площина’ мовці західноподільського ареалу номінують 9 лексемами. Науживанішими можна вважати лексеми *пл’ац* (майже в усіх н.пп.), *п’лошча* (Орн, СП, Глш, Влх, Лсв, Біл, Бдн, Кл, Врв, Крмч, Шшк), *м’ісце* (Лсг, СПр, Чрнв, Лшк, Врв). Периферійну позицію займають лексеми *плошчи^{на}* (Кз, Ктгр, Кл), *клин* (Кнг, Пдпл), *майдан* (Бл). З таким значенням спорадично вживаються демінутиви *пл’ацок* (Псц), *пл’ацочок* (Крж) і діалектний фонетичний варіант *плац* (Брж, Км), що, можливо, виник як перенесення з військової термінології або відображення диспалаталізації приголосного [л].

Для виділення наступного семантичного ряду ‘невелика площа землі’ ДО виступає розмір. Лексеми *к’лаптик* та *клинчик* вживані на всьому просторі та наведені у багатьох н.пп. як дублетні форми. У 4-8 н.пп. в основному Городоцького, Кам’янець-Подільського, Чемеровецького та Ярмолинецького р-нів побутують лексеми *кусок* (Кнг, Врв, Крмч, Кз, Шшк), *кусочок* (Дмш, Кз, Пдпл, МК, Лшк, Брж, Бдн, Врв), *полосочка*, *с’мужичка* (Кз, Куч, Плп), *пл’ацок* (Кнг), *линдик* (МК, ЯС) (тс. на Кіровоградщині [6, 55]). Особливої уваги заслуговує остання лексема з погляду етимології: [линдик] “(анат.) клітор Vincenz; невеликий шматок (полотна, поля); одежина, лахманина”; болг. [линдик] “клітор”; – запозичення зі східнороманських мов: рум. *lindic* “тс.” [11, 3, 235]. Як зазначає Т. Громко, терміни *кусок*, *полосочка*, *с’мужичка* розвинули географічне значення на базі семантики загальнономовних слів. Вони репрезентують сему ‘земельна ділянка’, а також ‘частина поля’. При цьому очевидним є семантичний ланцюг ‘смуга’ ↔ ‘частина поля’ ↔ ‘земельна ділянка’ [6, 54-55].

Значення ‘додаток, додатковий наділ’ закономірно передається лексемами *додаток*, *додача*, *дача* з основою, очевидно, мотивованою дієсловом *дати* [11, 1, 13-15]. З такою ж семантикою побутує вже згадувана лексема *город* і демінутив *городчик*. Зауважимо, що в частині надністрянських говорів та ківерцівських говірок Волинської обл. остання лексема має дещо іншу семантику: “квітник, грядка” та “квітник біля хати, обнесений загорожею” [19, 95; 8, 41]. П. Лисенко у “Словнику діалектної лексики Середнього і Східного Полісся” фіксує лексеми *горедчик* та *горидчик* також із семантикою ‘квітник біля хати’ [14, 24]. *Фазенда* “великий маєток в Бразилії” [13, 810] – широко вживана лексема на Західному Поділлі, що стала ГТ завдяки позамовному факторові (впливу популярних бразильських телесеріалів 90-х рр.). Лексеми *сот’и* (ЯС), *сотки* (ССм), *гони* (Мцв), *дор’ізний город* (Мрз, Врв) відображають площу додаткової земельної ділянки або спосіб виділення її у користування (пор. волин.-поліс. *соту* [8, 42]). ГТ зі специфічною діалектною акцентуацією *гектари* (Кз, Пдпл, ЯС), за свідченням інформантів, найчастіше передає гіперболізовану характеристику розміру додаткової ділянки землі: *йже ни^е годин робити на тих гектарах / здо^{ро}л’а ни^{ма}* (Кз).

Зафіксовані матеріали дають підстави стверджувати, що мовці західноподільського діалектного ареалу переважно диференціюють такі типи ґрунтів, як чорноземні, глинисті та супіщані. Тому за ДО “структура ґрунту” у семемі “поле” виділяємо 3 лексико-семантичних ряди. Перший ряд структурується двома ядерними лексемами *чорноз’ом* (Псц, Дмш, Дрв, Грш, Кнг, Орн, Прд, Прс, Рхн, Глш, Куч, Плп, Лсг, МК, СПр, Біл, Чрнв, Хпт, Біл, Км), *чорнозем* (Кз, Ктгр, Пдпл, Нгн, СП, Шар, Вк, Влх, Мцв, ССм, Лшк, Лсв, Біл, Бдн) (тс. зафіксовано у праці П. Гриценка “Моделювання системи діалектної лексики” стосовно півд.-бессар. гов. межиріччя Дністра й Дунаю [5, 81]) та периферійними лексемами *поле* (Злч) і *чорна зе^мл’а* (Брж).

Другий ряд репрезентований демінутивом *глинка*, що вживається майже на всій досліджуваній території, а похідні утворення *глиниста зе^мл’а* (Кз), *глинозем* (МКрч, Лсв), *суглинки* (ССм) – вузьколокального побутування.

Значення ‘супіщані ґрунти’ відбито у лексемах *п’ісок*, *п’ішчаний ґрунт*, *п’ішчанка*, *п’ішчана*, *п’ісочник*, *пересип*. Вживання останньої лексеми мотивоване твірною основою *сип-*, що підкреслює ознаку “сипучість ґрунту”.

Поняття ‘зорана земля, рілля’ на означеному діалектному континуумі закономірно передається номенами *зорана зе^мл’а* (Кз, МКрч, СП, Лсг), *ріл’а* (майже в усіх н.пп). В останньому послідовно зафіксована відсутність подовження м’яких приголосних в іменниках сер. р. типу *зілля*, *знання*, *каміння* [3, 210]. Цю фонетичну рису подільського говору акцентовано в “Атласі української мови”, поодинокими є подовження приголосних [1, 2, к.№ 94]. У найважливіших лексикографічних працях зазначений літературний відповідник *рілля* “виоране поле; зораний шар ґрунту” [17, VIII, 575], “виоране поле” [16, IV, 23]. У говірках Волині поряд із загальноновживаним *рілля* фіксуються фонетичні варіанти *рулля*, *рулле* [8, 44], що, очевидно, виникли за подібністю до білоруського слова *ралля* “т.с.” [21, 162]. На Сумщині у 2 н.пп. маємо ГТ *рол’а* [10, 117]. Із семантикою “зорана земля, рілля” в окремих н.пп побутують однослівні номени *с’киба*, *с’киби* та двослівні *розробле^{на} зе^мл’а*, *виробле^{на} зе^мл’а* (пор. у волин.-поліс. *вироблене поле*, *виробляне поле* [8, 44]).

У географічній терміносистемі Західного Поділля поняття ‘місце, пропущене при сіянні’ номінується лексемами з мотивованою твірною основою *лис-*: *лисина, залисина*, що дає підстави констатувати перехід семантики ряду ‘висока, відкрита, спустошена місцевість, вільна від рослинності’. Крім того, місце, пропущене при сіянні, називають *про́с'іу, про́с'еу, про́пуск, гр'іх, гр'ех, о́гр'іх, во́гр'іх*. Зауважуємо виразні фонетичні риси західноподільських говірок: варіювання наголошених [e] : [i] у коренях, протетичний [e] перед голосним на початку слова. Водночас за матеріалами “Атласу української мови” на досліджуваній території фіксуються лексеми *о́гр'іх, сказ, зал'ім, клин* [1, I, к.№315]. На Поліссі цю реалію номінують так: *ізг'рех, уз'рех, о'рих, уз'рих* [14, 32].

Часто поле чи земельна ділянка ставали придатними для обробітку чи вирощування сільськогосподарських рослин після вирубування дерев чи кущів. Ряд ‘поле після вирубування дерев’ представлений лексемами з різноманітними морфемними формантами та мотивований коренем дієслова *рубати* та іменника *корч*: *вирубка* (Кз, Глб, Прс, СП, Глш, Вк, СПр, Брж, Лсв, Хпт, Кл, Крмч, Шшк, ВМ), *зруб* (Псц, Дмш, Дрв, Ктгр, Кнг, Орн, Пдпл, Ввс, Біл, Бдн), *з'руби* (Рхн), *по'рупка* (Прд, Шар, Куч, Крмч), *пору'би* (Км, Св); *викорчувана* (Влх), *кор'чунок* (Лсг, Біл), *кор'чунка* (Кл), *кор'чоу'ка* (ССм), *курчу'ни* (Мрз).

Багаторічні спостереження за якістю тієї чи іншої земельної ділянки, кількістю зібраного врожаю спонукали селян певним чином номінувати непридатні для сільськогосподарської праці землі. Так, за маркуючою ознакою “неродючість” виділено семантичний ряд ‘поле, що погано родить’. Його репрезентантами є спорадичні лексеми: *ц'іли'на* (ВМ), *пустир* (Ввс, ССм, Біл), *пустка* (Злч), *г'линка* (Крмч). *неродови'на* (Бдн) та найбільш уживані словосполучення: *й'алове поле* (Грш, Нгн, Прд, СП, Рхн, Шар, Плп, Вк, Мцв, СПр, Брж, Лсв, Км), *й'алова зе'мл'а* (Псц, Плп, Влх, Біл, Шшк), *пусте поле* (Орн, Прс, Глш, Куч, Лсг, Чрнв, Хпт, Кл), що побутують на всій території України.

Для передачі семи ‘необроблена земельна ділянка’ мовці використовують майже ті самі номени. Це стосується лексем *ц'іли'на* (Дмш, Кз, Грш, Кнг, Орн, Пдпл, Нгн, Прд, Прс, СП, Шар, Глш, Куч, Плп, Влх, МК, СПр, Бл, Лшк, Біл, Врв, Крмч, Км, Шшк) (пор. у гов. Сумщини, у 2 н.п.п. Буринського р-ну *зал'еж, сте'пи'на* [10: 25, 118]), *пустир* (Псц, Дмш, Вк, Біл, Чрнв, Лсв), *пустка* (Врв, Злч, Км), *пустище* (Хпт), словосполучення *пусте поле* (Брж, Бдн, Кл). Зауважимо, що ГТ *ц'іли'на* з розряду периферійних номенів переходить у ядерні. Вважаємо, що слово розширило семантику, адже позначає не тільки “ще не оброблювану, не орану землю” та “недавно освоєні землі” [17, XI, 230], а й ‘необроблені якийсь час землі’. У цьому ряді фіксуємо й лексему *пар* (Дрв, Грш, Кнг, Нгн, Рхн, Плп, МК, Мцв, Ввс, Бл), яка не наведена у попередньому лексико-семантичному ряді. Зважаючи на те, що у СУМі зафіксовано значення цього слова “рілля, залишена на одне літо без посіву з метою поліпшення якості землі для наступного посіву озимих” [17, VI, 59], а у говірковому мовленні так називають землі, що оброблялися раніше, а тепер пустують, зауважуємо ширшу порівняно з літературною мовою семантику діалекту. Наприклад: *те'пер у нас мало йе'к'і пол'а обробл'айуц'а / кругом са'м'і пар'і* (Ввс).

Два наступні ряди лексики виділено за ознаками “спосіб обробітку та призначення землі”. Так, підготовлену на гноеві грядку для вирощування розсади, за свідченням інформантів, номінують лексемами з прозорими мотиваційними основами: *пар'ник* (Псц, Дмш, Дрв, Кз, Ктгр, Грш, Орн, Глб, Прс, Рхн, Глш, Плп, Крж, МК, Мцв, СПр, Лшк, Чрнв, Лсв, Хпт, Чрч, Бдн, Пдл, Злч), *парни'ки* (Біл), *теп'лиц'а* (Кз, Ктгр, Грш, Нгн, Прд, СП, Шар, Глш, Мцв, Бл, Чрч), *ро'с:адник* (Куч, Біл), *ро'с:ада* (Ктгр, Пдпл, Вк, Лсг, Брж, Чрч). Лексема *розсада*, як вважаємо, є прикладом метонімії.

Земельна ділянка, призначена для вирощування овочів іменується загальноживаною лексемою *гр'адка* (Псц, Дмш, Кз, Грш, Пдпл, МОлк, МКрч, СП, Рхн, Куч, Вк, Брж, Пдл, Кл, Врв) та діалектними фонетичними варіантами, серед яких найпоширеніші *град'ки* (Дрв, Кз, Кнг, Орн, Прд, Шар, Глш, Плп, Крж, Влх, Лсг, Стк, Лсв, Чрч, Кл, Шшк), *грид'ки* (Кз, Нгн, Прс, МК, Мцв, СПр, Біл, Ввс, Зст, Бл, Лшк, Чрнв, Брж, Хпт, Біл, Бдн, Кл, Врв, Крмч, Км, Св), *г'радка* (Зст) (пор. *града* у говірці с. Кливини Поліського р-ну Київської обл. [14, 25]).

За ознакою “поле після вирощування певних сільськогосподарських культур”, зважаючи на регіональні особливості культивування рослин на полях, визначаємо кілька лексико-семантичних рядів: ‘поле після вирощування гречки’, ‘поле після вирощування кукурудзи’, ‘поле після вирощування капусти’, ‘поле після вирощування картоплі’.

Перший ряд представлений трьома номенами. Діалектизм *гречаниско* рівномірно покриває майже весь ареал поширення західноподільських говірок (тс. зафікс. “Атласом української мови” [1, II, к.№155]). Дві наступні лексеми вживаються спорадично. Так, літературний відповідник *гречанис'ко* фіксується у 4 н.п.п.: Рхн, Глш, Стк, ВМ. Використовуючи загальноживану лексему *поле* (Прд, Шар, Чрнв), діалектоносії цих н.п.п. підкреслюють індіферентне ставлення до вирощуваних на землі культур.

Номен наступного ряду є прикладом широких дериваційних можливостей діалектів. Погоджуємось з тезою П. Гриценка про те, що “говорам справді властиві розвиток складу та семантичної структури лексики, легкість словотворення й активність реалізації словотворчих моделей” [5, 3]. Усі лексеми, окрім *поле* (що знову ж таки зафіксована у тих самих н.п.), є спільнокореновими, але відрізняються твірними формантами, іноді акцентуаційно. Лексема *кукуру|з’аниско* із ствердим наголошеним суфіксом характерна для всього говіркового простору. Поодинокими вкрапленнями, що відомі в 1-3 н.п., є лексеми *кукуру|з’аниско* (Грш, Км), *кукуру|з’анис’ко* (Рхн, ВМ), *кукуру|з’анка* (Крж), *кукуру|з’ане* (Лсв), *кукуру|з’иско* (Ктгр, Прс, Брж), *кукуру|з’иско* (Крмч), *кукуру|з’ис’ко* (Хпт). Як засвідчують наші матеріали, лише в с. Куманів Гусятинського р-ну побутують дублетні акцентуаційні номен *кукуру|з’аниско* та *кукуру|з’аниско*. В інших н.п. таку реалію іменують однією лексемою. Що ж до способів номінації, то продуктивною можемо вважати метонімію. Так, наприклад, *кукуру|з’анка* вживається і для назви кукурудзяної крупи, а *кукуру|з’иско*, *кукуру|з’аниско*, *кукуру|з’ис’ко* – для найменування стебел цієї рослини. Таким чином, простежуємо перехід лексики з ботанічної номенклатури в географічну.

Серед 14 номенів для передачі поняття ‘поле після вирощування капусти’ виділяємо 2 словотвірних гнізда з коренем *город-* та *капуст-*: *огородна* (Дмш, Орн, Нгн, Прс, СП, Глш, Лсг, МК, Лсв), *огород’на* (Влх), *огороди’на* (Куч), *вогороди’на* (Пдпл, Бдн), *вогородна* (Зст), *городи’на* (Грш, ССм), *город’на* (Ввс), *городни’ча* (Лшк), *вогруд* (Чрнв); *капусти’шче* (Псц, Кз, Крж, Вк, Брж, Хпт, Пдл, Км), *капуст’ани’ско* (Мцв, Біл), *капуст’ани’с’ко* (ВМ), *капуст’ини’ско* (Злч).

Семантичним ядром ряду для позначення поняття ‘поле після вирощування картоплі’, на нашу думку, закономірно є лексема *барабол’ани’ско*. Значно рідше вживається *барабол’ани’ско* (Чрч). Поодинокими вкрапленнями на досліджуваному просторі є 4 наступні лексеми. Так, у лексемі *картофл’ани’ско* (Псц, Дрв, Орн) вживання [ф] можна пояснити аналогією до рос. *картофель*. Номен *картопл’анис’ко* (Рхн), *картопл’ани’ско* (Плп, Злч), *картоплини’шче* (Крж) відбивають фонетичні й акцентуаційні особливості південно-західного говору. На думку Я. Закревської, твердий [с] у морфемі *-иск-о* є збереженням давнього стану, що виявляється на тій території, де панує тенденція до ствердіння [с], [ц] у суфіксах *-ець*, *-цк-ий*, *-ск-ий*. Крім того, визначаючи акцентуаційні тенденції у структурах аналізованої лексики із суфіксами *-ис’ко*, *-ишч-е*, науковець зауважувала, що наголос буває або кореновим, або суфіксальним, що зумовлене не стільки смислорозрізнювальною функцією наголосу, скільки своєрідними властивостями коренових морфем [12, 39]. Додамо, що певну нейтральність стосовно передачі номінованої реалії містить та ж лексема *поле*, що відзначається стійкістю репрезентації у говірках сс. Правдівка, Шарівка, Куча, Чорниводи.

Таким чином, аналізована ЛСГ є складною розгалуженою системою найменувань. На її формування впливають головним чином внутрішньолінгвальні та позалінгвальні чинники. Особливістю номінації поняття “поле”, як і народної географічної термінології загалом, в західноподільському діалектному ареалі є побутування лексем-дублетів, що перебувають у синонімічних відношеннях. Семантичні ряди можуть формувати різнокореневі лексеми та однокореневі деривати з різноманітними твірними формантами. Зафіксовано номен, що виразно підтверджують описані фонетичні й акцентуаційні говіркові риси.

Серед видів номінації найпоширенішою є лексична – номінація на рівні слова і словосполучення, проте переважають однослівні номен. Продуктивною для окремих семантичних рядів є вторинна номінація. Відзначаємо явище розширення семантики та переходу лексем з однієї тематичної групи в іншу.

Матеріали дослідження можуть бути використані при укладанні регіонального словника народних географічних термінів.

Умовні скорочення назв населених пунктів

Вк – с. Вікно, Крг – с. Кругулець, Км – с. Куманів, Лчк – с. Личківці, Схд – с. Суходіл, Яб – с. Яблунів Гусятинського р-ну Тернопільської обл.; Влч – м. Волочиськ, Клн – с. Клинини Волочиського р-ну; Бс – с. Басівка, Ббн – с. Бубнівка, Врв – с. Варівці, Зв – с. Завадинці, Кл – с. Клинове, Крм – с. Кременна, Кзм – с. Кузьмин, Лсв – с. Лісоводи, Лсг – с. Лісогірка, Нвс – с. Новосілка, Стн – с. Сатанівка, СП – с. Стара Пісочна, СПр – с. Старе Поріччя, Трч – с. Турчинці, Хпт – с. Хоптинці, Чрнв – с. Чорниводи, Шшк – с. Шишківці Городоцького р-ну; Бл – с. Балин, Зст – с. Заставля, Кр – с. Кривчик, Лшк – с. Лошківці, Мк – с. Маків, МК – с. Мала Кужелівка, Мал – с. Маліївці, Мцв – с. Міцівці, Мрз – с. Морозів, Рхн – с. Рахнівка, ЯС – с. Ярова Слобідка Дунаєвського р-ну; Грш – с. Грушка, Дрв – с. Дерев’яне, Дмш – с. Демшин, Ктгр – с. Китайгород, Кз – с. Кізя, Кнг – с. Княгинин, Крш – с. Крушанівка, Нф – с. Нефедівці, Нгн – с. Нігин, Орн – с. Оринин, Пдпл – с. Підпилип’я, Пдл – с. Подоляни Кам’янець-Подільського р-ну; Брж – с. Бережанка, Біл – с. Біла, Бдн – с. Боднарівка, Ввс – с. Вівся, Влх – с. Вільхівці, Гк – с. Гуків, Івх – с. Івахнівці, Злч – с. Залуччя, Крмч – с. Кормильче, Крк – с. Криків, Птч – с. П’ятничани, Св – с. Свіршківці, ССм – с. Слобідка-Смотрицька, Чрч – с. Черче, Чрн – с. Чорна, Цк – с. Цикова,

Шдл – с. Шидлівці Чемеровецького р-ну; ВМ- Вербка Мурована, Глш – с. Глушківці, Прд – с. Правдівка, Прс – с. Проскурівка, Стк – с. Сутківці, Шар – с. Шарівка, Ярм – м. Ярмолинці Ярмолинецького р-ну Хмельницької обл.

Список використаних джерел

1. Атлас української мови: [в 3т.]. – Т. 2. Волинь, Наддністрянщина, Закарпаття і суміжні землі / [ред. тому Я.В. Закревська]. – К.: Наук. думка, 1988. – 520 с.
2. Бабичева О. Анатомічна лексика в найменуванні земельних угідь Північно-східного Полісся / О. Бабичева // Українська мова. – 2005. – №3. – С. 82-85.
3. Бевзенко С.П. Українська діалектологія / С.П. Бевзенко. – К.: Вищ. шк., 1980. – 246 с.
4. Выгонная Л.Т. Полесская земледельческая терминология / Л.Т. Выгонная // Лексика Полесья: Материалы для полесских диалектных слов – М.: Наука, 1968. – С. 93-130.
5. Гриценко П.Ю. Моделивання системи діалектної лексики / П.Ю. Гриценко. – К.: Наук. думка, 1984. – 227 с.
6. Громко Т.В. Семантичні особливості народної географічної термінології Центральної України (на матеріалі Кіровоградщини) / Т.В.Громко; відп. ред. В.В. Лучик – Кіровоград: РВЦ КДПУ, 2000. – 172 с.
7. Громко Т.В. Словник народних географічних термінів Кіровоградщини / Т.В. Громко, В.В. Лучик, Т.І. Поляруш; НАН України, Український мовно-інформаційний фонд. – К.: Кіровоград, 1999. – 222 с.
8. Данилюк О.К. Назви на позначення семени “поле” в системі народної географічної термінології Волині / О.К. Данилюк // Мовознавство. – 1999. – № 4-5. – С. 41-47.
9. Данилюк О.К. Словник народних географічних термінів Волині / О.К.Данилюк; НАН України, Інститут української мови. – Луцьк: Надстир'я, 1997. – 108 с.
10. Дорошенко С.І. Матеріали до словника діалектної лексики Сумщини / С.І. Дорошенко // Діалектологічний бюлетень. Вип.ІХ – Вид-во АН УРСР, К., 1962. – С. 101-122.
11. Етимологічний словник української мови : в 7 т. / за ред. О.С. Мельничука. – Т.1-5. – К.: Наук. думка, 1982-2006.
12. Закревська Я. Творення назв поля з-під сільськогосподарських культур / Я. Закревська // Українська діалектна морфологія / [відп. ред. Ф.Т. Жилко]. – К.: Наук. думка, 1969. – С. 34-43.
13. Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов / Л.П. Крысин. – М.: Эксмо, 2008. – 944 с. – (Библиотека словарей).
14. Лисенко П.С. Словник діалектної лексики Середнього і Східного Полісся / П.С. Лисенко; Вид-во АН УРСР. – К., 1962. – 72 с.
15. Сіденко Н.П. Географічна апелятивна лексика східностепових говірок Центральної Донеччини: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук спец. 10.02.01 “Українська мова” / Сіденко Наталія Петрівна. – Донецьк, 2003. – 22 с.
16. Словарь української мови: в 4т. / за ред. Б.Д. Грінченка. – К., 1958.
17. Словник української мови: в 11т. / за ред. І.К. Білодіда. – К.: Наук. думка, 1970-1977.
18. Черепанова Е.А. Географическая терминология Черниговско-Сумского Полесья (опыт семантической классификации) / Е.А. Черепанова // Полесский этнолингвистический сборник : Материалы и исследования. / [под ред. Н.И. Толстого]. – М.: Наука, 1983. – С. 173-189.
19. Черепанова Е.А. Народная географическая терминология Черниговско-Сумского Полесья: Словарь / Е.А. Черепанова. – Сумы, 1984. – 274 с.
20. Шило Г.Ф. Наддністрянський регіональний словник / Гаврило Шило. – Львів: Інститут українознавства ім.Крип'якевича НАН України, 2008 (Серія “Діалектологічна скриня”). – 288 с.
21. Яшкін І.Я. Беларускія географічныя назвы: Тапаграфія. Гідралогія / І.Я. Яшкін. – Мінск: Навука і техника, 1971. – 256 с.

Анотація. У статті висвітлено види номінації, що використовують мовці західноподільського діалектного ареалу для відображення поняття “поле”, визначено лексико-семантичні та словотвірні особливості цієї тематичної групи лексики. Виділено фонетичну й акцентуаційну специфіку діалектизмів, зафіксовано територію поширення народних географічних термінів.

Ключові слова: номінація, лексема, сема, семантичний ряд, географічний термін.

Summary. The article envisages the kinds of cognomination used by the speakers of Western Podilya dialect to cogitate the notion “field”, word-building, lexical and semantic features of these groups of vocabulary are distinguished. Phonetic and accent specific of the dialect world is differentiated, the territory of extention of the national geographical terms was set.

Key words: denomination, lexem, sema, semantic line, geographical term.

ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА БОРИСА ГРІНЧЕНКА ТА ЛЮБОВІ ЯНОВСЬКОЇ: РЕЦЕПТИВНИЙ ТА ОЦІННИЙ АСПЕКТИ

Літературний процес кінця ХІХ – початку ХХ ст. позначений співіснуванням та взаємодією різних літературних напрямів і течій. То був період, коли національне письменство інтегрувалося в загальноєвропейський мистецький рух, намагаючись подолати усталені традиції реалістичної школи. Втім, літературознавці справедливо наголошують на функціонуванні в українському красному писемстві “старої” і “нової” школи, коли поруч із традиційним реалістичним письмом зароджуються й розвиваються новітні модерні напрями. На сьогодні актуальними є наукові студії В. Агеевої, О. Гнідан, І. Денисюка, М. Ільницького, Ю. Кузнецова, С. Павличко, Н. Шумило та ін., які дають змогу по-новому осмислити тенденції і характер літературного процесу періоду *fin de siècle*. Зокрема М. Ільницький справедливо зауважує, що “в українській літературі модернізм поставав не як заперечення реалізму, не як опозиція до нього, а як його трансформація, модернізм виростав із реалізму” [3, 13]. Тому цілком природньо, що у творчості більшості письменників спостерігаємо дифузю напрямів і течій, а також поєднання ознак реалістичного і модерністського письма.

Саме таке твердження є слухним щодо художнього доробку Б. Грінченка та Л. Яновської. Творчий симбіоз цих самобутніх мистецьких постатей відіграв помітну роль у літературному процесі доби помежів'я ХІХ – ХХ ст. Цілком правомірно твердити, що Л. Яновська як письменниця формувалася під впливом реалістичної традиції українського письменства, зосібна творчості сучасників (особливо Б. Грінченка), реалізовувалася у процесі громадсько-політичної, культурно-освітньої роботи. Т. Черкаський у післямові до видання творів письменниці 1930 року справедливо констатував її розщепленість між століттями, а отже, між традиціоналізмом і модерними віяннями; відтак зазначав, що серед літературних діячів вона знаходилася “між Грінченком, з одного боку, і Винниченком, – з другого” [5, 487]. Погоджуючись із думкою дослідника щодо домінування традиційних, апробованих українськими реалістами кінця ХІХ ст. мистецьких технологій у творчому доробку Бориса Грінченка, зауважимо, що письменник пройшов певний поступальний шлях, звертаючись до новітньої манери письма, зокрема, поглибленого психологізму. “За своєю мистецькою сутністю Грінченкова мала проза становить перехідний етап від деяких традицій шістдесятників-основ'ян до стефанівського типу лаконізму й високої трагіки одного моменту, від орнаментального стилю до позбавлених прикрас штрихів олівцем чи тушшю” [2, 62]. Окрім власної творчої діяльності, він велику увагу приділяв питанням розвою національного письменства, був вдумливим і справедливим критиком. Серед вартих уваги прозаїків Б. Грінченка виокремив Л. Яновську, відзначивши, що вона “творчо еволюціонувала до новітньої психологічної школи” [6, 207].

Втім, Борис Дмитрович є не лише автором високохудожніх творів, а й активним учасником громадсько-політичного, мистецького життя України. Разом із дружиною Марією вони підтримували тісні стосунки з багатьма письменниками, допомагаючи їм мудрими порадами. Помітну роль відіграло подружжя у формуванні й становленні Л. Яновської як української письменниці. У відділі рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, а також в Інституті рукопису Національної бібліотеки імені В. Вернадського НАН України зберігається їхня епістолярна спадщина, більшість якої ще й досі не оприлюднена.

Серед питань, які респонденти розглядали у листуванні, чільне місце посідають проблеми, пов'язані з окремими сторонами літературного і громадського життя. Л. Яновська часто звірялася Б. Грінченкові зі своїми мистецькими задумами, просила поради й високохудожньої оцінки. Однак нерідко між двома творчими особистостями виникали суперечки, у ході яких дискутувалися важливі питання, що стосувалися різних аспектів їхньої діяльності. Любов Олександрівна відстоювала своє бачення власної творчості. В одному з епістоляріїв читаємо: “Ви пишете, що я берусь за вищу літературу, а навіть ідеї або хисту, щоб гаразд сказати нема. Потім я розважила себе такою думкою: щоб мати нову ідею, або сказати так, як ще ніхто не зміг сказати – треба бути генієм, таким як Сократ, Аристотель або Кант. А поки такі генії вростуть, то українська література зникне”¹ [14].

Досить цікавою є видавнича доля оповідання Л. Яновської “Рукавички”. В архівах Інституту рукопису Національної бібліотеки імені В. Вернадського НАН України зберігається рукописний примірник твору із редакторськими правками Б. Грінченка [9]. В оповіданні, героями якого

¹ Зауважу, що цю думку Л. Яновська неодноразово повторювала своїм опонентам, котрі закидали їй наслідування творчої манери відомих майстрів слова, зокрема зустрічаємо цю фразу в листі до І. Степенка, а також у щоденнику.

виступають міщани – молодята Дуня та Микита, через співвідношення складників тріади “людина – сім’я – суспільство” осмислюється трансцендентність буття. Тут белетристика вийшла на якісно новий рівень художньої майстерності, коли окрема деталь стає центром, навколо якого розгортаються всі події. Назва твору є символічною, адже саме через крадіжку отих злощасних рукавичок Микита наклав на себе руки. Зав’язавши таким чином художню деталь у єдину систему і досягши багатопланового смислового підтексту, Л. Яновська передала психологію героїв, їхні емоції, душевні терзання. Сфокусувавши мистецький погляд на душевних колізіях персонажів, письменниця органічно входить у нове русло української літератури.

Бурхливий сплеск психологізму наприкінці XIX – початку XX століття, зумовив пошук нових засобів психологічного зображення. Широко застосовуються засоби екстравертного (міміка і жести персонажа) і інтравертного (внутрішнє мовлення героїв) психологізму. Новітні тенденції набули широкого розповсюдження й у творчості Б. Грінченка, передусім у малій прозі. Його новаторство як новеліста полягає насамперед “у скульптурно виразній архітектоніці, позбавленій всього зайвого. Він позбувся властивого його попередникам прийому розкриття героя за допомогою розповіді усієї його біографії”. Його белетристика “будована на демонстрації найважливішого моменту з життя персонажа” [2, 64-65]. Тому своїм колегам по перу письменник наполегливо рекомендував уникати розлогої оповіді.

Звернемося до першоджерел і простежимо характер рекомендацій, які він давав Л. Яновській. З рукописного варіанта твору видно, що авторка намагалася підвести свого героя до фатального вчинку, акцентуючи увагу на зовнішніх чинниках: “Ось вона й скриню покинула незамкненою, а там на дні з лівого боку лежить той порошок, що купець дав від мишей” [9]. Але Борис Грінченко, читаючи оповідання, вилучив цей фрагмент, наголошуючи на необхідності використання прийомів поглибленого психологізму при зображенні складних перипетій душевних колізій Микити.

У листі Л. Яновської до редактора читаємо: “Я прохаю залишити такий кінець, бо, на мою думку, життя його до того зневірившогося у своїх силах зробити щасливою свою жінку, котрій він віддав більше, ніж навіть мав право їй дати, було б гірше за саму смерть... Щодо скрині, то я гадаю, що я недурно висловила, і можна зрозуміти, нібито відчинена скриня навела його на думку накласти на себе руки” [13]. Але, зваживши на поради досвідченого письменника, авторка “Рукавичок” звертається до засобів інтравертного психологізму, зокрема зустрічаємо авторське психологічне зображення. І. Денисюк пов’язує виникнення нової форми психологізму – інтервентної – саме з появою в літературі внутрішнього монологу і датує її кінцем XIX століття [1, 33]. Один із різновидів внутрішнього монологу – “потік свідомості”. На відміну від внутрішнього діалогу, він позбавлений комунікативного спрямування, не потребує навіть уявного реципієнта, це справжнє мовлення “для себе”.

Микита з “Рукавичок” намагається сам знайти відповідь на болючі питання, які непокоять його: “Яким він йшов з цієї хатини і яким повернувся? Де поділося те щастя, веселості, де та певність у собі, в своїх силах, що почував він так недавнечко?” [7, 173]. У сумнівах і роздумах чоловік приймає єдине як йому здається, правильне рішення: “Нема місця, де б заховатися... Хіба під землею? Так, так: тільки під землею” [7, 174]. У ситуації, коли герой перебуває у стані психічного збудження, пригнічення чи приголомшеності, авторка ніби відмежовується від всезнання, натомість все більше дає йому волі для саморозкриття, самовираження. Саме така форма внутрішнього мовлення, до якої звертається Л. Яновська за порадою Б. Грінченка сприяє поглибленій психологізації оповіді, що є ознакою “нової” літературної школи доби помежів’я XIX – XX ст.

При творенні психологічного портрету Дуні авторка вдається до засобів екстравертного психологізму. У портретній характеристиці жінки домінує згрубілість. Не деталізуючи зовнішності своєї героїні, авторка акцентувала її рубенсівську фактурність: (“широка нога її немов розплескалася в них (черевичках – І. П.)” і здавалася “великою та нечепурною”, рукавички були маленькими, порівняно “до широкої, великої руки жінки”), втім вроді позбавлену. Змальовуючи помешкання молодих людей, Л. Яновська писала, що Дуня, прикрашаючи оселю до свята, “картини понавішувала”, хоча згодом, за порадою Б. Грінченка, виправила на “малюнків начепила”.

Мікродеталі відіграють помітну роль у створенні психологічного портрета героїні, оголюють її примітивні смаки, водночас вони є виявом натуралістичних тенденцій письма.

Сама письменниця відчувала певну незавершеність свого твору. У листі до Б. Грінченка писала: ““Рукавички” потрібно було б переробити, але не маю зовсім часу, коли потримаю його у себе ще певний час, то не одішлю його зовсім. Оповідання не дуже цікаве, якщо воно не підходить, то я не матиму нічого, коли ви його не надрукуєте, – краще менше видання, та гарне” [15]. Взагалі сама Л. Яновська, як дізнаємося з її листування, була досить-таки нерішучою у вирішенні літературних справ. Можливо, не останню роль у цьому відіграло її приватне життя.

З листування ми можемо зрозуміти наскільки теплими й приязними були її стосунки з подружжям Грінченків, адже Любов Олександрівна не лише запитує у них поради щодо розкриття певних “літературних секретів”, а й звіряється у деяких особистих справах, особливо, що стосується її непростих стосунків із чоловіком, і як наслідок – неможливість повністю реалізувати свій творчий потенціал. Протягом тривалого часу вона мешкала у селі, вела домашнє господарство, доглядала чоловіка, виховувала дітей. І її творча натура ніяк не могла змиритися з тим, що так мало часу залишається на літературну діяльність. “Я не мала на протязі 5 місяців жодної хвилини, яку могла б присвятити собі. Щось незвичайне, феєричне, не схоже ні на дійсність, ні на сон було цих 5 місяців. Матеріалу за цей рік набралосся сила, але все це в голові та серці, на папері ані-ні”, – читаємо в одному з листів 1906 року [10].

Проте Л. Яновська зуміла перебороти сімейні негаразди й успішно виступити на ниві національного писемства. Сама письменниця належала до славної когорти діячів, у серцях яких горів ясний вогонь любові до рідного краю, знедоленого народу, які лише в ненастанній праці вбачили справжнє щастя. У листі до М. Грінченка Любов Олександрівна влучно висловила своє життєве кредо: “Добре тому, кого не обминуло життя і хоч боляче штовхнуло, а все ж таки розбудило, і горе тому, хто досі не лупнув очима” [11].

Так склалося, що українській літературі не доводиться бути тільки “мистецтвом слова”, вона й донині залишається і “політичною трибуною, публіцистикою, філософією, криком, плачем, стогоном поневоленої народної маси” (О. Білецький). Тому особливе місце в національному письменстві займають постаті, творча активність яких є багатогалузевою і багатожанровою. Сказане великою мірою стосується і діяльності Б. Грінченка, який своєю поступальною працею творив майбутнє української нації. Недаремно його сучасниця Л. Яновська у промові над могилою з жалем зазначила: “Феноменальні велетні – то не частий дар божий по всіх націях” [8, 655].

Список використаних джерел

1. Денисюк І. Розвиток української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. / І. Денисюк. – Львів: Академічний експрес, 1999. – 278 с.
2. Денисюк І. Мала проза Бориса Грінченка (Нотатки про майстерність) / І. Денисюк // Денисюк І. Зібрання творів: У 3-х т. – Львів, 2005. – Т. 1. – Кн. 2. – С. 60 – 70.
3. Ільницький М. Критики і критерії: Літературно-критична думка в Західній Україні 20-30-х рр. ХІХ ст. / М. Ільницький – Львів: ВНТЛ, 1998. – 148 с.
4. Погребенник В. Творчий набуток Бориса Грінченка / В. Погребенник // Грінченко Б. Вибрані твори. – Львів: Каменяр, 2004. – С. 5 – 18.
5. Черкаський Т. Уваги / Т. Черкаський // Яновська Л. Твори. – К.: Рух, 1930. – С. 486 – 493.
6. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: українська художня проза та літературна критика кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
7. Яновська Л. Твори: В 2 т. / Л. Яновська. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. – 712 с.
8. Яновська Л. Твори: В 2 т. / Л. Яновська. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 2. – 710 с.
9. Яновська Л. Рукавички / Л. Яновська. – Інститут рукописів НБУВ. – Ф. 170. – Од. Зб. № 607.
10. Яновська Л. Лист до Б. Грінченка. 25.03. 1906 року – Інститут рукописів НБУВ. – Ф. III. – Од. зб. №40245.
11. Яновська Л. Лист до М. Грінченка Б. Д. – Інститут рукописів НБУВ. – Ф. III. – Од. зб. №40246.
12. Яновська Л. Лист до Б. Грінченка Б. Д. – Інститут рукописів НБУВ. – Ф. III. – Од. зб. №40247.
13. Яновська Л. Лист до Б. Грінченка. 1901 рік. – Інститут рукописів НБУВ. – Ф. III. – Од. зб. №40251.
14. Яновська Л. Лист до Б. Грінченка. 1896 рік / Л. Яновська. – Інститут рукописів НБУВ. – Ф. III. – Од. зб. №40252.
15. Яновська Л. Лист до Б. Грінченка. 1896 рік / Л. Яновська. – Інститут рукописів НБУВ. – Ф. III. – Од. зб. №40254.

Анотація. У статті на матеріалі епістолярію Л. Яновської і Б. Грінченка розглядається літературний дискурс у творчості цих письменників. Досліджується творчий симбіоз цих самобутніх мистецьких постатей літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Ключові слова: епістолярій, дискурс, психологізм.

Summary. In the article on material of the correspondence of L. Yanovska's and B. Grinchenko literary discussion is examined creative symbiosis of these original artistic figures of literary process in the end of the XIX-th – the beginning of the XX-th centuries.

Key words: correspondence, discussion, psychologism.

ТЕРМІНИ-ФРАЗЕМИ У ЛІНГВІСТИЧНИХ ДИСКУСІЯХ

Особливу увагу лінгвістів сьогодні привертає феномен взаємодії термінів і фразеологізмів як синкретичних лексичних одиниць, вивчення їх природи та специфіки функціонування в загальномовному континуумі та в мові спеціального призначення.

На позначення цих одиниць у сучасному мовознавстві функціонують такі термінопоняття, як “термін-фразеологізм”, “фразеологічна одиниця-термін”, “термінологічний фразеологізм” [11; 15; 16]. На думку Я. Разводовської, термін-фразеологізм – це словосполучення з повним або частковим лексико-граматичним переосмисленням його компонентів, які є предметом вивчення і термінології, і фразеології. Терміни-фразеологізми відображають складні об’єкти пізнання дійсності та явища професійної діяльності [16, 349]. Звідси, також, стає зрозумілим, що вони займають проміжне місце між фразеологією і термінологією. О. Нікуліна послуговується поняттям “термінологічний фразеологізм”, зазначаючи, що під час використання стійких словосполучень у термінологічному контексті реалізується їхнє первинне ускладнене значення. Коли такі мовні одиниці, внаслідок процесу метафоризації, переносяться у художній контекст чи до загальномовного вжитку, то реалізується їхнє вторинне, фразеологічне значення. І тому, враховуючи складну природу та первинну належність цих одиниць до термінологічного рівня мови, дослідниця кваліфікує їх термінологічними фразеологізмами. Цей термін, на думку О. Нікуліної, якнайкраще відображає мовний статус досліджуваних одиниць, їх асиметричність та взаємодію [10, 52–53].

Проблема співвідношення терміносполук і фразеологічних одиниць є дискусійною у сучасному мовознавстві. Активно вона досліджується російськими та білоруськими мовознавцями. Окремі аспекти цього питання розглядаються на сторінках наукових праць С. Сасіної (фразеологізація галузевих термінів і професійних словосполук в англійському та російському дискурсах) [12], А. Пиж (ідіоматика у сфері англійської юридичної термінології, питання протиставлення термінів та ідіом, а також межі їх перетину) [11], О. Коваленко (дослідження фразеологічних одиниць термінологічного характеру в словниках англійської мови, які утворилися на основі втрати терміном свого спеціального значення за межами термінологічного поля) [7], К. Сідоренко (специфіка утворення фразеологізмів термінологічного характеру на основі стійких словосполучень) [13], Т. Федуленкової (описання зв’язків ділової термінології фразеологічного характеру в системі сучасної англійської мови) [20].

Першим проблему взаємодії складених термінів і фразеологізмів порушив ще В. В. Виноградов, який вважав, що будь-які терміни, вирази, потрапивши до загальномоного вжитку із наукової сфери функціонування, професійних діалектів, зберігають статус фразеологічних едностей [4].

В. Жуков, наводячи такі приклади термінологічних фразеологізмів, як *димовая завеса*, *лакмусова бумажка*, *закладывать фундамент*, зазначає, що фразеологізми можуть виникати на основі складених термінів унаслідок їх переносного значення. При фразеологізації таких термінологічних словосполучень відбувається рівномірна деактуалізація складників, їх семантична і референтна переорієнтація. Ідіоматичність таких словосполучень визначається ступенем семантичної розбіжності слів-компонентів, що входять до їх складу [6, 112–113.]

Часткове бачення цієї проблеми знайшло своє відображення в монографії Т. Федуленкової “Фразеология и терминология: грани пересечения” [21].

Однак проблема взаємодії термінологічних словосполучень і фразеологізмів в українському мовознавстві ще не була об’єктом спеціального вивчення. Відсутність теоретичних досліджень у цьому напрямі, власне, і зумовлює актуальність нашого дослідження. Тому мета нашої роботи полягає в аналізі лінгвістичних праць, у яких уже частково розглядалося це питання.

Українські мовознавці у своїх працях лише фрагментарно торкалися цієї проблеми. Зокрема Л. Скрипник [14], Л. Авксентьев [1], Я. Билиця [3], Ю. Теглівець [17], Я. Баран [2], С. Коновець [8] не заперечують факту існування термінів із метафоризованим значенням компонентів, хоча й виступають проти ототожнення термінологічних словосполучень із фразеологізмами, зазначаючи при цьому, що деякі індивідуальні ознаки фразеологічних одиниць суперечать суті терміна як одиниці номінації.

У монографії Т. Панько та ін. “Українське термінознавство” (1994 р.) порушується питання співвіднесеності фразеологічних одиниць і термінологічних словосполучень. Зіставляючи терміни-словосполучення із фразеологізмами, автори підручника констатують спільну здатність зазначених одиниць відтворюватись у готовому вигляді та єдину синтаксичну функцію, оскільки

зазначені поняття є лексикалізованими словосполученнями, що не піддається членуванню без деформації семантико-синтаксичної функції. Називаючи ознаки терміна і фразеологічної одиниці, наголошують на тому, що експресивно-образна, розважально-жартівлива функції не притаманні термінологічним сполукам. При трансформації термінологічного словосполучення змінюється понятійне навантаження. У цій праці обґрунтовується, що інтенсивний розвиток науки і техніки стає причиною швидкої зміни стійких понять та їх термінологічних позначень. Цим пояснюється велика мобільність термінологічних систем порівняно з фразеологічним фондом [19, 171–172].

Отже, питання існування фразеологічних одиниць у галузевих терміносистемах не заперечується, хоча й наголошується на тому, що термінологічні словосполучення і фразеологічні одиниці у мовній системі мають різний статус.

Цієї ж думки дотримується і Я. Баран. Він наводить ознаки, які допомагають виявляти спільні й відмінні риси фразеологізмів та складних термінів із зрушенням у семантиці з метою їх об'єднання чи зарахуванням до різних груп лексики. Мовознавець робить висновок, що це різні за характером одиниці мови, а отже, належать до різних підсистем чи груп лексики. Наявність у них хоча б однієї спільної ознаки не дає достатніх підстав для їх змішування, для залучення складних термінів до фразеології [2, 62].

Відомий дослідник фразеології Д. Ужченко наголошує на фразеологізації термінів, а саме на їх метафоризації: “Потужний пласт наукової фразеології (*зводити до нуля, перейти мертву точку, ланцюгова реакція, питома вага, гірка пілюля*) активно поповнився (і поповнюється) суспільно-політичною метафоризованою термінологією” [18, 348]. Специфіка такого підходу, зазначає дослідник, пояснюється, очевидно, тим, що метафоризуючись, термін деспеціалізується, наповнюється мовним лексичним значенням, розширює свій обсяг та, відповідно, і свої лінгвостилістичні можливості [8], тому що термінологія, як і будь-яка інша мовна система, не є закритою.

За словами Ю. Теглівець, суперечливість поглядів стосовно терміносполук із метафоризованим значенням компонентів полягає в тому, що вони виникають і розвиваються не завдяки появі нових слів, утворених різними словотвірними засобами, а шляхом зміни значення слів [17].

Заслугове на увагу думка, висловлена О. Жиленко, щодо розрізнення термінопонять “метафоризація” і “фразеологізація”. Вона вводить чітке розмежування цих понять, які стосуються способів творення термінів: метафоризація є одним із видів лексико-семантичного способу термінотворення, фразеологізація – відноситься до синтаксичного способу. Головна відмінність – структурна: метафори можуть бути однослівними і багатослівними, а фразеологізми складаються з двох і більше слів [22, 310]. В. Даниленко в кінці 70-х років ХХ століття також виділяв термінологічні фразеологізми на основі синтаксичного способу творення термінів-словосполучень, які поділив на нерозкладні терміни-словосполучення (*гусиные лапки, птичий язык*), що є термінологічними фразеологізмами та термінологічні найменування, що характеризуються формальним розкладом компонентів [5, 104–105].

Зазначимо, що Б. Михайлишин, досліджуючи шляхи перетину фразеологізмів і термінологічних словосполучень, звернув увагу на те, що проміжною ланкою між ними є стійкі словосполучення. Він виокремлює три класи таких словосполук, підтверджуючи думку Д. Горбачука, а саме: 1) предикативні утворення, виражені підметово-присудковою парою або граматичним центром односкладних структур; 2) лексико-синтаксичні аналітичні утворення; 3) неоднослівні терміни. Ще В. Сергеев у 60-х роках ХХ століття, за словами Б. Михайлишина, звернув увагу на термінологічність стійких словосполучень та узагальнив тогочасний аналіз цієї проблеми. Він підібрав синоніми до найуживанішої російськими мовознавцями назви “устойчивое словосочетание”: 1) стійке словосполучення термінологічного характеру; 2) складений термін; 3) складне найменування; 4) термінологічний зворот; 5) термінологічне словосполучення; 6) складний фразеологічний термін; 7) складена назва; 8) термінологічне утворення; 9) називна єдність [9, 49]. Хоча Л. Авксентьев заперечує цю думку. “Фразеологічні одиниці, – пише автор, – якісно відрізняються від словосполук-термінів. Відмінність їх полягає в значенні, яке кожне з цих мовних одиниць виражає” [1, 45].

Водночас, як підкреслює автор, слова, що входять до складу фразеологічної одиниці, мають здатність втрачати своє лексичне значення, утворюючи загальну метафоричну семантику фразеологізму. Терміни-словосполучення виражають термінологічні поняття, які за своєю суттю нічим не відрізняються від будь-якого однослівного терміна. У них спільні з усіма іншими термінами функція та призначення в мові. Як і вільне словосполучення, окремі складні терміни можуть бути переосмислені у фразеологізми, тобто бути їх прототипами, а отже, існувати у мові паралельно – і як словосполучення-терміни, і як фразеологізми. Семантичною структурою, як стверджує Л. Авксентьев, таких фразеологізмів (*абсолютний нуль, згущувати фарби, грати першу скрипку*) є переосмислений образ, про який сигналізує загальна семантика терміна, коли вона переноситься на інші сфери життя і діяльність людини [1, 46].

Я. Билиця, досліджуючи політичну фразеологію німецької мови, визначає її як особливий розряд одиниць термінологічного характеру, однак зауважує, що політичні фразеологічні одиниці ядерної зони характеризуються виключно політичною семантикою, значними параметрами термінологічності, тому їх можна вважати термінологічними політичними фразеологічними одиницями. Одиниці периферійної зони не обмежені політичною семантикою і вживаються як у політичній, так і в загальноживаній сферах комунікації, тому ступінь їх термінологічності незначний [3, 64.]

Як бачимо, проблема взаємодії термінологічних словосполучень і фразеологічних одиниць висвітлена недостатньо в українському мовознавстві, носить фрагментарний характер. Тому надалі варто зосередити увагу на її комплексному дослідженні, зокрема на висвітленні таких явищ, як фразеологізація терміносполучень і термінологізація фразеологічних одиниць у різних галузевих терміносистемах.

Список використаної літератури

1. Авксентьев Л.Г. Семантическая структура фразеологических единиц современной украинской лексики и особенности ее формирования / Л.Г. Авксентьев // Мовознавство. – 1987. — №1. – С. 43–46.
2. Баран Я.А. Фразеология в системе лексики / Я. В. Баран – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1997. – 176 с.
3. Билиця Я.Т. Політична фразеологія як особливий розряд одиниць термінологічного характеру / Я.А. Билиця // Мовознавство. – 1987. – № 3. – С. 61–64.
4. Виноградов В.В. Об основных типах фразеологических единиц в русском языке / В.В. Виноградов // Избранные труды. Лексикология и лексикография. – М. : Наука, 1977. – С. 140–161.
5. Даниленко В.П. Русская терминология. Опыт лингвистического описания. – М. : Наука, 1977. – 246 с.
6. Жуков В.П. Русская фразеология : учеб. пособ. / В. П. Жуков, А.В. Жуков. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Высшая школа, 2006. – 408 с.
7. Коваленко Е.Б. Фразеологические единицы терминологического происхождения в словарных описаниях (на материале английского языка) / Е. Б. Коваленко // Фразеологизм в тексте и текст во фразеологизме (Четвертые Жуковские чтения) : Материалы Междунар. научн. симпоз., 4-6 мая 2009 г. / отв. ред. В. И. Макаров; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород : Поморский университет, 2009. – С. 266–268.
8. Коновець С.П. Комунікативно-прагматичні особливості актуалізації фразеологізмів у дискурсі сучасної преси (за матеріалами іспанських періодичних видань) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 / Коновець Сніжана Павлівна. – К., 2002. – 164 с.
9. Михайлишин Б.П. Усталеність як неодмінний показник складених термінів / Б.П. Михайлишин // Мовознавство. – 1999. – №5. – С.48–50.
10. Никулина Е.А. Лингвистическая компетенция и концепция терминологических фразеологизмов / Е.А. Никулина // Вестник МГУ. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2003. — №4. – С. 52–59.
11. Пыж А.М. Идиоматика в сфере английской юридической терминологии / А.М. Пыж // Фразеология и терминология: грани пересечения : монография / Федер. агентство по образованию, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования “Помор. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова”; [Т. Н. Федуленикова, А. В. Иванов, Т. В. Куприна и др.]. – Архангельск : Поморский университет, 2009. – С. 86–95.
12. Сасина С. А. Фразеологические единицы терминологического происхождения в современном английском и русском дискурсах : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. / С. А. Сасина – Краснодар, 2007. – Режим доступа : http://5ka.su/ref/yazikoznanie/0_object79489.html
13. Сидоренко К.П. Фразеологизмы терминологического происхождения / К.П. Сидоренко // Русская речь. — 1978. — №3. — С. 84–88.
14. Скрипник Л.Г. Фразеология української мови / Л.Г. Скрипник. — К. : Наукова думка, 1973. – 280 с.
15. Смирнова Н.В. Термины-фразеологизмы и термины-словосочетания в документах административного и гражданского права в русском языке XVIII века / Н.В. Смирнова // Фразеология и терминология: грани пересечения : монография / Федер. агентство по образованию, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования “Помор. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова”; [Т.Н. Федуленикова, А.В. Иванов, Т.В. Куприна и др.]. – Архангельск : Поморский университет, 2009. – С. 96–107.
16. Разводовская Я. В. Термины-фразеологизмы подъязыка репродуктивного здоровья, функционирующие в текстах научной и научно-популярной литературы / Я.В. Разводов-

- кая // Фразеологизм в тексте и текст во фразеологизме (Четвертые Жуковские чтения) : Материалы Междунар. научн. симпоз., 4-6 мая 2009 г. / отв. ред. В. И. Макаров; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород : Поморский университет, 2009. – С. 349–352.
17. Теглівець Ю.В. Складені назви із сеомою “вода” в сучасній українській науково-технічній термінології : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Теглівець Юлія Володимирівна. – Л., 2007. – 262 с.
 18. Ужченко В.Д. Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. / В.Д. Ужченко, Д.В. Ужченко. – К. : Знання, 2007. – 494 с.
 19. Українське термінознавство : підручник / Т.І. Панько, І.М. Кочан, Г.П. Мацюк. – Л. : Світ, 1994. – 216 с.
 20. Федуленкова Т.Н. Элементные связи фразеологической терминологии как признак системности в языке / Т.Н. Федуленкова // Фразеология и терминология: грани пересечения : монография / Федер. агентство по образованию, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования “Помор. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова”; [Т.Н. Федуленкова, А.В. Иванов, Т.В. Куприна и др.]. – Архангельск : Поморский университет, 2009. – С. 8–22.
 21. Фразеология и терминология: грани пересечения : монография / Федер. агентство по образованию, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования “Помор. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова”; [Т. Н. Федуленкова, А. В. Иванов, Т. В. Куприна и др.]. – Архангельск : Поморский университет, 2009. – 170 с.
 22. Шиленко О. Фразеологізація та метафоризація в терміносистемах: відмінності та подібності (на матеріалі англійської мови) / О. Шиленко // Українська термінологія і сучасність : зб. наук. пр. / відп. ред. Л.О. Симоненко. – К. : КНЕУ, 2007. – Вип. 7. – С. 307–310.

Анотація. У статті розглядаємо проблему взаємодії термінологічних словосполучень і фразеологізмів та стан її вивчення у сучасному мовознавстві, аналізуємо погляди мовознавців.

Ключові слова: фразеологізм, терміносполучення, мовознавство.

Summary. The problem of interaction the terminology combinations of words and phraseological units is examined in the modern linguistics, the ideas of linguists are analysed in relation to the noted problem.

Key words: phraseological unit, terminology combination of words, linguistic.

УДК 81–116.2

Просяник О.П.

ПРОБЛЕМА ЗНАЧЕНИЯ И ЗНАЧИМОСТИ В “DE L’ESSENCE DOUBLE DE LANGAGE” ФЕРДИНАНДА ДЕ СОССЮРА

Найденная в 1996 г. и изданная в 2002 г. рукопись книги Фердинанда де Соссюра “О двойственной сущности языковой деятельности” наглядно демонстрирует, что “Курс общей лингвистики” существенно исказил мысль швейцарского лингвиста. Основанная на тщательно определенных главных принципах эпистемологическая ясность, которую раскрыл “новый” Соссюр, позволяет нам переоценить некоторые положения его теории, в частности понимание лингвистом терминов *значение (signification)* и *значимость* или *ценность (valeur)*.

Традиционно (с опорой на текст “Курса”) считается, что знак состоит из означаемого и означающего, где означаемое – это не что иное, как понятие, а означающее – линейный акустический образ [6, с. 99-100], и, кроме того, означаемое отождествляется со значением [6, с. 147]. Еще одной важной особенностью традиционного толкования соссюровского понимания знака является его субстанциальный характер: знак, равно как и язык, трактуется в “Курсе” как некий предметный феномен, как двуструктурированная сущность, вещь “в себе и для себя”. Если знак включает в себя понятие и акустический сигнальный ряд, то он автоматически становится самодостаточной сущностью, ведь в нем содержится все, что нужно для общественного бытия семиотической информации. Все это существенным образом противоречит положениям, которые находим в “Заметках”, в частности в работе “О двойственной сущности языковой деятельности”.

Критика понятия знака и его составляющих, основанная на новых материалах, должна заключаться, прежде всего, в двух моментах – выяснении отношения знака и понятия и

выяснении отношения между знаком и акустическим образом. Отдельной проблемой должно быть установление места и роли значимости в семиотической деятельности и знаке.

Показательно то, что традиционная трактовка Соссюра является мифологизированной трижды – в первый раз в интерпретации немногочисленных учеников, составлявших конспекты лекций, во второй – Шарлем Балли и Альбером Сеше, произвольно выбравшими некоторые из этих конспектов и интерпретировавшими их по-своему (с многочисленными приписками от себя) и в третий – лингвистами-структуралистами и историками языкознания, которые выбрали из “Курса” то, что лучше всего подходило к господствующим в XX веке субстанциально-аналитической и феноменологической философии языка. В результате Соссюр “Курса” – это не столько “студенческий” или “женевский” Соссюр, сколько тот Соссюр, который был затребован языкознанием XX века – структурно-аналитический, субстанциальный и объективистско-социологический. Обратимся к некоторым оценкам ключевых соссюрских понятий, с которыми можно встретиться в терминологических словарях, учебниках и энциклопедиях (а ведь именно эти источники формируют лингвистическую традицию и “общественное мнение” в языкознании).

В силу того, что языковой знак произволен и двусторонен, Фердинанд де Соссюр говорит о двух типах ценностей: 1) концептуальной и 2) материальной... Концептуальная ценность знака выявляется в пределах данной языковой системы с учетом слов того же семантического поля, синонимических и антонимических рядов. Концептуальная ценность характеризует и грамматику... Материальная ценность – это различие акустических образов или означающих... [7, с. 194-195].

Соссюр сформулировал понятие ценности (значимости) лингвистических знаков, то есть совокупности их реляционных свойств, существующих наряду с абсолютными свойствами (значение, звуковые черты и т.д.). Реляционные свойства устанавливаются по ассоциативным (общность корней, аффиксов, фонем) и синтагматическим (смежность использования) отношениям знаков как членов системы к другим членам и служат основой отождествления языковых единиц [4, с. 152].

Каждый компонент языковой системы существует не изолированно, а лишь в противопоставлении другим компонентам системы. Поэтому он рассматривается исходя из его роли в составе языковой системы, то есть в свете его значимости (функциональной релевантности). Так, мн. ч. в рус. яз., не имеющем дв. ч., обладает иной значимостью, нежели мн. ч. в словенском языке, сохранившем дв. ч. [2, с. 452].

Синтаксический аспект (отношение между знаками) определяется собственно синтагматически – его связями с другими значениями языковых единиц в словосочетании и предложении, и парадигматически – его позицией внутри синонимического ряда (“значимость слова”, или его “структурная функция”) [3, с. 262].

Одним из основных тезисов, проливающих свет на понимание Соссюром термина *значение*, является утверждение о том, что значение знака (*signification*) – это не то же, что понятие (*id e*). В разделе 8 “Семиология” рукописи “О двойственной сущности языковой деятельности” Соссюр выделяет три сферы семиотической деятельности индивида:

- доязыковую, собственно понятийную, чисто мыслительную: “*I. Domaine non linguistique de la pensée pure, ou sans signe vocal et hors du signe vocal, se composant de quantités absolues*” [8, с. 44]; здесь Соссюр говорит о понятиях, которые фиксируют в памяти наши представления о мире и не включаются в язык;
- постязыковую сферу чистой акустики: “*III. Domaine linguistique du son pur ou de ce qui sert de signe considéré en lui-même et hors de toute relation avec la pensée = PHONÉTIQUE*” [8, с. 44]; эта сфера связана с языком, т.к. психофизиологические звуковые представления являются отчасти продуктами языковой деятельности, хотя также непосредственно сами по себе не входят в ее состав;
- собственно лингвистическую или семиотическую: “*II. Domaine linguistique du signe vocal (Sémiologie) : dans lequel il est aussi vain de vouloir consid rer l’idée hors du signe que le signe hors de l’idée. Ce domaine est a la fois celui de la pensée relative, de la figure vocale relative, et de la relation entre ces deux*”. [8, с. 44], из чего следует, что сущность знака состоит не в объединении понятия и акустического образа, а в установлении между ними значимого отношения.

Как видим, понятия сами по себе не входят в область лингвистического или семиотического. Так же, как и понятия, за пределы собственно знака выносятся и *figure vocale* – см. раздел 7 [Changement phonétique et changement sémantique] [8, с. 40-43] или же т.н. *aposome* – знаковая функция, лишенная значения [3311.2]: “*Je crois que dans le discursif on peut parler d’aposomes (de figures vocales). Le fait est que même dans le langage empirique nous ne disons pas : “ la deuxieme forme de cette phrase ” (même quand il n’est pas question des termes logiques, mais des mots au point de vue phonique).*” *d’aposomes (de figures vocales)*” [8, с. 105]. Термины *aposome* и *figure vocale*

Соссюр использует как синонимы. Очень важно утверждение в разделе 3311.1, что *anosema* – оболочка семы (то есть слова как системного знака), а не значения. А это значит, что у Соссюра системный знак как целое – это совокупность отношений между понятием (*sens* или *idüe*) и фонетическими фигурами, а не сумма этих двух явлений или совокупность этих двух сторон, как это заявляется в “Курсе”. Вхождение в эту срединную, семиотическую область (“*dans le monde des signes*”) со стороны фонетической фигуры для Соссюра означает автоматически выход из сферы фонетики (как несيميотической): “*seulement considèrer cet entourage, c’est rompre franchement avec la phonétique, c’est se soumettre à entrer dans le monde des signes comme choses signifiantes et présentes à la conscience*” [8, с. 68].

Показательно также, что термин *signifiant* использован Соссюром в вышеприведенном примере не в отношении т.н. плана выражения (к чему приучили нас издатели “Курса” и что регулярно делает в своих трудах Шарль Балли), а в отношении знака целиком. Таким образом, *signifiant* (означающее) – это не акустический образ в его отношении к понятию, и не форма в ее отношении к значению, а знак как целое в его отношении к понятию как означаемому. В том же смысле это слово использовано в разделе 23 “*un terme signifiant clair de soleil*” и “*un terme signifiant dépendance ou est la terre par rapport au soleil*”, а также во второй Женевской лекции: “*let pour le mot signifiant missive ou signe de l’alphabet*” [8, с. 158]. Больше это слово у Соссюра в “*Écrits de linguistique générale*” не встречается.

Стоит обратить внимание и на использование Соссюром второго термина из классической оппозиции – *signifié*. Для иллюстрации обратимся к заметке 3315.7, где совершенно недвусмысленно говорится, что означаемое – это понятие в отношении к знаку, а не в отношении к акустическому образу: “*Signifier veut dire aussi bien revêtir un signe d’une idüe que revêtir une idüe d’un signe. Ainsi: “telle distinction n’a de valeur grammaticale que pour autant qu’elle est signifiée” = revêtue d’un signe propre*” [8, с. 109]. Этот фрагмент содержится в русском переводе “*Écrits*”: “Означивать (*signifier*) – это не только наделять знак понятием, но также и подбирать знак понятию. Таким образом, какое-либо различие имеет грамматическую ценность, если только оно *означено* = снабжено знаком” [5, с. 152]. Как таковой же термин *signifié* Соссюром не используется ни разу, чего не скажешь о Балли, для которого этот термин, равно как и *signifiant*, один из ключевых [ср. 1, с. 28-32, 144-209]. В “*Écrits*”: Соссюр использует для определения функциональных сторон знака совершенно иные термины – *forme* (более 300 раз) и *signification* (более 100 раз), причем многократно Соссюр подчеркивает, что граница между ними условна и что форма, в сущности, это тоже значение, но просто иного типа (“*Nous disons d’abord que la forme est la même chose que la signification*” [8, с. 42]), а в принципе обе эти функции принципиально могут быть сведены к одной – значимости (*valeur*) как отрицательной величины или же значимого различия (“*Le sens de chaque forme, en particulier, est la même chose que la différence des formes entre elles. Sens = valeur différente*”, [8, с. 28]). Идея взаимности и различия до такой степени пронизывает каждый аспект лингвосемиотики Соссюра, что он, наконец, утверждает: тождество значения и значимости (“*C’est ici que l’on commence à entrevoir l’identité de la signification et de la valeur*”, [8, с. 25]), но не в сторону значения (как это делается в “Курсе”), а в сторону значимости. Это не значимость является частью значения (ср. “Значимость, взятая в своем концептуальном аспекте, есть, конечно, элемент значения...”, [6, с. 146]), а, наоборот, значение, форма, знак как таковой, да и вся языковая деятельность (*langage*) являются той или иной разновидностью значимости. В итоге появляется ключевое для целой книги положение: “*Nous n’établissons aucune différence sérieuse entre les termes valeur, sens, signification, fonction ou emploi d’une forme, ni même avec l’idüe comme contenu d’une forme; ces termes sont synonymes*” [8, с. 28], т.е. “Мы не устанавливаем никакого существенного различия между терминами *ценность, смысл, значение, функция* или *употребление* определенной формы, то же касается и *понятия* как *содержания* какой-то формы, эти термины синонимичны”. Эта методологическая формула может и должна быть воспринята как своеобразный символ веры Соссюра-функционалиста, антропоцентриста и реляциониста. Становится совершенно понятным, что субстанциально-аналитическая и феноменологическая концепция знака, представленная в “Курсе общей лингвистики” – это собственная концепция Шарля Балли, которую тот выдал за соссюровскую.

Подытоживая вышесказанное, можно утверждать, что для Соссюра вербальная область (область собственно лингвосемиотическая) это область, где возникает отношение функционально, системно и структурно значимой связи между когнитивно-понятийной областью сознания и его акустико-артикуляционной областью, при этом ни сами понятия, ни сами фонетические фигуры в эту область не входят, что совершенно разрушает традиционное представление об означающем и означаемом как составных знака. Это не стороны, а аспекты или направления семиотического отношения. Непосредственно же сторонами знаковости как некоторого реляционного семиотического состояния являются значение и форма (см. раздел 7 в “О двойственной сущности языковой деятельности”).

Сема (т.е. в терминологии Соссюра это знак в психосоциальной системе языка) состоит из значения (как системы семантических структурно-системных и функциональных различий), связанного с формой (как системой формальных структурно-системных и функциональных различий). При этом здесь выстраиваются не двойственные отношения – значение - форма (означаемое - означающее), а четверичные.

В разделе 7 чернового варианта книги “О двойственной сущности языковой деятельности” находим очень интересные рассуждения о структуре знака, существенно разнящиеся от того, что мы, с легкой руки издателей “Курса”, привыкли считать соссюрской концепцией знака. Полной неожиданностью здесь оказывается понимание Соссюром четверичности знака в противовес его общепринятому пониманию как бинарной конструкции. Сам Соссюр назвал понимание знака как отношения “*Signification – Forme*” (значения и формы) обычным или принятым взглядом (*vue habituelle*). Этот взгляд Соссюр противопоставляет своему (*vue proposée*) четверичному. Его четверичная конструкция семиозиса (см. схему семиотических отношений) состоит из двух двойственных структурно-семиотических отношений (отношений между значением и формой), связанных между собой по функционально-генетическому принципу как общее и частное, где общее – знак системный, а частное – знак в единичном конкретном применении. При этом ни в двойственную конструкцию единичного, конкретного знака, состоящую из отношения единичной сигнификации к единичной форме: “*Une signification (relative a une forme) – Une forme (toujours relative a une relative a une signification)*”, ни в двойственную конструкцию целостного языкового знака, заключающуюся в соотношении двух рядов обобщенных различий – сигнификативных и формальных: “*Différence générale des significations (n'existe que selon la différence des formes) – Différence générale des formes (n'existant que selon la différence des significations)*”, не входит собственно звуковая или акустическая фигура – “*figure vocale*”. Она вообще вынесена за пределы знака и относится к нему как некое второе (II) к первому (I), где первое – соотношение двух описанных выше отношений – и только здесь можно усматривать собственно знаковые отношения.

Схема семиотических отношений

I		II
Общее различие значений (существующее исключительно в отношении к различию форм)	Конкретное значение (соотнесенное с формой)	Звуковая фигура (служащая формой или множеством форм для I).
Общее различие форм (существующее исключительно в отношении к различию значений)	Конкретная форма (всегда соотнесенная с конкретным значением)	

В этом четверичном семиотическом отношении нет вообще понятий (как внеязыковых мыслительных функций). Но нет в нем также и самого линейного звукоряда (фонетической фигуры). Он отделен в II, тогда как само семиотическое отношение у него названо I. В приведенной схеме однозначно утверждается, что акустический образ, т.е. *figure vocale* или же *apostrophe* – это внешний по отношению к целостной знаковой ситуации сигнал, обладающих психофизиологической природой и возникающей в сознании говорящего или слушающего в момент речи.

Итак, по вертикали в собственно семиотической схеме (I) представлены отношения единичного значения с единичной формой (которые встречаются в конкретной речевой ситуации) и отношения между значимым различием значений и значимым различием форм (встречающееся в инвариантной языковой системе). По горизонтали же демонстрируются значимые отношения между системой значений и единичным значением, с одной стороны, и отдельной формой и системой форм, с другой. Вот это все вместе у Соссюра называется четверичным (*quadruple*) семиотическим отношением.

Отсюда можно сделать вывод о том, что значение языкового знака представляет собой четверичное значимое отношение различия:

1. отношение с формой (т.е. системой формальных различий),
2. отношение со значением речевого знака,
3. отношение с внеязыковым понятием,
4. отношение с системами значений других знаков.

То же можно сказать и о форме языкового знака. Это тоже четверичное дистинктивное отношение:

1. отношение со значением (системой семантических различий),
2. отношение с формой речевого знака,
3. отношение с фонетической фигурой,
4. отношение с системами форм других знаков.

Отношение 1 в обоих случаях определяет сущность знака как целого (знак не может быть только значением или только формой). Эти две стороны принципиально неразделимы. На рисунках в разделе 3310.5 принципиально важен для Соссюра курсив между двумя структурными сторонами знака [8, с. 103]. Этим ученый хотел сказать, что знак – не сумма двух половинок, а целостное отношение, в котором можно лишь выделить два аспекта. Иначе говоря, значение знака без формы не бывает, так же, как и форма, не является формой, если она незначима, чего нельзя сказать ни о понятии, ни об акустическом образе так таковых: они вполне могут существовать независимо от знака, с той только разницей, что понятие вне связи со знаком является невербальным элементом картины мира, а фонетическая фигура сама по себе является просто неосмысленным акустическим впечатлением (каковыми являются для нас часто звуки речи неизвестного нам языка). Этот тип ценностных отношений в знаке можно определить как структурную значимость.

Отношение 2 можно назвать динамическим (оно демонстрирует эмпиризм швейцарского лингвиста, т.к. значение в языке, по Соссюру, возникает как парадигма речевых значений, а форма – как парадигма речевых форм, вспомним в связи с этим известную фразу о том, что в языке нет ничего, что до этого не было бы в речи). Соссюр многократно в анализируемой здесь работе подчеркивает важность понятия разницы: достаточно посмотреть на использование терминов *différence* и *distinction*. Каждая из сторон знака формируется только из различий между единичными значениями или единичными формами, встречающимися в речи. Значение – это совокупность семантических различий так же, как форма – совокупность различий сигнального характера. Этот тип значимости можно назвать функциональной значимостью.

Отношение 3 является онтологически сущностным для бытия знака, т.к. языковая деятельность – это функция связи мышления (картины мира) и звучания (акустико-артикуляционной интеракции). Язык для Соссюра это не мышление + акустическое представление, так же, как знак – это не понятие + акустический образ, а именно связь (отношение) между ними. Ни мышление и понятия как его продукты, ни артикуляционно-акустические действия и их продукты – акустические образы (фонетические фигуры) не являются языковыми составляющими. значение – это значимая связь формы знака с понятием, а форма – связь значения с акустическим образом. Эту разновидность значимости можно назвать значимостью собственно семиотической или эквивалентной.

И, наконец, четвертый тип отношений – системный. Его нет в представленной схеме, т.к. это схема внутренней семиотики (семиотики знака), тем не менее, значительная часть “*Œcrits*” посвящена проблемам оппозитивного вовлечения знака в системные отношения с другими знаками. Соссюр в ряде мест в “Заметках” вместо термина *знак* вводит термин *сема*, чтобы показать системную связанность каждого знака (т.к. знак вне системы не знак). Несколько раз Соссюр отмечает это в записях 3310.11 или 3310.12. Кроме этого, он также вводит понятие *парасемы* как семы в отношении к другой семе. (см., например, заметку 3313.2, где при помощи термина *парасема* отмечается именно системная значимость знака). В заметке 3310.13 он пишет, что термин *парасема* для него даже важнее термина *сема*. Все эти отношения и представляют один из ключевых моментов соссюровской концепции – идею системной значимости.

Таким образом, значимость (*valeur*) у Соссюра предстает как четверичное отношение, конституирующее знак (сущностно-эквивалентное, функционально-генетическое, структурное и системное):

а) за счет сущностной значимости речевой знак является отношением эквивалентности актуально мыслимого понятия и конкретного сигнала, а языковой знак – отношением понятия или представления в когнитивной картине мира и множества сигналов (но ни в одном из случаев знак не является суммой понятия и сигнала); в этом смысле понятие и акустический образ можно и впредь считать означаемым и означающим знака, но поскольку ни понятие, ни акустический образ не входят в состав знака, данное отношение следует интерпретировать так, что понятие является означаемым знака, а знак – означающим понятия, в то время как акустический образ является означающим знака, а знак – означаемым акустического образа, из чего неминуемо следует, что понятие и акустический образ связаны между собой не непосредственно, а только через знак, иначе говоря, знак является той связью, которая связывает понятие и сигнал или же констатацией эквивалентности определенных сигналов определенному понятию (этот тип значимости представлен в “Курсе” [см. 6, с. 113], но почему-то активно игнорируется интерпретаторами теории швейцарского лингвиста);

б) функционально-генетическая значимость обеспечивает то, что языковой знак является функциональным инвариантом множества речевых знаков (но ни в коем случае не их суммой), а речевой знак – вариативным результатом использования языкового знака (но не его прямой манифестацией или, тем более, составляющей); в силу этого языковой знак генетически полностью детерминирован речью и речевыми знаками и без них не мог бы возникнуть, в то же время речевой знак в функциональном плане полностью детерминирован языковой системой и

языковым знаком и без них не был бы знаком; замечу, что Соссюр задолго до Витгенштейна определил знак как ценностную функцию использования информации в общественной семиотической интеракции,

в) в силу наличия структурной значимости речевой знак является отношением конкретного значения и конкретной формы, при этом обе стороны знака принципиально тождественны в онтологическом плане – это дифференциальное функциональное отношение: значение – отношение формы к понятию, а форма – отношение значения к акустическому образу,

г) наконец, системная значимость конституирует знак как совокупность дифференциальных отношений его с другими знаками через значение или через форму (если это речевой знак, то с другими знаками в тексте, а если языковой, то с другими знаками и моделями в системе); вне системных отношений знак не имеет никакого бытия (это единственный вид значимости, который до сих пор регулярно и последовательно отмечался исследователями соссюровской концепции).

Таким образом, становится вполне понятным, почему Соссюр рассматривал значимость как ключевую конституирующую функцию языковой деятельности и видел в ней одни отношения и ничего, кроме отношений (“Любой языковой факт представляет собой отношение; в нем нет ничего, кроме отношения ... У языковых сущностей нет никакого субстрата, они существуют, потому что различаются...”, [8, с. 197]). Саму психофизиологическую субстанцию (обладающую пространственно-временной протяженностью, т.е. линейностью) он выводил за пределы семиозиса (“...языковой факт по своей сути не может состоять только из одной из указанных сущностей [звук или значения – О.П.] и для его существования необходимо наличие СООТВЕТСТВИЯ, но ни в коей мере СУБСТАНЦИИ или двух СУБСТАНЦИЙ... мы утверждаем, что ни механический, ни акустический факт, каждый в своей сфере, не составляют фонологического факта” [8, с. 129]). Точно так же за пределами семиозиса оказывалась и невербализованная сфера чистого мышления (то есть понятия). Знак, следовательно, это не совокупность понятия и акустического образа, а значимое отношение между ними, это не что, а как и зачем.

Список использованных источников

1. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Балли Ш. – М. : Изд-во иностр. лит-ры, 1955. – 416 с.
2. Булыгина Т. В., Крылов С. А. Система языковая (Лингвистический энциклопедический словарь) / Гл. ред. Ярцева В.Н. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 452-454.
3. Гак В. Г. Лексическое значение слова (Лингвистический энциклопедический словарь) / Гл. ред. Ярцева В.Н. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 261-263.
4. Слюсарева Н. А. Женевская школа (Лингвистический энциклопедический словарь) / Гл. ред. Ярцева В. Н. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 151-153.
5. Соссюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике / Соссюр Ф. де. – М. : Прогресс, 1990. – 280 с.
6. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Соссюр Ф. де. – М. : Прогресс, 1977. – 696 с.
7. Шулежкова С. Г. История лингвистических учений : / Шулежкова С. Г. – М. : Флинта: Наука, 2004. – 400 с.
8. Saussure F. de. Ecrits de linguistique générale, établis et  dit s par S. Bouquet et R. Engler, avec la collaboration d'Antoinette Weil, Paris, Gallimard, “Bibliothique des idées”, 2002. – 353 p.

Анотація. Рукопис книги Фердинанда де Сосюра “Про двоїсту сутність мовної діяльності” (“De l’essence double du langage”), що знайдений у 1996 р. та виданий у 2002 р., дозволяє нам переоцінити деякі положення його теорії, а саме розуміння лінгвістом термінів значення (signification) та значущість або цінність (valeur). Критика поняття знака та його складових, що заснована на нових матеріалах, міститься у двох моментах – висвітленні відношення знаку і поняття та висвітленні відношення між знаком та акустичним образом. Окремою проблемою стоїть встановлення місця і ролі значущості в семіотичній діяльності та знаку. Роздуми над цими проблемами привели до висновку про те, що знак це значуще відношення між поняттям та акустичним образом, а не їхня сукупність.

Ключові слова: знак, значущість, мова, мовлення, мовна діяльність.

Summary. The article “The Double Essence of Language” by Ferdinand de Saussure was found in 1996 and published in 2002. The newfound work allows us to revalue some points of his theory, in particular the understanding of such linguistic terms as significance and value. The critics of sign understanding and its components, based on new material, is about 2 things - to establish and clarify the relationship between the sign and the idea, and between the sign and the acoustic image. Another problem is to establish the place and part of significance in semantic activity and in the sign. The reflections on these problems lead to the conclusion that the sign is not a total of the notion and the acoustic image, but a significant relationship between both.

Key words: sign, significance, language, tongue, linguistic activity.

ОСНОВНІ ТЕЧІЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ДУМКИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО АМЕРИКАНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Духовна культура – сукупність духовних цінностей, створених людством впродовж його історії. Це досягнення в царині освіти, науки, літератури, мистецтва та інших напрямках духовної діяльності суспільства. Духовна культура демонструє рівень інтелектуального, морально-етичного, естетичного та емоційного розвитку суспільства. Рівень духовної культури, як правило, визначається рівнем розвитку суспільства, станом матеріального виробництва. Кожна суспільна формація використовує культурні досягнення попередньої, успадковує і опановує їх для створення своєї культури.

Кожна нація має свої характерні риси культури, однак на сучасному етапі в світі зростають інтеграційні тенденції, які ведуть до нівелювання етнокультурних відмінностей. На національну культуру згубно впливає масова культура. Відтак актуалізується проблема збереження самобутності національних культур. При цьому особливо важливим постає питання вивчення впливу навколишнього середовища (територіально-природного та історико-суспільного) на формування етнокультурної самобутності. Ось що з цього приводу пише у своїй монографії “Пути России” священник Олександр Кісельов, який багато років прожив у США: “Збереження культурного середовища – завдання не менш істотне, ніж збереження навколишньої природи. А між тим питання про моральну екологію не лише не вивчається, воно навіть не ставиться наукою як щось цілісне і життєво важливе для людини. Вивчаються окремі види культури і залишки культурної спадщини, питання реставрації пам’ятників та їх збереження, але не вивчається моральний чинник і вплив на людину всього культурного середовища в усіх взаємозв’язках” [1, 118]. Проблема збереження національної культури, вплив на неї навколишнього середовища надзвичайно актуальна для багатьох країн світу, в тому числі й для США [5].

Культура даної етнічної спільноти включає в себе таку колективну свідомість, яка, на думку відомого соціолога Е.С. Маркаряна, виробляється в процесі “позабіологічної” адаптації до навколишнього середовища (географічного та історико-суспільного) [3, 5]. Але при цьому потрібно пам’ятати, що культура “живе” і розвивається. Вона не може повністю визначитися навколишнім середовищем. Середовище – це лише потенціал. Суспільство, як і людина, має свободу вибору, і цей вибір часто залежить від національної самосвідомості.

Самобутність культури етнічної спільноти проявляється у спільній мові, системі цінностей, способі мислення (менталітеті), побуті і звичаях, філософії, релігії, етиці і праві, в домінуючих формах соціальної, економічної і політичної організації суспільства, політичній структурі, а також, що дуже важливо, в самосвідомості. На думку відомого соціолога П. Сорокіна всі ці вияви культури “...взаємопов’язані й просякнуті одним наскрізним принципом або цінністю, по своєму її виражаючи” [4, 429]. У кінцевому результаті кожна культура дає відповідь на запитання, в чому вона бачить сенс свого земного призначення.

Вивченню культурологічної проблематики сьогодення США присвячено багато розвідок, що охоплюють найрізноманітніші питання (А. С. Мулярчик, В. І. Солодовник, А. С. Козлов, Е. А. Стеценко, Л. Г. Михайлова, Б. Г. Гнилов, П. Сорокін, В. Добров, В. Шпак, Т. Денисова, Н. Висоцька, Г. Запорожець, П. Прічард, К. Ньюман, Дж. Хартмен, М. Кригер, С. Дембо, Р. Хьюз, Г. Сірсілло, Т. Коен, П. Ківі, Р. Раднер та багато інших). Тема нашого дослідження – розглянути лише окремі аспекти і особливості розвитку основних течій літературознавчої думки в сучасному американському суспільстві.

В останні десятиріччя ХХ століття література США продовжувала бути одним з найважливіших компонентів духовного життя не тільки Америки, але й Західної Європи, визначаючи тенденції розвитку світової художньої літератури. Рубіж 70-80-х років ознаменував собою значний підйом духовної еволюції США, який найповніше виявив себе в загально-естетичному та літературному планах. Сягнула свого апогею не тільки екстремістська ліворадикальна “контркультура”, але й естетика “нового консерватизму”. Неоконсерватори стверджували, що вони апелюють до “мовчазної більшості” і разом з тим вимагають привнесення жорсткіших критеріїв у царину художнього самовираження. Фактично неоконсерватизм став новим виявом заклику до конформізму, законслухняності будь-якою ціною, до дотримання норм загальнолюдської моралі найбагатших верств суспільства (романи Дж. Міченера “Сентенніел” (1976) і “Чесапик” (1978), роман А. Хейлі “Перевантаження” (1979)). На противагу цим поглядам основна частина письменників США зробила ще одну спробу наповнити новим змістом давню традицію національного радикалізму.

У 80-і роки багато відомих письменників США публікують книги, написані в руслі різноманітних модифікацій аналітичного реалізму, які містять активний відгук на суперечності американської дійсності (Н. Мейлер “Пісня палача” (1979), роман Е.Доктороу “Гагар’є озеро” (1980), роман К. Воннегут “Тюремна пташка” (1979), роман Дж. К. Оутса “Ангел світла” (1981). Заслужують на увагу нові твори Дж. К. Оутса “Середній вік: романтичний роман” (2001), Енн Тайлер “Давно, коли ми були дорослі” (2001), де поєднуються “реалістична” манера письма з “романтичною”.

До початку 80-х років у США все чіткіше визначилась важлива тенденція – намагання поповнити загально визнану на той час ущербність постмодерністських експериментів запозиченнями із досвіду реалізму. Яскравим прикладом такої еволюції служить авангардистська проза Дж. Барта (романи “Листи” (1979) і “Остання подорож якогось моряка” (1991).

На зламі 80-90-х років літературно-видавничий світ зазнавав все більшого тиску з боку ринкового механізму, який часто перетворював книгодрукування на фабрику по виготовленню невибагливих бестселерів.

У США все частіше почали висловлювати думки щодо необхідності протиставити “високочолим” європейським теоріям, і зокрема “гальському раціоналізму”, більш традиційну для Америки “практичну критику” [2, 89]. Так, відомий письменник Дж. Хартмен у книзі “Розбрід в критиці” (1989) жорстко заявив про необхідність протиставлення європейцям національної літературознавчої традиції. При цьому Хартмен висловлював жаль з приводу того що американське літературознавство ХХ ст. орієнтувалось головним чином на ідеї “консервативного модерніста” Т.С. Елліотта, а не на дослідницьку методологію таких конструктивно мислячих літературознавців, як Р. Борн і Л. Льюїсон. Багато інших літературознавців Америки також починають схилитися до вже згаданої “практичної критики”, тобто до соціологічних і порівняльно-історичних підходів. Намітилась певна зацікавленість авторитетними науковими методологіями в імпресіоністській критиці. Її сучасні варіанти почали називати “парапрактикою” або “творчою критикою”.

Наближення знаменного рубежу ХХ-ХХІ століть підштовхнуло мислячих письменників США все частіше повертатися до неминучої теми “підведення підсумків”. В середині 90-х років про це було написано принаймні два твори, які належать перу відомих майстрів, – романи “Час минає” Дж. Хеллера (1994) і “Театр Саббата” Ф.Ротта (1995).

До кінця ХХ століття дещо підупала віра в можливість зробити літературознавство абсолютно науковим. Більш того, найпретензійніші школи, найбільш “сайєнтистські” школи в літературознавстві (семіотика, структуралізм) почали розглядатися як руйнівники літератури, які дегуманізують бездушні методи аналізу. В цьому сенсі показовою є гостра критика структуралізму і постструктуралістичних методів “Каліфорнійської школи літературної теорії”. Її члени – редактори антології М. Кригер і С.Л. Дембо, пишуть: “На жаль, сама з’ява на американській сцені французької критики з її пристрасстю до технології і філософських абстракцій посилило жах критиків-практиків перед будь-якою теорією взагалі” [6, 8]. Самі ж каліфорнійські літературознавці схильні заперечувати важливість літературознавчого теоретизування, однак вважають, що теоретики не повинні втрачати почуття міри і створювати теорії ради теорій. І, як свідчать їх звертання до концепцій В. Гумбольдта, на противагу впливу Ф. де Соссюра, вони не є прихильниками новаторства і готові використовувати досить традиційні вчення і методи дослідження. Отже, цілком очевидно, що так звані “сайєнтистські” школи поступились своїми позиціями гуманістичним напрямкам, де на першому плані фігурують автор і читач, а не текст.

Незважаючи на непереробний оптимізм американського світосприйняття, породжена американським суспільством та його ментальністю художня література відзначається абсолютно практичним ставленням до власних державців – сучасників (про це неодноразово писали американські дослідники) і глибоким розумінням трагічності як константи людського життя. Вірогідно, що в такому світосприйнятті важливу роль відіграє пуританська традиція, особливостями світобачення котрої є амбівалентність, спіритуалістичність, алегоричність та метафорика інтерпретації світу, словесна значимість та специфічність трактування індивідуальності [7].

Сучасна американська література свідомо намагається змінити суспільство. Поет чи письменник, який говорить чесно й відверто у своїх творах, говорить іншим про необхідність перетворень. Хоч би яким консервативним було суспільство, зміни в його внутрішніх і зовнішніх реаліях неминучі.

Аналізуючи основні течії літературознавчої думки в контексті розвитку сучасної духовної культури США, ми можемо точно сказати, що ключові слова для характеристики американської літератури – мультикультуралізм і розмаїття.

Хоча згадані автори та течії літературознавчої думки аж ніяк не можуть претендувати на створення повної панорами американського літературознавства на зламі ХХ-ХХІ сторіч, можна

стверджувати, що як його зріз, вони показові щодо певних тенденцій у сучасній літературі США, а саме її все більш гібридного, кросс-культурного, поліжанрового та багатодискурсивного характеру, зумовленого мультикультурною та (пост) модерною ситуацією нашої доби. Перспективним у цьому напрямку є глибше і детальніше вивчення основних течій літературознавчої думки, а також дослідження інших шляхів розвитку даного жанру.

Список використаних джерел

1. Киселев А. Пути России /А.Киселев. – М.: St. Seraphim Fund, 1990. – С. 118.
2. Козлов А. С. Основные течения литературоведческой мысли США в XX столетии / А.С. Козлов // Культура и жизнь. США. Канада. – 2000. – № 8. – С. 80-91.
3. Маркарян Э.С. Понятие “культура” в системе социальных наук. – М.: рпарпаррррррррр, 1973. – С. 5-6.
4. Сорокин П. Человек, цивилизация, общество. – М., 1992. – С. 429.
5. Стеценко Э. А. Экологическое сознание в контексте американской культуры //Культура и жизнь. США. Канада. – 2001. – № 2. – С. 94-107.
6. Direction for Criticism: Structuralism and Its Alternatives. Ed. by M. Krieger and S. Dembo. Madison, 1977. – P. VIII.
7. Elliott E. The Cambridge Introduction to Early American Literature. – Cambridge, UP, 2002.

Анотація. У статті розглядаються характерні особливості розвитку літератури в сучасному американському суспільстві. Особлива увага звертається на аналіз основних течій літературознавчої думки США

Ключові слова: література, сучасне американське суспільство, основна теорія, літературознавча думка.

Summary. The article deals with certain features of literature development observed in the present day American society. Special attention is paid to the analysis of the main trends of the US literary tendencies.

Key words: literature, present day american society, main trend, literary tendency.

УДК 811.111'42

Пушкар О.О.

СПОСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СУБ'ЄКТА ДІЇ У ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕДВИБОРНИХ ПРОМОВ БАРАКА ОБАМИ)

В новій реальності міжнародного спілкування особливого значення набуває вивчення лінгвістичних особливостей політичного дискурсу (праці А. Н. Баранова, В. З. Дем'янова, В. І. Карасика, Ю. Н. Караулова, В. Г. Костомарова, П. Б. Паршина, В. В. Петрова, Г. Г. Почепцова, П. Серіо, Ю. А. Сорокіна, А. П. Чудінова, В. И. Шаховського, Е. Й. Шейгал та ін.).

Визначення дискурсу, що розглядається як “переважно текст, його уривок, схема, фрагмент, чи парадигма, письмова або усна; або акт (акти), комплекс (комплекси) усної комунікації, об'єднані послідовною логічною будовою і мовними зв'язками локального та глобального змісту з метою реалізації певної авторської інформативної, людинознавчої чи суспільнознавчої проблематики” [1, 29]. Дискурс, як лінгвістична сутність, визначається складною природою, що передбачає, щонайменше, породження/ кодування, продукування з боку мовця, що втілює інформацію у мовленнєву форму, та сприйняття і декодування з боку утримувача інформаціїD слухача.

Мета статті – проаналізувати політичний дискурс кандидата в Президенти США Барака Обами з точки зору інтегрованого соціального підходу, а саме його мовні політичні практики, у ході яких не тільки обговорюється світ, але й складаються правила цього обговорення, правила самого мовлення, а значить і відповідні розумові конструкції Отже, це значить, що ми намагатимемось провести комплексний аналіз, вводячи “структурний рівень” в широкий соціальний і культурний контекст.

Дослідників цікавить не дискурс загалом, а його конкретні різновиди, що задаються широким набором параметрів: суто мовними відмінними рисами (у тій мірі, у якій вони можуть бути чітко ідентифіковані); специфікою тематики; системою переконань; способами міркування й т.д.

Таким чином, думки когнітологів (В. І. Карасика, О. С. Кубрякової) про те, що мова дозволяє доступ до роботи нашої свідомості й нашого інтелекту, “своєрідно переломлюються тут, логічно приводячи до можливості розгляду за дискурсом (текстом, що має свого автора, створеного для вираження його позиції в певних конкретних умовах його соціального буття) особливого фрагменту ментального світу й відновлення його специфічних особливостей” [5, 16].

Дискурс, “що зводиться до зразків вербальної поведінки, що склались у суспільстві стосовно закріплених сфер спілкування” [4, 28], можна назвати інституційним.

Інституційний дискурс являє собою спілкування в заданих рамках статусно – рольових відносин, тому його можна визначити як вербалізуючу мовно – мислительну діяльність, що відбувається між представниками певних соціальних інститутів в окремих соціокультурних умовах.

Так, якщо темою такого інституційного дискурсу є питання політики, тобто відбувається вербалізація політичних поглядів, установок, інтенцій, то відповідний вид можна назвати політичним. Головним системоутворюючим критерієм для виділення політичного дискурсу може стати тематичний визначник мети “боротьба за владу”, тому що при жанровій і стильовій різноманітності усі інші критерії лише уточнюють основний і варіюються залежно від контексту [3, 71].

Говорячи про політичний дискурс, Е. І. Шейгал відзначає, що він має польову будову, у центрі якої перебувають ті жанри, які максимально відповідають основному призначенню політичної комунікації – боротьбі за владу [6, 23]. Це парламентські дебати, промови політичних діячів, аналітичні коментарі. У периферійних жанрах функція боротьби за владу переплітається, як показує автор, з функціями інших видів дискурсу, при цьому відбувається накладання характеристик різних інституційних дискурсів в одному тексті (наприклад, інтерв’ю з політиком включає елементи не тільки політичного, але й рекламного дискурсу) [6, 22].

Але у зв’язку з тим, що інтенція боротьби за владу – це специфічна характеристика політичного дискурсу, вона іманентно присутня у всіх його жанрах, чи то агітаційні промови, чи дебати в парламенті або політичні дискусії. Природно припустити, що найбільш яскраво дискурс політичних сил проявляється в моменти гострої боротьби, а саме в розпал передвиборчої кампанії. Загалом була виявлена наступна схожість політичних текстів: незважаючи на належність мовців до різних (часом протилежних) політичних напрямків, у всіх текстах присутні однакові блоки [6, 81]. Політик говорить про себе, про свій рух, іноді згадуючи при цьому ще й політичних союзників. В іншому блоці фіксуються згадування й характеристики “іншого” – це найчастіше політичний супротивник [6, 93].

Таким чином, пропонується опис дії, як мінімум, двох суб’єктів: “Я” (Sb – мовець) і “Інший” (це може бути Sb – виробник описуваної мовцем дії; а також це може бути Sb – спостерігач). Розглянемо на прикладі промови Барака Обама.

1. *I know a large part of the public want to move on.*

2. *The lawyers continue to divide over it – with their legal opinions bearing a remarkable similarity to their political view of the war* [7, 2], (представлено два суб’єкти дії: Sb – інший і Sb – мовець).

Але ця ж сама ситуація (опис дійсності, що сприймається мовцем) може бути представлена конструкцією, у якій формально суб’єкт не виражений:

e. g. Because there is no answer. There is no justification for their pain [7, 2].

На підставі вищесказаного являється можливим висунути наступну гіпотезу: існує кілька способів репрезентації суб’єкта у висловлюванні, кожний конкретний спосіб обирається мовцем з певною прагматичною метою [2, 42].

Для подальшого аналізу варто визначитись з термінологією, оскільки терміни, вживані окремими авторами, досить неоднозначні. Тому спочатку варто пояснити, що розуміється під такими термінами, як “пропозиція”, “семантичний і синтаксичний предикат”, “актанта”, “партиципінт”, “діатеза”.

Відомо, що речення як конструктивний знак співвідноситься із позамовною реальною або уявною ситуацією як зі своїм денотатом. Речення виокремлює у дійсності той або інший її фрагмент і представляє цей шматок дійсності як розчленовану й разом з тим цілісну єдність. Його денотатом є не просто сукупність окремих елементів досвіду, а їх ансамбль. Пов’язані в межах ситуації певними відношеннями предмети (у самому широкому змісті слова, тобто люди й тварини, предмети природи й артефакти й т.п.) кваліфікуються як учасники (партиципінти) ситуації [3, 61].

Позамовна ситуація відображається семантичною конструкцією, що називають пропозицією. Її ядром служить семантичний предикат, що відображає відношення або властивість. Предикат, володіючи певним валентним потенціалом, прагне створити своє оточення. У це оточення входять одиниці значення, що відповідають окремим елементам ситуації, а також такі, що відображають учасників ситуації, або партиципінтів. Це так звані семантичні актанти. Актанти

кваліфікуються залежно від тієї ролі, яку відіграють в описуваних ситуаціях їхні предметні учасники. Їм приписуються семантичні ролі агента (виробника дії), об'єкта (об'єкта дії), інструмента [3, 57] й т.д.

Пропозиція виступає як початковий спосіб впорядкування інформації, що буде передана за допомогою висловлювання. Пропозиція є означуваним елементарної синтаксичної конструкції. Ядром цієї конструкції є синтаксична одиниця – синтаксичний предикат. Його оточення утворюють синтаксичні актанти – такі синтаксичні одиниці, означуваними яких виступають семантичні актанти. Валентний потенціал синтаксичного предиката визначається, насамперед, валентним потенціалом предиката семантичного. Таким чином, виникає певний набір учасників ситуації, що являє собою діатезу [3, 14].

Звернемося до однієї із найбільш головних семантичних ролей, що важлива для нас ще й тому, що є провідною при реалізації описуваного нами прийому “усунення суб'єкта” – до ролі агенса. Термін “агенс” – (від латинського слова *agens* “діючий”, партиципійант, що здійснює контроль над ситуацією; той, із чийої ініціативи вона розгортається) – прийнятий у лінгвістичній семантиці для позначення діяча (суб'єкта), чия наявність неодмінно передбачається при описі дії. “Агентивність припускає крім самого поняття дії істотну залежність ситуації від агенса” [3, 98]. Про це свідчать наведені Булігіною Т. В. та Шмельовим А. Д. ознаки характеристики агентивності: “контроль ситуації з боку агенса, використання власної внутрішньої енергії (дія за внутрішнім імпульсом), вирішальний внесок у дію” [3, 98].

У реченні агенс виражається, як правило, підметом. Більше того, сама позиція підмета може приписувати відповідний для партиципійанта елемент агентивного значення. Тим самим маркується висунення одного з актантів на роль першого, головного в логічному плані [3, 47]. Оскільки мова зазвичай орієнтована на те, що головний персонаж відіграє в ситуації скоріше активну, ніж пасивну роль (тобто найчастіше є агенсом, який кодується називним відмінком), то виходить, що іменник у називному відмінку найчастіше позначає головного персонажа, тобто суб'єкта дії [3, 20].

Це відношення, як було показано вище, можна переосмислити й використовувати називний відмінок як засіб кодування не тільки агенса, але й будь-якого партиципійанта взагалі (тобто того, на кого мовцеві вигідно в цей момент звернути увагу слухачів), незалежно від того, чи контролює цей партиципійант ситуацію (тобто є агенсом) або він є партиципійантом на якого спрямований чийсь вплив (пацієнс, експірієнцер або бенефактив) [6, 23].

Вибір тієї або іншої із цих конструкцій визначається тим, який з учасників ситуації знаходиться в центрі уваги мовця, або, точніше, є головним персонажем поточного відрізка оповідання. Якщо мовцеві важливо за якихось причин звернути увагу слухача на нас, то називним відмінком буде кодуватися агенс, якщо на кандидата – то пацієнс.

До цього нами розглядалися учасники позначуваної предикатом ситуації, тобто семантичні актанти. Тепер варто описати, яким чином поводяться синтаксичні актанти, іменні члени речення, що заповнюють валентність даного предиката. На синтаксичному рівні ситуація дії може бути представлена декількома способами залежно не тільки від описуваної ситуації, але й у першу чергу, від того, на чому хоче акцентувати увагу мовець [3, 31].

Відбувається це завдяки деформації діатези. Вихідною (прямою) діатезою для даного предиката називається така, при якій кожний учасник ситуації (партиципійант) позначений у реченні відповідною йому й канонічно оформленою актантою і кожна актанта (що знаходиться у певній граматичній формі) позначає відповідного їй партиципійанта, що виконує в ситуації ту роль, яка стандартно виражається саме даною граматичною формою [6, 8]. Сама позиція підмета може надавати будь-якому партиципійанту елемент агентивного значення, що стає можливим тому, що агенс, як правило, виражається у формі підмета. Виходить, що через форму слухачеві імплікується думка про те, хто з партиципійантів позначає активного діяча в реальній ситуації, тобто представляє суб'єкта дії. Але оскільки, як вже було показано вище, не завжди в позиції підмета може перебувати саме агенс, то саме непряма діатеза є засобом маніпулювання свідомістю слухача. Завдяки подібним конструкціям імплікується думка, що той, про кого йде мова, може бути представлений не відповідальним за зчинену дію, а усього лише знаряддям або об'єктом якихось сил, протистояти яким неможливо [3, 32].

Розглянемо ряд можливих способів репрезентації суб'єкта у висловлюванні. Для цього проаналізуємо промову Барака Обама.

I. Sb виражений експліцитно, перебуває в центрі діатези, формально представлений підметом. Sb представлений агенсом, партиципійантом, що позначає особу, що здійснює контроль над ситуацією, того, із чийої ініціативи вона розвертається.

– Суб'єкт представлений агенсом, що виражений займенником “Я”.

e. g. I say to the Taliban : surrender the terrorists; or surrender power. It's your choice.

I have long believed this interdependence defines the new world we live in [7, 3].

– Суб’єкт представлений агенсом, що виражений іменником, який позначає живу істоту.

People should have confidence [7, 3].

– Суб’єкт виражений займенником із невизначеним референтом.

e. g. Those that finance terror, those who launder their money, those that cover their tracks are every bit as guilty as the fanatic who commits the final act [7, 4]...

– Суб’єкт представлений агенсом, що виражений особовим займенником (крім “Я”).

e. g. We should only be part of the single currency if the economic conditions are met. They are not window-dressing for a political decision. They are fundamental. Today they ask the same question of the Opposition [7, 4]...

– Суб’єкт виражений вказівним займенником, що вводить додаткову пропозицію.

e. g. Those that finance terror, those who launder their money, those that cover their tracks are every bit as guilty as the fanatic who commits the final act [7, 5]...

– Суб’єкт виражений неозначеним займенником.

e. g. Some may call that coincidence [7, 5]...

II. Sb виражений експліцитно, перебуває на периферії діатези, формально представлений доповненням. Sb представлений агенсом, партиципіантом, що позначає особу, яка здійснює контроль над ситуацією, того, із чия ініціативи вона розгортається.

– Агенс виражений особовим займенником “Я”.

e. g. Now that is what I have to worry about. And I understand of course why people think it is a very remote threat and it is far away and why does it bother us [7, 6].

– Агенс виражений іменником, що позначає живу істоту.

e. g. The Government should concentrate on the issues that elected us in 2007: the economy, jobs, living standards, health, education, crime [7, 6]...

– Суб’єкт виражений іменником з абстрактним значенням.

Intelligence about some WMD being ready for use in 45 minutes – elevated into virtually the one fact that persuaded the nation into war [7, 6]...

– Суб’єкт виражений займенником із невизначеним референтом.

e. g. One of these dictatorial states has used weapons of mass destruction [7, 6]...

Агенс виражений особовим займенником (крім “Я”).

e. g. We wake up one day and we find either that one of these dictatorial states has used weapons of mass destruction – and Iraq has done so in the past – and we get sucked into a conflict, with all the devastation that would cause [7, 7]...

Суб’єкт виражений вказівним займенником, що вводить додаткову пропозицію.

e. g. What is more, their alternative judgement is both entirely rational and arguable. This is true also of our security [7, 7]...

III. Sb представлений імпліцитно, він виведений за межі діатези, про його участь у ситуації свідчить тільки форма предиката (якщо предикат виражений дієслівною формою).

– Неозначено-особове речення. Sb формально не виражений, а предикат представлений Vf 1.

e. g. It is that out of the shadow of this evil, should emerge lasting good: destruction of the machinery of terrorism wherever it is found; hope amongst all nations of a new beginning where we seek to resolve differences in a calm and ordered way [7, 7]...

Неозначено – особове речення. Sb формально не виражений, а предикат представлений особовою формою дієслова Vf 3.

e. g. It is a regime founded on fear and funded on the drugs trade [7, 7]

– Безособові конструкції. Немає явно вираженого Sb, а предикат представлений безособовою формою дієслова, позиція Sb виявляється незайнятою.

e. g. There is a coming together.

Today conflicts rarely stay within national boundaries.

Today a tremor in one financial market is repeated in the markets of the world.

Today confidence is global; either its presence or its absence [7, 7]...

– Sb відсутній, але в реченні є підмет, що позначає Ob, представлений фактивом або партиципіантом, що виникли, перестали існувати або зазнали змін. Pr представлений дієсловом у пасивному стані.

e. g. It was the events of September 11 that marked a turning point in history, where we confront the dangers of the future and assess the choices facing humankind [7, 8].

IV. Sb представлений імпліцитно за допомогою номіналізації, для якої характерна формальна відсутність Sb, що перебуває при цьому усередині згорнутої пропозиції, представленої синтаксичним дериватом.

Як відомо, семантична валентність відповідає обов’язковим змінам у тлумаченні слова. У свою чергу, ці зміни виникають у тлумаченні як наслідок семантичних валентностей більш простих предикатів, які входять у тлумачення. Порівняємо: “вибір” – дія по дієслову “вибрати”.

Предикат “вибрати” – двовалентний (хто – вибрав – що), похідний від нього синтаксичний дериват сам заповнює його другу, об’єкту, валентність, а суб’єктна валентність залишається незаповненою, що дозволяє мовцеві зробити підміну при виборі номінації для суб’єкта:

e. g. We’re standing up for the people we represent, who play by the rules and have a right to expect others to do the same [7, 8].

Отже, стає очевидним, що у сучасному політичному дискурсі представлено три суб’єкти дії:

1. Sb політичної дії – 1 (сам мовець):

e. g. No decision I have ever made in politics has been as divisive as the decision to go to war to in Iraq [7, 8]..

2. Sb політичної дії – 2 (суперник, що реально в розмові може брати участь (і тоді це ситуація “відкритого протистояння”), а може і бути відсутнім у цей момент (ситуація “прихованого протистояння”):

e. g. This is not simply because of the gravity of war; or the continued engagement of American troops and civilians in Iraq; or even because of reflections made on the integrity of President [7, 8]..

3. Sb політичної дії “Народ”. Третій суб’єкт політичного дійства, уваги якого домагаються політики, на чий інтереси посилаються, чию думку, як їм здається, відстоюють:

e. g. “Why now? People ask. I agree I cannot say that this month or next, even this year or next he will use his weapons.” [7, 8]..

Незважаючи на наявність полісуб’єктності, варто констатувати, що в політичному дискурсі надзвичайно рідко існує пряма вказівка на конкретного діяча. Суб’єкт політичної діяльності далеко не в усіх випадках названий конкретно – референтним ім’ям. У результаті політичний діяч сприймається мовцем не як конкретна особа, а як якийсь політичний інститут. Відбувається це під впливом двох факторів, які враховувалися нами:

– фактор збільшення (наростання) абстрактності, покладений в основу типології слів, що представляють у висловлюваннях позицію Sb;

– поступове переміщення Sb з центру уваги на периферію з наступною нульовою представленістю на формальному рівні (тобто поступове, послідовне заміщення експліцитної представленості – імпліцитною);

Крім того, слід зазначити залежність категорії референтності від категорії множинності. Множинність в аналізованих висловлюваннях сполучена з невизначеністю, нереперентністю при зазначенні діяча, що знаходить своє вираження у вживанні предикатів, представлених Vf3 (говорять, будуть обманювати, пропустили, пропонують відібрати й поділити). При використанні таких конструкцій мовець як би дивиться на суб’єкта дії “з боку” [6, 344]. “Таким чином створюються фантомні члени соціуму: неозначеність виконує ті ж соціальні “лінгводемагогічні функції”, що і плюралізація” [6, 160]. У такий спосіб мовець виключає негативно оцінюваний ним об’єкт з свого світу, і, отже, “відчужує його, характеризуючи як елемент інший, далекої йому культури, іншого – далекого – світу” [6, 57].

“Свій” же світ для мовця конкретний, і в силу цієї конкретності, дискретні об’єкти цього світу названі мовцем власними іменами. “Свій світ – це світ власних імен”. “Чужий світ – це світ нерухомий, статичний і плоский. Це світ, у якому немає дискретних об’єктів, і тому він сприймається нероздільно” [6, 49] – ця думка Шейгал Е. І підтверджується прикладами висловлювань із політичного дискурсу, у яких суб’єкт експліцитно не виражений (тобто набуває чинності фактор поступового зсуву суб’єкта дії з центру уваги), а в якості предикату мовцем обрані пасивні дієприкметники та короткі прикметники [6, 63].

Політикові вигідно фокусувати увагу слухача на об’єкті, не називаючи суб’єкта дії, оскільки завдяки цьому підсилюється прагматичний ефект протиставлення “свого” і “чужого” світів: відбувається фіксація свідомості слухача на негативі, що оточує людину, з яким безглуздо боротися самому, а треба просто послухатися конкретного політика, довіритися йому, а виходить, проголосувати за нього. Таким чином, завдяки усуненню суб’єкта дії з висловлювання політика, реалізується функція контролю над установками й поведінкою слухачів.

У світлі всього вищесказаного політичний дискурс постає самостійним комунікативним явищем, і тим самим має всі можливості для керування думками й відносинами аудиторії в необхідному для суб’єкта руслі.

Дана сфера дослідження може торкатися усіх когнітивних, психологічних та комунікативних сфер особистості, а, отже, дає широке поле для подальшого дослідження. Маніпуляція – це вплив на свідомість, а особистість та її свідомість являють собою динамічну структуру, що постійно розвивається та змінюється під впливом зовнішньо-соціальних та внутрішньо-психологічних факторів, а отже і дане дослідження може бути основою для подальшого виявлення специфічних маніпулятивних впливів на різні індивідуальні сторони свідомості особистості.

Список використаних джерел

1. Дискурс іноземномовної комунікації (колективна монографія). – Львів: Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка, 2001. – 495с.
2. Баранов А. Н. Введение в прикладную лингвистику / А. Н. Баранов – М.: Эдиториал УРСС, 2001 – 360 с.
3. Булыгина Т. В., Шмелёв А. Д. Я, ты и другие в русском синтаксисе (нулевые местоимения: референция и прагматика) / Т. В. Булыгина, А. Д. Шмелёв // Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). – М., Школа “Языки русской культуры”, 1997. – 236 с.
4. Карасик В.И. Структура институционального дискурса / В. И. Карасик // Проблемы речевой коммуникации. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2000. – С. 25-33.
5. Кубрякова Е. С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике / Е. С. Кубрякова // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты: Сб. обзоров / РАН ИНИОН Центр гуманитарных научно-информационных исследований, Отд. языкознания: Ромашко С.А., отв. ред. и др. – М., 2000. – С. 7-25.
6. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса: Монография / Е. И. Шейгал – Волгоград: Перемена, 2000. – 368 с.
7. Barack Obama. Our Past, Our Future and Vision for America. Campus Progress Annual Conference / Obama Barack. July 12, 2008. – 8 p.

Анотація. Стаття присвячена аналізу мовленнєвих репрезентацій політичного досвіду Барака Обами, його вмінню використовувати відповідні механізми для вираження особливої ментальності і навіть “особливої ідеології” (Ю. С. Степанов) в процесі спілкування і взаємодії з людьми, а саме абстрагуванню політика від прямого суб’єкта та переходом до множинності у висловлюваннях щодо ефективності його сприйняття широкими масами

Ключові слова: політичний дискурс, семантика, прагматика, когнітологія, інтенціональність, ілюктивна сила, пропозиція, ментальність, суб’єкт дії.

Summary. This paper is devoted to an outline analysis of Barack Obama’s political speeches, his abilities to use adequate strategies and principles for presenting “special mentality and even ideology” while communicating with people so that he can be supported and elected by the American nation.

Key words: political discourse, proposition, cognition, semantics, pragmatics, discourse as social interaction, verbal strategies.

УДК 82.091:821.161.2

РЕГА Д.О.

МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО ТА ФРАНЦУЗЬКИЙ СЮРРЕАЛІЗМ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ

Кінець ХІХ – початок ХХ століття характеризується як період змін у суспільній думці світу, де на перше місце виходять такі категорії як: невпевненість у майбутньому, передчуття неминучих історичних і соціальних катаклізмів.

Першими, хто взявся шукати шляхи подолання кризових ситуацій, виведення людини із стану “коми”, стали представники філософської думки А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, К. Ясперс, С. К’єркегор, З. Фрейд та інші. Об’єктом своїх досліджень вони обирають сучасну їм людину з її невдачами, з відчуттям пригнічення та повної деградації у суспільстві. У той період філософів (і митців також) найбільше хвилювали такі питання, як роль і місце особистості у Всесвіті, загальні закони духовної еволюції людства, моральні чинники, що сприятимуть майбутньому розвитку суспільства.

Наприкінці ХІХ століття у світовій культурі з’являється новий напрямок – модернізм, який охоплює період в історії культури майже до середини ХХ століття. Він характерний тим, що приділяє велику увагу внутрішньому світу людини, надає перевагу творчій інтуїції, метафоричній побудові образу за принципом асоціативності.

З модернізму, як синтетичного творчого методу, вийшли імажинізм, футуризм, акмеїзм, експресіонізм, сюрреалізм, “театр абсурду”, дадаїзм, “новий роман” та інші менш популярні “гілки”.

Сюрреалізм в європейських країнах устиг наробити чимало галасу саме через свою неподібність, неординарність. Є чимало статей та ґрунтовних праць безпосередньо про французький сюрреалізм, але в компаративістичному аспекті його вивчення у зіставленні із слов'янськими літературами, таких праць не так уже й багато. Рівень осмислення даної проблеми в українській науці знаходиться на стадії первинної зацікавленості, адже лише останнім часом виходять у світ праці, які спрямовані на дослідження даної теми. Окреслена нами проблема не вивчалася досі, лише частково піднімається у праці В. Радзівєвської “Французький сюрреалізм в Україні: форми міжлітературної рецепції” (2008), а також у монографії А. Білої “Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки” (2006). Досі поезію М. Семенка намагалися порівняти з представниками російського футуризму (І. Северянін, В. Маяковський, Б. Лівшиць та ін.), але аж ніяк не із європейськими, тим паче з Гійомом Аполлінером. Так, В. Гаряїв наголошував на спробі порівняльного аналізу лірики Семенка, Северяніна і Маяковського [7, 102-103], Г. Черниш намагається дослідити взаємозв'язки М. Семенка з Ігорем Северяніном [16]. Саме такий стан справ дозволяє говорити про спробу комплексного дослідження рецепції та типології французького сюрреалізму та його роль у становленні футуризму в Україні та особи Михайля Семенка зокрема.

Якщо говорити про готовність української літератури 10-х – 30-х років ХХ ст. прийняти (чи не прийняти) сюрреалізм, то варто згадати, що літературне життя України на межі ХІХ – ХХ ст. було насиченим й різнобарвним. У 80-90-ті ХІХ ст. реалізм і натуралізм стали важливими чинниками розвитку літератури, але загальна літературна ситуація значно змінюється та ускладнюється тим, що з'являються нові стилі, угруповання, школи.

У 20-ті роки ХХ ст. літературне життя зосередилося довкола кількох журналів, які видавали твори двох генерацій: молодшої та старшої. Українська література переживає, здебільшого, вплив двох “нео-” – неокласицизму (М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филипович, Юрій Клен (О. Бургардт), М. Рильський, В. Домонтович (В. Петров), М. Могилянський, А. Ніковський, Б. Тен, Г. Кочур) та неореалізму (В. Винниченко, В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, І. Сенченко та ін.). В українську літературну систему вривається раніше не бачене і нове – футуризм. Саме футуризм, на нашу думку, став тим рухом, який тісно співпрацював із сюрреалізмом, та багато в чому наслідував дане новоутворення.

У час, коли футуристичні ідеї заповнили чи не весь літературний простір України, а журнал “Нова Генерація” почав знайомити українського читача із європейськими митцями та їх творами, вперше в Україні заговорили про французький сюрреалізм. Так, у журналі друкуються розвідки про Г. Аполлінера, П. Пікассо, О. Архипенка та ін. Вітчизняні дослідники пишуть теоретичні праці, наприклад С. Ромова “Від дадаїзму до сюрреалізму” (1929 р., №9), В. Державин у журналі “Критика” (1928-1932 рр.) знайомить із постатями французького авангарду, а саме: Л. Арагон, А. Бретон, П. Елюар, Ф. Супо. Відомо, що у 1930 р. Л. Арагон побував в Україні з метою взяти участь у Міжнародній конференції “революційних письменників”.

Примітно, що журнал “Нова Генерація” виходив під патронатом саме українських футуристів, яких очолював Михайль Семенко. Українських футуристів цікавив, передусім, європейський авангардний рух, зокрема сюрреалізм, прояви якого можемо віднайти і у творчості вітчизняних футуристів на прикладі М. Семенка.

Скажімо принцип візуалізації рядків, який широко практикували А. Бретон і Л. Арагон знаходимо у творчості все того ж таки М. Семенка:

А Н Г Л І Я П О Н І Я

[15, 73-77]

Тут автор удадо надає словам перспективного зображення, що нагадує радіосигнали.

Прикладом колажу може слугувати наступний вірш М. Семенка “Панфутуристи”, в якому яскраво прослідковуються сліди дадаїзму – мистецької течії, поширеної на поч. ХХ ст.:

піднімається в гору
велетенський ланцюг
а тут з кнопками
за апаратом ми
панфутуристи

[15, 73-77]

Це свідчить про те, що Михайль Семенко більш близький до сюрреалізму у художньо-стильовому відношенні, ніж, скажімо, в ідейному.

З першого погляду важко стверджувати про окремі видимі та докорінні подібності між футуризмом та сюрреалізмом. Проте саме футуризм в Україні став першим реципієнтом сюрреалістичних ідей Європи. Звісно, він не міг акцептувати всього, але певні речі він все ж таки прийняв як на ідейному, так і на художньому рівні.

Інтерпретуючи українську рецепцію та типологію французького сюрреалізму, варто порівняння поезію одного із представників французького сюрреалізму Гійома Аполлінера з представником українського футуризму – Михайлем Семенком, позаяк при ближчому знайомстві з їхньою поетичною спадщиною, цілком очевидним є наявність спільних рис у манері творення поетичних творів цих двох письменників.

Так, широкого розповсюдження у творчості Гійома Аполлінера та Михайля Семенка набули каліграми. Використовуючи каліграми та візуальні прийоми, Михайль Семенко творив зорову поезію – “поезомалярство”. Семенко видав два цикли, написані в цьому річці: “Каблепоема за океан” і “Моя мозаїка”. Обидва цикли складаються із восьми та десяти “карток” відповідно. Назви циклів говорять про синтез різних стилів. У випадку із “Каблепоема за океан” – це телеграма і поема. Підтвердженням цього є стиль: стислий, лаконічний, послідовний та логічний. Подібне спостерігається і у Гійома Аполлінера.

ми поети
нового бігу
за колесом
штурмани ми

[15, 73-77]

Характерним для творчості футуристів є розкутість побудови віршів, яка компенсує строгість і плакатність тексту. Наглядним прикладом цьому є те, як М. Семенко обіграє слово “руда”:

Р У Д А
У

Р У
Д А

 Д
Д

Р У
Д А

 У
А Д У Р

[15, 73-77]

Гійом Аполлінер довів до довершеності спосіб творення каліграм. Як зазначає дослідник Г.Буачідзе: “Звернення Аполлінера до каліграм було не забаганкою, а відображало потребу, яка витала в повітрі” [6, 285]. Аполлінер не перший використав цю форму вірша. Відомі ідеограми, що належать ще до IV століття до н.е., трапляються вони і в “Гаргантюа і Пантагрюель” Ф. Рабле.

Так, уже став хрестоматійним вірш Гійома Аполлінера “Зарізана голубка і водограй”. У цій поезії Аполлінер використав можливості ідеограми для створення антивоєнного вірша. Літери різного розміру розташовані рядками, що розходяться в різних напрямках. Так поет створив малюнок голубки над струменями фонтана. Цей образ є символом вічного плачу по тих, які загинули в період Першої світової війни. У свою чергу, фонтан символізує ріки крові, що ллються на війні. Відомо, що образ зарізаної голубки Аполлінера став прототипом голубки Пікассо, який через сорок років підхопив ідею поета, створивши образ, що символізує мир у сучасному світі.

У своїх каліграмах, Гійом Аполлінер та Михайль Семенко намагалися експериментувати в царині поетичної форми. Однак “зорова” поезія Гійома Аполлінера багатша, більш варіативна, креативніша, знаходиться на вищому щаблі ніж така ж поезія Михайля Семенка, де, на нашу думку, ще простежується сліди примітивізму, якоїсь недовершеності форми.

Г.Аполлінер та М.Семенко залишили після себе багато чого для своїх наступників як у царині поетики, так і у царині естетики. Якщо ж говорити про власне поетичні нововведення Аполлінера, то варто відзначити наступне: він закріпив право писати вірші абсолютно вільно від традиційного синтаксису та пунктуації. Це ми спостерігаємо і у основних ідеях Михайля Семенка. Так, при першому знайомстві із віршами цих трьох письменників зауважуєш відсутність розділових знаків, знаків оклику, знаків питання (хоч при прочитанні вірша, залежно від інтонації, читач інтуїтивно ставить знаки оклику чи знаки питання). Хоча у деяких віршах Михайля Семенка та Гійома Аполлінера зустрічаються розділові знаки, але це поодинокі випадки. Щоб проілюструвати цей принцип наведемо вірш Гійома Аполлінера “Пекло” та вірш Михайля Семенка “Мій рейд у вічність – II”:

Блукав пустелею без крапельки вологи
До моря вибився на спрагу знемага
Той мандрівник моя безвихідна жага
А море то твоя даремна перемога

У гарній масці хтось душа аж чорна в нього
Під шибеницею де змучена й нага
Любов повішена катюга ж вимага
Для неї іспиту іще і вогняного

Той спраглий маска та і страчена всі три
У пекло нуряться що лють моя копала
А ймення пеклові Щоб ти мене кохала

Отак хоч раз в житті а долю обхитри
Як не судилося прекрасного кохання
Нехай міракллями овіється сконання

[10,289]

Слухайте шепіт хвої на хребтах
і гомін вікових віт.
Не можна затуляти сучасним
життям
життя тисячоліть.

Будьте вдячні вічності, що живе
в вас,
оживлюйте кожну
річ.

Коли знайдете в землі напівзгнилий
людини таз –
ви з людиною
віч-
на-
віч.

(Михайль Семенко “Мій рейд у вічність II”)[14]

У даному вірші ми можемо спостерігати відсутність ком, крапок, оскільки читач не попереджений крапкою про те, що речення закінчується, він змушений обірвати його несподівано – і кожен рядок сприймається сам по собі. Вірші, не обтяжені пунктуацією, таким чином нібито складаються із рівних граней, що формують цілісну конструкцію залежно від рішення читача.

Значно простіше “препарувати” вірш Михайля Семенка. Особливу увагу звернімо на використання мовного елемента “віч-на-віч”, який автор пише вертикально. Слова вільно взаємодіють між собою – вони набувають бажаної для поета багатозначності, нелінійності у трактуванні.

На нашу думку, такий прийом у творчості цих письменників дозволяє досягти відкритості структури, відсутності пунктуації, яка, в свою чергу, дозволяє довільно гратися із сенсом, вибудовуючи із півдесятка різноманітних комбінацій “граней” поезії потрібну грань, щоб досягти бажаного результату.

Творчість цих письменників просякнута урбаністичними й мариністичними мотивами й сюжетами, відзначається мовними і формальними експериментами й намаганням епатувати читача. Вони пропагували деструкцію форми, яка, за словами В. Моренця, дозволяла “на поверхні тексту представлених гіпертрофованою ономатопейністю, яка за певною межею перестає бути звуконаслідуванням і переходить у віднайдення і витворення певних смислів на рівні звукової організації мови” [11, 168].

Наглядними є такі вірші Г. Аполлінера та М. Семенка:

...Листя
Торчється
Потяг
Котиться
Життя
Точиться

[3, 108]

Осте сте
Бі бо
бу...
berceus кару
селі
елі
лілі

[13]

Футуристів захоплювали такі почуття та емоції, які вони не встигали перевтілювати у звичайні слова, а висловлювалися уривками слів та окремими складами:

Фффф
дмухало пирхало
шшшш
шипіло шумно за машиною

[13]

Такі уривки слів, чи, радше, звуконаслідування притаманні й творчості Гійома Аполлінера:

...Тря-ля-ля
...Ляп-тур-лю
...Тру-ду-ду

[3, 177]

Урбаністичні пейзажі з автомобілями, потягами, аеропланами, електрикою, чадом, кав'ярнями, злочинцями і проститутками співіснує у творчості футуристів з ідилічними сценами природи. Не бракує цій поезії і турпістичних мотивів. Ці футуристичні елементи (хоч не у повній мірі) присутні і у творчості Г. Аполлінера:

Бродила ввечері по Кельну
Незгірша серед тих жінок
Мужчин голубила ретельно
А по роботі йшла в шинок
Щоб задурить нудьгу пекельну

Зносила вроду на панелі
Рудий пейсатий сутенер
Щодня зарібку ждав від неї...

[3, 70]

Перед фонтаном, в заснувшому скверіку, самотньо ворушив
Заломленими губами маніяк.

Публіка з садів і електричних театрів розходилась по каварнях
Садист на темнім розі, перестрінувши солодку мрію
Притулив енергійно до жіночої спини свій стек...

[9, 274]

Можна помітити, що М. Семенко запозичив чимало принципів та постулатів, які проголошував сюрреалізм, а саме: 1) інтуїція як основа мистецтва; 2) М. Семенко бажав розпочати творення літератури з нуля; 3) зацікавлення театром як виразника людини доби футуризму; 4) переосмислення кубізму у принципах творення художнього образу, звідси словесна візуалізація образу художнього вираження, що так поєднує футуризм із сюрреалізмом; 5) принцип автоматичного письма; 6) тема підсвідомого (з біографії М. Семенка відомо, що він три роки навчався у Петербурзькому психоневрологічному інституті). Також варто відзначити, що саме М. Семенко почав активно використовувати верлібр в українській літературі. Цікавими є спогади Є.Адельгейма, які він залишив про Михайля Семенка: “Верлібр став для Семенка справді вільним віршем, вільним од жорстких норм класичної версифікації і вільним у трохи іншому значенні – значенні духовного розкріпачення, можливості вилитись без оглядки не лише на строго регламентовані віршові прийоми, а й прийоми їх обов’язкового для футуристичних прокламацій руйнування...” [1, 29-36].

Якщо говорити про відмінні риси Михайля Семенка та французького сюрреалізму, то варто зробити наголос на тому, що ці риси проступають у співвідношенні М. Семенко-французький сюрреалізм у розумінні А. Бретона та ін. Так, уперше слово “сюрреалістичний” прозвучало в травні 1917 року, коли Аполлінер представляв глядачам драму “Парад” Ж.Кокто. Аполлінер схвалював “новаторське об’єднання” декорацій, костюмів, хореографії. З цієї несподіваної єдності і народжується, писав він, “щось на кшталт “сюрреалізму”, в якому я вбачаю відправну точку для проявлення нового духу” [2,29]. Сюрреалістичною драмою назвав Аполлінер свій фарс “Груди Тіресія” (“Mamelles de Tiresias”), поставлений на сцені місяцем пізніше “Параду”. Коментуючи драму, Аполлінер водночас сформулював новаторський принцип мистецтва, якому, з його точки зору, має належати майбутнє: слово “сюрреалізм” Аполлінер протиставив і символіці, і правдоподібності, щоб “повернутися до природи, але не копіюючи її, як це роблять фотографи. Коли людина задумала наслідувати ходіння, вона винайшла колесо. Вона здійснила, сама про це не знаючи, сюрреалістичний акт” [4,186].

У своїй програмі “Esprit nouveau” (фр. “Новий дух”), яка була вміщена у тексті “L’esprit nouveau et les poètes” (фр. “Новий дух і поети”), Гійом Аполлінер проголосив шукання форми,

формальних експериментах у поезії, свободу вільного вірша, упровадження різноманітних типографічних прийомів, застосування прийому “візійності”, і все це формує синтез багатьох мистецтв [17,397]. Чи не нагадає вам все це, мимоволі, принципи, які проголошував М. Семенко? Різниця вся у тому, що, як зазначає Д. Наливайко: “Гійом Аполлінер говорив про художній образ, який, не маючи зовнішньої схожості з предметом, з особливою силою і загостреністю виражає його внутрішню суть, його “ідею”... Тут йшлося про тип образності, який з реальністю зовсім не пориває, тоді як у Бретона сюрреалізм зводився до вкрай суб’єктивного вираження підсвідомості” [3,24]. Тим паче, як зазначає В. Радзівська: “у зіставленні з сюрреалізмом є одна відмінність: якщо Андре Бретон і його група будували ідилічні замки свого мистецтва подалі від навколишнього (соціального) світу.., то М. Семенко, навпаки, намагався привнести у своє мистецтво зовнішній світ. Таким чином, український поет запозичив у сюрреалістів не ідейну, а елементи художньо-стильової специфіки” [12,63].

У праці “Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки”, Анна Біла зазначає, що “подібно до італійських футуристів і французьких сюрреалістів, основою нового мистецтва він вважає інтуїцію... він бажає бачити кверофутуризм справжнім, тобто програмовим, напрямком літератури, подібно до всіх ідеологів авангарду, творити “від нуля форм” [5, 102]

Відомо, що сюрреалізм сформувався як цілісний літературний напрямок вже після смерті Г. Аполлінера і ті, хто підхопив це визначення, принципи та світоглядні постулати не продовжили справу Аполлінера, а почали формувати свій сюрреалізм, який знає увесь світ, а не той, який мав бути за Гійомом Аполлінером.

М. Семенко усе своє життя експериментував у царині поетичних образів, лексики, ритму, метра, синтаксису й пунктуації, рими. Він руйнував те, що віками стояло непохитно, задля того, щоб звести нову будову. Він зближував далекі за семантикою слова, поняття, уявлення й знову розводив їх.

Якщо ж говорити про внесок Гійома Аполлінера у скарбницю світової літератури, то “...основним внеском Аполлінера у розвиток поезії стали не окремі експерименти, а загальне вміння об’єднати розрізнені доти елементи – фантастику та сатиру, героїку та інтимність, перетворити вузьку, обмежену прозу у складну і неоднозначну лірику... – у твір, однаково відкритий і трагічному, і комічному, і ліричному” [8, 53-56].

З усього видно, що футуризм став одним із тих авангардних явищ, який спровокував мистецький переворот на Україні. Саме футуризм першим осмислив та запозичив деякі світоглядні та поетикальні риси із французького сюрреалізму. Поетикальні особливості поезії Михайля Семенка та Гійома Аполлінера в значній мірі перегукуються на рівні каліграм, а також у тематичному та ідейному наповненнях. Ми сподіваємося, що дана проблема стане поштовхом для подальших досліджень у цьому руслі.

Список використаних джерел

1. Адельгейм Є. Михайль Семенко/ Є.Адельгейм//Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: В 4 кн. Книга друга. – К., 1994. – С.29-36
2. Аполлінер Г. Эстетическая хирургия: Лирика. Проза. Театр/ Г.Аполлінер. – СПб,1999. – 560 с.
3. Аполлінер Г. Поезії / Пер. з фр.; Передм. Д. Наливайка “Шляхами оновлення поезії”, С. 5–48/ Г.Аполлінер. – К.: Дніпро, 1984. – 225 с. – (Перлини світової лірики).
4. Балашова Т. Французская поэзия XX века / Т.Балашова. – М.: Наука, 1982. 389 с.
5. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене/ А.Біла. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.
6. Буачидзе Г. Аполлинер и пути развития французской поэзии/ Г.Буачидзе. – Тбилиси, 1989. – 422 с.
7. Гаряїв В. Нереалізований ювілей / В.Гаряїв// Український Засів. – 1993. – Ч.8 (12). – С. 102-103.
8. Зарубіжний письменник “Гійом Аполлінер”// Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. Т.1: А-К/ За ред. Н.Михальської та Б.Щавурського. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – С. 53-56
9. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930). Переклад з англійської Рая Тхорук/ О.Ільницький. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
10. Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера/Переклади/М.Лукаш. – К.: Дніпро, 1990. – 300 с.
11. Моренець В.Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В.Моренець. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 327 с.
12. Радзівська В. Французький сюрреалізм в Україні: форми між літературної рецепції : Дис... канд. наук/ В.Радзівська. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2008. – 209 с.
13. Семенко М. Місто [Електронний ресурс] / М. Семенко – Режим доступу: <http://poetry.uazone.net/default/pages.phtml?place=semenko&page=derzan17>

14. Семенко М. Мій рейд у вічність-II [Електронний ресурс] / М. Семенко – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/lib/semenko/2epr1.html>
15. Сорока М. Поезозомалярство М.Семенка/ М.Сорока // Слово і час. 1997. №11-12. – с.73-77.
16. Черниш Г. Український футуризм и поезія Михайля Семенко/ Дисс. на соиск. уч. ст. канд. філолог. наук. – К.: Ін-т літ. ім.Т.Г.Шевченка НАНУ, 1989. – 203 с.
17. Gazda G. Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku / Grzegorz Gazda. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN. – 2000. – S.767

***Анотація.** У статті здійснено спробу дослідити українську рецепцію та типологію французького сюрреалізму у 10-30-і роки ХХ ст. Відзначено схожість сюрреалізму із футуризмом в Україні, позаяк саме цей напрям став першим абсорбуючим матеріалом для розуміння французького сюрреалізму. Акцентується увага на основних принципах поетики Михайля Семенка та Гійома Аполлінера, а також підкреслено відмінні риси у поглядах на літературу у представників французького сюрреалізму та Михайля Семенка зокрема.*

***Ключові слова:** футуризм, сюрреалізм, рецепція, типологія, поетикальні особливості, зорова поезія.*

***Summary.** In the article is made an attempt to explore the Ukrainian reception and a typology of French surrealism in the 10-30th years of the XX century. Noted the similarity of surrealism with futurism in Ukraine, because exactly this direction was one of the first absorbent material for the understanding of French surrealism. Emphasis on basic principles of poetics in Mychail Semenko and Guillaume Apollinaire and also points out different principles in looks of French surrealism and Mychail Semenko especially.*

***Keywords:** futurism, surrealism, reception, typology, poetical features, visual poetry.*

УДК 811.161.2'373'282.2(47785)

Русак Ю.М.

ЛЕКСИКА ОБРЯДУ НАРОДИН У БУКОВИНСЬКОМУ ДІАЛЕКТІ

Родинні обряди – весільний, народжувальний та поховальний – сягають глибокої давнини, вони знаменують етап ініціації людини, трансформації із одного стану в інший. Народини та поховання належать до межових родинних обрядів, які у безкінечності людського буття виокремлюють життя людини. Ці обряди, особливо поховальний, були предметом аналізу багатьох учених [Н.Виноградової, Н.Гаврилук, В.Дроботенко, М.Зеленчук, В.Іванова, В.Конобродської] та ін.

Народження дитини – важлива подія у кожній родині, що відзначають самі носії буковинського діалекту: *ў'кожді сім'їі до на'рожен'а ди'тини го'туїуци особливо // на'рожен'е ди'тини ње ви'ликим с'в'етом ў ро'дині / а ше / 'першоїі //* (с. Суховерхів Кіцм.).

У давнину народження дитини сформувало систему обрядодій, метою яких було пристосування новонародженого та його матері до нових умов життя. Вважалося, що дитина переходить у світ живих зі світу мертвих. Посередницею при цьому була мати немовляти, яка за допомогою жриці племені (пізніше цю роль успадкувала баба-повитуха) так само переходила межу між живими та мертвими. Функціонально народжувальні обряди, як і всі родинні обряди, поділяються на передпологові, пологові та післяпологові [3, 230].

Мета статті – проаналізувати лексику обряду народин у буковинському діалекті. За К.Ф. Германом, на території Чернівецької області функціонують гуцульські, буковинські, перехідні від гуцульських до буковинських, перехідні від буковинських до наддністрянських, подільські, перехідні від буковинських до подільських говірки [2, 410]. До буковинського діалекту належать всі названі говірки, крім гуцульських та подільських.

До наукового аналізу залучено діалектні тексти про обряд народин носіїв буковинського діалекту старшого віку, які ми розглядаємо як народжувальний обрядовий дискурс, та словникові статті зі “Словника буковинських говірок”. Емпіричний матеріал ретранслює інформацію про духовну і матеріальну культуру буковинців, яка, частково відходить у минуле.

Моделювання лексики обряду народин представлено лексико-тематичною сіткою, яка поділяється на 4 лексико-тематичні групи: “лексика на позначення понять передпологового

етапу”, “лексика, що пов’язана з пологами”, “лексика, що позначає поняття післяпологового етапу”, “лексика, пов’язана з обрядом хрещення”.

1. “Лексика на позначення понять передпологового етапу” становить дві мікротематичні групи: “назви вагітної жінки” і “назви стану вагітності”.

На позначення вагітної жінки у буковинському діалекті використовуються мовні одиниці: *вагітна жінка, вагітна, груба, веремінна, біремінна, огридна жінка, огредна жінка*.

Вагітна жінка не повинна / нішити ні пр’ести в середу і йатницю // (с. Банилів Вижн.).

У буковинських говірках вагітну жінку називають зазвичай *груба*, в основу слова покладена мотиваційна ознака за зовнішнім виглядом людини. У такий спосіб, напевно, відбувається табування явища позамовної дійсності, яке відповідає принципу “не зашкодити словом”. Прикметник *груба* вступає у синтагматичні зв’язки з дієсловом-зв’язкою *бути* та дієсловом руху *ходити*, утворюючи фразу *ходить груба*. Пор.:

Груба, ж. 1. Вагітна. Заг. *Наша Надя ходи груба*. (Лукачівка Кельм.). 2. Крупна, повна, товста. Заг. *Така груба, хоч пиши на ні* (с. Вікно Заст.) [СБГ, 77].

В нас колис було так // як ші жінка ходила з груба / то й ії ні можна ні плакати / ні видіти шос страш не / бо дітина буди плак сива (с. Тисовець Стор.).

Слова *веремінна* та *біремінна*, ймовірно, є фонетичними варіантами, які виникли внаслідок інтерференції, таким чином у говірках відбувається адаптація російського слова *беременная*. Однак слово *веремінна*, на нашу думку, “підтримується” словом *веремня* (*верем’я*), яке у буковинських говірках має значення “хороша пора” [СБГ, 49].

Ше коли жінка біремінна / то ні можна стригти волос / бо укорочує дітині дни // (с. Бабине Вижн.).

Мікротематичну групу “назви стану вагітності” відтворюють мовні одиниці: *тягота, зайти в теж, затеготіти, з’їсти паука*.

Непроцесуальна ознака, виражена словом *тяжкий*, стає мотиваційною для ряду мовних одиниць на позначення стану жінки. Прикметник *тяжкий* формує мовні одиниці різної природи: *тягота, зайти в теж, затеготіти*. “Словник буковинських говірок” фіксує слово *тягота* – відприкметниковий іменник із суфіксом *-от-*. Пор.:

Тягота, -и, ж., мед. Вагітність. Заст. *Ориця зайшла в тяготу та й нічого ні годна їсти* (Баламутівка Заст.) [СБГ, с. 556].

У нашому фактичному матеріалі зареєстровано жаргівливий вираз на позначення стану вагітності *з’їсти паука*. Це відзначають самі діалектоносії:

У нас смійутсина з грубой / кажут во на з’їла павука // (с. Митків Заст.).

2. “Лексика, що пов’язана з пологами” налічує 4 мікротематичні групи: “назви процесу народження”, “назви жінки-породіллі”, “назви жінки, яка допомагає при народженні дитини”, “назви дитини”.

Зі значенням “народитися” у буковинських говірках використовують слова *чинитиси, учинитиси, уродити, злоги, роди* та фразами *найти дитину, упасти з печи, Бог поміг дитині душу розв’язати*. Напр.:

Та й не кожда дітина од’нако си чинит // (с. Віженка Вижн.). *Перед з’логами вже на тих дн’ох / йек от кожного ча сочку жінка майі в’пасти з печі / лагодит со бі лудин’е* // (с. Бабине Вижн.). *Найваж’ніш: а річ при з’логах є на’пинки // кот’ра жінка майе добрі на’пинки / то в тойі си борзо на’ходить дітина* // (с. Віженка Вижн.).

Зі значенням “пологи” у буковинсько-гуцульських говірках використовується слово *злоги*. Як і у літературній мові, слово мотивується дієсловом *лежати*. Слово *злоги* вступає у синтагматичні відношення із дієсловами *прийти, найти*. У буковинських говірках на позначення пологів здебільшого функціонує дієслово *родити* або віддієслівний іменник *роди* (рідше і, можливо, під впливом російської мови). Пор.:

Жінка су’бі кіймуйе / шо це прийш’ли з’логи // (с. Віженка Вижн.). *Роди прий’мала моша // во’на вс’о з’нала коло дітини / і коло рожиници // з’нала як купати дітину // як запови’вати* // (с. Верхні Станівці Кіцм.).

Фраза *Бог поміг дитині душу розв’язати*, яка поширена у буковинських говірках, відтворює поетичність і разом з тим релігійність діалектоносіїв:

Вагітна жінка майе пост’ійно мо’литиси / шоби Бог благосло’виу й ії шчас’ливо ўро’дити дітину / шоб Бог по’міг дітинці душу розв’язати // (с. Банилів Вижн.).

Допомога при народженні дитини має назви: *приймати роди, уміти брати діти, бабити, знати коло дитини і коло рожиници, прийняти дитетко*. Усі мовні одиниці становлять фрази, крім слова *бабити*, відіменникового дієслова, утвореного продуктивним у буковинських говірках різновидом словотвору. Пор.:

Ні’кожна жінка у’міє брати діти // (с. Віженка Вижн.). *Викличі бабу на двір і с’каже / а’би вна шла бабити* // (с. Берегомет Вижн.). *Спові’туха прий’мала роди / са’ма відрі’зала пупо’вину* // (с. Добринівці Заст.). *Роди прий’мала моша // во’на вс’о з’нала коло дітини / і*

'коло рожиници // з'нала йак ку'пати ди'тину // йак запови'вати (с.Верхні Станівці Кіцм.). *У 'хакі моша прий'н'ела ди'т'етко //* (м. Кіцмань).

Важливим умінням баби-повитухи було – відрізати пуповину. З пуповиною, яка в буковинських говірках мала назву *пуп, пупець, пупец, пуп-гудз, пужа*, пов'язані магичні дії; (пуповина мала характер знаку – визначала майбутні уміння дитини). Пор.:

Пуп/ заў'їезує тим мотус'ком від 'пупа і хо'вайє 'коло поліж'ниці // ві'так пуп-гудз/ йек уже в'паде в ди'тини / то 'мама йе'го хо'вайі дес 'разом з тим мотус'ком / і ди'тина йек 'має сім рік / то 'майі гудз-пуп розві'зати // йек йе'го розв'їеже / то йій си розв'їежут 'руки до в'сейі ро'боти // (с. Віженка Вижн.). *'Перид 'віходом з 'дому учини'кови да'вали розйе'зати 'пужу / шо 'мама 'має ш'е ш:пу'тал'у // роз'їежи 'живо / то 'буди 'живо си в'чити / голоўно ни пома'гати / бо 'буди лі'нивий до на'уки // 'пупиц с'пал'ували / би во'рошка ни вк'рала // на 'пупиц 'дужи'сил'на ворож'ба //* (м. Заставна).

Мікротематична група “назви жінки-породіллі” у буковинському діалекті представлена лексемами: *поліжница, поліжниця, породіля, рожиница, родільница*.

“Словник буковинських говірок” фіксує широкі межі функціонування слова *поліжница*. Пор.:

Поліжница, -і, ж. Породілля. Заст., Кіцм., Вижн., Глиб., Стор., Хот. *Її не можна тяжко робити, бо вона поліжница* (Слобода Нов.) [СБГ, с. 442].

Фонетичні варіанти *поліжница, поліжниця* мотивуються дієсловом *лежати*. У обряді народин продуктивною є мотивація похідних дієсловом стану *лежати*. Слова *породіля, рожиница, р'дільница* мотивуються дієсловом *(по)родити*:

Йек чоло'вік чу'жий або 'жінка ци хтос с при'хожих 'добрий на пере'хід / то поліж'ниці'а раз дни з'л'єжи // (с. Берегомет Вижн.). *Йак п'рийде час / 'мошу к'личут до поро'ділі //* (с. Тисовець Сторож.). *'Роди прий'мала 'моша // во'на вс'о з'нала 'коло ди'тини / і 'коло 'рожиници //* (с.Верхні Станівці Кіцм.). *Йек ро'діл'ница і ди'тина 'були здо'рові / то'черис'пару дній ро'били хрис'тини //* (с.Черепківці Глиб.).

Мікротематичну групу “назви жінки, яка допомагає при народженні дитини” репрезентують лексеми: *баба, сповитуха, повитуха, баба-сповитуха, моша, акушерка, повивальница*. Діалектоносії самі визначають мотиваційну ознаку слів. Пор.:

У даўни'ну / ко'ли в с'ім'йі 'мала рудитиси ди'тина при'ходила 'баба спови'туха // спови'туха приймала 'роди / са'ма відр'і'зала пупо'вину // (с.Добринівці Заст.). *Ни'ма ко'му ні'ти за 'бабоў / то йде привес'ти 'бабу ход' би і незна'комий буў //* (с.Берегомет Вижн.). *То'ди прийш'ла ста'ра 'баба // пови'вал'ница / ўна прий'мала 'роди / ку'пала ди'тину і запови'вала // то'го си і назив'вала пови'вал'ницеў //* (с.Черепківці Глиб.).

Слово *моша* походить від румунського *mos*, яке має значення “дід” [PPC, с.352],

значення жіночої статі в українській мові передається за допомогою закінчення за аналогією до слів *кума, фіна*. Пор.:

'Моша – 'баба-пови'туха по те'періш'ному аку'шерка / йа'ку к'ликали до поро'ділі: і / ли'шала на 'порті знак // руш'ник // (с.Тисовець Стор.).

Позамовні фактори, передовсім історичний розвиток суспільства зумовлюють зміни у словниковому складі говірок, у лексичному значенні слів. Реєструємо слово *моша* зі значенням “жінка, яка тримає дитину в церкві”. Послуги баби-повитухи відійшли в минуле, жінки давно народжують у пологових будинках, і функції моші змінилися. Пор.:

Ко'ли па'нотец схрис'тит ди'тину / то йдут всі до'дому й чі'кают на 'гостий // а по'тому ці'лу ніч 'майі хо'дити 'моша / це 'жінка йа'ка три'майі ди'тину ў 'церкві / 'коло ку'міў і спі'вати в'с'акі піс'ні / а'би ті да'вали йак май'ба'гато з'роший дл'а ди'тини // 'було й та'ке / шо 'моша аж х'рипла віт 'того с'піван'а // за'то 'рано йій да'вали 'фустку / руш'ник / ко'лач і го'рїўки // ти'пер 'мало вжи / де та'ке йе / то вс'о забу'вайіса / а моло'ді ни хо'т'а вже так ро'бити йак 'було ко'лис // (с.Тисовець Стор.).

Мікротематична група “назви дитини” репрезентована лексемами: *дитя, дитятко, новонароджена дитина, народженик, мале*. Напр.:

Дл'а 'того / 'шоби охрес'тити новона'роджену ди'тину / 'бат'ко ди'тини скли'каў ку'міў / (с.Старий Вовчинець Глиб.). *На'нашки прийш'ли хрес'тити на'родженика //* (с.Тисовець Сторож.).

3.Лексико-тематична група “лексика, що позначає поняття післяпологового етапу” представлена 3 мікротематичними групами: “назви на позначення подяки бабі-повитусі”, “назви жінки після пологів”, “назви дій для очищення жінки та дитини”.

Мікротематичну групу “назви на позначення подяки бабі-повитусі” формують фраземи: *злити на руки, давати бабці на капці*. Назва *злити на руки* відтворює символічне очищення баби за допомогою води. *Давати бабці на капці* – жартівливий вираз на основі звукопису, що

ґрунтується на слові зі значенням взуття (пор. у весільній обрядовості *прийти с капцями*):

Породіл'а обми'вала 'руки 'бабі-пови'тусі і вити'рала їх, ко'ли прои'чаласи з 'нейу // (с. Нові Бросківці Стор.). 'Бабці-спови'тусі да'вали ку'ми з'роші // і ка'зали // 'бабці на 'капці // (с. Добринівці Заст.).

До мікротематичної групи “назви жінки після пологів” належать лексеми: *нечиста, молитванка*.

Після пологів жінка вважалася нечистою, оскільки мала зв'язок із “іншим” світом. Вона так і називалася *нечиста* (номінація у формі субстантивованого прикметника):

'Мама до шес'ти 'тижнію / 'поки не'чиста/ ни 'мала п'рава ні по 'воду йти / ні ко'рову до'йти // (с. Стерче Глиб.).

“Словник буковинських говірок” подає слово *молитванка* (від молитва) на позначення жінки після пологів, яке твориться продуктивним в українській мові суфіксом -к- (різновид -анк-). Пор.:

Молитванка, -и, ж., заст., рідк. Жінка, яка вперше після пологів слухала в церкві молитву. Хот., Кельм., Сок. [СБГ, с. 295].

Мікротематичну групу “назви дій для очищення жінки та дитини” представляють фрази: *брати півмолитви, брати першу молитву, взяти прохідну молитву* (спеціальні молитви для очищення жінки); *читати цілу молитву, уводити до церкви* (для очищення дитини і жінки). Ключовим словом фразем цієї мікротематичної групи виступає слово *молитва*, яке реалізує ідею очищення. Пор.:

Ко'ли ро'дила/ то во'на не 'має п'рава 'війти 'навіт' і за во'рота/ 'поки не бе'ре півмо'литви// да/ це та'кий о'бичай у нас/ но/ те'пер уже ніх'то це/ ане/ и/ і то при'ходе піп до'дому/ при'ходи'ю і чита'ю півмо'литви/ півмо'литви/ так во'но нази'вайеси півмо'литви // (с.Глибока). 'Перша мо'литва// 'мама 'була засти'лена 'білим прости'радлом би йі'йі ніх'то не врік// си'діла на пе'чі так три не'ділі/ 'потім йшла до по'на б'рати 'першу мо'литву би 'можна 'вийти за в'рата// при'нести до 'хати во'ди або дро'ю// (с.Добринівці Заст.). Ко'ли вже наро'дила ди'тину / то 'муси в'з'ати прохід'ну мо'литву й по'на // а йак ни в'з'ала цу мо'литву то ни мож по'казуватиси л'уд'ам // (с.Бабине Вижн.). То все 'рі'юно т'реба/ 'шоби с'повнилисо шес'т' 'неділ'/ і то'ді жінка 'може іти з ди'тиною до 'церкви// і си'дит там / ко'мус пере'казує і піп ви'ходе за по'ріг/ чи'тає ці'лу мо'литву// (с.Глибока). 'Післ'а хрис'тинію/ 'бат'ушка у'води ма'ле до 'церкви// це 'може 'бути і 'мі'ац' 'післ'а хрес'тин і 'біл'ше // (с.Кам'янка Глиб.).

4. Обряд народин тісно переплітається із церковним життям. Значна частина лексики цього обряду зумовлена церковними канонами. До лексико-тематичної групи “лексика, пов'язана з обрядом хрещення” належать 3 мікротематичні групи: “назви дитини, яку хрестять”, “назви осіб, задіяних в обряді хрещення”, “назви на позначення обряду хрещення”.

Мікротематичну групу “назви дитини, яку хрестять” формують лексеми: *хрещеник, похресник* (мотивуються дієсловом *хрестити*), *фін (а)*.

Слово *фін*, румунського походження, широко використовується у сімейній обрядовості (один ЛСВ слова *фін* – у весільній, другий – у обряді народин). Слово *фіна* позначає особу жіночої статі. Пор.:

Фін, -а, ч. 1. Людина (чоловік) стосовно своїх хрещених батька і матері; хрещеник. Заг. *Мому фінови у маю уже віповниси петь років – траба буди шос файни подарувати* (Дорошівці Заст.).

2. Вінчальний син. Людина (чоловік) стосовно своїх вінчальних батька і матері. Заг. *Мой, фіне, жий файно: ни пий, ни бийся, бо устидно від людей за тебе* (Давидівка Стор.) [СБГ, с.591].

Фіна, -и, ж. Жіночий рід до Фін. Заг. *Моя фіна уже цього року піди до школи* (Кадубівці Заст.). *Казала фіна, шо прийди до нас з фіном на храм* (Грузинці Хот.) [СБГ, с.591].

Мікротематична група “назви осіб, задіяних в обряді хрещення” представлена мовними одиницями: *куми* (по відношенню до батьків), *хрестові батьки, на'нашки* (відносно похресника). Кумів було багато, а тому існувала ієрархія, на що вказують номінації *старший кум, старша кума*. У хрещенні дитини брали участь і *вінчальні батьки*, у такий спосіб простежуємо єдність родинної обрядовості:

І тож хрис'тини/ там вже 'кіл'ко ку'мію/ и/ укожен кум три'має попо'ратку ди'тину/ 'першу раз він'чал'ний 'бат'ко/ той три'має ди'тину 'біл'ше/ а 'далі вже розда'йут їсім/ ку'ми т'рошки три'мают // (с.Глибока). Ди'тину на к'рижмах три'мала с'тарша ку'ма/ а 'решта ку'мію три'мали свіч'ки і сто'йали 'з:аду 'нейі // (с.Ставчани Кіцм.). Хресто'ва 'матка // це 'жінка / кот'ра три'мала с'вічку при х'рещені ди'тини // це ку'ма // (с.Старий Вовчинець Глиб.).

У деяких регіонах Буковини хрещений і весільний батько називається *нанашул*. Пор.:

Нанашул, -а, ч. Хрещений або весільний батько. Хот., Кельм., Сок. *Манта це є у нанашула* (Коболчин Сок.). *Молоді віходя с клубу, йдут собі додому до нанашула і там їх приймают* (Хотин) [СБГ, с. 315].

Слово *нанашки* похідне від *нанашул*, утворене за допомогою суфікса -к-:

Хреш'ченика обда'ровуйут' на'нашки // (с. Стерче Глиб.).

Кум у сімейній обрядовості важлива постать, слово *кум* породило фраземи: *кликати в куми, брати в куми, йти в куми, бути за кума*, які мають значення “хрестити”, мотиваційною ознакою фразем виступає особа, з якою пов'язані дії:

Ва'сил' Па'холкії закли'каї ме'не в ку'ми на ни'гіл'у // (с. Мітків Застав.). 'Тато ди'тини ніс ко'лач до л'у'дини / йку б'рали ї ку'ми // про'сиї ї'з'ети ко'лач і приї'ти у ку'ми на хрес'тини // (с. Ставчани Кіцм.).

Мікротематичну групу “назви на позначення обряду хрещення” формують мовні одиниці: *хрестити* (або префіксальні похідні *схрестити, похрестити, ухрестити*), *увести у хрест, тримати до хресту, нести до хресту, йти до хресту*. Ключовим словом усіх фразем виступає слово *хрест*, яке у мовній свідомості діалектоносіїв є символом віри. Пор.:

Йаки'чо ди'тина ро'диласи сла'бен'ка/ йї'її з'разу ста'ралиси охрес'тити/ шчоб во'на не по'мерла не хреш'чена // (с. Добринівці Заст.). Ди'тину на двір ни 'можна б'рати/ 'поки не ухрис'тити // (с. Бабіне Вижн.). Ко'ли х'рест'а ди'тину/ то скли'кають ку'мії і не'сут ди'тинку до 'церкви// ї'церкві скла'дають їс'і пода'рунки/ с'віт'а свіч'ки і па'нотец хрес'тит на м'ногаїа л'їт // (с. Банилів Вижн.). Ди'тину' зараз та'ки не'сут до хрес'ту на д'ругий ден' / (с. Черногузи Вижн.). Мій'нен'о три'маї її'її до хрес'ту //

(с. П'ядиківці Кіцм.). У ни'діл'у йду в ку'ми // (с. Вікно Заст.). Коли при'ход'а від хрес'ту/ то приї'мають ку'мії/ 'робл'а хрес'тини // (с. Банилів Вижн.).

Отже, ЛТС обряду народин формують лексеми та фраземи. Серед лексем є не лише питомі українські назви, але й запозичення з румунської мови; чималу групу номінацій становлять субстантивовані прикметники. Значну групу обрядової лексики формують фраземи різної граматичної природи. Ключовими словами фразем ЛТГ “лексика, пов'язана з обрядом хрещення” виступають слова *кум, хрест*.

Список використаних джерел

1. Бартминський Е. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике / Ежи Бартминський; [пер. с пол.]. – М.: Индрик, 2005. – 528 с.
2. Герман К.Ф. Атлас українських говірок Північної Буковини / Костянтин Федорович Герман. – Чернівці: Час, 1995. – 414 с.
3. Лановик М. Українська народна словесність: [посіб. для студ. гуманіт. ф-тів. вищ. навч. закл.] / М. Лановик, З. Лановик. – Львів: Літопис, 2000. – 614 с.
4. Нібак І. Із номінації родильного обряду в середньозакарпатському говорі (Свалявський р-н) / Інна Нібак // Діалектна мова: сучасний стан і динаміка в часі : тези допов. Міжнар. наук. конф., (Київ, 5–7 берез. 2008 р.). – К. : Видавничий Дім Дмитра Бурого, 2008. – С. 149–153.
5. Румыно-русский словарь / [сост. Николай Поповскій]. – [2-е изд. справ. и доп.]. – Кишинев. КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО Т./д. “ШЕХТЕРЪ и С-ья”, 1922. – 813 с. [РРС]
6. Словник буковинських говірок / [заг. ред. Н.В. Гуйванюк]. – Чернівці: Рута, 2005. – 688 с. [СВГ]
7. Тищенко Т. Динаміка номінації родильного обряду в говірках Східного Поділля / Тетяна Тищенко // Діалектна мова: сучасний стан і динаміка в часі : тези допов. Міжнар. наук. конф., (Київ, 5–7 берез. 2008 р.). – К. : Видавничий Дім Дмитра Бурого, 2008. – С. 188–191.

Анотація. Структура лексико-тематичної групи народин складається із говірок та фразеологічних одиниць. Серед лексем зустрічаються не лише українські назви, а й запозичення з румунської мови, значну частину групи складають субстантивовані прикметники.

Ключові слова: діалектологія, діалект, лексико-тематична група, обрядова лексика, обрядова фразема.

Summary. The composition of LTG birth rite includes tokens and phraseological unit. Among lexemes is not only a specific Ukrainian names, but also borrowing from the Romanian language, a considerable group of nominations substantivized adjectives. A significant group of ritual vocabulary phrasemes builds different grammatical form of nature.

Keywords: dialectology, dialects, lexical-thematic groups, ritual vocabulary, ritual phraseological unit.

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНИЙ АСПЕКТ РОМАНУ Е.М.РЕМАРКА “ТРИ ТОВАРИШІ”

Місце Ремарка в історико-літературному процесі визначається не тільки тим, що він був носієм світобачення покоління першої світової і одночасно співцем загальнолюдських цінностей, “хто не виказує себе” [3, 15]. У цього визнаного майстра німецької прози ХХ століття – досконала форма роману. Це певною мірою можна довести аналізом одного з аспектів поетики письменника – конструктивних планів сюжету “Трьох товаришів” (1937).

Дія роману припадає на 1928-1929 роки. Її час відстає від періоду написання років на десять. “Це характерно для Ремарка, проте в даному разі може бентежити” [3, 18]. Тут відтворюється ситуація, з якої виростав третій рейх. Ознаки часу з’являються постійно: багатолюдні демонстрації під різними прапорами, бурхливі політичні збори, близька економічна криза. Час втручається і в саму фабулу твору: одного з трьох головних героїв, людину лівих переконань, застрелено нацистом. Оповідь ведеться від першої особи. Роберт Локамп бачить світ і сприймає людей, майже як сам автор (що цілком логічно).

Отже, через весь роман проходить одна основна сюжетна лінія (Роберт – Патріція) з багатьма розгалуженнями, ліричними відступами, вставними епізодами. За формою цей сюжет можна умовно назвати ступеневим (про це свідчить і перебіг подій, і розвиток характеру персонажів). Твір тяжіє до ліричної сповіді, де використовуються численні внутрішні монологи персонажа. Експозиційні дані зустрічаються в різних місцях роману, тобто мова йде про окремі деталі цієї частини сюжету (фронтowa дружба, колишня праця тощо).

Для прояснення логіки подій і характерів Ремарк обирає гострі положення і ситуації (періоди зламів і душевних потрясінь). Трагічна тональність оповіді вдало гармонує з іронічним фоном буденності, яка проходить в авторемонтній майстерні, нічних клубах, убогих кімнатах пансіону. Але інколи “життя перетворювалося на якусь нестримну мелодію – схлип, у вир шалених поривань, нестримних бажань, туги і надії – вирватися все ж із цього безглузкого запаморочення, із безтямної нудоти одноманітності” [6, 238].

Очікувана зав’язка розташована на початку роману. Вона стає поштовхом до розвитку подальших відносин і характерів героїв. У чоловічому товаристві з’являється “промінчик світла” – Патріція Гольман. Сцена зустрічі з нею стає початком розвитку головного конфлікту: “Взагалі, Готфрід коло дівчат раніше щибетав, а тепер стояв, мов пень...” [6, 204]. З цього моменту головні події починають обертатися навколо Пат.

Першу сходинку сюжетного розвитку визначили події, пов’язані з пансіоном пані Залевської, де проживав Роберт, та діловими справами. На перший погляд, перед нами постає перебіг буденних подій: робота, відпочинок, пошук додаткового заробітку. І, хоча колишні фронтовики ведуть тепер мирний спосіб життя, вони, все ж таки, тримають свою “лінію фронту”. Тепер їхній бліндаж – це автомайстерня. Вони складають, ремонтують машини, готують їх до аукціонів, одним словом – чаклюють над ними. Цього разу на черзі був продаж “новоспеченого” кадилака. Оголошення починалося досить привабливо для покупців: “Відпустка на південному узбережжі в розкішному екіпажі...” [6, 218]. Воно було чимось середнім між віршем і піснею й звучало дуже романтично. І, взагалі, “автомобілі купують не для того, щоб укласти в щось гроші, а для того, щоб їх витратити; а тут вже й починається романтика, принаймні для ділової людини. А для більшості людей вона навіть на тому й кінчається” [6, 218].

На цьому етапі розвитку сюжету автор знайомить читача також з іншими, другорядними персонажами. Це жителі пансіону: пані Залевська, подружжя Гассе, секретарка Ерна Беніг, ротмістр граф Орлов і декілька дівчат. Вони жили веселим безтурботним життям, вмiли насолоджуватись тим проміжком часу, який нам дано від народження до смерті, не замислюючись над майбутнім і не заглядаючи в минуле (такі персонажі характерні більшості творів Ремарка).

Кафе “Інтернаціональ” стало осередком їхніх зустрічей (чимало епізодів), вони вживали спиртне, гадаючи, що це є розрадою й цінністю, яка наповнює життя сенсом, додає сили вистояти в цьому хисткому світі. “Коли його п’ють, то не думають про те, смачний він чи ні... Це не просто напій, а скоріше друг. Друг, з яким легше жити на світі. Друг, що змінює світ. Тому його й п’ють” [6, 226]. Так вважав Роберт, який був досить вправним у комерції, вмів пити, не знаючи сп’яніння, і відзначався стійкістю у бійках. Лише з жінками він ще не навчився поводитись відповідно, можливо, тому, що більше звик до чоловічого товариства. Але ось – “щасливий випадок, просто щастя, ота дівчина!” [6, 230]. Для того, щоб її отримати, Роберт повинен боротися, “грати найбанальнішу комедію”. Хронотопу випадковості і надалі значною мірою підпорядковується

вся оповідь про стійких особистостей з великим “багажем”: “Вони були суворі, вірили тільки найближчому товаришеві, тільки конкретним речам, що ніколи не зраджували, – небу, тютюну, деревам, хлібові й землі... Але що з цього вийшло? Все стало брехнею, забулося. А хто не зміг забути, тому лишилися тільки безсилля, розпач, байдужість і горілка. Часи великих мрій, мрій людських і навіть суто чоловічих, канули в небуття. Тріумфували заповзятливі. Корупція. Злидні... Що ж, це справді так, хто був сам-один, того ніхто не міг покинути” [6, 238].

Друга сходинка сюжету – введення додаткових сюжетних ліній, пов’язаних з образами нових персонажів (пан Блюменталь, художник Фердинанд Грау та бармен Альфонс). Автор поглиблюється у їхній внутрішній світ, демонструє деталі зовнішнього портрету. Прийом майже натурального опису допомагає передати дух часу. Так, Фердинанд – духовно обізнана людина, яка вважає, що “побожність – це усвідомлення власної провини”, яка ніколи не приведе до перемоги. В житті перемагає тільки дурень, а розумний бачить усілякі перешкоди, і поки ще до діла, а він уже вагається. У скрутні часи наївність – найдорогоцінніший скарб, чарівна мантія, що приховує від тебе небезпеки, на які, наче загипнотизований, наражається надто розумний” [6, 250]. І тут він цілком правий. Альфонс ніколи не здається, він завжди дивиться на всі проблеми крізь “рожеві окуляри”, а “на випадок ускладнених конфліктів під його прилавком завжди лежав молоток. Пивничка стояла на вигідному місці – поруч з лікарнею. Отож Альфонс заощаджував на транспортних видатках...” [6, 252]. Пан Блюменталь спокійний, але надто хитрий, і завжди чинить лише на свою користь. “Вони боролись з Робертом, наче тигр і удав” [6, 268]. Всі троє є своєрідним протиставленнями. Чесність, байдужість і хитрість ніколи не ладять між собою.

На третьому етапі сюжетного розвитку спалахують почуття (мотиви) кохання, ревнощів і, водночас, відчуття страху. Патриція стає центральною постаттю в колі чоловіків. Нарешті Роберт поборов свою невпевненість і запросив дівчину до себе в гості. І знову ж на заваді стає бідність, яка, на думку героя, заважає справжньому щастю. Він намагається, як може, причепурити свою кімнатку, але при цьому чудово розуміє, що це ніяк не змінить його соціального становища. “Ця дівчина взагалі мені не рівня, – говорить він. “Хто ж я такий? Злидень, що взяв на прокат “кадилак”, жалюгідний п’яничка, та й годі. Такого можна придбати на кожному розі” [6, 280].

Друзі Роберта (Кестер і Ленц) також не байдужі до Пат. Можливо, він їх просто випередив. Під час вечері в нього Патриція мала надто великий успіх. Фердинанд Грау, побачивши її, “зовсім не зводив з неї очей. Він голосно декламував вірші, заявив, що намалює її портрет. І справді, сівши на якийсь ящик, почав малювати” [6, 286]. Ревнощам Роберта не було меж: “Я не побоювався, що хтось із них справді упадатиме за дівчиною; такого ми не допускали. Але я не мав такої впевненості щодо самої дівчини – а що, коли хтось із них раптом міг би їй дуже сподобатись...” [6, 294] Герої ще не були настільки знайомі, щоб не відчувати небезпеки за свої стосунки. Передчуття чогось справжнього здавалося незвичним: “Так якось чудно переплітаються спогади й пориви з тугою за цим усім, з бажанням обдарувати своє обмежене, темне, заплутане життя хоча б крихтою якогось блиску, щоб не втекло від мене це незбагненно прекрасне обличчя, ця несподівана надія, це розквітле щастя, якого я сам не був вартий. Потім, колись я сам усе поясню... потім, коли стану чимось більшим... коли все стане певнішим, але не тепер” [6, 299]. Використовуючи подібні внутрішні монологи персонажа, автор допомагає нам у розумінні “психології душі” Роберта.

Четверта сходинка сприймається як продовження попередньої. Але тут вже інший вимір: автор повертається у реальність. Перед нами знову сцени в майстерні, ділова атмосфера, ремонт машин. Роберт з колегами готується до аукціону. Як і раніше, в їхніх відносинах відчувається непорушність законів солдатського братерства. Вони допомагають один одному у скрутні і не сприймають чужу підступність. Випадок з таксистом додає розуміння ситуації. Людина змушена продавати свою машину, щоб віддати борги. Відчай таксиста поділяють колишні фронтовики і врятовують його від підступних аукціонних аферистів. “Аукціоніст, поглядаючи на присутніх, виголосив:

- Чотириста п’ятдесят марок – раз, чотириста п’ятдесят марок – два... Власник таксі стояв із застиглим поглядом, похнюплений, ніби чекав, що його вдарять ззаду по голові.
- Тисяча! – сказав Кестер. Я глянув на нього. – Вона варта трьох, – прошепотів він. – Не можу дивитись, як знущаються з людини” [6, 305].

Важливими моментами на цьому етапі є також епізоди першого візиту Роберта до Патриції Гольман та їхніх прогулянок: “Я хотів, щоб вона була для мене несподіваним дарунком щастя, дарунком, що дістався мені на якийсь час, а тоді зникне назавжди, – і тільки. Я не хотів навіть у думках припустити, що це щось більше, значніше. Я надто добре знав, що кожне кохання прагне бути вічним і в цьому його одвічна мука. Немає нічого сталого. Нічого... І чи варто взагалі прагнути до чогось сталого у своєму коротенькому житті? Однаково прийде день, коли велика невблаганна хвиля наринє і змие все?” [6, с. 321], – запитував він самого себе.

За допомогою простих, буденних діалогів між товаришами автор піднімає важливі філософські проблеми, (про сутність людини, добро і зло, сенс життя тощо). Так, дискутуючи, хлопці згадують своє минуле і їм не хочеться вірити в те, що життя може бути таким швидкоплинним:

– “Найстрашніше, браття мої, це час! Авжеж час! Ота мить, в яку ми живемо, і якою ніколи не володіємо, – вважав Фердінанд.

– Найтяжча в світі хвороба – це мислити. Вона невиліковна, – засміявся Готфрід.

Фердінанд труснув своєю лев’ячою гривою.

– Життя – це недуга, і вмирання починається від дня народження.

Кожен віддих, кожне биття серця – це вже часточка вмирання, це вже наближення до могили” [6, с. 328].

Мотив вибору між коханою і товаришами ставить Роберта в скрутне становище. Він боїться втратити друзів. Але згодом починає розуміти, що одне не виключає інше. На цьому етапі з’являється ще одна постать – колишня подружка Локампа, з якою його поєднував лише випадок. І, порівнюючи Ліллі з Пат, Роберт усвідомлює, що його нова дівчина – це зовсім інше: “Раніше він ненавидів оте тваринне прагнення один до одного, бо вважав, що двоє повинні залишатися кожен самим собою, а не ставати одним, що треба якнайчастіше розлучатися, щоб знов і знов мати радість від зустрічей. Тільки той, хто часто бував самотнім, знає, що таке щастя знайти рідну тобі душу. А що сильніше може розірвати магічну сферу самотності, як не вир почуттів, не підкорення душевному зворушенню, не сила стихії, не буря, ніч, музика... І кохання...” [6, 339]. І при цьому почувався надто самотнім. Патриція допомогла йому здолати цю самотність життя і безглуздість існування набула певного значення.

П’ята сходинка сюжету водночас найромантичніша і найтрагічніша. Герої їдуть у відпустку, живуть на березі моря. Час, проведений тут, був для них дійсно надзвичайним. Оповідь про це також переповнена внутрішніми монологами героя: “...на якусь мить я відчув, що вона могутніша за все те криваве минуле... і ще сильніше відчув, що я існую, і що Пат існує, що я живу, що я вийшов живий з тих жахів війни, що в мене є очі і руки, що я думаю, що в моїх жилах тече гаряча кров, і що все це – якесь невимовне чудо...” [6, 373].

Саме на цій високій ноті перебіг подій, затримавшись ненадовго, починає свій рух донизу. Безумовно, за законами жанру, це і є кульмінацією в романі. Роберт, який нічого не знав про стан здоров’я Пат, помічає, що з нею коїться щось дивне. Щодня вона виглядає все більше втомленою через невиліковну хворобу. І знову за допомогою виразних, численних монологів автор готує нас до трагічного фіналу. “Пат лежала в кімнаті, аж, раптом, захрипіла, конвульсивно рвонулась, і з рота у неї хлинула кров. Вона дихала важко і жадібно стогнала, очі її були повні нелюдського жаху, вона захлинулась і кашляла, спливаючи кров’ю... Здавалося, усьому цьому не буде кінця. Потім вона геть знесилена впала горілиць” [6, 380]. Це був опис прояву туберкульозу, хвороби, яка розвинулась у неї ще в роки війни. Часте недоїдання призвело до трагічних наслідків. Але в Роберта все-таки є надія. Він викликає доктора Жафе, в якого Пат раніше лікувалась, оскільки місцевий лікар побоявся братися за таку відповідальну справу. Друзі поспішають йому на допомогу. Навіть “Карл” стає в пригоді, оскільки потрібно доставити лікаря. Роберт певен в тому, що Пат не може померти: “Хіба що тільки тоді, коли б я втратив мужність. Ось стоїть Кестер, мій бойовий друг, ось я – друг Пат, спершу мусили б померти ми. А поки ми живі, ми не дамо її в лабеті смерті. Боротись, боротись – це єдине, що залишається нам у цій колотнечі, в якій кінець кінцем однаково будеш насподі. Боротись за те, що тобі ще залишилось у цьому житті, за те, що любиш...” [6, 392]. Життя встигло навчити його в усьому покладатися тільки на себе, цінувати дружбу, а тепер – кохання.

На шостій сходинці сюжету відбувається так зване “гальмування” конфлікту. Пат вже відчувається краще. Вони з Роббі повертаються додому. “Минулось, – подумав він. – Слава Богу, минулось! То був тільки сон. Страшний, проклятий сон” [6, 398]. Патриція поселяється також в пансіоні Залевської. Тепер Роберт хоче, щоб вона завжди була поряд. “Не маю ніякого бажання провадити далі хитру гру в піжмурки, мені вона гидка й непотрібна, я просто хочу тебе й тільки тебе, я ніколи не зможу вдосталь намілюватись тобою і тому не хочу втрачати жодної хвилини” [6, 411]. Любовні сцени надають розвитку подій особливої, піднесеної тональності.

Хвороба Пат не залишає байдужими і товаришів Роберта. Вони переймаються її станом значно більше, ніж власними справами. Доктор Жафе вважає, що дівчину потрібно відправити в пансіон на лікування, оскільки перебіг хвороби важко передбачити. І тут хлопця охоплює надзвичайний відчай, “на мить з’являється якесь дивне відчуття, наче тільки це і є справжнє життя в його найглибшому розумінні, а може, навіть, і щастя: кохання з такою глибокою тугою, страхом за майбутнє і мовчазним усвідомленням небезпеки ” [6, 432]. На даному етапі значної ваги набуває мотив тривоги за майбутнє, яка невпинно зростає. Роберт знав, що Пат має поїхати від нього, “але знав це так, як знаєш усе в житті: що роки минають, люди старішають і, що вічно

жити неможливо... Він знав, що можна померти від рани, бо мав щодо цього великий досвід, але саме тому йому було важко повірити, що хвороба, з якою людина здається на вигляд здоровою, може бути небезпечна” [6, 455]. Ще одним прикладом внутрішнього розчарування і хвилювання є сцена прогулянки закоханих по місту. Тут Ремарк застосовує прийом віртуальної гри. Хоча в Роббі немає грошей, вони уявляють, що купують дорогі речі і отримують від цього задоволення. Вони були, наче діти, очі в них блищали і обличчя пожвавішали.

– “Якби я був героєм із кінофільму, то зразу зайшов би і вибрав тобі хутро, – сказав Роберт.

– А яке?

– Он те, – показав Роберт на хутро, що було на вигляд найтепліше...

– А ти знаєш, скільки може коштувати таке хутро, любий?

– Ні, – відповів він, – і не хочу знати. Я краще буду уявляти, ніби можу подарувати тобі, що захочу...” [6, 460].

Сьома сходинка забарвлена ще сумнішою тональністю. Патрицію відправляють на лікування в санаторій “Вальдорффріден”. Впевнившись, що про неї тут піклуватимуться, Роббі з чистою совістю повертається додому. Перед нами знову автомайстерня. Його товаришам вже навіть не вистачає грошей, щоб сплатити податок. Ремарк показує, як деградують люди в бідності, навіть закінчують життя самогубством: “Гасе повісився на товстому плетеному шнурі з рожевого шовку. То був пояс від халата його дружини... Мабуть, він добре обдумав усе і, перш, ніж накласти на себе руки, дав лад своїм речам, бо кімната була чисто прибраною” [6, 465]. Герої роману знову знаходять розраду в алкоголі. Відповідні епізоди говорять самі за себе. “Вип’ємо хлопці за те, що ми живемо! За те, що ми дихаємо! За те, що ми так відчуваємо життя! Аж не знаємо, як скористатися з нього... Тільки нещасливий знає в житті, що таке щастя. Щасливий відчуває радість життя не більше, ніж манекен...” [6, 491]. Мотив надії ще жевріє в серцях Роберта і його друзів, але поволі він стає значно слабшим. На цьому етапі оповіді автор вводить сцену невеликого політичного конфлікту. Через нестачу грошей люди підняли страйк, вони вимагали роботи і хліба, на вулицях відбувалися демонстрації, організовувалися різні збори. “То були люди всіх професій... Сонні, наче п’яні погляди линули в далечінь, де мріла невиразна “fata morgana”, а в тих поглядах було все – недовір’я, сумніви, заперечення й запитання, будні, сучасність, реальність” [6, 508]. І ось на таких зборах застрелили Готфріда Ленца. Саме тут автор вводить в сюжет мотив помсти. Друзі зразу ж вирішили розібратися з вбивцею самі: “Чи ти думаєш, що я передам його поліції, – сказав Кестер Роберту. Ти ж знаєш, чим кінчаються усі ці процеси... Я скажу тобі: коли б навіть поліція знайшла його, я б заявив, що це не той, аби тільки він мені знов колись попався. Готфрід мертвий, а він живий! Не буде цього” [6, 517]. Ми бачимо відчайдушних фронтовиків, які виходять на боротьбу зі злом, або піднімають так звану власну, особисту, “малу” війну. Дарма, що Кестера випередив Альфонс – принцип цієї війни так чи інакше дотримано.

Наступна, восьма сходинка сюжетного розвитку – довгоочікувана зустріч друзів з Пат. Отримавши телеграму, вони вирушили в дорогу. Автор описує все до найдрібнішої деталі, щоб повною мірою передати хвилювання Роберта: для нього це було невимовне щастя. І хоча Пат сяяла від радості, всі зрозуміли – їй стало гірше. Лікар пояснив ситуацію, але Роббі сподівався на чудо. “Пат була тут, вона жила, сміялась, – перед цим все інше відступило... Вона не може померти. Вона – саме щастя...” [6, 548]. Пат не могла цього не розуміти, але намагалася бути щасливою. Перед нами постає опис останніх мрій закоханих на порозі смерті. Життя обертається проти них. Герої Ремарка завжди втрачають найдорожче.

Відчуваючи відповідальність, друзі рятують дівчину, як можуть. Кестер навіть продає “Карла”, про якого раніше казав, що “краще втратить руку, ніж машину”. “...Карл був нам більше, ніж друг. Він був товаришем у борні! Ми були нерозлучні: Карл і Кестер, Карл і Ленц, Карл і Пат, – говорив Роббі. Ленц був мертвий, Карла ми втратили. А Пат... Невидючими очима я втупився в небо, в сіре, безкрає небо навіженого Бога, який видумав життя і смерть для власної розваги” [6, 550]. Вона вирішила скористатися останніми днями “на повну”, гуляла на свіжому повітрі, ходила на вечірки, вживала алкоголь, і, здавалось, не зважала ні на що.

Дев’ята і остання сходинка сюжету пов’язана з вирішенням автором основного конфлікту. Помирає іспанка Рита, одна з пацієнтів пансіону. Роберт остаточно втрачає надію: “Хтось один завжди має померти першим, так завжди буває в житті... Але треба, щоб помирали тільки самотні. Або коли одне одного ненавидять, а не тоді, коли кохають” [6, 565].

Мотив страху і приреченості переслідував Пат, набираючи сили: “Вона боялася останньої години перед світанком, бо вірила, що наприкінці ночі невідомий струмінь життя слабне і майже згасає” [6, 567]. Тут з’являються внутрішні монологи, сповнені роздумів про життя і смерть, яких чимало у творі. Пат наче не боялася за себе, але шкодувала за тим, що залишає світ любові: “Коли ще хочеться жити, значить, є щось таке, що любиш, – говорила вона. Це важче, але й легше водночас... і тепер я вдячна, що в мене є ти. Адже я могла бути самотньою і нещасною.

Тоді б я вмирала з охотою. Тепер мені тяжко, але я сповнена любові, як бджола меду...” [6, 569]. Останні хвилини життя дівчини безмежно напружені. Художній час і художній простір змінюють своє співвідношення. Вступає в силу прийом хронотопу. Її дратує навіть годинник, який стає символом відліку часу. Вона не хоче, щоб її бачили в такому стані, відхиляє будь-яку допомогу. Неминуча розв’язка ставить крапку на всьому. Роберт розбиває клятий годинник: “Оттак, тепер він вже не покає. Час зупинився... Тепер існуємо лише ми, тільки ми удвох...” [6, 572]. Пат померла в останню годину ночі, як вона й передбачувала.

Безперечно, сюжетно-композиційна будова роману “Три товариші” є одним із свідочств художньої майстерності письменника, який підпорядковує кожний конструктивний прийом відповідним змістовим завданням. Перед нами – вдало згрупований матеріал, об’єднаний авторською концепцією світу і творчим почуттям міри художника, поетика прози якого дійсно невичерпна.

Список використаних джерел

1. Андреев Л. Г. Зарубежная литература XX века / Л. Г. Андреев. – М.: АCADEMIA, 2000. – 560 с.
2. Жуковицкий Л. Люди промежутка / Л. Жуковицкий // Ремарк Э.М. Черный обелиск. – М., 1991. – С. 3-21.
3. Задонський Д. В. Перечитуючи Ремарка / Д. В. Задонський // Ремарк Е.М. Твори: В 2-х т. – Т. 1. – К., 1986. – С. 5-33.
4. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век / Д. В. Затонский. – М.: Наука, 1973. – 410 с.
5. Левітан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет и идея / Л. С. Левітан, Л. М. Цилевич. – Рига: Звайгзне, 1973. – 277 с.
6. Ремарк Е.М. Три товариші / Е. М. Ремарк // Ремарк Е.М. Твори: В 2-х т. – Т. 1. – К., 1986. – 195 с.
7. Цвіркунов В. Сюжет / В. Цвіркунов. – К.: АН УРСР, 1973. – 239 с.

***Анотація.** Досліджуючи сюжетно-композиційну будову роману Е.М.Ремарка “Три товариші”, автор статті робить спробу прояснити природу взаємодії в ньому ряду конструктивних планів: послідовність подій і ситуацій; поєднання різних динамічних вузлів; співвідношення сцен і епізодів, ліній й мотивів; структуру хронотопу.*

***Ключові слова:** сюжет, композиція, діалог, монолог, сцена, епізод, мотив, лінія, хронотоп, оповідь, опис.*

***Summary.** Investigating the plot and composition of novel “Three Comrades” by Remarque, the author of the article makes an attempt to clear up the nature of interrelation of several constructive plans in it: succession of events and situations; correlation of various dynamic knots; interrelation of scenes and episodes, lines and motives; chronotope structure.*

***Key words:** plot, composition, dialogue, monologue, scene, episode, motive, line, chronotope, narration, description.*

СПІВВІДНОШЕННЯ ГОЛОСУ РОЗПОВІДАЧА І ГОЛОСУ ПЕРСОНАЖА В ОПОВІДНОМУ ДИСКУРСІ А. ЧЕХОВА І ДЖ. ДЖОЙСА

Типологія художнього мовлення у прозі зазвичай передбачає виокремлення таких його видів, як авторське, невласне-авторське, персонажне мовлення. Кожний з них являє собою певну композиційну структуру, що організована співвідношенням голосів автора, наратора, персонажа, має свій зміст, функції і характеризується відносно закріпленим набором конструктивних ознак і мовленнєвих засобів (інтонація, співвідношення видо-часових форм, порядок слів, загальний характер лексики і синтаксису) [4, 133]. У загальній структурі тексту специфіка цих типів оповіді зумовлюється наявністю ідентифікованого або неідентифікованого суб'єкта мовлення і втілюється у відповідні мовленнєві форми, які самі по собі викликають з відповідною визначеністю уявлення про суб'єкт, будують його образ. Як наслідок, окремий тип оповіді (або їх деяка сукупність) виокремлюється сферою поширеності форм свого / авторського чи чужого / персонажного мовлення всередині художнього твору.

Особливо поширеним у малій прозі психологічного спрямування є невласне-авторське мовлення. Воно характеризується наявністю двох голосів у структурі окремих фрагментів тексту. Це може бути фраза чи декілька фраз, що на письмі найчастіше виділяються абзацом. Як правило, абзац починається мовленням оповідача, що має на меті ввести читача у нову ситуацію, поворот сюжету, підготувати психологічне мотивування подій. Далі з більшою чи меншою очевидністю в голос оповідача вкрапляється слово персонажа, утворюючи двоголосу оповідь, в якій залежно від конкретної мети домінує той чи інший голос.

У розгортанні невласне-авторського мовлення важливу роль відіграють емотивні елементи (розмовна лексика, епітети, індивідуально марковані звороти тощо), оскільки їх емоційно-суб'єктивна забарвленість дає можливість ідентифікувати голос персонажа і встановити семантичну значущість переходу від одного типу мовлення до іншого.

Для малої прози Чехова і Джойса характерною є загальна тенденція літератури межі 19-20 століття, згідно з якою роль автора як всезнаючого і всеприсутнього деміурга художнього тексту поступово втрачається. У структурі художнього мовлення ця тенденція виявляється в пошуках різноманітних форм передачі чужого мовлення і домінуванні саме невласне-авторського слова. Автори вдаються до цієї форми оповіді, намагаючись неупереджено відтворити складні внутрішні колізії персонажів через контамінацію засобів зовнішнього і внутрішнього мовлення. Внаслідок застосування такої оповідної стратегії створюється ситуація, коли традиційне для аналізу стильових особливостей твору поняття "голос автора" є непродуктивним. Автор як біографічна особистість залишається за межами створеного ним художнього світу. На думку Б. Кормана, "автор безпосередньо не входить у твір: яку б ділянку тексту ми не розглядали, ми не можемо виявити в ньому власне автора; мова може йти лише про його суб'єктні опосередкування..." [5, 174]. Натомість у тексті актуалізуються дискурс оповідача і дискурс персонажа.

Для характеристики особливостей співвідношення голосів розповідача і персонажа в оповідному дискурсі А. Чехова і Дж. Джойса зупинимось на оповіданнях "Архієрей" А. Чехова і "Мертві" Дж. Джойса. Вибір цих творів зумовлено тим фактом, що вони репрезентують найхарактерніші особливості малої прози обох письменників: "Мертві" завершують опубліковану Джойсом у 1904 р. збірку "Дублінці" (останнє з 15-ти включених до неї оповідань) і підводять своєрідний підсумок ідейно-змістовим і формальним пошукам раннього періоду творчості письменника. "Архієрей" був написаний Чеховим у 1902 р. і знаменував перехід, за словами автора, до нового погляду на життя [7, 452; 456].

В обох творах оповідь ведеться від третьої особи, але наявність чітко виокремлених центральних персонажів – "преосвященного" Петра і "вільного митця" Габрієла Конроя – та закоріненою на їхній свідомості перспективою сприйняття дійсності уможливорює ненав'язливе авторське проникнення у внутрішній світ героїв і позірною об'єктивний його аналіз.

Ключовим епізодом оповідання Чехова є приїзд матері до сина, "преосвященного Петра", в дитинстві Павла. Цей епізод істотно змінює стилістичний малюнок тексту, зокрема характер і внутрішнє наповнення невласне-авторського мовлення. Останнє організує оповідь від самого початку твору, коли акцентовано визначається голос і фокус персонажного бачення: "В тумане не было видно дверей (вочевидь, "не было видно" саме архієрею. – Р.С.), толпа всё двигалась, и похоже было, что ей нет и не будет конца..." [7, 186]. Хвороба, втома і фізична виснаженість

героя передається градаційним рядом емоційних висловлювань і низкою епітетів: “Как было душно, как жарко! Как долго шла всенощная! Преосвященный Петр устал. Дыхание у него было тяжелое, частое, сухое, плечи болели от усталости, ноги дрожали...” [7, 186].

Після повідомлення про приїзд матері погляд архієрея різко змінює перспективу. Від “важкого” сьогодення він органічно переходить до “легкого” минулого, часу свого дитинства. Герой повертається до дитячого, безпосередньо-інтуїтивного способу світосприйняття, в якому визначальну роль відіграють суб’єктивно-оцінні категорії “позитивного” плану, що передаються за допомогою низки відповідних епітетів: “Милое, дорогое, незабвенное детство! Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле? Когда в детстве или юности он бывал нездоров, то как нежна и чутка была мать! И теперь молитвы мешались с воспоминаниями, которые разгорались всё ярче, как пламя, и молитвы не мешали думать о матери...” [7, 188]. Як бачимо, стилістичний малюнок у цьому й вищенаведеному уривку суттєво відрізняються: до приїзду матері у невласне-авторському мовленні переважали стилістичні компоненти з негативною конотацією, після приїзду – з позитивною.

Мовлення в оповіданні Джойса “Мертві” розгортається за схожою схемою. Оповідь тут ведеться від третьої особи, але організована вона головним чином перспективою бачення і сприйняття головного героя, Габрієля Конроя. Постійні коливання між голосом наратора і голосом героя створюють дискретний, хвилеподібний мовленнєвий рух оповіді. Кожний окремих фрагмент, починаючись нейтральним голосом оповідача, далі трансформується в невласне-авторське мовлення з домінуванням лексики та інтонаційно-синтаксичного ладу, характерних саме для мовлення героя. Завершується текстовий фрагмент коротким висновком до ситуації, що фактично належить героєві, чи більш-менш розгорнутою медитацією з приводу тих чи інших обставин чи проблем. Порівн.: “He waited outside the drawing-room door until the waltz should finish, listening to the skirts that swept against it and to the shuffling of feet. He was still discomposed by the girl’s bitter and sudden retort. It had cast a gloom over him which he tried to dispel by arranging his cuffs and the bows of his tie. <...> He would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand. They would think that he was airing his superior education. He would fail with them just as he had failed with the girl in the pantry. He had taken up a wrong tone. His whole speech was a mistake from first to last, an utter failure...” [3, 182]. (Він зачекав перед дверима вітальні, поки закінчиться вальс, прислухаючись до шелесту суконь, що торкалися дверей, і човганню ніг. Він усе ще був збентеженим несподіваною і сповненою гіркоти відповіддю дівчини. У нього залишився неприємний осад, і тепер він намагався забути розмову, поправляючи манжети і краватку. <...> Він лише виставить себе на посміховисько, якщо почне цитувати вірші, які вони не здатні зрозуміти. Вони подумують, що він старається похвалитися перед ними своєю начитанністю. Це буде така сама помилка, як щойно з дівчиною в комірчині. Він узяв невірний тон. Уся його промова – це суцільна помилка, від першого слова до останнього, цілкоовита невдача...). Як бачимо, спершу голос оповідача зовсім позбавлений суб’єктивності, завершується ж фрагмент, по суті, не взятим у лавки прямим мовленням героя, що дає негативну оцінку власним вчинкам, навіть із забіганням уперед, оскільки його промова ще тільки має відбутися під час вечірнього застілля.

Джойс належав до тих письменників, які шукали нових шляхів дослідження суб’єктивно-психологічного людського досвіду у всій його нелогічності, з коливаннями та поворотами, які й визначають “реальність” свідомості – особливий світ, принципово відмінний від загально-прийнятого поняття “реальності”. У період роботи над збіркою оповідань “Дублінці”, завершальним твором якої і є “Мертві”, Джойс сформував переконання, що художня творчість не є публіцистикою чи журналістським репортажем, а специфічним перетворенням реального світу та людської свідомості. Він втілює це переконання в ідеї епіфанії, під якою розуміється стан прозріння та раптового духовного постання, що викликає до життя специфічні художні образи предметів, що “суміщають фізичну і психологічну реальність (фізичну реальність їх буття у світі і психологічну реальність їх сприйняття суб’єктом)” [2, 18]. У творі цей феномен знаходить свій вияв у найрізноманітніших елементах: виразі обличчя, раптово кинутій фразі, несподівано акцентованих деталях інтер’єру, які здатні асоціативно передати душевний стан людини тощо. Безпосередньо в тексті епіфанія набуває форм невласне-авторського мовлення, в якому відсутні відверті авторські коментарі. Водночас тут немає й безпосереднього заглиблення у внутрішній світ людини на кшталт Льва Толстого. Для того, щоб отримати доступ до прихованих образів людської свідомості, автор вдається до прийому сильного вторгнення ззовні, яке забезпечує запуск активних процесів свідомості. В аналізованому оповіданні таким ключовим епізодом стає зізнання дружини Габрієля про те, що в юності вона кохала юнака, який, застудившись під її вікном, скоро помер. Цей епізод слугує поворотним пунктом міркувань Габрієля. У той момент, коли все її минуле вривається до його внутрішнього світу, він виявляється беззахисним проти цього

вторгнення. Така ситуація обертається гострим викриттям і навіть покаранням герою за його гординю. Мовлення героя різко змінюється: з абсолютно переконаного й самовпевненого воно стає нервовим, хистким, логічно й стилістично невпорядкованим.

Джойс як автор намагається дистанціюватися від організації оповіді і презентувати безпосередній погляд на психіку героя, використовуючи невластиве-пряме мовлення, яке в сучасному англійському літературознавстві ще називають вільним непрямим стилем (*free indirect style*) [8, 250]. Ця техніка згодом розвинулась у метод потоку свідомості, послідовно й системно застосований в знаменитому Джойсовому романі “Улісс”.

Важливо зазначити, що в оповідній структурі обох оповідань важливим чинником є опозиція низу і верху. У сприйнятті чеховського героя горизонтальна проекція простору позначена концептом “темного” з відповідним стилістичним оформленням: темные улицы, одна за другой, черные тени (тіні – те, що розташовується на площині, тобто горизонтально). Натомість “верх” представлений образами висоти й світла: высокая колокольня, вся залитая светом; тихая, задумчивая луна, белые березы (очевидно, спрямовані вгору). “Дольній” світ для архієрея це – темрява, неприємний, важкий для нього чернечий побут, в якому він відзначає тягар низких потолков, жалких, дешевых ставен, тяжкого запаха. У верхньому ж світі завжди переважає світло, сонячне чи місячне (небо, залитое солнцем; в лунном свете, ярком и покойном) і життєстверджувальні звуки: спів пташок у небі, музика церковних дзвонів (“гулкий, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух; птицы пели, солнце ярко светило”). Істотно, що окремі деталі “нижнього” світу, що виступають своєрідними медіаторами щодо верхніх (наприклад, белые кресты на могилах), також несуть у собі семантику, подібну до “верхніх” образів. Як видно, структура художнього простору оповідання Чехова формується за допомогою маркерів невластиве-авторське мовлення, що дає можливість зрозуміти, що смерть головного героя не є остаточною (знаменно, що в сюжет оповідання автор, очевидно, свідомо не включив ні епізод смерті, ні епізод похорону архієрея).

У Джойса хронотоп оповідання замкнено невеликим проміжком часу (один вечір) і простором будинку (спершу дія відбувається в домі сестер Моркан, а завершується в готелі, куди після вечірки приїздить подружжя Конрой). Але й тут має місце антитеза внутрішнього й зовнішнього. Габріель безпосередньо перед застільною промовою, яку він фактично вже оцінив як лицемірну й невдалу, раптом подумки звертається до того, що відбувається на вулиці: “People, perhaps, were standing in the snow on the quay outside, gazing up at the lighted windows and listening to the waltz music. The air was pure there. In the distance lay the park, where the trees were weighted with snow. The Wellington Monument wore a gleaming cap of snow that flashed westward over the white field of Fifteen Acres” [3, 201]. (На набережній під вікнами, можливо, стояли люди, дивилися на освітлені вікна й прислухалися до звуків вальсу. Там повітря було чистим. Подалі розкинувся парк, і на деревах лежав сніг. Пам’ятник Веллінгтону був у блискучій сніжній шапці; сніг кружляв, летячи на захід над білим полем П’ятнадцяти Акрів). Пізніше, у готелі, після зізнання дружини погляд Габріеля знову ж таки спрямовується за вікно: “He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead” [3, 219]. (Він сонно стежив, як пластівці снігу, посрібнені й темні, косо летіли у світлі від ліхтаря. Прийшов час і йому почати свій шлях на захід. Так, газети були праві: сніг ішов по всій Ірландії. Він лягав усюди — на темній центральній рівнині, на лисих пагорбах, лягав м’яко на Алленських болотах і летів далі, на захід, м’яко лягаючи на темні хвилі Шаннона. Сніг ішов над самотнім цвинтарем на пагорбі, де лежав Майкл Фюрей. Його густо намело на похилені хрести, на пам’ятники, на пруди невисокої огорожі, на голі куці терну. Його душа повільно мерхнула під шелест снігу, і сніг легко лягав по усьому світі, наближаючи останню годину, лягав легко на живих і мертвих”). Ці завершальні фрази оповідання, безумовно, виконані в мінорній тональності, але вони водночас розширюють той звужений світ заскорузлого й самовпевненого існування, що було властиве до цього для Габріеля.

Окрім просторового протиставлення значимою в обох оповіданнях є й часова опозиція теперішнього й минулого, яка також організується за допомогою співвідношення голосу розповідача і персонажних голосів. В оповіданні Чехова оповідь розгортається в часі як рух від сьогодення, де описується приїзд матері до архієрея та його смерть, до минулого, в якому більш-менш детально представлено два періоди життя архієрея – його дитинство й восьмилітнє перебування за кордоном.

Антитетичне зіставлення сьогодення й минулого підкріплюється опозицією темряви й світла. Так, коли архієрей пізно ввечері після служби повертається до монастиря, де він живе, і йому повідомляють про приїзд матері, картини давно минулого встають перед ним забарвлені в ясні, світлі тони: как только стало **темно** кругом, представились ему его покойный отец, мать, родное село Лесополье... Скрип колес, бляенье овец, церковный звон в ясные, летние утра, цыгане под окном, — о, как сладко думать об этом!”. Дитинство, “это навеки ушедшее, невозвратное время” здається йому “**светлее**, праздничнее и богаче, чем было на самом деле”. Іншого разу, під час вечірньої служби, слухаючи спів монахів, архієрей сидить у вітварі (“было тут **темно**”) і несподівано поєднує думки про “тот свет” (умовне майбутнє) і дитинство (ідеалізоване минуле), яке уявляється йому світлим і радісним; він відчував: “душевный покой, тишину и уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность, когда также пели про жениха и про чертог, и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было. И, быть может, на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством. Кто знает!” У цьому фрагменті насичення невластне-авторської мови численними знаками світосприйняття героя дає можливість зрозуміти його внутрішню драму, яка має, по суті, екзистенційний смисл, оскільки передвіщає скорий відхід архієрея з “цього” світу – водночас невимовно прекрасного й суєтно-гріховного.

Як зазначає В. Тюпа, “глубинными хронотопическими и ценностными полюсами жизни в «Архиерее» обнаруживают себя, с одной стороны – дольняя временность мерно длящегося настоящего (рассказ буквально пронизан временными метками лет, дней, часов), с другой – горняя вечность бытия. В универсуме с такой системой координат событие смерти оказывается всего лишь уходом из временности и приобщением к вечности” [6, 49].

Подібно до Чехова, Джойс розгортає двоїсту часову перспективу – перспективу сьогодення і перспективу пам’яті. В оповіданні “Мертві” є досить велика кількість картин подвійної часової перспективи. Теперішнє та минуле явно протиставлені одне одному у внутрішньому світі головного персонажа. Автор використовує можливості невластне-авторського мовлення з усіма асоціаціями, які викликаються спогадами героя (вони, зрозуміло, подаються від третьої особи), неясністю, загадковістю та примхливістю руху пам’яті й уяви. Габріель Конрой не повністю усвідомлює свою драму, що полягає в штучності його життя, відчуженні й неможливості встановити дійсно органічний зв’язок з навколишнім світом і найближчими людьми. Він кохає свою дружину, однак не може висловити їй своє заповітне, відчуває себе безпорадним і розгубленим. Тому й намагається перейти межі сьогодення й зануритися в інший, ідеальний світ, яким стають для нього обставини особистого минулого: перший лист, отриманий від Грети, їхній медовий місяць, плавання на кораблі тощо. Однак ці спогади ще більше посилюють відчуття відсутності єднання в даний момент: “He was trembling now with annoyance. Why did she seem so abstracted? He did not know how he could begin. Was she annoyed, too, about something? If she would only turn to him or come to him of her own accord!” [3, 214] (“Він увесь тремтів від збентеження? Чому вона здається такою далекою? Він не знав, як розпочати. Чи вона також чимось збентежена? Якби вона обернулася до нього, сама підійшла!”).

Специфіка невластне-авторського мовлення в оповіданні Чехова значною мірою зумовлюється тим, що у творі фактично відсутні авторські оцінки й характеристики того, що відбувається. Все, що подається читачеві, виявляється пропущеним крізь призму свідомості героя: нам доступно виключно те, що бачить, чує й відчуває герой твору. Ця оповідна установка, здавалося б, порушується в той момент, коли важко хворий архієрей перестає чітко усвідомлювати навколишнє і тоді його зображення дається зовні: “От кровотечений преосвященный в какой-нибудь час очень похудел, побледнел, осунулся, лицо сморщилось, глаза были большие, и как будто он постарел, стал меньше ростом, и ему уже казалось, что он худее и слабее, незначительнее всех, что все то, что было, ушло куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться” [7, 200]. Показово, що в цьому фрагменті фактично відсутні епітети, ті ж порівняльні прикметники, що вжито на позначення змін у зовнішності героя, по суті, є констатуючими, а не оцінно-характеристичними. Але після цього епізоду оповідна перспектива доволі несподівано знову переходить до героя, хоча його фізичний стан унеможливило повноцінне сприяння й осягнення як оточуючих, так і самого себе: “... он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти куда угодно!” [7, 200]. Однак цей нібито несподіваний поворот насправді має глибоке мотивування, оскільки знаменує перехід героя зі сфери “цього” світу в інший світ, де він звільняється від оков суєтного земного життя. Невипадково порівняно з попереднім епізодом, де мовлення розповідача не включало в себе голосу героя, у даному фрагменті явно домінує невластне-авторське мовлення, а в ньому знову значне місце займає дискурс персонажа.

Опис смерті архієрея в оповіданні відсутній, останній день його життя дається двома реченнями: “Приезжали три доктора, советовались, потом уехали. День был длинный, невероятно длинный, потом наступила и долго-долго проходила ночь, а под утро, в субботу, к старухе, которая лежала в гостиной на диване, подошел келейник и попросил ее сходить в спальню: преосвященный приказал долго жить” [7, 200]. На перший погляд, тут має місце лише слово оповідача, однак єдиний епітет, двічі повторений, явно належить сфері героя, адже саме для нього той день був “длинный, невероятно длинный”. Таким чином, автор і цей фрагмент, в якому герой фізично вже не може існувати, насичує голосом персонажа. Симптоматично, що розповідь про події наступного дня, тобто пасхальної неділі, за мовленнєвою структурою нічим не відрізняється від попередньої оповіді, хоча за логікою речей воно мало кардинально змінитися, адже досі було організовано баченням і голосом героя. Наявність у передостанньому абзаці знаків розмовності (“одним словом”, “по всей вероятности”), численних епітетів, що органічно вписалися б у голос персонажа (“гулкий, радостный звон”; “весенний воздух”, “ярко светило”), не дає можливості кваліфікувати цей фрагмент як чисто авторське мовлення, у ньому незримо присутнє світосприйняття й слово героя. Схожим чином встановлюється співвідношення минулого, теперішнього й майбутнього – через психологічні відтінки мовлення (невпевненість), подібності інтонаційно-стилістичного потоку мовлення. Здається, має рацію В.І. Тюпа, полемізуючи з оцінкою цього оповідання як “безмерно печального”: “никаких формальных оснований для такого переосмысления тональности повествующего голоса в тексте не существует. Просто несобственно-прямая речь центрального персонажа продолжает звучать и после его устранения из повествуемого мира, чем лишний раз подтверждается, что слова преосвященный приказал долго жить в данном случае указывают не на событие смерти. Статус события данным нарративным актом «присуждается» (нарратор как «свидетель и судья») преображению, а не исчезновению героя...” [6, 55]. Все це підтверджує думку про неостаточність смерті героя, його “преображення”.

У Джойса між голосами наратора і героя також немає очевидних лексичних і стилістичних розходжень, хоча вони й не зливаються в один голос. Наведемо приклад з фіналу, коли голос оповідача максимально насичується голосом героя, створюючи ефект акцентованого невластне-прямого мовлення: “Gabriel felt humiliated by the failure of his irony and by the evocation of this figure from the dead, a boy in the gasworks. While he had been full of memories of their secret life together, full of tenderness and joy and desire, she had been comparing him in her mind with another. A shameful consciousness of his own person assailed him. He saw himself as a ludicrous figure, acting as a pennyboy for his aunts, a nervous, well-meaning sentimentalist, orating to vulgarians and idealizing his own clownish lusts, the pitiable fatuous fellow he had caught a glimpse of in the mirror. Instinctively he turned his back more to the light lest she might see the shame that burned upon his forehead. He tried to keep up his tone of cold interrogation, but his voice when he spoke was humble and indifferent”. (Габріель відчув себе приниженим – через те, що його іронія пропала даремно, через те, що Гретою було викликано з мертвих цей образ юнака, що працював на газовому заводі. Коли він сам був настільки сповненим спогадами про їх таємне спільне життя, настільки сповнений ніжності, і радості, і бажання, у цей самий час вона подумки порівнювала його з іншим. Він раптом із соромом і зніяковілістю побачив себе з боку. Комічний персонаж, хлопчик на побігеньках у своїх тіток, сентиментальний дободійник-неврастенік, який ораторствує перед паскудниками і прикрашує тваринні потяги, жалюгідний фат, якого він тільки що мигцем побачив у дзеркалі. Інстинктивно він повернувся спиною до світла, щоб вона не побачила фарби сорому на його обличчі. Він ще намагався зберегти тон холодного допиту, але його голос, коли він заговорив, пролунав принижено й тьмяно...).

Габріель, психічний стан якого визначають замовчувані емоції, притлумлені бажання, може знайти духовне звільнення лише у спогадах і мріях, що ми, власне, й бачимо у фінальних сценах оповідання. Парадоксально, що сум’яття почуттів, які сповнюють його, коли він слухає про роман своєї дружини з юнаком із газового заводу та його смерть через неї, відкривають і перспективу подолання драми героя, зумовлюють амбівалентність його внутрішнього стану і ставлення до світу в останній сцені оповідання. Мотив смерті начебто й тут домінує, але в рефлексії героя, витриманій у невластне-авторській манері, вона набуває значення іншої форми існування, на вищому рівні буття. Створюється таке враження, що герой у своїх фантазіях досягає такої широти почуттів і самовизначення, яка є недосяжною для нього у реальному житті, і це знаменує якесь нове, майже містично оновлене єднання з життям. Картина вогню, що асоціюється із коханцем Грети та символізує замовчану пристрасть Габріеля, замінюється картиною снігу, що продовжує падати на вулиці й по всій Ірландії. Дієслово “падати” (“to fall”) використано в останній частині сім разів. Таким чином, сніг служить ключовим багатограним символічним образом, який з точки зору художньої семантики може бути інтерпретовано одночасно у декількох значеннях: і як знак змертвілого життя Ірландії, її недієздатних кумирів та ідеалів, і водночас як символ очищення, якого зазнає Габріель через прилучення до високого ідеалу жертвності.

Таким чином, в оповіданнях Чехова і Джойса специфічне переплетення голосів розповідача

і персонажа виступає основним структуротвірним чинником невластне-авторського мовлення і “працює” на розкриття неочевидного художнього змісту творів. У Чехова це усвідомлення того, що розказаною історією в оповіданні є не смерть, а воскресіння героя; відтак втілюється глибинна ідея автора про єдність, цілісність і непереможну сутність життя. У Джойса це, з одного боку, подолання людиною умоглядних, самовпевнених уявлень про свою зверхність щодо інших людей, а з іншого – звільнення від замовчуваних, притлумлених бажань, подолання відчуження й прилучення до вищої сутності життя.

Список використаних джерел

1. Гончаренко Э.П. “Дублинцы” Джеймса Джойса: классика модернистской новеллы. – Днепропетровск: Наука и образование, 2000. – 76 с.
2. Гончаренко Э.П. Творчество Джойса и модернизм 1900-1930 гг. – Днепропетровск: Наука и образование, 2000. – 244 с.
3. Джойс, Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. – На англ. яз. – М.: Прогресс, 1982. – 582 с.
4. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. – М.: Ин-т русского языка РАН, 1994. – 335 с.
5. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / О.Б.Корман / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. – Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
6. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (“Архиерей” А.П. Чехова). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
7. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения. Том 10. – М.: Наука, 1986. – 498 с.
8. Shipley J. Dictionary of world literary terms (Form. Technique. Criticism). – Boston : The Writer, Inc. Publishers, 1987. – 466 p.

Анотація. У статті розглядаються особливості співвідношення голосу розповідача і голосу персонажа в малій прозі А. Чехова і Дж. Джойса. Стверджується, що принцип переплетення голосів є основним структуротвірним чинником невластне-авторського мовлення і “працює” на розкриття прихованого художнього змісту творів.

Ключові слова: автор, розповідач, персонаж, тип розповіді, голос, невластне-авторське мовлення.

Summary. The peculiarities of the correlation of the narrator's voice and the character's voice in A. Chehov's and J. Joyce's short stories have been retraced in the paper. Contamination of the voices is a main structural factor of the improperly-authoring speech and it exposes ulterior aspects of the subject-matter of the works.

Key words: author, narrator, literary character, type of narration, voice, improperly-authoring speech.

УДК 821.161.2 (045)

Сібрук А.В.

ІМЕННИКИ ЗІ ЗБІРНИМ ПЕРИФЕРІЙНИМ ЗНАЧЕННЯМ “ПРИКРАСА” В ПИСЕМНИХ ПАМ’ЯТКАХ XI – XIV СТОЛІТЬ

Вивчення окремих іменників на конкретному історичному зрізі – актуальна проблема мовознавства. Дослідження східнослов'янського лексичного фонду XI–XIV ст., реконструкція семантики давніх слів надзвичайно важливі для вивчення історії української мови, літератури та культури. Важливою проблемою дослідження є також етимологія цих слів, проте вона має твердий науковий фундамент тоді, коли розглядається в аспекті історичної лексикології. Ми дослідили іменники благооукрашеньє, богатство, доброта, добродѣтель, красота, коузнь (кѹзнь), лѣпота, які належать до периферії лексико-семантичного поля “назви прикрас”. Мета статті полягає в дослідженні походження та семантичної структури іменників зі збірним значенням “прикраса”, зафіксованих східнослов'янськими пам'ятками XI–XIV ст. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань: виявити генезу, уточнити етимологію, джерела та причини поповнення досліджуваного угруповання в період з XI до XIV ст., реконструювати семантичний обсяг досліджуваного лексем, простежити історію розвитку значень аналізованих іменників у зазначений період.

Благоукрашеньє. Композит благоукрашеньє є давньоруським утворенням. В основі першої частини композита лежить горінь *благ-*. Стсл. **БЛАГО** „добро, щастя” зводиться до псл. **bolgo*, **bolgь*. Праслов'янський корінь вважається спорідненим з дінд. *bhārgah* „саяво”, лтс. *balgans* „білявий”, лат. *fulgor*, *flagro* „горю, палаю, тлію”, гр. *φλέγω* „горю”, можливо, також з ав. *bərajaeyeti* „запрошує, виявляє пошану”, *bəraḡda* „дорогий, бажаний”, *bəraḡ* „релігійний ритуал”, дінд. *brhas – pātih* „господь”, лат. *flāgirāre* „вимагати” [Преобр., I: 27-28; Ф., I: 170; ЕСУМ, I: 203]. Пряме лексичне значення „прикраса” не характерне для досліджуваних слів у сучасних слов'янських мовах.

Слово благоукрашеньє є рідковживаними в текстах XI–XIV ст. Сема ‘прикраса’ є ядерною для досліджуваного найменування. У СДРЯ зафіксовані чотири вживання композита благоукрашеньє [СДРЯ, I: 210]. Зі значенням „прикраса, урочистий одяг” цей іменник ревербується в релігійному тексті XI ст. „Книга Ісуса”: „Оублажи егѡ благоукрашениемъ” [Срезн., I (1): 107]. На позначення елемента прикраси церковного вівтаря лексема благоукрашеньє знайдена в „словах” Григорія Наніазіна та Григорія Богослова: „Видѣ же и множество народа и все благоукрашеникъ” [Срезн., I (1): 107]; „оуоставленъ закону черноризьскому [...] б(л)гоукрашень” олтареві”; „и слу(х) юго заразисѧ приходѧщимъ пѣньемъ видѣ и множество народа. и все б(л)гоукрашень” юлико же ѡ олтарю” [СДРЯ, I: 210]. Матеріал вказує на те, що вівтар церкви прикрашався коштовними матеріалами.

З переносним значенням „прикраса” найменування благоукрашеньє вжите в пам'ятці XIV ст. „Повчанья” Феодора Студіта: „ручь||наго б(л)гоукрашень” дѣла нашего. въ смирено(м)дрии милованья нашего”; „супружныѧ добродѣтели б(л)гоукрашень(м)” [СДРЯ, I: 210-211].

У значенні „чудова прикраса” досліджуване слово зафіксоване також у російських текстах XVI ст. [СлРЯ, I: 225]. Композит благоукрашеньє перестав вживатися в сучасних слов'янських мовах. Лише іменник благо належить до лексичного складу більшості слов'янських мов.

Богатство. Іменник багатство утворений від прикметника багатий. Цей прикметник зводиться до **bogь* „бог” або **bogь* „статок, доля”. Стсл. **БОГАТЪ** сягає псл. *bogatь* „той, хто має великий наділ”, похідне від **bogь* „доля, майно, багатство”, споріднене з дінд. *bhāgah* „маєток, щастя”, пов'язане з *bhājati* „надавати, давати, наділяти”, ав. *baga-*, *baṡa-* „бог, господь”. Є підстави вважати, що найменування багатство споріднене з сскр. *bhāga-s* „подавач, господар, владика, багатий” [Преобр., I: 33; Ф., I: 182; ЕСУМ, I: 109]. Іменник богатство є частовживаним у текстах XI–XIV ст. За СДРЯ, лексема богатство зафіксована 574 рази [СДРЯ, I: 251].

Шляхом переосмислення лексеми богатство виокремлюється периферійне значення „цінності (ювелірні прикраси, коштовне каміння, золото тощо)”. Досліджуваний іменник з цим значенням зафіксований у літописах та „Житії Костянтина-Кирила”: „показати и(м) црк(о)внѡю красотоу. и полаты златыя. и в ни(х) соуща богатество. злата много. и паволокы. и каменье драгое” [*912, ЛЛ, ст. 38]; „Рускы” поч(с)тивъ. дарми золото(м). и паволоками и фодудьями. и пристави къ нимъ мужи свои. показати имъ ц(р)квнью красоту. и полаты златы”. и в нихъ суцѧ батъства. злато много и паволокы. и камѣнье драгое” [*912, ЛЛ, ст. 28]; „и пристави къ нимъ мужи свои показати имъ красоту церковную, и полаты златыя, и въ нихъ суцее богатество, злато многое и паволоки и каменіе драгое” [*912, ЛНик, 21]; „показати имъ церковную красоту, и полаты златыя и в нихъ суцѧ богатства, злато много и паволоки и камѣнье драгое” [XI–XII, ПВЛ, 90]; „показаша ему все богатство: храмины утворены златомъ и сребромъ и каменіемъ драгымъ” [XI–XII, ЖКК, 32].

Іменник богатство з загальним значенням „цінності” зафіксований у таких пам'ятках XII–XIV ст., як „Кормча Єфремівська”, „Збірник житій та слів”, Лаврентіївський літопис: „В(л)дка нашъ ... повелѣ ... подати ч(л)вкомъ даръ. не притѣжающемъ паче юго ни мѣди. ни срѣбра. ни злата. или коѣ (б)атъство ино”; „и емъ за руку его старецъ. введе и въ свое скровище. и показа ему бога(т)ство много лежащее ту” [СДРЯ, I: 251]; „В се же лѣто придоша сме из Нѣмецъ къ С(т)ославу. С(т)ославъ же величѧса показа имъ (б)атъство свое” [*1075, ЛЛ, арк. 66 зв.].

На позначення багатства досліджуване слово вжите в таких різножанрових текстах, як Ізборник 1076 року, Никонівський, Лаврентіївський літописи, „Лествица пророка Іоана Синайського”, „Ласівський збірник”: „Горе лихоимьцо: богатство бо юго отъбѣжить а огонь и приметъ” [*1076, Изб., 79 зв.]; „уповая богатствомъ многимъ [...] и взяша ляхове все богатство у него” [*1073, ЛНик, 100]; „и взяша богатство ихъ” [*1111-1112, ЛНик, 142]; „С(т)ославъ же величѧса паказа имъ б(а)тъство(с) свое. ѡни же видѣвшѧ бещисленое множество. злато и сребро и паволокы” [*1075, ЛЛ, ст. 198]. В XI–XIV ст. др. богатство було полісемічним. Його характерною особливістю стало поєднання таких значень, як „цінності” та „багатство”.

Доброта, добродѣтель. „Без допомоги попередньої реконструкції, – пише Ф. де Соссюр, – було б дуже важко пояснити зміни, які відбулися впродовж багатьох століть, починаючи з доісторичного періоду” [Соссюр 2004: 198]. За етимологічними словниками, стсл. **ДОБРОТА** походить від слова **dobro*, яке зводиться до прикметника **dobrь*. Прикметник *добрый* споріднений з лат. *faber* „ремісник, художник”, вірм. *darbin* „коваль”, лат. **fab-ro*, лит. *dabnùs* „гарний, граціозний” [ЭССЯ, V: 42-44; Преобр., I: 187; Ф., I: 520-521; ЕСУМ, II: 98].

Зі значенням „прикраси (множ.)” лексема доброта знайдена в Никонівському літописі: „Созда монастырь и постави въ немъ церковь камену во имя святого архистратига Михаила ... и всяческими добротами украсивъ ту, иконами и книгами” [СлРЯ, IV: 267]. Досліджуваний іменник зі значенням „краса”

зафіксований у різножанрових пам'ятках описуваного періоду: „**Л**ко не подобаѣтъ чюдитисѧ добротѣ женьствѣи” [*1076, Изб., 90 зв.]; „и всею добротою” [*1196, ЛИ, арк. 239 зв.]. На позначення добра найменування доброта міститься в Ізборнику 1076 року та Лаврентіївському літописі: „Доброты своѧ таи. послухы же житию многы имѣи” [*1076, Изб., 64 зв.]; „и добротѣ оустроены(х) на семь свѣте” [*1096, ЛЛ, 79 зв.]. У значенні „прикраси (множ.)” похідний композит добродѣтель вжитий у таких пам'ятках XII, XIV ст., як Іпатіївський літопис, „Повість про Андрія Боголюбського”, „Житіє Сергія Радонежського”: „кнѧзь бл(а)говѣрныи Андрѣи и створи цр(к)въ сию [...] и всею добродѣтелью црк(о)вньою исполнена” [*1175, ЛИ, ст. 582]; „не могутъ сказати изрядныя красоты ея, и златомъ и финиптомъ, и всякою добродѣтелью” [XII, АБ, 206]; „его добродѣтелию” [XIV, ЖСР, 224].

Красота. За ЭССЯ, слов'янське *krasa, скоріш за все, праслов'янська інновація, яка не має прямих співвідношень в інших індоєвропейських мовах. Термін „красота” явно експресивне слово в усіх мовах. Звідси впливає: неминучість стирання і оновлення цієї лексики; метафоричний спосіб самого формування і оновлення слів „красота”, „красивий” [ЭССЯ, XII: 95]. Стсл. **краса** – псл. *krasa* – пов'язується з псл. *kresati* „кресати”, первісно „створювати, творити”, зіставляється з лит. *kárštas* „гарячий”, *karštis* „спека, жара”, лтс. *karsa* „тс.”, *karset* „розпалювати, розігрівати”; звідки первісне значення „блиск вогню, світло” → „щось гарне”, зближується з лит. *grōžis* „краса”. Досліджуваний іменник співставляють з д.-ісл. *hrósa* „хвалитися”, лат. *corpus -ōris* „тіло”, сскр. *krp* „вид, краса” та ін. [Преобр., I: 378; Ф., II: 367; ЕСУМ, III: 76-77].

У семантичній структурі іменника красота виокремлюється периферійне значення „прикраса”. У значенні „прикраса тіла та одягу” лексема красота вжита в „Житії Костянтина-Кирила: „украшену велми монисты златыми и бисьромъ и всею красотою” [XI–XII, ЖКК, 24]. Контекст вказує на те, що красотою називали різноманітні прикраси – намиста, візерунки на одязі тощо.

На позначення прикрас церковних приміщень це слово міститься в літописах, „Слові про закон та благодать” Київського митрополита Іларіона, „Житії Кирила та Мефодія”, „Повісті врем'яних літ”, „Повісті про Адрія Боголюбського”, „Сказанні про Бориса та Гліба” та ін.: „Показати и(м) цр(к)овнѣю красоту [...] злата много. и паволокы. и камъне драгое” [*912, ЛЛ, ст. 38]; „Рускы” поч(с)твивѣ. дарми золото(м). и паволоками и фодудѣми. и пристави къ нимъ мужи свои. показати имѣ цр(к)внѣю красоту. и полаты златы” [*912, ЛИ, ст. 28]; „показующе имѣ церковную красоту” [*986-987, ЛНик, 52]; „показующе красоту цр(к)внѣю” [*987, ЛИ, ст. 93]; „Кнѧзь бл(л)говѣрныи Андрѣи и створи цр(к)въ сию [...] не могутъ сказати изрядныя красоты еѧ. златомъ и финиптомъ. и всѧкою добродѣтелью” [*1175, ЛИ, ст. 581]; „юже съ всякою красотою украси: златомъ и сребромъ, и камениемъ драгимъ” [XI–XII, Сл. Илар., 50]; „и оукрасилъ всѧкою красотою” [XII, ЖКМ, 3в]; „показати имѣ церковную красоту, и полаты златыя и в нихъ суцѧя богатства, злато много и паволокы и камѣне драгое” [XI–XII, ПВЛ, 90]; „не могутъ сказати изрядныя красоты ея, и златомъ и финиптомъ, и всякою добродѣтелью” [XII, АБ, 206]; „и възгради ц(е)рковъ велику. имѣюще верховъ пѧть и списавъ всюю и украси ю всею красотою” [XIV, СкБГ, арк. 149 зв.]; „показующе имѣ церковную красоту” [*1487-1488, ЛН, 443]. Зі значенням „коштовності, дорожчості, вбрання” іменник красота представлений в „Історії Іудейської війни” Флавія Полонського: „Архелаи же, хотя поч(ѣ)стити приставившаго ся, вынесе всю ц(ѣ)сарскую красоту, да понесут прѣд умръшимъ” [СлРЯ, XI: 33].

Лексема красота в текстах Київської Русі XI–XIV ст. зафіксована на позначення краси у прямому та переносному значенні: „но сіаше и благодатьми [...] душевныя красоты” [*1054, ЛНик, 86]; „красоты дѣвщцы твоя” [XIII, ДД, 28]. У цьому випадку, внутрішня форма досліджуваного слова пов'язана з уявленнями про щось гарне (прикраса, одяг, елемент інтер'єру, краєвиди, людські якості та ін.).

Ковзнь (*кѡзнь*). Давньоруське утворення ковзнь походить від стсл. **ковати**. В етимологічних словниках зазначено, що стсл. **ковати** „кувати” зводиться до псл. *kovati*, *kujQ* „кувати, бити метал молотом”, спорідненого з лит. *kauti* „бити, кувати”, лтс. *kaūt* „бити, рубати, убивати” та ін. [Ф., II: 270; ЕСУМ, II: 121].

Збірна назва ковзнь є рідковживаною в текстах XI–XIV ст. „Зв'язок між значенням слова та контекстом є двостороннім, – пише Н.Г. Михайловська, – якщо значення слова реалізується в контексті і визначається через контекст, то і зміст контексту конструюється через значення слів, що належать до нього” [1, 7]. Беручи до уваги вживання слова ковзнь, ми виділили таке ядерне значення лексеми ковзнь, як „ковані вироби”. За СДРЯ, зафіксовані чотири випадки вживання цього іменника в значенні „ковані вироби (ємності, прикраси, оправы для ікон та ін.)” в таких текстах XIII–XIV ст., як пролог „Лобковський”, „Мерило Праведне”, „Повчання” Феодора Студіта, „слова” Григорія Богослова: „и шдѣ ѡ(т)вали камень ѡ(т) гроба, и вниде || въ нь. да и първокъ възѧ саванъ и ковзнь всю”; „а кнѧгинѣ ихъ свою бесцѣннѣю кузнь и портѣ. золото и камениѣ дорогѣи и великии женчюгѣ”; „и кузниц различны. и камениѧ”; „принесоша же ·(ві)· кнѧзѧ на обновле(н)е дары кузнь” [СДРЯ, IV: 326]. На позначення жіночих прикрас (шитих золотом та сріблом тканин, намиста з перлів) досліджуване слово міститься в текстах Київської Русі „Олександрія” та „Хроніка Георгія Амартола”: „Повелехъ женскую кузнь и порты (мтр)е Дарьевы ... послати къ намъ”; „Стъкляная кузнь” [СлРЯ, VIII: 111]. За словами археологів, „жіноча кузнь – це дорогі жіночі прикраси” [2, 18].

Лѣпота. Ймовірно, що найменування лѣпота є церковнослов'янізмом. В етимологічному словнику М. Фасмера зазначено, що прикметник *лѣпый* походить від стсл. **лѣпъ**. Первинним значенням цієї лексеми стало „прилеглий, приліплений”, потім – „підходящий, хороший, гарний”. Слово *лѣпый* споріднене з лтс. *laĩrns* „милий, товариський” [Ф., II: 485]. За словником В.І. Даля, церковне *лѣпота* вживалося в значенні

„краса, баса, миловидність; розкіш, пишнота”, прикм. *леньй* „хороший, гарний, прекрасний, миловидний” [Даль, II: 406].

К.О. Левковська зазначає, що „значенням слова є загально прийнятий за певним звучанням і всіма його різновидами постійний зміст” [3, 118]. Ядерним значенням іменника *лѣнота* є „краса, пишність”: „древньюю въздаючи *лѣноту*. и вьньць юго”; „Наказаниѣ славны(м) ксть *лѣнота*, а оубогымъ прибѣжище” [СДРЯ, IV: 457]; „И пожъжень бысть град и церкви несказаны *лѣнотю*” [*1203-1204, ЛН, 46-47]; „церкви несказаны *лѣнотю*” [*1204, ПЦ, 68].

Таким чином, цього тематичного угруповування належить сім найменувань: *благоукрашеньѣ, богатство, доброта, добродѣтель, красота, коузнь (кѣзьнь), лѣнота*. Лексеми досліджуваної групи мають слов'янське походження. Периферійні лексеми вжиті в текстах Київської Русі переважно на позначення таких загальних понять, як краса, добро та ін. Значення „прикраса” для цих слів реверберується лише в поодиноких текстах. Переважній більшості іменників зі збірним значенням „прикраса” властива семантична близькість. Інтегральною для описаних слів є сема 'прикраса'. Досліджувані лексеми вживаються в східнослов'янських текстах XI–XIV ст. з такими значеннями, як „цінності (ювелірні прикраси, коштовне каміння, золото)”, „прикраси урочистого одягу”, „ковані вироби (каблучки, ланцюжки, сережки)”, „жіночі прикраси (шиті золотом та сріблом тканини, намиста з перлів)”, „краса, пишність”, „зображення візерунків або прикрас”, „прикраси церковних стін” тощо.

Умовні скорочення

АБ – Повесть об убиении Андрея Боголюбского // БЛДР. – СПб.: Наука, 1997. – Т. IV. – С. 206–217.

Даль – Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: АСТ, 2006. – т. I–IV. –.

ДД – Девгениево деяние // ПЛДР. – М.: Худож. лит., 1981. – Вып. III. – С. 28–65.

ЕСУМ – Етимологічний словник української мови / За ред. О.С.Мельничука – К.: 1983 – 2006. – т. I – V. –.

ЖКК – Житие Константина-Кирилла // БЛДР. – СПб.: Наука, 1997. – Т. II. – С. 22–65.

ЖСР – Житие Сергия Радонежского // БЛДР. – СПб.: Наука, 1997. – Т. VI. – С. 254–411.

Изб. 1076 – Изборник 1076 года / [Под ред. С. И. Коткова]. – М.: Наука, 1965. – 1055 с.

ЛИ – Ипатьевская летопись // ПСРЛ. – М.: Яз. русск. лит., 1998. – Т. II. – 648 с.

ЛЛ – Лаврентиевская летопись // ПСРЛ. – М.: Яз. русск. лит., 1997. – Т. I. – 496 с.

ЛН – Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов // ПСРЛ. – М., 1997. – Т. 3. – 564 с.

ЛНик – Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновскою летописью // ПСРЛ. – М.: Яз. русск. лит., 1965. – Т. IX–X. – 244 с.

Преобр. – Преображенський А.Г. Этимологический словарь русского языка: В 2-х т. – М., 1958 т. – I–II. –.

СДРЯ – Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.): В 10 т./ Под ред. Р. И. Аванесова. – М., 1988–2004. – Т. I–IV. –.

СкБГ – Съказание и страсть и похвала святыю мученику Бориса и Глѣба // БЛДР. – СПб.: Наука, 1997. – Т. I. – С. 328–351.

СлРЯ – Словарь русского языка XI–XVII вв / Ред. С. Г. Бархударов. – М.: Наука, 1975–2002. – Т. I–XXVI. –.

Срезн. – Срезневський И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. – СПб.: 1893 – 1912. – Т. I–III. –.

Ф. – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. – М., 1964 – 1973. –.

ЭССЯ – Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд / За ред. О.Н. Трубачева. – М.: Наука, 1974. – вып. I – XXX. –.

Список використаних джерел

1. Михайловская Н. Г. Системные связи в лексике древнерусского книжно-письменного языка XI–XIV вв. (нормативный аспект) / Н.Г.Михайловская. – М.: Наука, 1980 – 253 с.
2. Левковская К. А. Теория слова, принципы ее построения и аспекты изучения лексического материала /К.А.Левковская. – М.: Высш. шк., 1962. – С. 119-200.
3. Корзухина Г. Ф. Русские клады IX–XIII вв./ Г.Ф.Корзухина. – М., Л.: АН СССР, 1954. – С. 1-78.

Анотація. Іменники зі збірним периферійним значенням „прикраса” в писемних пам'ятках XI – XIV століть.

У статті розглядаються лексико-семантичні особливості іменників зі збірним периферійним значенням “прикраса”, які зафіксовані в східнослов'янській писемності XI–XIV ст. Ми дослідили іменники *благоукрашеньѣ, богатство, доброта, добродѣтель, красота, коузнь (кѣзьнь), лѣнота*.

Ключові слова: пам'ятки Київської Русі XI – XIV століть, іменники зі значенням “прикраса”.

Summary. Nouns with a peripheral meaning “decoration” in writing texts of XI – XIV centuries
In the article we examine nouns with peripheral meaning “decoration”, which are fixed in written language of XI–XIV centuries.

Keywords: texts of Kyiv Russ of XI – XIV, nouns with a meaning “decoration”.

УДК 821.161.2_34 Р

Сливачук В.А.

ЛЮБОВЬ, СЕМЬЯ И БЫТОВЫЕ ПРОБЛЕМЫ В РУССКОЙ ПРОЗЕ МАЛОГО ЖАНРА (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗОВ ПАНТЕЛЕЙМОНА РОМАНОВА)

Пантелеймон Сергеевич Романов (1885-1938) – писатель необычной творческой судьбы. Большой вклад в литературу он сделал благодаря огромному художественному багажу. П. Романов пользовался широкой известностью, любовью и почитанием читателей на протяжении 1920-х годов. Именно в этот период он пишет рассказы о любви, которые в 1925 году выходят сборником.

Следует отметить, что литературный процесс 1920-х годов – сложный и противоречивый сплав различных художественных явлений. В советских периодических изданиях 1920-х годов наблюдается вспышка интереса к теме новых семейных отношений, строительству быта, к тем вопросам, которые в современном научном дискурсе получили название гендерной проблематики. Мощный посыл для развития и разработки указанных проблем был дан общественной деятельностью и работами члена первого советского правительства Александры Михайловны Коллонтай, посвященными женскому вопросу и женскому движению.

Ею была разработана социальная теория, получившая впоследствии название “Теории стакана воды”. Основные положения этой модели отношений между полами стали известны широкой общественности после выхода статьи “Дорогу крылатому эросу!”, опубликованной в журнале “Молодая гвардия” в 1923 году. В “сложном деле” революционного движения А. Коллонтай видит место только для “бескрылого эроса”, мимолетных любовных связей, так как на психологическое познание друг друга нет времени. В условиях нового режима писательница уже допускает возможность для “крылатого эроса”, долгого глубокого чувства. Выше эротической любви как индивидуалистического проявления человеческой природы ставится любовь к коллективу, к обществу. Оно, по Коллонтай, должно занимать первое место среди остальных эмоций человека.

Именно с публицистических работ А.М. Коллонтай в журнале “Молодая гвардия” появляется целый комплекс текстов, связанных с семейными и интимными отношениями, с проблемами детей и юношества, любви и быта.

В это время в печать выходят романы Б. Пильняка “Голый год”, И. Рудина “Содружество”, Л. Гумилевского “Собачий переулок”, повести С. Малашкина “Луна с правой стороны”, Ю. Либединского “Завтра”, Б. Пильняка “Иван-да-Марья”, рассказы Б. Пильняка “Рождение человека”, П. Низового “Язычники”, П. Романова “Любовь”, “Без черемухи” и “Суд над пионером”, А. Платонова “Антисексус”, Б. Пильняка “Рождение человека” и др., созданных в контексте споров о свободной любви.

И Б. Пильняк, и П. Романов, и А. Платонов и другие вышеперечисленные писатели видели в животрепещущем в 1920-е годы вопросе и социальную сторону, и общечеловеческую проблематику. Их обращение к теме свободной любви свидетельствует о ее крайней актуальности и злободневности в этот исторический период.

Для П. Романова было очевидно, что вечные пороки человеческой личности на фоне советского быта приобрели новые очертания. Обличению человеческой глухоты, безнравственности посвящены его рассказы о бытовой стороне советского общества, где остро стоял вопрос о пользе интимных отношений.

Наибольшего шума наделал рассказ “Без черёмухи” (1926), которому было посвящено немалое количество критических отзывов в прессе, что благоприятствовало всеобщей, тогда почти скандальной известности П. Романова. Автора ругали, с ним спорили, его обвиняли, его

благодарили. Так, критики Д. Горбов и А. Цинговатов [3; 17] отрицательно и резко критикуют рассказ “Без черемухи”. Последний из них отмечает: “Рассказ написан плоско, художественно неубедительно, подход к теме мещански-убогий, вульгарный” [17, 5]. В более спокойном тоне давал свою оценку А. Лежнев [6, 52–53], а Вяч. Полонский, хотя и отмечал некоторые художественные просчеты Романова, поддерживал его идейные позиции [10, 3].

Рассказ П. Романова “Без черёмухи” стал “знаковым событием в истории советской литературы – представляет собой исповедь девушки, которая потеряла невинность с неким мало знакомым молодым человеком” [2, 235]. После этой встречи героиня остается опустошенной и разочарованной, потому что ей хотелось, чтобы “первая любовь была праздником, дни этой любви чем-нибудь отличались от других, обыкновенных дней” [2, 235]. Тем более, что к этому располагала и сама природа, которая проснулась после долгой зимы и весна принесла не только пробуждение природы, но и разбудила желание любить и быть любимым и душа стала открытой к любви.

Девушка и парень впервые шли в сумерках вместе, над городом спускалась вечерняя тишина. Все звуки становились мягче, воздух – прохладнее и из скверов тянуло свежим весенним запахом сырой земли и хотелось чего-то возвышенного, нежного. Он предложил зайти к нему, но она отказалась, и они пошли к набережной, где несколько времени стояли у решетки. В это время подошла девочка с черемухой, и девушка купила ветку, а он при этом стоял, прищурившись, затем спросил: “Без черемухи не можешь?” [12, 188]. Девушка ему ответила, что с черемухой лучше, чем без нее. Он, неприятно засмеявшись, добавил, что он всегда без черемухи, и ничего, недурно выходит, “ведь все равно это кончается одним и тем же с черемухой и без черемухи... что же канитель эту разводит?” [12, 189].

Такое поведение парня обусловлено той атмосферой, которая царила среди молодёжи университета. Они не ценят красоты, так как у них “принято относиться с каким-то молодецким пренебрежением ко всему красивому, ко всякой опрятности и аккуратности, как в одежде, так и в помещении, в котором живешь” [12, 186]. Молодежь не интересуется человеческая душа, так как в их “внутренней жизни царит грязь и беспорядок” [12, 186]. Студенты говорят нарочно развязным, грубым тоном, с хлопаньем руками по спине и признают только лишь самые скверные ругательства, которые в них имеют все права гражданства, поэтому, когда некоторые девушки возмущаются, то их начинают “приучать к родному языку” [12, 187]. Им безразлично всё красивое, чистое и здоровое и это приводит к тому, что они оскверняют помещения, в которых проживают и те высокие чувства, которые человек испытывает в редкие минуты своей жизни. В их интимных отношениях существует “молодечество, грубость, бесцеремонность, боязнь проявления всякой человеческой нежности, чуткости и бережного отношения к своей девушке” [12, 187], и все это из-за боязни выйти за пределы неписаной морали. Тем более, что “любви у них нет, а есть только половые отношения, потому что любовь презрительно относится к области “психологии”, а право на существование имеет только одна физиология. Поэтому девушки легко сходятся с товарищами-мужчинами на неделю, на месяц или случайно – на одну ночь” [12, 187]. Любовь у них не чистое, нежное, трепетное чувство, а лишь плотское удовлетворение, потому что “на всех, кто в любви ищет чего-то большего, чем физиология, смотрят с насмешкой, как на убогих и умственно поврежденных субъектов” [12, 188].

Девушка осуждает такой тип поведения и восстаёт против него. Но не может понять, почему “что-то гложет ее, – неясно, смутно и неотступно” [12, 186], ведь она далека от “сентиментов” (как любит говорить ее парень), далека от сожаления о потерянной невинности, а тем более – от угрызения совести за свое первое “падение”. Но когда она смотрит на смятую веточку черёмухи, которая стоит “на окне общежития в бутылке с отбитым горлом” [12, 185], осознаёт, что “она что-то единственное в жизни сделала совсем не так...” [12, 185].

А начиналось всё ведь также, как у всех. Она “познакомилась с одним товарищем с другого факультета” [12, 185]. Он был обыкновенным студентом, “в синей рубашке с расстегнутым воротником, в высоких сапогах” [12, 188], однако он привлек ее внимание глазами, так как в них отражалась и большая серьезность и большое спокойствие. “В нем как бы было два человека: в одном – большая серьезность мысли, внутренняя крепость, в другом – какое-то пошлое, раздражающее своей наигранностью гарцевание, стремление высказать презрение к тому, что другие уважают, постоянное желание казаться более грубым, чем есть на самом деле” [12, 188].

Окончание так и не начавшегося романа между девушкой и парнем принёсло лишь разочарование и опустошение девушке и плотское удовлетворение парню. Возвышенности и красоты не получилось, ведь стремления у героев были разными.

Мотив двойственности человеческого существа, использованный Романовым, нацеливает читателя на то, что сюжет рассказа протекает в двух формах: внешне событийной и внутри психологической. Сфера конфликта переносится из сферы внешних столкновений во внутри психологическую.

Развитие действия происходит в двух формах. Цепь внешних событий можно проследить по эпизодам, рассказанных девушкой. Но внутри психологические баталии прослеживаются лишь по отдельным эпитетам, которые девушка подбирает, повествуя о своих чувствах, переживаниях.

Романов точно предусмотрел, во что может превратиться “советская молодежь”, которая забыла о боге, о душе, которая не ценит прекрасное и отказывается от искусства. И поэтому неудивительно, что во времена Романова к его рассказу относились отрицательно и критиковали. Немало в творческой судьбе рассказа сыграло и то событие, что троцкисты использовали этот рассказ “в своих антипартийных целях и подняли на щит указанное произведение как якобы правдивое, отражающее подлинную действительность” [5, 97]. Общественность считала, что автор пытался “оклеветать советскую молодежь и представить ее в искаженном виде” [4, 183].

Для более точного и объективного определения идейной сущности рассказа “Без черемухи” необходимо обратить внимание на те средства сюжетостроения, которые нацелены на внутри психологическую характеристику персонажей, их действий, поступков. Романов с этой целью использует ретардацию и ретроспекцию. Указанные приемы приостанавливают динамику сюжетного развития, предоставляя возможность героям и читателю всесторонне оценить происходящее. Основной смысл творимой реальности можно свести к следующему. Советская власть, правительство большевиков, отталкиваясь от вульгарного марксизма, освобождала жителей нового типа государства от каких-либо моральных обязательств. Внимание акцентировалось на материальном, функционально и жизненно необходимом. Как уже говорилось выше, наиболее ярко подобные идеи прозвучали в нашедшей в те годы статье А. Коллонтай “Дорогу крылатому Эросу!” (1923). А доведены эти идеи до абсурда в брошюре “Революция и молодежь” (1924), которую выпустило в свет издательство Коммунистического университета им. Свердлова. В ней “были сформулированы 12 половых заповедей революционного пролетариата. Вот лишь два пункта. Заповедь 9-я: “Половой подбор должен строиться по линии классовой революционно-пролетарской целесообразности. В любовные отношения не должны вноситься элементы флирта, ухаживания, кокетства и прочие методы специально-полового завоевания”. И следующая заповедь: “Не должно быть ревности” [1, 259]. Произошла потеря сакрального (М. Бердяев), возвышенного, внутренне важного. Писатель, обрисовав типичную ситуацию, наметил возможную перспективу развития людей и общества при забвении духовного. Финал такого развития ожидается трагический. “Пронзительная зоркость авторского взгляда” [14, 202] в рассказе “Без черемухи” была отмечена А. Солженицыным.

Романов одним из первых уловил назревание кризиса, связанного с мутацией нравственных принципов, внедрением общественного в частную жизнь. Писатель видит, что постулат о свободе женщины часто позволяет скрывать распущенность и продажность.

В рассказе “Любовь” 1925 года он берет за основу сюжета известную литературную схему: противопоставление “порока” и “поруганной добродетели”, но по-новому наполняет ее. Клишированность, подчеркнутая автором банальность фабулы рассказа, характерная скорее для жанра любовного романа, играет особую роль в поэтике произведения, подчеркивая, с одной стороны, типичность событий, описанных в рассказе “Любовь” и вводя мотив пошлости в сюжетную структуру, с другой стороны.

В рассказе оба персонажа происходят “из честных буржуазных семей” [11, 270]. “Она – робкая трепетная голубка, отстаивающая святость первой брачной ночи” [16, 9], которая “каждое утро и вечер горячо молилась у своей белой девичьей постельки и боялась всяких грехов” [11, 270]. “Он – упорный, резкий, отрицающий “чувства” [16, 9], а также “трезв, положитель и практичен” [11, 270]. “Он гордился тем, что сбросил всё это с себя, ходил в высоких сапогах и косоворотке, говорил грубым тоном и, казалось, делал всё то, чтобы не походить на людей той среды, из которой он вышел” [11, 270]. Они не могут пожениться, потому что у них нет денег, поэтому “венчаться они решили, как только продадут старинные канделябры и венецианские стаканы, которые были единственным приданным невесты” [11, 270]. Для осуществления задуманного они уезжают в Москву. Но пребывание в Москве на протяжении пяти дней результатов не принесло: ни стаканы, ни канделябры так и не были проданы. И лишь на шестой день девушка, освободившись, как её уговаривал жених, от “своей “духовной” [11, 275] точки зрения, и отдавшись незнакомому мужчине, смогла продать канделябры за “двадцать червонцев” [11, 278]. Но узнав всё, жених, к удивлению девушки, сердится, возмущается и презирает её, а в его глазах она “уловила что-то жестокое, злое и чуждое” [11, 279]. Он решает, что она ему “больше не нужна” [11, 280] и между ними “всё кончено” [11, 280]. Поэтому они уезжают обратно в родной город, но по дороге к дому он “с остывающим раздражением” [11, 280] спрашивает девушку: “А стаканы никому там не нужны?” [11, 280].

Финал рассказа открыт и предполагает продолжение, так как ответ девушки: “Стаканов я не предлагала” [11, 280] располагает читателя к домыслению ситуации. Конфликт рассказа переходит во внутри человеческую сферу.

Девушка в начале рассказа предстаёт перед читателем как наивный и чистый душой ребёнок “со своими большими детскими глазами” [11, 270], в “золотистой головке” [11, 270] которой “остались в неприкосновенности все предрассудки предков” [11, 270]. Но с развитием сюжета, в финале образ девушки видоизменяется после “падения”. Это уже “покорная рабыня” [11, 280], которая сама “несла за ним свой чемодан, не утирая катившихся по щекам крупных детских слёз” [11, 280]. Она – “убитая, растоптанная, любящая, ждущая малейшего жеста к ней” [11, 280] – стала не нужна ему. И даже её прикосновение к его рукаву, вызывает у него презрение и досаду. Ведь он – “раздражённый, взбешённый, с гадливостью отстраняющийся от неё” [11, 280] – позабыл всё, что говорил ей во время пребывания в Москве, когда уговаривал её посмотреть на мир не “с своей “духовной”, а с физиологической точки зрения” [11, 275–276].

Рассказ “Любовь”, как и сборник “Рассказы о любви”, в который он входил, был встречен разноречивыми оценками в прессе. Они были в основном резко критическими, но Н. Н. Фатов дал высокую оценку рассказу. Он считал, что “Романов сумел бесподобно передать тончайшие психологические извивы и перебои чувства, сообщить читателю немало мопассановски-глубоких наблюдений” [15, 163].

Не понял направленности этой темы у Романова один из самых известных критиков того времени А. Лежнев. Он писал: “Эти рассказы заставляют опасаться за писателя...”

П. Романов зарекомендовал себя рядом хороших бытовых рассказов с сатирической окраской и великолепным диалогом. Сатира его держится на грани между собственно сатирой и юмором ... убедительность изображения обывательщины, обломовщины, остроумие, простота языка и построения сделали за короткое время Романова одним из наиболее читаемых авторов. Вещи, вроде “Рассказов о любви”, способны только дискредитировать Романова, свести его, как серьезного писателя, на нет. В них – ни одного свежего слова, ни одного незатасканного положения. Это – смесь Арцыбашева с Куприным, к которой прибавили искаженного обаналенного Мопассана. Еще первый рассказ “Любовь”, пожалуй, приемлем, если не по языку, так по замыслу и построению” [7, 119–120]. Критик не заметил, что в рассказах о любви отразилась позиция человека, который не принимает “свободных отношений”, понимаемых молодежью как духовная свобода, как отказ от нравственных норм старого мира.

И если в рассказе “Любовь” мужчина отталкивает от себя любимую женщину лишь потому, что она “пала” нравственно, последовав его наставлениям, то в рассказе “Родные души” (1931) герой, “охваченный ужасом” [13, 418], убегает “в другую сторону, с тем чтобы никогда больше не встречаться и не писать” [13, 418], когда увидел физическое уродство девушки-горбуни “с длинными, как у обезьяны руками” [13, 418], которую он полюбил за теплоту и нежность её писем. И в том и другом случае “физическая” неприглядность женщин отталкивает мужчин, которые, сами того не понимая, ценят именно “духовное” в своих избранницах.

В. Львов-Рогачевский отмечал, что Романов “рисует людей, живущих без любви, подменяющих живую, прочную, товарищескую связь грубой физиологией и зоологией. В этих рассказах и очерках наряду с чеховски-нежным лиризмом встают грубые черты натурализма наших дней” [9, 19].

Своеобразным продолжением проблематики поднятой в рассказе “Любовь” является рассказ “Суд над пионером” (1926), в котором события разворачиваются в пионерском лагере. Здесь состоялся суд над пионером. Пионер Чугунов обвинялся в “систематическом развращении пионерки Марии Голубевой” [12, 248]. “Развращение” выражается в том, что он постоянно провожал Голубеву из школы домой, подавал ей, как “барышне” руку при переходе через ручей, держал её сумку и читал какие-то стихи. Этим он уронил достоинство отряда, предпочтя читать стихи не отряду, “не коллективу, а своей даме” [12, 249]. И пионерский судья говорит подсудимому: “Если она тебе нужна была для физического сношения, ты мог честно, товарищески заявить ей об этом, а не развращать подниманием платочков, и мешки вместо неё носить” [12, 250]. Приговор суда оглушительный: исключить Чугунова из пионеров, а девушку предупредить. Со всей циничностью звучит “психологическая” мотивировка судей” [8, 61]: “любовью пусть занимаются и стихи пишут нэпманские сынки, а с нас довольно здоровой потребности, для удовлетворения которой мы не пойдем к проституткам, потому что у нас есть товарищи” [12, 251]. “Любовь есть то же, что религия, т.е. дурман, расслабляющий мозги и революционную волю” [12, 251]. “Классовая сакраментальность всей тирады, её перевернутая психологическая смысловая метафоричность полны скрытой социальной сатиры, ибо разоблачают зачинщиков грязного дела, а не “подсудимого” [8, 61]. Поэтому суд есть тем центром, благодаря которому раскрывается сущность пионерской организации, которая создала атмосферу слежки и доносительства под флагом борьбы против буржуазной морали. Именно суд выявляет далеко не лучшие человеческие качества пионеров – нетерпимость, предательство, стадность, которые они представляют нравственными добродетелями. Солженицын замечает “Фарс? Нет. Истинная картина, живые Двадцатые годы! – и не будем притворяться, забывать их” [13, 202].

Рассказ был встречен резкими критическими отзывами. Рецензии, появившиеся в центральных газетах и журналах (“Труд”, 1927, 27 февраля; “Комсомольская правда”, 1927, 1 марта; “Красная газета”, 1927, 2 апреля, “На литературном посту”, 1927, №4 и др.), почти единогласно осудили рассказ как искажающий действительность.

Рассказ Романова в гротесковой, гиперболизированной форме дал модель вульгарно понятой классовой борьбы, распространенной на быт, мораль, идеологию. Больше того, писатель показал, как какая-то общественная группа, сконцентрировавшая в своих руках власть и узурпировавшая право решения всех проблем и вынесения единственно справедливого приговора, может творить произвол и извращать существо любых человеческих поступков и любых проявлений действительности.

Писатель показывает, как “высокая” идея о свободной любви и отмене женского рабства видоизменяется в уме обывателя, не имеющего устоявшихся нравственных ценностей. Для Романова чувство чистоты должно быть врожденным, оно противостоит пошлости окружающего мира, в то время как мелочность, низость человеческого духа дает возможность культивировать ложные ценности, ложную нравственность. В результате этого призывы к свободе любви оборачиваются продажностью чувств.

В произведениях П. Романова звучит мысль об антигуманности любых навязанных ложных ценностей. От проблемы повсеместной декларации “свободной” любви эти писатели переходят к размышлениям об исчезновении из современности 1920-х годов понятий “нравственность” и “духовность”, о вреде тоталитаризма в целом.

Список использованных источников

1. Безелянский Ю. Н. Вера, Надежда, Любовь... Женские портреты / Ю. Безелянский. – М. : Радуга, 1998. – 480 с.
2. Беззубцев-Кондаков А. Любовь без черёмухи / Александр Беззубцев-Кондаков // Урал. – 2006. – № 6. – С. 229–242.
3. Горбов Д. [“Молодая гвардия”, 1926, №6,7] / Д. Горбов // Красная новь. – 1926. – № 10. – С. 236.
4. Иванов В. И. Из истории борьбы за высокую идейность советской литературы. 1917–1932 / В. Иванов. – М. : Гослитиздат, 1953. – 255 с.
5. Иванов В. И. Формирование идейного единства советской литературы. 1917–1932 / В. Иванов. – М. : Гослитиздат, 1960. – 375 с.
6. Лежнёв А. Быт молодёжи и современная литература. С. Малашкин. П. Романов. Л. Гумилёвский / А. Лежнёв // Красное студенчество. – 1927. – № 5. – С. 52–53.
7. Лежнёв А. Литературные заметки / А. Лежнёв // Печать и революция. – 1925. – № 8. – С. 119–120.
8. Логвин Г. П. Пантелеймон Романов (1885–1938) / Г. П. Логвин // Відродження. – 1994. – № 8. – С. 59–62.
9. Львов-Рогачевский В. Пантелеймон Романов / В. Львов-Рогачевский // Романов П. С. Русская душа. – Харьков : Пролетарий, 1926. – С. 5–20.
10. Полонский В. Заметки журналиста. О “проблемах пола” и “половой” литературе / Вяч. Полонский // Известия. – 1927. – 3 апреля. – С. 3.
11. Романов П. С. Без черёмухи / Пантелеймон Романов. – М. : Правда, 1990. – 464 с.
12. Романов П. С. Избранные произведения / Пантелеймон Романов. – М. : Худож. лит., 1988. – 400 с.
13. Романов П. С. Повести и рассказы / Пантелеймон Романов. – М. : Худож. лит., 1990. – 496 с.
14. Солженицын А. Дневник писателя : Пантелеймон Романов. Рассказы советских лет / А. Солженицын // Новый мир. – 1999. – № 7. – С. 197–204.
15. Фатов Н. Н. Литературно-художественный альманах “Прибой”. Книга 1. Ленинград, 1925 / Н. Фатов // Октябрь. – 1926. – № 1. – С. 162–164.
16. Фелер-Шпиковская Д. Рассказы о любви Пантелеймона Романова / Д. Фелер-Шпиковская // Жизнь искусства. – 1926. – № 21. – С. 9.
17. Цинговатов А. По журналам / А. Цинговатов // Учительская газета. – 1926. – 28 августа. – С. 5.

Анотація. В статті висвітлено особливості морально-побутових засад буття за допомогою сюжетно-композиційної організації матеріалу в оповіданнях П. Романова. В своїх творах письменник показує процес саморуйнування особистості в умовах нового революційного часу. Автор статті зосередила увагу на причинах, що призводять до втрати духовного людяноу.

Ключові слова: сюжет, оповідання, образ.

Summary. The article deals with the peculiarities of the moral ambush of the being thanks to the plot-composition organization of the material in the Romanov's short stories. The writer shows the process of the self-destruction of the personality in the conditions of the new revolutionary time. The author of the article focuses on the reasons, which cause to the loss of the heart by the people.

Key words: plot, short story, character.

ПРОФЕСІЙНА ОРІЄНТОВАНІСТЬ МОВНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ПОДАТКОВОЇ СФЕРИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

У сучасних умовах життя суспільства рівень мовної компетентності набуває великого значення в контексті нових завдань, що стоять перед освітянами. Сучасні інтеграційні процеси в Україні, входження її в систему міжнародних економічних, політичних і культурних зв'язків потребують конкурентноспроможних державних управлінців світового рівня.

Проблема впливу мовних засобів на активізацію процесу навчання студентів податкової сфери є доволі актуальною, оскільки будь-яка діяльність фахівця, пов'язана з повсякденним усним і писемним спілкуванням, передбачає широку мовленнєву практику, потребує точного вираження понять у різних сферах людської діяльності та вимагає від майбутнього спеціаліста професійної майстерності, загальної освіти.

Питання мовної культури були об'єктом наукової уваги в лінгвістиці, розглядалися відомими мовознавцями, зокрема І. Огієнком, О. Потебнею, В. Виноградовим. Пізніше фахівці в галузі державного управління й мовознавства Н. Бабич, В. Князєв, І. Плотницька, П. Редін, С. Шумовицька та ін. у своїх наукових розвідках вказували на необхідність визначення оптимальної мовленнєвої поведінки в певній ситуації, звертали увагу на важливість культури мовлення в професійно-кваліфікаційній характеристиці фахівців будь-якого профілю, зокрема виділили культуру мовлення як складову управлінської культури [Цит. за: 4]. А.С. Токарська, І.М. Кочан дослідили культуру фахового мовлення правника. В.М. Русанівський, А.П. Коваль, О.Д. Пономарів, О.А. Сербенська, М.Г. Яцимірська розглядають культуру ділового спілкування, при цьому наголошують, що лише досконале володіння культурою мовлення дозволяє гарантувати спеціалістові будь-якого фаху помітний успіх у професійних взаєминах між людьми.

В.О. Сухомлинський писав: “Мовна культура – це живодайний корінь культури розумової, усього розумового виховання, високої справжньої інтелектуальності” [15].

Відомо, що “культура особистості пов'язується з досконалим знанням української літературної мови, бездоганним опануванням її стильовими тонкощами та умінням щоденно слугувати ними. Чим правильніше ми говоримо, тим вищою буде наша мовна культура, а отже, й точніше висловлюватимемо свої думки” [9, 5].

Зауважимо, що не може бути високоосвіченої людини з низькою культурою мови, бо, як писав академік В.М. Русанівський, людина реалізується в культурі праці, культурі думки й культурі мови, а мова є запорукою культури нації.

Не можна не погодитися з думкою В.М. Русанівського про те, що “сьогодні культура і мова виявилися об'єднаними в царині духовних вартостей кожної людини і всього суспільства. Мабуть, ніхто не буде заперечувати, що в низькій культурі мови виявляються виразні ознаки бездуховності... Мовна неграмотність, невміння написати елементарний текст, перекласти його з української мови на російську і навпаки чомусь перестали сприйматись як пляма на службовому мундирі” [6, 46].

На думку В.М. Русанівського: “Культура мовлення – це духовне обличчя людини. Вона свідчить про загальний розвиток особистості, про ступінь прилучення її до духовних багатств рідного народу й надбань усього людства” [6, 46].

Т.В. Гороховська у дисертаційному дослідженні, присвяченому проблемі формування культури професійного мовлення майбутніх фахівців органів внутрішніх справ, розкрила сутність і визначила структурні компоненти формування культури професійного мовлення, обґрунтувала сукупність педагогічних умов формування культури професійного мовлення майбутніх фахівців органів внутрішніх справ. Дослідниця переконливо стверджує, що “культура професійного мовлення – це складова професійної культури, інтегративна якість особистості, що проявляється в досконалому володінні нормами літературної мови та вміннях їх правильного, точного, виразного, комунікативно доцільного застосування у процесі передачі своєї думки у фаховому писемному та усному спілкуванні, позитивному особистісному ставленні фахівця до мовленнєвої діяльності як складової успішної професійної самореалізації” [2].

Особливості формування культури мовлення у професійній діяльності державних службовців дослідила О.І. Козієвська. Проблему формування культури ділового мовлення у студентів аграрного вузу вивчала В.О. Михайлюк [8]. Комунікативну ділову компетентність майбутніх фахівців; вчення про сполучуваність мовних одиниць, їх функціонування представлені в роботах В. Русанівського, М. Кочергана, В. Виноградова, М. Жинкіна та ін. Структуру мовленнєвої діяльності досліджували Л. Виготський, О. Леонтьєв, І. Зимня та ін. [Цит. за: 8].

Проблеми загальної мовленнєвої культури досліджувалися і досліджуються вітчизняними мовознавцями (В.М. Русанівський, Н.Д. Бабич, С. Я. Єрмоленко, Г.Г. Кисіль, В.Я. Мельничайко, О.М. Пазяк, Л.М. Паламар, М.І. Пентилюк, О.Д. Пономарів, О.А. Сербенська, Л.В. Струганець та ін.).

Варто наголосити, що мовну підготовку здійснювати у вищій школі треба впродовж усіх років навчання.

Процес опанування мови та її культури пов'язаний із здобуттям навичок правильно говорити й писати, вмінням точно висловлювати свою думку, активно використовувати мовні знання, грамотно застосовувати їх на практиці. Забезпечення саме мовної компетентності стає важливим компонентом підготовки фахівців у різних сферах управління, оскільки саме творче використання засобів мовлення повною мірою виявляє професійний рівень державних службовців, зокрема податківців. Одним із важливих напрямів мовної підготовки і формування професійної культури фахівця є удосконалення володіння мовою професії, тобто знати термінологію, навички введення спеціальної лексики у професійні тексти.

Ми вважаємо за доцільне в дослідженні акцентувати увагу на двох аспектах вказаної проблеми: культурі професійного мовлення як невід'ємної складової іміджу фахівця та формулах українського мовного етикету в професійному спілкуванні. Якщо ми хочемо забезпечити державне майбутнє України, нам треба виховувати національно свідому українську інтелігенцію.

Не повинні в мовленні юриста, економіста, працівника податкової сфери з'являтися такі слова і вирази: *буде виконано до жодного пункту, дивилися за подіями у Верховній Раді, сформульовані юридично грамотно і вірно, нічого вражального не сталося, у самі кратчайші строки, і даже навіть більше того скажу, прийняти міри, слідуючий вопрос, самий кращий, прийняти участь, діяв згідно розпорядження, по слідуючому питанню, цей тезис не суперечить, керівництво нашого підприємства рахує*, які неодноразово фіксуються в усному, та й не тільки, мовленні деяких чиновників.

Культура мови якнайцільніше пов'язана з дотриманням літературних норм слововживання – з семантично точним і стилістично доречним вибором слова, з граматично й стилістично правильною сполучуваністю слів. До порушення норм може призвести змішування близьких за формою і сферою вживання, проте різних за творенням і змістом слів (паронімів: *тактовний – тактичний; споживний – споживчий – споживацький; особа – особистість; офіційний – офіціальний; професіональний – професійний* тощо), уживання в певній мовній ситуації слів чи словосполучень іншого функціонального стилю, нерозуміння дослівного значення застарілих слів, неправильна вимова запозичень, порушення норм сполучуваності. Кожна освічена людина має дотримуватись культури своєї мови, а особливо це стосується спеціалістів, які повинні не допускати мовних помилок у сфері своєї діяльності.

А.А. Корнієнко стверджує, що “культура людського спілкування – це частка загальної культури особистості, а її відсутність – свідчення бездуховності людини. Мистецтво спілкування завжди вважалося органічною складовою професіоналізму ділової людини, керівника нового типу, який повинен мати нестандартний погляд на речі, відзначатися високою етикою у спілкуванні, гнучко розподіляти обов'язки, володіти Божим даром – харизматичним вмінням подобатися людям, надихати їх, вести за собою не силою наказу, а силою аргументів, переконуючого слова, яке з давніх часів вважалося божественним даром” [5].

Формування високої культури мовлення є невід'ємною рисою загальнолюдської культури. Зокрема для спеціаліста податкової сфери культура усного й писемного мовлення є не лише відображенням його вихованості, інтелігентності, а й встановлює в цілому культуру його праці, культуру взаємин у щоденному спілкуванні в найрізноманітніших сферах мовленнєвої діяльності: від приватного спілкування “ до спілкування на державному рівні.

Процес формування професійної культури мовлення студента-податківця складається з таких основних компонентів:

- засвоєння професійної лексики і термінології економічного (податкового) фаху;
- роботи зі словниками, довідниками;
- формування вмінь сприймати, відтворювати й створювати фахові тексти різних стилів мови;
- моделювання мовленнєвих ситуацій, які виникатимуть у майбутній професійній діяльності;
- боротьба з мовленнєвою неохайністю в спілкуванні, уникнення типових порушень літературної мови в мовленнєвих стереотипах фахової галузі.

Мовленнєва культура особистості залежить від її зорієнтованості на бездоганне, зразкове мовлення, яке відзначатиметься такими найважливішими ознаками: правильність, змістовність, послідовність, багатство, виразність, доречність і доцільність. Мовленнєва культура насамперед залежить від того, наскільки повно й глибоко людина оцінює ситуацію спілкування, інтереси,

стан, настрій адресата. А ще треба уникати того, що могло б уразити, викликати роздратування у співбесідника і вказувати на помилки співрозмовників у тактовній формі.

Отже, культура мовлення фахівця податкової сфери повинна характеризуватися комунікативними ознаками: правильністю, точністю висловленої думки, логічною послідовністю, стислістю при викладенні мовного матеріалу, чистотою мовлення, доречним добром мовних засобів. Визначено, що професійна діяльність фахівця потребує від нього високого рівня володіння сукупністю мовних засобів офіційно-ділового стилю української мови, який служить установленню зв'язків у політичній, економічній, культурно-освітній сферах та обслуговує суспільні відносини людей.

На сьогодні ринок праці вимагає не лише інтегрованого фахівця, а й людини, яка розуміє, що освіченість – це фактор успіху, конкурентноздатності, це володіння умінням спілкуватися з людьми, взаєморозуміння; це толерантність, вміння працювати в колективі, бути наполегливим, енергійним, доброзичливим, працездатним, вміти вирішувати управлінські завдання на певному рівні своєї посади.

Як свідчить педагогічна практика, мовні засоби активно впливають на активізацію процесу навчання студентів-податківців, бо підвищують ефективність праці, допомагають краще орієнтуватися в складній професійній ситуації та в контактах із колегами, сприяють самовираженню особистості.

Не менш важливим у спілкуванні працівників податкової сфери є мовний етикет. Призначення професійної етики полягає не тільки в тому, щоб розкрити об'єктивні причини виникнення, закономірності й тенденції розвитку морально-професійних відносин, не тільки конкретизувати зв'язки моральних норм, принципів та оцінних суджень сучасної моралі, уявлень про добро, справедливість відповідно до особливостей професійної діяльності, а й показати сам характер впливу цих загальнолюдських моральних норм і принципів на практику професійних стосунків, розкрити те, як вони відображаються у свідомості представника тієї чи іншої професії та реалізуються в його поведінці, ставленні до людини як споживача професійних послуг [1, 45].

Етика ділового спілкування ґрунтується на таких правилах і нормах поведінки партнерів, колег, які сприяють розвиткові співпраці, розв'язанню поставлених проблем. А це й зміцнення взаємодовіри, постійне інформування партнера щодо своїх намірів та дій, а також запобігання обману й порушенню взятих зобов'язань. Формуючись в умовах конкретної діяльності, професійне спілкування вбирає в себе її особливості, стає важливою частиною й дієвим засобом цієї діяльності. Загальні норми й правила ділового спілкування зумовлюються також характером суспільного ладу, історичними традиціями та сучасними здобутками [12, 43].

Людина постійно набуває власного стилю спілкування – доступного, зрозумілого й усвідомленого. Стиль спілкування значною мірою характеризується культурою спілкування – цілісною системою елементів, яка охоплює зовнішню культуру, культуру мовлення, культуру почуттів, культуру поведінки, етикет. Знання і дотримання цих основних положень необхідні для кваліфікованого спілкування [11, 145].

Слід наголосити, над проблемою українського мовного етикету в професійному спілкуванні працювали такі вчені, як С.К. Богдан, Н.П. Плющ, М.Г. Стельмахович та ін. С.К. Богдан розглядає мовний етикет як універсальну модель мовної діяльності українців. Привертає увагу дослідження М.Г. Стельмаховича, який зосередив свою увагу на вивченні українського мовленнєвого етикету як кодексу словесної добропристойності, правил ввічливості. Автор зауважує, що український мовленнєвий етикет “передається від покоління до покоління як еталон порядної мовленнєвої поведінки українця, виразник людської гідності й честі...” [14, 14].

В.О. Михайлюк підкреслює, що “вміння менеджера, аудитора, підприємця спілкуватися є найважливішим для забезпечення успіху. Для спілкування потрібні такі вміння: слухати, говорити, спілкуватися без слів (міміка, жести, знаки)” [7, 59].

А.П. Загнітко, І.Г. Данилюк стверджують, що “для формування менталітету, ділового іміджу сучасного українського інтелігента, ділової людини важлива роль відводиться правилам мовленнєвого етикету та їхнього використання у професійній діяльності, правилам ведення телефонних розмов, справочинства українською мовою, що, безумовно, впливає на авторитет ділової людини...” [3, 4].

Під мовленнєвим етикетом розуміємо специфічні національно стійкі формули спілкування, які прийняті суспільством для встановлення контакту між співбесідниками у точно визначеній тональності.

З точки зору національної специфіки мовленнєвого етикету варто наголосити, що структура його склалася у кожній нації під впливом психологічних, соціально-політичних, культурологічних факторів.

Вважається, що мовленнєвий етикет є однією з важливих характеристик поведінки людини, бо без знання прийнятих у суспільстві форм етикету, без вербальних форм вираження ввічливих

стосунків між людьми, індивід не може ефективно, з користю для себе і оточуючих здійснювати процес спілкування. М.Г. Стельмахович з цього приводу зауважує: “Не треба забувати, що будь-який, навіть найменший відступ від мовленнєвого етикету псує настрій, вносить непорозуміння в людські стосунки, а інколи навіть калічить душу і раниць серце людини” [13, 57].

Систему мовленнєвого етикету нації складає сукупність усіх можливих етикетних формул. Структуру ж його визначають такі основні елементи комунікативних ситуацій: звертання, привітання, прощання, вибачення, подяка, побажання, прохання, знайомство, поздоровлення, запрошення, пропозиція, порада, згода, відмова, співчуття, комплімент, присяга, похвала тощо. Н.П. Плющ слушно зауважує, що при встановленні контакту між мовцями вживаються “формули звертань і вітань; при підтриманні контакту – формули вибачення, прохання, подяки та ін.; при припиненні контакту – формули прощання, побажання тощо. Це – власне етикетні мовні формули” [10, 92].

Звертання і вітання – це ті складові мовного етикету, які насамперед попереджають про соціальні стосунки, що встановлюються в межах комунікативного акту, який діє на вибір того чи іншого звертання.

Відомо, що існує тісний зв’язок між формулами вітань і побажань, оскільки досить часто у відповідь на привітання *Доброго ранку (дня), (вечора)!* можна почути: *Доброго здоров’я!*

Вибір стандарту мовленнєвої поведінки, етикетних формул залежить, по-перше, від соціальних якостей (статусу, віку, освіти) адресата мовлення; по-друге, від характеру взаємин між комунікантами, а також ступеня їх знайомства і близькості; по-третє, від інших конкретних ситуацій мовлення.

Наведемо приклади найбільш типових формул українського мовного етикету в професійному спілкуванні (на прикладі податкової сфери):

– вітання: *Доброго ранку. Добрий день. Добридень. Добрий вечір. Моє шанування. Вітаю Вас. Дозвольте вітати Вас від імені.... Наше щире вітання.*

– звертання: *пані, пане, добродію.*

– вибачення, прохання, подяки: *Дякую. Щиро дякую. Спасибі. Велике спасибі. Висловлюю вдячність. Дозвольте висловити вдячність. Прошу вибачення. Прийміть мої вибачення. Будьте ласкаві, маю до Вас прохання. Вибачте. Пробачте, що турбую Вас. Перепрошую.*

– прощання, побажання: *До побачення. До завтра. Вибачте, мені час. На все добре. До зустрічі. Бувайте здорові. Усього найкращого. Дозвольте попрощатись. Успіхів Вам. Хай щастить.*

Підсумовуючи сказане, зауважимо, що мовленнєвий етикет є однією з важливих сторін людського спілкування, – це сукупність значною мірою стандартизованих висловів, що складають собою стереотипи мовлення, готові формули з певною синтаксичною структурою і лексичним наповненням.

Одним із важливих показників професіоналізму працівника є знання службового етикету, який має внутрішній і зовнішній аспекти. До внутрішнього аспекту належить структура етикету майбутнього фахівця податкової сфери, до зовнішнього – правила службової поведінки, зокрема: обов’язкове вітання одне з одним незалежно від особистих взаємин, уміння цінувати час, недопустимість пліток та нетовариських стосунків, вміння прислуховуватись до порад старших та повага до них.

Службовий етикет є системою законодавчо закріплених, історично складених та природно встановлених правил поведінки і спілкування у різних сферах службової та позаслужбової діяльності, які відповідають вимогам суспільства і принципам української моралі. Його особливість полягає в тому, що правила мають як моральне значення, так і правове закріплення. Вони віднесені до обов’язкових інструкцій, що регламентуються статутами, наказами, правилами, нормативними актами та іншими документами.

Зауважимо, що в службовому етикеті значну роль відіграють, у першу чергу, моральні якості майбутнього фахівця податкової сфери, як сумлінне ставлення до виконання службових обов’язків, добропорядність, сердечне ставлення до людей, поважність, властиве почуття такту, точність, готовність виявити увагу, скромність.

Майбутній податківець завжди повинен пам’ятати про те, що його людяність, порядність, морально-етичні якості мають стати взірцем для формування морально вихованого, відповідального державного службовця, оскільки авторитет податкового відомства, в першу чергу, залежить від професійної майстерності, знання професійного етикету.

Варто не забувати, що професія податківця вимагає не тільки високої професійної майстерності, уміння володіти собою за будь-яких обставин, різнобічних знань, але й культури поведінки.

Отже, мовні знання – один з основних компонентів професійної підготовки студента-податківця, оскільки вміння продуктивно спілкуватися – важлива професійна якість ділової людини, необхідний елемент її розмовної та психологічної культури.

Мовну підготовку сьогодні слід розглядати як обов'язковий елемент професійної підготовки майбутнього працівника податкової сфери.

Список використаних джерел

1. Головач А.С. Етика: Для підприємств і громадян / А.С. Головач. – Донецьк: Сталкер, 1997. – 352 с.
2. Гороховська Т.В. Формування культури професійного мовлення майбутніх працівників органів внутрішніх справ: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 – “Теорія та методика професійної освіти”. – Київський національний університет внутрішніх справ / Т.В. Гороховська. – К., 2007.
3. Загнітко А.П., Українське ділове мовлення: професійне і непрофесійне спілкування / А.П. Загнітко, І.Г. Данилюк. – Донецьк: БАО, 2007. – С. 4.
4. Козієвська О.І. Особливості формування культури мовлення у професійній діяльності державних службовців: дис... канд. наук з держ. упр.: 25.00.03 / Національна академія держ. управління при Президентові України / О.І. Козієвська. – К., 2003. – 275 с. – Бібліогр.: С. 177-200.
5. Корнієнко А. А. Культура мовлення студента як запорука професійного зростання // som.org.ua/files/Kornienko.doc
6. Культура української мови: Довідник / За ред. В.М. Русанівського. – К.: Либідь, 1990. – 302 с.
7. Михайлюк В.О. Українська мова професійного спілкування: Навчальний посібник / В.О. Михайлюк. – К.: ВД “Професіонал”, 2005. – 496 с.
8. Михайлюк В.О. Формування культури ділового мовлення у студентів аграрного вузу (на матеріалі спеціальностей “Облік і аудит” та “Менеджмент організацій”): автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 “Теорія та методика навчання (української мови)” / В.О. Михайлюк. – К., 1999. – 18 с.
9. Паламар Л.М. Мова ділових паперів: Практичний посібник / Л.М. Паламар, Т.М. Кацавець. – К.: Либідь, 1996. – 208 с.
10. Плющ Н.П. Формули ввічливості в системі українського мовного етикету // Українська мова і сучасність / Н.П. Плющ. – К.: НМК ВО. – 1991. – С. 90-98.
11. Професійна етика податківця: проблеми формування // Вісник податкової служби України. – 2000. – № 44. – С. 6-10.
12. Радевич-Винницький Я. Етикет і культура спілкування / Я. Радевич-Винницький. – Л.: Сподом, 2001.
13. Стельмахович М. Г. Мовний етикет / М.Г. Стельмахович // Культура слова. – К., 1981. – Вип. 20.
14. Стельмахович М.Г. Український мовленнєвий етикет / М.Г. Стельмахович // Урок української. – 2001. – С. 14.
15. Сухомлинський В.О. Слово про слово. Слово вчителя у моральному вихованні: Вибр. тв. в 5 т. / В.О. Сухомлинський. – К., 1977. – Т.5.

Анотація. У статті акцентовано увагу на завданні і шляхах забезпечення мовної компетентності як важливого компонента підготовки фахівців у різних сферах управління.

Ключові слова: мовні засоби, мовна підготовка, мовна компетенція.

Summary. The article is devoted to the tasks and methods of ensuring language competence as important component of training specialist in different fields of governance.

Key words: language methods, language training, language competence.

СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА МЕДИЧНА ТЕРМІНОЛОГІЯ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Терміни є тими одиницями мови, які допомагають їй здійснювати одну з основних своїх функцій – функцію пізнавально-інформативну, пов'язану з реєстрацією та збереженням нагромаджених людством знань.
В.С.Перебийніс

Медична термінологія, як і система термінів будь-якої іншої науки, становить певну множинність взаємопов'язаних елементів, які створюють стійку єдність і цілісність, наділену інтегральними властивостями й закономірностями. Основною концептуальною проблемою синхронного дослідження медичної термінології є виявлення теоретичних засад, зв'язків і відношень, що забезпечують організацію медичних термінів у систему, встановлюють закономірності її структури, функціонування й розвитку. Тому постає низка проблемних питань про принципи організації сучасної української медичної термінології на лексико-семантичному та словотвірному-структурному рівнях.

Така макротерміносистема, враховуючи використовувані в медицині терміни інших наук (біології, хімії, генетики, психології та ін.), налічує декілька сотень тисяч слів і словосполучень. Великому обсягу сучасної медичної термінології сприяє виняткова різноманітність відтворюваних нею категорій наукових понять, які є предметом дослідження багатьох дисциплін.

Будь-який медичний термін є елементом відповідної мікротерміносистеми. Оскільки всі мікротерміносистеми базуються на класифікаціях наукових понять, то кожен термін, займаючи місце у відповідній мікротерміносистемі, перебуває у фіксованих родо-видових або інших зв'язках з іншими її термінами. З іншого боку, терміни різних мікротерміносистем перебувають у взаємозв'язку між собою, що відображає тенденцію до прогресу.

Сьогодні зростає кількість мікротерміносистем, що виражають поняття, пов'язані з діагностикою, лікуванням, профілактикою хвороб тощо. Так, за останні десятиліття помітно збагатилися вузькоспеціальні лексикони імунології, онкології, рентгенології, стоматології, наук гігієнічного профілю, медичної психології та ін.

Диференціація наук і галузей знань значно полегшує обмін інформацією в межах вузької спеціальності, проте ускладнює взаєморозуміння медичної макротерміносистеми в цілому. Вузькі спеціальні дисципліни, беручи за основу здебільшого спільну для них термінологічну базу, створюють насамперед свої вузькоспеціальні словники. Як наслідок – на рівні міжгалузевого контакту – виникає можливість для дублювання однакових понять. Стихійний, майже не керований ріст термінологічного фонду призводить часто до його засмічення невмотивованими термінами, до неточності й багатозначності, поширення явища синонімії в науковій лексиці, що ілюструє інтенсивне, не завжди виправдане засвоєння іншомовних слів.

Відомо, що функціональне призначення будь-якого терміна – стисло, точно й однозначно виражати наукове поняття, служити засобом його тотожності й відмінності в спеціальній мові. Для успішної реалізації цієї функції термін – як єдність форми та змісту – повинен відповідати таким важливим вимогам:

1. Точності:
 - а) зміст (значення або семантика) терміна має строго (недвозначно) відрізнятися від інших понять у відповідній мікротерміносистемі;
 - б) звуковий комплекс не повинен містити елементи, які можуть неправильно орієнтувати щодо змісту та обсягу наукового поняття.
2. Тотожності (відповідності): зміст терміна повинен відповідати сучасному науковому знанню про предмет, явище, процес, ознаку тощо.
3. Моносемії: будь-який звуковий комплекс повинен бути закріплений за одним науковим поняттям.
4. Одноформлення: термін-слово необхідно виражати однією звуковою формулою.
5. Тотожні ознаки понять позначати в різних термінах однаковими мовними знаками (словами, словосполученнями, абрєвіатурами, терміноелементами).
6. Звукові комплекси, що виражають однотипні поняття, повинні будуватися за спільною (єдиною) структурно-семантичною моделлю.

7. Позбавленість емоційно-експресивного забарвлення (І.Борисюк, В.Даниленко, Т.Кияк, Л.Ковальчук, А.Крижанівська, В.Лейчик, Т.Панько, П.Селігей, Л.Симоненко, С.Худолєєва та ін.).

Однак ці вимоги залишаються більше задекларованими, аніж практично реалізовуваними, швидше ідеальними, аніж реально виконуваними в межах таких складних мікротерміносистем, як медичні. Вони не можуть бути повністю дотриманими через низку вагомих причин. Зокрема, це:

1. Гносеологічна причина, суть якої полягає в характері людського мислення, яке постійно підтримує тенденцію до однозначності й точності слововживання (терміновживання) і протидіє цій тенденції в процесі зміни меж понять, що склалися, та створення нових понять, що вимагають словесного вираження. Поняття, виражені термінами, є динамічними, семантика їх мінлива, а точність і однозначність – тимчасові й нестійкі. Відбувається наповнення старих звукових форм новим, сучасним змістом. З цього приводу Л.Азарова слушно зазначила, що “перш ніж запроваджувати новий термін чи відроджувати старий, потрібно по-науковому зважити на його власне мовні характеристики, які можуть сприяти нормальному функціонуванню терміна або ж ускладнювати цей процес” [1, 158].

2. Відсутність у провідних галузях медицини повних класифікаційних схем понять, кожний елемент яких можна було б висловити ідентичними за змістом термінами.

Класифікація понять, як відомо, ґрунтується на єдиній основі розрізнення (найбільш суттєвій ознаці, зміна якої дозволить зарахувати до різних видів об’єкти, які належать до одного роду). У мікросистемах медичних термінів досить поширеними є класифікації, побудовані за родо-видовим принципом. Проте не завжди вдається побудувати класифікації на основі однієї ознаки як єдиної підстави для диференціації. Значні труднощі виникають під час побудови класифікаційних схем номенклатури хвороб, коли за розрізнявальну основу беруть то етіологію, то епідеміологію, то клінічну характеристику захворювання, чи деякі інші його прояви. Гостро відчувається нестача класифікаційних схем і номенклатур методів діагностики, профілактики та лікування, що негативно позначається не лише на адекватності й точності змісту медичних термінів, а й на складі їх звукових компонентів. Останні не завжди чітко передають найбільш суттєві класифікаційні ознаки понять.

Досить часто родо-видові зв’язки позначають термінами-композиціями. У таких словосполученнях основна (постійна) їх частина виражає родові поняття, а змінні частини характеризуються уточнювальною функцією (видові поняття).

Вирішуючи питання про переваги і повноцінність того чи іншого звукового комплексу, доводиться враховувати деякі закономірності мовної семантики. Так, в озвученні нового терміна його автор здебільшого намагається відтворити конкретну мотивувальну ознаку, беручи за основу власне питомі чи запозичені слова, які мають відповідне до цієї ознаки значення. Іноді звуковий комплекс терміна повністю збігається зі словом літературної мови, виражаючи, однак, не первинне, а другорядне спеціальне значення.

Загалом мотивування – це наочний образ, який поєднує зміст терміна з його звуковими особливостями, у т. ч. зі словотвірною структурою (*авітаміноз, гідрофобія, гіпотрофія, жовтяниця*, ін.). Мотивованими є назви з переносним значенням, порівн.: *маслянисті бактерії, грудна клітка, вушна раковина*.

Мотивування усвідомлюється насамперед у момент створення нової назви. Згодом, коли термін стає звичним, перестає актуально сприйматися і його обґрунтування (*вовчий лишай, грудна жаба, сипний тиф*).

За характером зв’язку (мотивування) між змістом поняття і його відтворенням у звуковому комплексі терміни бувають різними. Умовно їх можна поділити на три групи: 1) асоціативні; 2) кваліфікаційні; 3) нейтральні.

У термінах першої групи мотивація представлена побічно, опосередковано, за допомогою різних видів асоціацій, без прямого називання мотивувальної ознаки. Таким науковим поняттям характерна образність, заснована на метафорі (*нервові стовбури, очне яблуко, цибулина аорти*) та порівнянні (*апельсинова шкіра, вовча паща, заяча губа*). Іноді асоціації бувають викликані нагадуванням певних літературних персонажів, історичних героїв тощо, яким властиві відповідні риси, ознаки, вчинки (*синдром Мауглі, “шия сфінкса”*). Зазначений “поліфункціональний підхід до терміна далеко не випадковий, він зумовлюється поняттєвим значенням кожного з термінів в усій мовній терміносистемі” [1, 164].

У термінах кваліфікаційного типу пояснення може виражатися прямо, методом безпосереднього називання основної, мотивувальної риси, порівн.: *незгортання крові, зниження кислотності, перелом ребер* та ін.

Нейтральні терміни – це такі, у звукових комплексах яких немає навіть натяку на суттєві ознаки поняття. Основну групу таких наукових лексем формують терміни-епоніми, що

використовуються майже у всіх мікросистемах сучасної медичної термінології (*хвороба Боткіна, синдром Гоше, симптом Ібн-Сіна*). До епонімних назв звертаються тоді, коли не вдається знайти відповідний термін, який би точно відтворював ознаку складного явища або стисло й лаконічно позначав його за допомогою одного-двох слів. Крім того, опис симптомів і синдромів, різних методів лікування іноді випереджає їх правильне наукове тлумачення, в результаті чого епонімні терміни часто спричиняються до помилок і плутанини. Нерідко декілька різних симптомів називаються іменем одного автора (напр., відомо понад 10 симптомів і рефлексів Бехтерева; 5 симптомів Бабинського). Отже, такі терміни не несуть точної інформації про зміст поняття.

Для впорядкування української медичної термінології доводиться надавати перевагу одному з двох (чи більше) запропонованих звукових комплексів терміна, що викликає сумніви.

В останні десятиріччя переважну більшість медичних термінів вважають кваліфікаційними. Їх призначення – відтворити відмінні ознаки поняття за допомогою часто використовуваних визначальних слів і терміноелементів.

3. Об'єктивною причиною труднощів у реалізації термінологічних вимог породжена проблема багатозначності (полісемії) термінів.

За словами І.Борисюка, “ідеальним для будь-якої терміносистеми є той стан, коли одному окремому поняттю відповідає один термін, бо саме така чітка, регламентована співвіднесеність назви й реалії дає можливість уникати можливих різночитань, а подекуди й плутанини в царині термінів” [2, 27]. Незважаючи на це, в медичній термінології, як і в літературній мові взагалі, неможливо зберегти моносемічність, оскільки людські знання завжди поповнюються, і саме в процесі пізнання виникають нові поняття, які вимагають словесного вираження. Новоутворені назви віддзеркалюються в мові, зокрема в полісемії слова, яка є однією з форм економії мовних засобів. Тобто наявність різних мікротерміносистем зумовлює використання однакових звукових комплексів для вираження різних понять (напр., *анастомоз* – в анатомії, біології, хірургії; *анестезія* – в неврології, хірургії, стоматології; *корінь* – в анатомії, ботаніці, стоматології). Такі моделі зазнали семантичної еволюції, тобто виникли через процес детермінологізації.

Ще одна причина багатозначності зумовлена “відставанням” терміна від еволюції змісту поняття, яке воно виражає. В умовах науково-технічного прогресу те чи інше поняття ділиться на два і більше самостійних значення, а для їх вираження в межах однієї мікросистеми чи близькоспоріднених мікросистем продовжує використовуватися один звуковий комплекс. Внутрішньопредметна полісемія завжди викликає труднощі в терміновикористанні, її потрібно позбавлятися шляхом введення нових термінів при одночасному обмеженні значення твірного терміна (*гіпертонія* і *гіпертензія*).

Інколи вдається уникнути мовної проблеми завдяки варіюванню транскрипції терміноелемента, порівн.: *аналгін* і *анальгін*, *глікозурія* і *глюкозурія*, *евтаназія* і *ейтаназія*, *гранулема* і *гранульома*, *остит* і *остейт*.

4. Однією із проблем упорядкування медичної термінології є проблема синонімії. Ця обставина, на думку Л.Ковальчук, зумовлена опором мовного матеріалу, що підпорядковується вимогам загальнономовної парадигматики [5, 8]. Як частина загальнолітературної лексики, зазначає дослідниця, термінологія не може відокремлюватись від законів і процесів її розвитку та функціонування. Очевидно, автор мала рацію, коли писала, що термін не може бути точним і в той же час коротким, не викликаючи асоціацій і маючи прозору, орієнтовану на зміст поняття внутрішню форму та, крім того, бути продуктивним у словотвірному відношенні [5, 12]. У науковій мові активно формуються і паралельно функціонують різні назви для позначення тотожних понять, що мають неоднакову цінність і можуть взаємодоповнюватись одне одним.

Це стосується і мови медичної науки. Терміни-синоніми використовуються майже в усіх галузях клінічної медицини, особливо на позначення назв хвороб, їх симптомів, частково у фармацевтичній сфері.

На лексико-семантичному рівні синонімічні терміни залежно від тотожності або відмінності ознак у мотивації поділяються на еквівалентні й інтерпретаційні. До першого типу належать синоніми, у звукових комплексах яких відтворена одна мотивувальна ознака, зафіксована різними кореневими або словотворчими елементами з однаковим чи близьким значенням. Синоніми другого типу в звуковому оформленні відображають різні ознаки мотивації.

Серед медичних термінів-синонімів еквівалентного типу переважають міжмовні терміни-дублети – слова (словосполучення) різномовного характеру, кореневі або словотворчі елементи яких володіють ідентичним значенням. Такі дублетні пари представлені переважно словами греко-латинського походження та українськими відповідниками. Власне український (питомий) відповідник (еквівалент) є словотвірною калькою, порівн.: *вісцеральний* – *нутроцевий*, *геморагія* – *крововилив*, *неоплазма* – *новоутворення*, *церебральний* – *мозковий*. Український еквівалент у серії дублетів часто представлений не словом, а словосполученням, порівн.: *асцит* – *черевна водянка*, *гематоскопія* – *аналіз крові*, *холецистит* – *запалення жовчного міхура* й ін. Значно

рідше трапляються дублетні пари, до яких входять терміни, запозичені з різних мов, порівн.: *пародонтоз* (грецьк.) – *альвеолярна піорея* (латин.), *сифіліс* (італ.) – *люес* (латин.) й ін. Медичній термінології характерне також: використання обох термінів, що є автохтонними утвореннями (*гарячка – лихоманка, пропасниця – малярія*); дієвість термінологічних одиниць різних знакових виражень (*t – температура, Rh – резус-фактор, H₂O – вода*).

Особливий різновид синонімії еквівалентного типу утворюють повні й короткі варіанти єдиного звукового комплексу з тотожним значенням.

Скорочені варіанти терміна творяться різними способами, зокрема: 1) шляхом переходу складеного терміна (терміна-композиція) в складноскорочену назву, напр.: *гостра ревматична лихоманка – хвороба Сокольського-Буйо – ревматизм, вегетативний невроз – вегетоневроз*; 2) способом абрєвіації – від початкових літер слів, напр.: *апарат штучного кровообігу – АШК, дитячий церебральний параліч – ДЦП*; 3) способом пропуску одного із компонентів складеного терміна, напр.: *іонтофорез – іонофорез, лейкоцитоліз – лейколіз, оксигенометр – оксиметр* та ін.

Загалом синоніми еквівалентного типу не викликають особливих труднощів щодо упорядкування медичної термінології, оскільки вони не мають таких семантичних відмінностей, які давали б підстави сумніватися в тотожності вираженого ними поняття. Однак обмеження їх у використанні, зокрема намагання уникнути невиправданої дублетності, залишається проблемою і термінологів, і авторів різноманітних словників, довідників, підручників, іншої наукової та навчально-методичної літератури.

Значна кількість синонімів інтерпретаційного типу в медичній термінології зумовлена переважно позамовними чинниками – особливостями розвитку медичної науки і практики. По-перше, існує принциповий критерій виділення в одному об'єкті декількох розрізнявальних ознак, що виявляються у термінологізації слів за різними мотивувальними ознаками. Так, для позначення певного захворювання можуть використовуватися і застарілі, й сучасні назви, напр.: *вітряна віспа – оперізувальний герпес; свинка – епідемічний паротит; сухоти – туберкульоз*. По-друге, у зв'язку з поглибленим і всебічним вивченням об'єкта називання збагачується (доповнюється) наукове поняття про нього. На цій основі виникає необхідність висловити розширене поняття новим звуковим комплексом, у якому чіткіше виражена мотивувальна ознака, напр.: *ангіогемофілія – геморагічна капілярнопатія – конституційна тромбоцитопатія*. По-третє, інтерпретаційні терміни-синоніми можуть виникати внаслідок появи нової класифікаційної групи понять, напр.: *інфекційний гепатит – гепатит А – хвороба Боткіна*.

Отже, стосовно впорядкування медичних термінів інтерпретаційного типу виникає проблема розрізнення синонімії й омонімії та багатозначності. Єдиною підставою для ідентифікації є наукове визначення й опис-пояснення, відсутність яких не дозволяє встановити, чи медичний термін виражає поняття в цілому, чи лише якісь окремі його ознаки. У синонімічному гнізді необхідно назвати найбільш адекватний поняттю, точний, напр.: *деформуючо-прогресивний артрит, інфекційний поліартрит, первісний хронічний поліартрит ! ревматоїдний артрит*.

Незважаючи на те, що вибір найбільш вдалого терміна – компетенція вчених (медиків, філологів, термінологів), саме в науці спостерігаємо різнобіч у використанні термінів-варіантів, пасивність щодо обмеження невдалих синонімів. А це зумовлює неоднозначність їх інтерпретації, є серйозною перешкодою в обміні науковою інформацією, створює неабиякі труднощі у точному науковому перекладі медичної літератури тощо.

5. Ще одним недоліком у медичному термінотворенні є невиправдане залучення термінологічних одиниць і терміноелементів з інших мов, перенасичення наукових текстів малозрозумілими, а то й зайвими медичними термінами.

Хоча запозичення є одним із шляхів збагачення лексичного складу національної мови, що єднає її з міжнародними стандартами, з різними культурами тощо, проте у співіснуванні “чужого” і “свого”, інтернаціонального і національного не завжди науковці дотримуються рівноваги, оптимальної пропорції цих двох складових [4; 8; 9; 10]. Стосовно української медичної термінології це означає, що в ній мали б на рівноправних засадах побутувати терміни й запозичені із західноєвропейських мов чи утворені з греко-латинських елементів, і сформовані на ґрунті питомих (слов'янських) словотворчих засобів. Нехтування тією чи іншою складовою може зашкодити усталенню термінології, порушити її органічність, пригальмувати розвиток медичної науки. “Калькування чужих слів як засіб номінації доречне тоді, % за словами О.Пономарева, з яким не можна не погодитися, % коли для якогось поняття немає назви в рідній мові” [8, 27]. Однак сучасні наукові праці часто переобтяжені термінологічними запозиченнями, та й дослідники-термінологи нерідко зловживають чужомовними словами (термінами) через недостатнє знання лексичного багатства своєї мови. Інтернаціоналізми в медичних словниках переважають, а то й витісняють національну складову, розхитують норму й посилюють термінологічний різнобіч [10, 6].

Сьогодні, в умовах активної українізації та відродження національних основ, співвідношення питомих і чужих медичних термінів починає змінюватися на користь останніх. Такий

досвід є спірним. “І те, що наша наукова мова вирівнюється за міжнародним стандартом, а чимало семантичних прогалин у її терміносистемах заповнюється шляхом запозичень, видається на перший погляд цілком закономірним” [10, 7]. Наукове поняття повинно себе визначати не лише зовнішньою формою, а й внутрішнім змістом, не тільки лексичним наповненням, а й глибокою науковою сутністю. Так, сучасні термінологи воліють позначити поняття одним запозиченим терміном, аніж багатослівно-громіздкою синтаксичною конструкцією (словосполученням або й реченням), порівн.: *гайморит* – запалення слизової оболонки гайморової (придаткової) порожнини носа; *імунітет* – несприйнятливість організму до збудників заразних хвороб, до отруєння; стійкість організму проти зараження, отруєння. У такий спосіб замість багатокореневих і багатослівних описових характеристик увесь зміст зосереджується в одній-єдиній термінологічній одиниці, від якої можливе утворення ще й однослівних похідних (*гайморовий, імунітетний*).

Відмову від питомих ресурсів при термінотворенні часто пояснюють тим, що слов’янський корінь своїм прозорим походженням (внутрішньою формою, семантичною мотивацією) викликає, як уже згадувалося, зайві асоціації. Проте такі перестороги здебільшого безпідставні, оскільки в науковому контексті власне українські слова автоматично сприймаються у своєму другому – термінологічному значенні (*речовина, рідина, тіло, тиск*). Чітко виражена внутрішня форма слова не тільки не перешкоджає функціонуванню й розвитку такого значення, але й спроможна краще передати суть позначуваного поняття, полегшує сприйняття фахової мови.

Відомі спроби відмежовувати наукову лексику від розмовної робилися (продовжують і дотепер) за допомогою англіцизмів, давньогрецьких, латинських запозичень тощо. Такі надмірні запозичення докорінно змінюють склад і національну прикметність нашого словника. До того ж у медичному професійному мовленні часто вживані терміни-запозичення із незрозумілою внутрішньою формою інколи переосмислюються відповідно до звукових чи образних асоціацій зі словами рідної мови, зближуючись у звучанні, викликають труднощі у розрізненні значень. Ідеться про явище паронімії, у якому чималу роль відіграють “чужі” лексеми, порівн.: *активація, активізація і активність, дефективний і дефектний, ефективний і ефектний, ксероз і ксерокс, штамп і шам* та ін. Названі мовні проблеми є “яскравим доказом того, наскільки неприродно, коли термінологія розвивається винятково за рахунок запозичень, і наскільки важливо, щоб належне місце в ній посідала питома лексика” [10, 10]. Адже в результаті маємо тавтології, залежність від чужомовного, невміння мислити самостійно, нестачу творчого інтелекту, руйнування самотності української мови.

Щоб заповнити термінологічні порожнини, можна вдаватися до різних ресурсів позначення нових понять: зовнішніх і внутрішніх типів номінативних засобів (утворення неологізмів, часткове переосмислення наявної лексики, відродження забутого “свого”, утворення словосполук тощо). Чужі слова – важливий, але не єдиний засіб позначати нові поняття.

Розглянуті проблемні аспекти у творенні і функціонуванні медичних термінів перешкоджають їм виконувати основне призначення – упорядковувати наукові поняття, якнайточніше і зрозуміліше передавати наукові істини, полегшувати спілкування як між фахівцями, так і з пересічними людьми.

Подальша робота над поповненням української медичної термінології, її унормування, переконані, має ґрунтуватися з огляду на специфіку галузі і відповідати як внутрішньо-національним потребам науки, так і рівневі міжнародних стандартів.

Список використаних джерел

1. Азарова Л.Є. Складні слова в українській мові: структура, семантика, концепція “золотої” пропорції / Л.Є. Азарова. – Вінниця, 2000. – 222 с.
2. Борисюк І. Явище синонімії в термінології / І. Борисюк // Дивослово. – 2000. – № 4. – С. 27–28.
3. Кияк Т.Р. Прагматичні аспекти стандартизації української термінології / Т.Р. Кияк // Мовознавство. – 1993. – № 1. – С. 35–38.
4. Кияк Т.Р. До питання про “своє” і “чуже” в українській термінології / Т.Р. Кияк // Мовознавство. – 1994. – № 1. – С. 22–25.
5. Ковальчук Л.Ю. Синонімія термінів у російському усному науковому мовленні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / Л.Ю. Ковальчук; Одеський державний університет. – Одеса, 1993. – 16 с.
6. Краковецька Г.О. Зміна значень запозичених слів при створенні медичних термінів / Г.О. Краковецька // Культура слова : респ. міжвідом. зб. – К., 1982. – Вип. 22. – С. 12–18.
7. Перебийніс В.С. Деякі закономірності в розвитку термінологічної лексики / В.С.Перебийніс // Мовознавство. – 1974. – №4. – С. 3.
8. Пономарів О. Мовностилістичні поради : лексика іншомовного походження / О. Пономарів // Урок української. – 2001. – № 11–12. – С. 25–27.

9. Селігей П.О. Сучасне термінотворення : симптоми та синдроми / П.О. Селігей // Мовознавство. – 2007. – № 3. – С. 48–61.
10. Селігей П.О. Що нам робити із запозиченнями? / П.О. Селігей // Українська мова. – 2007. – № 3. – С. 3–16.
11. Сидоренко Л.М. Суфіксальні деривати в професійній термінології (нормативний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / Л.М. Сидоренко; Інститут української мови НАН України. – К., 2004. – 19 с.

Анотація. Наукове дослідження присвячене визначенню системної організації сучасної української медичної термінології. Окреслено структурні особливості медичних термінів у генетичному аспекті, з’ясовано концептуально-тематичну специфіку термінології; розкрито характерні риси досліджуваних наукових одиниць в контексті лексичної парадигматики; виявлено проблемні аспекти медичної термінології, причини їх виникнення та шляхи подолання.

Ключові слова: медична термінологія, лексична парадигматика, запозичення.

Summary. Detail of the research focuses on system organization of modern medical Ukrainian medical terminology. Outlines the structural features of medical terms in the genetic aspect, Conceptual-content specific terminology disclosed features of the scientific study of lexical units in terms of paradigm, revealed problematic aspects of medical terminology, their causes and ways to overcome it.

Key words: medical terminology, lexical paradigmatics, borrowings.

УДК 821.112.2 – 2.09(436)

ТКАЧЕНКО Л.М.

ДУХОВНА КРИЗА СУСПІЛЬСТВА У П’ЕСІ ПЕТЕРА ТУРРІНІ “КОХАННЯ НА МАДАГАСКАРІ”

Метою запропонованої статті є дослідження творчості австрійського драматурга другої половини ХХ століття Петера Турріні та проблематики його п’єси “Кохання на Мадагаскарі”, яка вважається одним з яскравих прикладів його драматичної техніки, для якої характерне використання прийомів умовності у зображенні персонажів, зокрема таких, як гротеск, схематизм, та ймовірність. Акцентується увага на духовній кризі не лише однієї людини, а всього суспільства, що й обумовлює актуальність даного дослідження.

Характерним для творчої манери Петера Турріні є неприкрашене зображення дійсності. Якщо в своїх перших п’єсах він висвітлював негативні явища суспільного життя, що шокувало публіку, то в наступних творах більше місця відведено вигадці та наголошується ілюзорність сприйняття дійсності героями, що створює цілковито іншу атмосферу і немовби заворює глядача. Автор ставить героїв у незвичні ситуації з метою створення на сцені ілюзії оголеної дійсності, що змушує глядача замислитися над істинною сутністю житейських проблем. Персонажі цих творів вводять в оману, як себе так і публіку, аж поки не настає час прозріння, що веде до самоочищення. Показовим в цьому плані є слова самого П. Турріні: “Театр – це місце, де панує брехня. Кожна людина знає, що тут її вводять в оману, що на сцені переодягнені актори, які вигадали свої історії; з самого початку глядач опиняється в полоні ілюзії, оскільки те, що відбувається на сцені здається дуже правдоподібним. У реальному житті, у засобах масової інформації постійно наголошується на тому, що все з того, що відбувається довкола, є автентичним, що жертви в Боснії цілковито реальні. Один факт змінюється іншим, при чому більшість з них обростає домислами. Слава Богу, що люди вірять нам, брехунам, більше, а тим, хто повідомляє ці факти, менше. І тільки тоді, коли все довкола є суцільним обманом, залишається театр, у якому проживається справжнє життя.” [8, 189].

Петер Турріні – представник реалістичного театру. Найголовнішим для нього є показ гостро-актуальних проблем суспільства. “Постдраматичний театр”, як зазначає Ганс-Тіс Леманн (Hans-Thies Lehmann), попросився з проектом фіктивного світу komponування матеріалу, традиційними принципами творення драматургічного твору, сучасний світ заповнили різні модифікації кінематографічних форм оповідання. В той час як театральна естетика Турріні залишається все

ж консервативною. Розповідаючи “про кохання в наш ілюстрований вік” у п’єсі “Кохання на Мадагаскарі” (“Die Liebe in Madagaskar”, 1998), драматург спирається не на не кліше, стереотипи, породжені засобами масової інформації, телефільмів, Інтернету, відео, любительські зйомки мобільними телефонами і т.п., а використовує ймовірний потенціал ностальгії за психологічним кінематографом.

У п’єсі “Кохання на Мадагаскарі” немає звичного для драматичних творів поділу на дії та акти. Композиційно текст твору змінюється за принципом слайдів, нашарування спогадів, монологів, хоча дія в загальноприйнятому розумінні тут практично відсутня, вона існує лише в монологіях та діалогах дійових осіб. Відсутня також і драматична напруга, оскільки немає конфлікту між персонажами.

Традиційні компоненти канонічної структури п’єси зазнають у творчості Турріні певної трансформації. В “Кохання на Мадагаскарі” можна виокремити два рівні – зовнішній і внутрішній. Зовнішній сюжет – це безпосередньо розповідь про події, що відбуваються впродовж твору. Внутрішній – інтерпретація зображуваного, що породжується спільним мисленням автора та читача. Зовнішній сюжет відкритий, він утворюється низкою подій, а внутрішній – це те, що приховане, адресоване глядачеві (читачеві) і потребує роздумів та прийняття рішень. Звичайно, таке розмежування є умовним, оскільки сама п’єса побудована на нерозривній смисловій і структурній єдності епізодів. Проте факт існування таких рівнів є надзвичайно важливим, оскільки він виявляє всю складність змістової та композиційної організації п’єси Турріні.

Основу зовнішньої сюжетної лінії п’єси складає зображення образу немолодого пана Ріхтера, його обмеженого, самотницького життя, тривіальних подій, що вплинули на його долю. Сюжет твору простий, його можна переповісти кількома реченнями. Проте ця проста, невибаглива історія трьох днів із життя Джоні Ріттера дає змогу драматургу розкрити жорстокі реалії побуту, фізичне та психологічне нищення особистості в сучасному світі. Хоча на початку п’єси автор вказує на конкретну дату (23 листопада 1991 року, м. Канни) та окреслює соціально-історичне тло, яке сприймається як універсальна реалія, тобто, як щось таке, що може трапитися будь-де і будь-коли. Драма набуває загальнолюдського звучання, однак такий ефект досягається не за допомогою розробки конфліктної ситуації в позаісторичному та позасоціальному середовищі, а за рахунок активного використання Турріні прийомів умовності у зображенні персонажів, зокрема таких, як гротеск, схематизм, та надання дії характеру ймовірності. При цьому драматург створює ситуації, максимально наближені до реального життя, в якому існує й сам реципієнт твору. Отже, предметом п’єси є сучасна дійсність, проблеми реальних людей, які розкриваються на більш загальному морально-етичному рівні. Зовнішній сюжет наближає читача до суті проблеми твору, допомагає зрозуміти позицію автора, акцентує увагу на її гостроті. Конкретна ж сюжетна лінія твору дає можливість вийти на більш високий рівень узагальнення, що підносить його над побутовою ситуацією, над одиничним життєвим фактом до осмислення буття як екзистенції.

П’єса має своєрідно обрамлену композицію: починається і завершується твір описом старого, занедбаного кінотеатру, інтер’єр якого нагадує реалії 50 – 60-х рр. (власне все життя головного героя зупинилося в тому часі). Джоні Ріттер – власник занехаяного кінотеатру у передмісті, репертуар якого складається із розмиті копії класичної стрічки “Пустеля живе”. Він представляє себе скупю фразою “Я – людина без фантазії, я не люблю багато рухатися. Хіба що 31.11.1991”. Для нього ця дата дуже важлива. У цей день його відвідав гладкий ангел. Ріттер отримав тоді пошту від свого кумира – актора Клауса Кінські, якому нагально потрібні кошти на операцію. Фіктивний документ на отримання кредиту дозволяє Джоні придбати квиток до Канн. Він хоче за будь-яких умов знайти гроші для лікування свого кумира. Невипадково драматург приділяє так багато уваги опису кінотеатру, адже у творі постійно зустрічаємо чимало реалій, так чи інакше пов’язаних із кіномистецтвом, майже всі розмови героїв точаться довкола світу кіно. Та й сам пан Ріттер, як дізнаємося зі слів популярного в минулому актора Клауса Кінські, мріяв колись стати режисером або актором, хоча його мрія так і залишилася нездійсненою. Суспільство ХХ століття виробило цілі механізми впливу на людську свідомість, щоб мати змогу управляти громадянами, маніпулювати ними, перетворювати людей на слухняних ляльок. Кінематограф і телебачення перетворилися на один із суттєвих важелів такого впливу на суспільне життя, адже завдяки їм нині існує налагоджена система масового виробництва, рекламування і збуту художніх фільмів, що відповідають “суспільному смаку”, який у свою чергу формується самою системою впливу на масового глядача. Філософське обґрунтування такого явища подав знаменитий іспанський філософ Ортега-і-Гассет (“Повстання мас”, 1930). Під поняттям “масовості” він розумів смаки та запити пересічної, невибагливої особистості, а саму причину виходу мас на історичну авансцену вбачав у низькому рівні загальної культури. Така людина нічим не відрізняється від іншої і являє собою лише загальний тип людської особи як біологічної істоти.

Самі герої п’єси Турріні теж часто вибудовують сценарії свого життя (хочби у фантазіях), вони мріють прожити долю героїв популярних фільмів, яка здається їм привабливішою, а

головне – реальнішою, ніж їх власна. Героїня твору пропонує на початку стандартну версію зворушливого фільму чи вистави, власне, омріяного свого життя:

НЕМОЛОДА ЖІНКА: Як би мені хотілося подивитися коли-небудь кінофільм чи виставу з щасливим фіналом! Нехай спочатку, навіть, там буде кілька складних моментів, можливо, навіть, катастрофа, але врешті-решт мусить настати спокій, всі конфлікти повинні бути вирішені. Порядний, статечний чоловік зустрічає молоду жінку, він багатий, але самотній, вона бідна, проте весела. Вони знайомляться і закохуються, їхні родини проти їх стосунків, але кохання долає усі перешкоди. Вони одружуються і створюють собі райське життя. Я знаю, що подібного в реальному житті не буває, насправді неприємності та метушня вриваються в повсякдення, але мене такі фільми завжди підбадьорювали [7, 9–10].

Та замість омріяного раю на землі із заможним чоловіком жінка змушена працювати у буфеті занедбаного кінотеатру, не отримуючи по декілька місяців зарплатню. Схожий банальний сюжет про всеперемагаючу силу кохання Ріттер пропонує інвесторам фільму. Він видає себе за режисера і веде перемовини з латиноамериканськими продюсерами щодо зйомок нового фільму за участю Клауса Кінські. Головний герой, отримавши гонорар, обідає в розкішних готелях, проводить кілька приемних годин з актрисою, яка хоче зніматися у “його” фільмі. Довкола цього сюжету точиться розмова Ріттера з Акторкою. Головне у всіх його версіях фільму – це “хеппі-енд, в кінці можна поплакати” [7, 64]. “Режисер” орієнтується на невибагливий художній смак і невисокий інтелектуальний рівень персонажів стрічки. Його герої живуть примітивним життям, обмеженим матеріальними проблемами, хоча вони й розуміють, чи швидше інтуїтивно відчувають, несправжність такого існування, але самі не можуть нічого змінити, та вони і не прагнуть цього.

АКТОРКА: А я хотіла б жити. Бути на цьому світі. Я маю на увазі... власне кажучи... жити по-справжньому. Часто я така ізольована, така загублена. Тоді я вигадую собі життя, як я борюся та перемагаю. ...В мене така жага до життя. Я могла б проковтнути все це життя. Вірніше, воно повинно проковтнути мене, цілковито [1, 25].

Але мрії героїв розвіюються. Кінські помирає, продюсери вимагають назад свої інвестиції. “Актриса”, як з’ясувалося, влаштувалася на працю у ганноверську страхову компанію “Barmer Ersatzkasse”. Ріттер же повертається додому, він знову залишається на самотині зі своїм жалюгідним кіно. Та все ж таки певні зміни відбулися і з ним: він наважився на крик Тарзана, який “справді проймає душу”. Герої твору живуть немовби у двох вимірах, кожен з яких є театральною фікцією. Турріні наголошує на необхідності захисту людської індивідуальності, сигналізує про ті загрози, які чигають на сучасну людину. П’еса сприймається як гостра критика знеособлення, автоматизму, конформізму, міщанства, вона водночас пройнята глибоким болем за людину та за її внутрішній світ.

У драмі “Кохання на Мадагаскарі” ситуація, в якій опинився пан Ріттер, лише окреслюється. Вона визначена авторським баченням, проте в ній відсутня пряма оцінка подій, в ній йдеться не про спосіб вирішення поставленої проблеми. Найголовнішим завданням для себе Турріні вважає окреслити найбільш гостру, актуальну для сучасності проблему. Суть катарсису в його творах полягає в “очищенні” людської свідомості від ірреального, непродуктивного начала, що заважає вирішенню глобальних проблем. П’еса, як художнє явище, впливає і на емоції реципієнта, тобто його емоційна реакція повинна спонукати його до активної діяльності. Досягненню такого емоційного ефекту сприяє насичення твору елементами умовності, які поєднуються з цілковито реалістичним зображенням правдоподібних, близьких до реального життя ситуацій.

Своїм твором Турріні не прагнув ілюструвати ідеологічні постулати і ще менше – указувати на шляхи порятунку людини у відчуженому світі. Драматург намагається зрозуміти, яким же чином людина може перебороти своє відчуження. Страх самотності, що є в певному сенсі ознакою епохи і спонукає до філософського переосмислення життя людьми різних світоглядів і творчих настанов, відчувають усі персонажі твору. Їхня самотність виявляється по-різному: вона або посилює відчуття розгубленості, ізольованості, або ж посилює незахищеність та невпевненість у завтрашньому дні.

СЛУЖБОВЕЦЬ БАНКУ: ...та хіба сьогодні бувають добросусідські відносини? Колись, так, на селі, але тут, у великому місті, все анонімне. Сусідка згори постійно розповідає мені, що її дочка робить кар’єру на телебаченні, але я її ще ніхто ніколи не бачив на екрані. А сусідка поряд безперервно займається сексом.

РІТТЕР: Усі люди, яких любиш, відходять. Залишаються одні свині.

КЕРІВНИК ВІДДІЛУ: Шлюб, діти, порно. Все це не мало змісту. Все таке безглузде. ...Чи Ви думаєте, що через три роки Ви, або я будемо ще працювати в цьому банку? Банківський сервіс функціонуватиме он-лайн, банки раціоналізують свою роботу і об’єднуються. Люди вже стануть непотрібні [1, 10-11].

Створюється враження, що кожен з героїв перебуває у власному замкненому просторі самотності. І як зазначає драматург, між ними стоїть щось непереборне, ніби якась стіна.

АКТОРКА: Кожен знаходиться мовби за стіною. ...Одного разу в житті ці мури необхідно зруйнувати [1, 29 – 31].

Смислова домінанта п'єси “Кохання на Мадагаскарі” – це демонстрація духовної кризи, “кризи основ”, яка відбувається тут і тепер. Справді, існування людини завжди потребувало виправдання перед самою собою: підтвердження важливості, винятковості кожного, хто прагне мати ґрунт під ногами. Герої п'єси прагнуть знайти, але не знаходять сенсу свого існування, вони відчувають тільки тотальне розчарування і духовну порожнечу, байдужість.

РІТТЕР: Я завжди відчував себе старим та втомленим із самого початку.

АКТОРКА: А мені стільки всього спадає на думку, я могла б ще багато чого зробити. Але життя стає дедалі коротшим.

РІТТЕР: Мені нічого не спадає на думку, я більше нічого не хочу, мені більше ніхто не потрібний [7, 65].

Драматургу важливо було передати відчуття безвиході в умовах сучасного світу. Лише раз у своєму житті Ріттер спробував перебороти свою байдужість, намагався щось змінити, але це йому так і не вдалося. Як на початку, так і наприкінці п'єси, він залишається самотнім у своєму занедбаному кінотеатрі, маючи величезні непогашені кредити.

П'єсу можна розглядати як “короткий курс” історії сенсу буття людини, настільки сильними є в ній беккетівські мотиви чекання на його підтвердження. Суспільна конкретика, як зазначалося вище, тут не проявлена. При читанні драми через “дегуманізовані” образи напрошуються паралелі з п'єсою Семюела Беккета “Чекаючи на Годо”. Тут так само порушується проблема загальнолюдського масштабу: постійне чекання на появу символу, який мав би підтвердити сенс буття і служив би виправданням власному існуванню. Таким чином, у п'єсі Туррні виступає незугарна дівчина-ангел, яка часто опиняється поруч із головним героєм Ріттером. Її зовнішність далека від традиційного уявлення про янгола і викликає скоріше огиду, аніж замилювання:

Перед дверима стоїть огрядний янгол, дебела дівчина в костюмі янгола. На ній – біле вбрання, за спиною – крила, на лобі – саморобна золота зірка [7, 13].

Вчинки дівчини-янгола залишаються незрозумілими, навіть огидними для оточуючих, її називають свинею, падким янголом:

За віддаленим столом сидить гладкий янгол, дебела дівчинка в костюмі янгола. Офіціант приносить їй велику кількість страв. Вона бере повні тарелі і кладе їх на підлогу, поряд із столом. Затим стає навколішки і їсть без допомоги рук, плямкаючи, мов свиня. Директор готелю дивиться на товстого янгола і подає знак офіціантові:

ДИРЕКТОР ГОТЕЛЮ: Офіціанте, поставте ширму перед цією свинею!

Офіціант зникає і через деякий час з'являється із ширмою. Він ставить її перед товстим янголом. За ширмою чути голосне чавкання. Огрядний янгол рачки виповзає з-за ширми [7, 46 – 48].

Таким чином, маємо певні ознаки карнавальності, що є, як відомо, невід'ємною рисою західноєвропейської драми абсурду. Найбільше порозумітися із Ріттером прагне дівчина-ангел, принаймні вона хоче поговорити з ним, з цією метою вона їде, навіть, до Канн. Проте їхня розмова так і не відбувається: Ріттер або ігнорує її, або просто не помічає. Зрештою, дівчина викидається з вікна готелю, залишаючи записку Ріхтеру, в якій є тільки одна коротка фраза “Я чекаю на тебе”. Лейтмотивом цього останнього вчинку є людська самотність, символом якої можна вважати дівчину-ангела. Одночасно вона уособлює в собі саму ідею існування, ідею краху буття, духовну розгубленість людини перед незбагненим.

ДИРЕКТОР ГОТЕЛЮ: У нас невелика проблема. Ця огидна дівчина в костюмі янгола... як би це сказати... вона злетіла зверху вниз. Падкий янгол [7, 75].

Герої твору не раз відчувають безвихідь свого становища, що штовхає їх до самогубства, хоча автор наголошує на тому, що такий крок не є вирішенням проблеми абсурдності людського існування.

РІТТЕР: Коли один з моїх знайомих покінчив життя самогубством, я заздрило йому, що він це зробив, завершив життя достроково. Коли я помру і мені будуть дошкуляти на тому світі Страшним Судом чи чимось подібним, це буде найгірше. Все повинно закінчуватися спокійно. Ніхто мене більше не чіпатиме. Лише гарний кінець. Я не хочу більше нічого бачити, нічого чути, нічого відчувати, тільки зникнути. Я не хочу, навіть, нюхати свій власний сморід [1, 25].

Але якоїсь конкретизації, в чому полягає сенс буття, читач так і не отримує. Безумовно, це твір трагедійного типу. В ньому акцентується темна сторона безвихідної ситуації, в якій може опинитися сучасна людина.

Отже, Туррні стверджує: людина звикає до всього. Про що ж це свідчить? Про її слабодухість? Чи навпаки – внутрішню силу? А може, люди, виходячи з досвіду свого соціального буття, як вважає німецький соціолог Еріх Фромм, не уявляють існування без страждань і бідувань? Кожен читач по-різному дає собі відповідь на ці питання.

Драматургові часто закидають, що його п'єси надто песимістичні. На наш погляд, такий закид не є справедливим, адже при цьому не враховується специфіка світобачення австрійського драматурга. Базуючись на принципах неприкрашеності зображення дійсності, Турріні свідомо загострює проблему трагічності існування людини у нинішньому дегуманізованому світі. Однак така позиція драматурга все ж спрямована на поглиблене осмислення людиною реалій сучасного життя і служить їй певним морально-етичним орієнтиром. На думку видатного російського літературознавця Дмитра Лихачова, існує проблема, яку можна назвати “екологією культури”. Турріні – яскравий представник когорти тих драматургів, які працюють над розв’язанням актуальних питань, пов’язаних із цією проблемою. Деградація духовності людства є свідченням, як вважає Турріні, занепаду культури, руйнування традицій, звичаїв, нехтуванням Божими заповідями, мораллю, порушенням етичних норм, що породжує байдуже ставлення до тих, хто зазнав лиха: до злидарів, до слабких духом. І вже, як наслідок всього цього – влада золота, війни, ворожнеча, несправедливість. Письменник застерігає: втрата духовних цінностей, втрата віри людини у свої можливості, в існування справедливості, атеїстичний нігілізм, байдужість – усе це може обернутися для неї катастрофою, тотальною загибеллю.

Список використаних джерел

1. Іваницька Марія “Кохання на Мадагаскарі” (переклад п'єси П. Турріні “Die Liebe in Madagaskar”) в: “Німецька драматургія”, Німецький культурний центр “Гете-інститут у Києві”, 2003. – 39 с.
2. Jutta Landa: Bürgerliches Schocktheater, Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre, – 198 S.
3. Marijan Bobinac “Zum österreichischen Volksstück der 60-er und 70-er Jahre” in: “Österreichische Literatur: Moderne und Gegenwart”, Bd. 6 (2003/2004). – 281 S.
4. Milena Gregor C., “Masken und Gesicht. Peter Turrini im Portrait”, Wieser Verlag, Klagenfurt Celovec, 2002. – 189 S..
5. Nachbaur Petra und Scheichl Sigurd Paul, Literatur über Literatur. Eine österreichische Antologie, Haymon-Verlag, Innsbruck, 1995. – 320 S.
6. Silke Hassler “Peter Turrini oder die menschliche Tragodie als österreichische Komodie in: Spectaculum 75, “Moderne Theaterstücke” Suhrkamp Verlag, 2004ю – S. 94.
7. Turrini Peter, “Die Liebe in Madagaskar” Theaterstück, Luchterhand, Literaturverlag GmbH, München, 1998. – 107 S.
8. Turrini Lesebuch: Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen etc: Wien/ München/ Zürich, 1978. – 357 S.

Анотація. Стаття присвячена проблемі дослідження рівня духовної кризи як маленької людини так і всього суспільства на протязі певного проміжку часу. Зроблено спробу проаналізувати художнє новаторство австрійського драматурга П. Турріні на матеріалі п'єси “Кохання на Мадагаскарі”, що робить твір гідний уваги літературної критики.

Ключові слова: текст, криза, новаторство.

Summary. Article is devoted a problem of research of level of spiritual crisis as small person and all society throughout a certain time interval. An attempt is made to analyse artistic innovation made by the Austrian playwright P. Turrini using materials from the play “Love in Madagascar”, what is noteworthy of the literary critic.

Key words: text, crisis, innovations.

МІСЦЕ НЕПРЯМОЇ МОВИ У ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ Л. КОСТЕНКО “МАРУСЯ ЧУРАЙ”)

Суть комунікативної функції мови – це використання мови для повідомлення іншим будь-якої інформації або спонукання їх до дій. Як відомо, спілкування – це не обов’язково діалог реальних осіб: певний текст може бути адресований і уявному співбесідникові, й самому собі (*мовлення внутрішнє*), і більшому чи меншому загалу, всьому народові [9, 777].

Таким чином у процесі спілкування передається будь-яка інформація від певної особи, причому це робиться різними способами: або шляхом переказування змісту від другої особи, або коли зберігається не лише зміст, а і його форма (лексичний склад і граматична організація), що й зумовило утворення спеціальних форм передачі чужого мовлення: форми прямого передавання (пряма мова) і форми непрямого передавання (непряма мова). Отже, об’єктом нашого дослідження стала непряма мова, зокрема з’ясування її суті та місця у поетичному дискурсі, оскільки особливості прямої мови в поезії нами уже досліджувалися раніше. Джерелом наукової розвідки обрано роман Л. Костенко “Маруся Чурай”.

Сучасні лінгвістичні дослідження у галузі репрезентології показують, що найменше уваги мовознавці приділяють непрямої мові. Зокрема, якщо брати монографічні дослідження, то лише В. І. Кодухов зупинявся на цьому питанні [4, 54–84] й детально описав особливості непрямої мови у російській мові. Можливо, це зумовлено тим, що такі конструкції будуються за єдиним зразком: на відміну від прямої мови, непряма мова міститься після слів автора [11, 366], а підрядне з’ясувальне речення, в якому вона реалізується, може пов’язуватися з головним сполучниками і сполучними словами *що, щоб, чи, який, чий, хто, де, куди, звідки, коли, як* [11, 367]. Таким чином, між словами автора і реченнями, що відтворюють чуже мовлення, закладена можливість структурно-функціональних перетворень, кінцевим результатом яких є конструкції з репродукованим, непрямо відтвореним чужим мовленням. Із синтаксичного погляду вони становлять собою складнопідрядні речення, в основі головної і підрядної частин яких лежать відповідно слова автора і чуже мовлення [8, 428]. Зважаючи на ці аспекти, в академічних граматиках та енциклопедичних довідниках не існує суттєвих відмінностей у визначенні дефініції *непряма мова* (на відміну від інших понять, які передають чуже мовлення дослівно). Здебільшого визначення базуються на двох аспектах: синтаксичному та смисловому. За синтаксичним принципом, непряма мова – це чуже мовлення, введене автором розповіді в текст у формі з’ясувальної підрядної частини складнопідрядного речення [2, 244; 7, 410]; одна з форм передачі чужого мовлення, синтаксично організована у вигляді складнопідрядного речення [6, 244]; передача чужого висловлення у формі підрядної частини складнопідрядного речення, ... збереження ж слів і окремих виразів, усього характеру будови мови, яка передається, є необов’язковим, а іноді й неможливим [3, 154].

За смисловим принципом, непряма мова – чужа мова, уведена в авторський текст як мова автора [11, 366]; введена в авторський текст чужа мова як мова автора, де автор лише зазначає, що чужа мова належить іншій особі [9, 411]; мовлення іншої особи, передане мовцем і поставлене у залежність від мовлення особи, що її передає [1, 210]; передача чужого висловлювання, при якій воно відбувається від особи автора, який його передає [4, 54].

Отже, зважаючи на вищезазначені трактування, можна запропонувати контаміноване визначення: **непряма мова** – це мовлення іншої особи, передане мовцем і поставлене у залежність від мовлення особи, що її передає, оформлене як складнопідрядне з’ясувальне речення, у якому слова автора містяться в головній частині, а чуже висловлювання – у підрядній.

Непряме висловлювання виникло через необхідність передати мовлення іншої особи, побудувавши повідомлення, як мовлення однієї особи, тобто непряма мова сприймається як переказуване чуже мовлення [4, 54].

Як уже зазначалося, конструкції з непрямою мовою складаються із двох частин: головної (слова автора, ввідна частина, введення, репрезентативний компонент) та підрядної (чуже мовлення, чуже висловлювання, репрезентований компонент). Для головного речення, що вводить підрядне непрямої мови, характерним є вживання ввідного слова, від якого й залежить це підрядне речення, тобто усі речення із непрямою мовою є нерозчленованими, або одночленними, конструкціями. “У нерозчленованих реченнях підрядна частина стосується одного слова (словосполучення) в головній частині і приєднується до неї за допомогою асемантичних (функціональних) сполучників і сполучних слів. Слово (словосполучення) головної частини часто вимагає доповнення, уточнення, конкретизації, додаткової характеристики тощо” [11, 260].

Отже, у таких реченнях підрядна частина пояснює ввідні слова, якими, як і при прямій мові, переважно є дієслова мовлення і мислення – *сказати, розказати, оголосити, повідомити, писати, запитати, наказати, подумати, зізнаватися, оголошувати, доводити* тощо.

Проте таких дієслів значно менше, ніж при прямій мові, бо, наприклад, не є ввідними дієслова, які супроводять акти мовлення, – *усміхнутися, кивнути, відсахнутися, глянути* та ін. В. І. Кодухов зауважував, що не вводять непряму мову і дієслова говоріння, які позначають не тільки акт мовлення, але й спосіб вимови і характер перебігу мовлення, а також синоніми дієслів говоріння на зразок *пробурмотіти, продовжувати, вставити, мовити* і подібні [4, 57]. Однак, на нашу думку, такі лексеми, як *бурмотіти, бубніти, гугнявити, мимрити, мовити* та ін., залежно від контексту таки можуть вводити непряму мову в речення, наприклад: *Він пробубнів, що нічого не знає*, і т. п.

Також не є непрямою мовою підрядні речення, які пояснюють лексичне значення дієслів сприйняття, переживання, знання: *бачити, дізнаватися, відчувати, знати, вірити, пам'ятати, забувати, радіти, сподіватися, чекати, дивуватися* та ін. Винятками є лише ті дієслова, які означають сприймання чужого мовлення, зокрема *слухати* [4, 57–58]: *Вона чула, що їм усім відмовили в проханні*.

Ідеальними зразками непрямої мови є конструкції, що складаються із головного та підрядного з'ясувального речення, проте в поетичному мовленні, зокрема у поезіях Л. Костенко, такі речення є малопоширеними: *1. Пушкар сказав, що злочин – непрощений. 2. Отаман Гук гукнув тоді, що справді судити треба дівчину по правді. 3. Якби я вам про неї розказала, що говорив про неї хто кому!*

Як бачимо із прикладів, ввідні слова у романі не повторюються, зате можна визначити продуктивний сполучний засіб – сполучник (перші два речення) та сполучне слово (третє речення) **що**. Поодиноким є використання інших засобів: *1. Проноза швець шепочеться із катом, щоб потім дав мотузочки шматок. 2. Оскаржену Марусю Чураївну тоді суддя суворо запитав, – коли, чого і для якої причини таке незбожне діло учинила?*

Поряд із дієсловами мовлення, функцію ввідних слів у непрякій мові можуть виконувати і дієприслівники з таким самим значенням: *1. Отож нагледів дівку, собі рівну, дізнавши, певно, що і він їй люб, Грицько посватав Галю Вишняківну, повзявши намір брати з нею шлюб* (у цьому випадку непряма мова стоїть у середині слів автора). *2. Сказавши Чураївні, щоб вона, оскаржена, то значить, сторона, настановила свідків, віри годних, не підозрених у проступствах жодних.*

Специфіка складного речення, на відміну від простого, виявляється в тому, що в ньому повідомляється про кілька ситуацій і відношення між ними. В ідіостиці Л. Костенко переважають поліпредикативні конструкції, що мають у своєму складі більше, ніж три граматичні центри. Ці структури називаються складними багатокомпонентними реченнями, ускладненими складними реченнями, складними синтаксичними конструкціями (ССК), неелементарними складними реченнями [див.: 11, 209]. Поширення складного речення з непрямою мовою переважно відбувається за рахунок підрядних речень. Нами зафіксовано різні типи ССК. Зокрема, домінують складнопідрядні речення з однорідною супідрядністю, причому підрядних компонентів може бути різна кількість (від 2 до 5), і приєднуються вони за допомогою сполучника **що**. *1. Чутки ходили, що Павлюк не виждав, що ті Кумейки – то кривавий сніг. 2. Ну, ті сказали, що Маруся – відьма, що у Полтаві гіршої нема, що всі це знають, і по ній це видно, і що вона ж співала і сама.*

Виокремлюються і конструкції непрямої мови з послідовною підрядністю, де ввідне слово міститься в головному реченні, а два наступні компоненти передають чуже висловлювання: *З чужою в суд приведений конякою, він пояснив, що квапився в похід, отож не встиг чмиру сказати “дякую”.*

Особливо продуктивним у художньому мовленні є поєднання різних типів синтаксичного зв'язку. Нами виділено три різновиди зв'язків: підрядно-сурядний, підрядно-безсполучниковий, підрядно-сурядно-безсполучниковий:

а) підрядно-сурядний зв'язок. Тут безпосередні стосунки до непрямої мови мають ті компоненти, які є підрядними (або супідрядними) з'ясувальними реченнями, а решта їх складників лише несуть додаткову інформацію, уточнюють, конкретизують певні обставини: *1. А може, й правду кажуть, що ти відьма, приворожила – і пропав навек. 2. А вже гадають, хто кому до мислі, а хлопці зносять до багаття хмиз. 3. Коли я йшов, Марусю, у повстання, я твердо знав, що ти уже моя, що це любов і перша, і остання, що не знесе ніяка течія мене убик. Що я уже нікому, нікому в світі так не поклянусь. Що з тих боїв, з таких боїв! – додому я вже навіки інший повернусь.* Варто зауважити, що останній зразок, крім різного типу підрядного зв'язку, містить також парцеляти (див. далі);

б) підрядно-безсполучниковий зв'язок. У двох наступних конструкціях усі структурні елементи мають стосунок до чужого висловлювання: *І каже нам, що ми його онуки, не дав бог рідних – не було коли.* Крім сполучникового зв'язку, тут простежується безсполучниковий однотипний та різнотипний;

в) підрядно-сурядно-безсполучниковий: *Та й думаю, в землі чужосторонській, що як же так, – ті гинули у битвах, а ті спасались на горі Афонській?* Ця ССК має підрядний з'ясувальний, безсполучниковий різнотипний та сурядний єднальний зв'язки.

Отже, усі багатокomпонентні речення з непрямою мовою містять у собі ввідні слова мовлення, до яких трансформовані чужі висловлювання приєднуються переважно за допомогою сполучника **що**.

Поетичний стиль Л. Костенко вирізняється наявністю значної кількості парцельованих конструкцій, семантика та структура яких уже була об'єктом різних дисертаційних досліджень, зокрема Т. Шевченко. Нами також засвідчено низку подібних конструкцій, які мають прямий стосунок до непрямої мови.

Парцеляція є найпродуктивнішим і найяскравішим в емоційному плані засобом увиразнення, виділення думки, бо до об'єктивної інформації, закладеної у структурі речення, додається авторська оцінка [10, 5], це один із найкolorитніших засобів увиразнення, що ґрунтується на основі синтаксичного перерозкладу, розчленування, вияскравлення окремих компонентів [10, 1].

При парцеляції висловлення членується на ту кількість компонентів, яка передбачена структурними та функціональними особливостями синтаксеми, що розпадається. Парцельовану конструкцію завжди можна перебудувати в одне синтаксичне ціле, бо парцеляти завжди зберігають свою синтаксичну залежність [10, 6]. Нас, зокрема, цікавили парцеляти із непрямою мовою, оскільки вони утворюють довгі асоціативні ряди, допомагають розчленувати на окремі елементи складні багатокomпонентні структури. Такі конструкції складаються з одного складнопідрядного речення, де є головна ввідна частина з дієсловом мовлення та підрядна з'ясувальна частина, а приєднувальні компоненти є продовженням непрямої мови: *1. Пушкар сказав, що так-то воно так. Не шануватись дівчині негоже. Але ж і з Гриця добрий був лайдак. Тут, товариство, дьоготь не pomoже. 2. Горбань сказав, що й сумніву нема. Звичайно, вбивство. Та іще й нецнота. 3. Суддя сказав, що випадки були. Комусь колись чогось там підлили. Було це діло досить голосне, і сліз пролито більше як доволі. 4. Чи думали, що там вино і брашно? Чи золото, нахапане в війну? 5. Подумав суд і розсудив їх так: що він же вкрав не гроші, не з городу. Іде війна. А що ж то за козак, котрий коня не має для походу?*

Нами виявлено також одну власне парцельовану конструкцію, у якій ввідне слово належить до одного речення, а непряма мова формується як інше речення без будь-яких сполучних засобів: *1. Отож скажу відкрито і вселюдно. Буває всяко, доля – не чернь. Любов – це, люди, діло неосудне. По всі віки. Во вік віків. Амінь.* Таку структуру ми умовно відносимо до напівпрямої мови (див. далі).

За висновками Т. Шевченко, серед цих парцельованих конструкцій можна виділити три основні типи, яким віддає перевагу Ліна Костенко, а саме: 1) конструкції із сурядністю та підрядністю; 2) із сурядністю і безсполучниковим зв'язком; 3) утворення з підрядним та безсполучниковим зв'язком; 4) побудови із сурядністю, підрядністю та безсполучниковим зв'язком [10, 15]. Якщо говорити про семантику ввідних слів, то поетеса переважно використовує дієслово **сказати**.

Як зазначалося вище, лінгвісти здебільшого вважають, що непряма мова – це складнопідрядне речення. Але в поетичному мовленні широко побутують конструкції, оформлені як безсполучникові речення з різнотипними, або неоднорідними, частинами. У них друга частина пояснює дієслово мовлення, яке міститься у першій частині:

1. А я скажу: не кожна, ой не кожна! Чужа душа – то тихе море сліз. Плювати в неї – гріх тяжкий, не можна. 2. Заплутався, – сказала: вибирай. 3. За крок до смерті, перед вічним сном, одного прошу: у мою дитину не кидайте словами, як багном! 4. Єдине слово виникло: невже?!

Якщо у складнопідрядних реченнях із непрямою мовою ввідним в основному виступає дієслово **казати, сказати**, то у таких зразках домінує лексема **думати**: *1. Стою собі та й думаю: а дулі, щоб ви мене круг пальця обвели. 2. Сиджу, дивлюся, – вік прожив на світі, на те гніздо у тому верховітті та й думаю: дурний ти чоловік, що от прожив на світі цілий вік і, наловивши повну душу гав, гнізда собі ти так і не зібгав.*

Варто зазначити, що велика кількість ілюстративного матеріалу оформлена не за пунктуаційними правилами, оскільки зміст та побудова цих речень вимагає двокрапки після дієслова мислення: *1. А я таки чогось подумав зразу, – аж де зійшлись, чого б то за селом? 2. А я стояла, думала – впаду. 3. Не раз вже думав – ляжу та умру. 4. Ти думаєш, стара я, не збагну? 5. А як подумать, – що таке душа?*

Інші лексеми-введення зустрічаються дуже рідко: *Загомоніли люди, закивали, – що там казати, всі парубкували.* У цьому випадку у словах автора поряд із дієсловом мовлення є лексема супровідної дії, а залежне речення містить вставну побудову.

Оскільки таких конструкцій у поетичному дискурсі є дуже багато, то вважаємо за доцільне використовувати для них термін, запропонований А. С. Ахмановою, – **напівпряме мовлення**, тобто "різновид мовлення, що має деякі формальні показники непрямої мови (наприклад, слова

мовляв, говорить), але не є нею, оскільки в ній використовуються не всі засоби переходу висловлювання у непряму мову (*А вона каже, я не прийду*)” [1, 387].

Отже, такі синтаксичні структури частково оформляються як непряма мова, але передають особливості чужого висловлювання, тобто можуть містити і питання, і спонування, і наказ: *...та у якій не був я стороні, щось наче завжди плакало в мені: іди туди і віку там дожив, у землю рідну, де ти всім чужий*.

Іноді в поетичних рядках Л. Костенко поєднує непряму та напівпрямую мову. Таку конструкцію можна вважати оригінальною у поетичному мовленні: *І теж вона признала під сумлінням, – що так було, любилися ми з Грицем, побратись мали... мови не стає... Що він ходив до тої чарівниці, панове суд, то істина не є. Вона у нього розум відіймила, але було це не тепер, колись*.

Таким чином, непряма мова позбавлена індивідуальних особливостей мовлення конкретної особи, емоційного забарвлення [11, 366]. Про це й свідчить низка ілюстративних матеріалів, запропонованих у статті. Як зауважує В. Н. Ярцева, це мовлення у мовленні, або повідомлення у повідомленні [6, 244]. Функцію ввідних слів у Л. Костенко найчастіше виконують дієслова *казати, сказати, гукати, запитати, шепотіти, гомоніти, думати, просити*, а підрядні з'ясувальні речення із чужим висловлюванням приєднуються здебільшого за допомогою сполучників та сполучних слів *що*. Проміжне місце між прямою і непрямою мовою посідає напівпряма мова, яка поєднує в собі особливості обох різновидів передачі чужого мовлення і є невід'ємним компонентом ідіостилю Л. Костенко.

У наступних студіях буде розглянуто особливості функціонування чужого мовлення в науковому дискурсі.

Список використаних джерел

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Советская энциклопедия, 1969. – 608 с.
2. Бевзенко С. П. Сучасна українська мова. Синтаксис : навч. посіб. / С. П. Бевзенко, Л. П. Литвин, Г. В. Семеренко. – К. : Вища школа, 2005 – 270 с.
3. Ганич Д. І. Словник лінгвістичних термінів / Д. І. Ганич, І. С. Олійник. – К. : Вища школа, 1985. – 360 с.
4. Кодухов В. И. Прямая и косвенная речь в современном русском языке / В. И. Кодухов. – Л. : УЧПЕДГИЗ, 1957. – 87 с.
5. Костенко Л. В. Маруся Чурай : історичний роман у віршах / Л. В. Костенко. – К. : Веселка, 1990. – 159 с.
6. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 685.
7. Сучасна українська літературна мова : підручник / М. Я. Плющ, С. П. Бевзенко, Н. Я. Грипас та ін.; за ред. М. Я. Плющ. – К. : Вища школа, 1994. – 414 с.
8. Сучасна українська літературна мова. Синтаксис / за заг. ред. І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1972. – 515 с.
9. Українська мова. Енциклопедія : 2-ге вид., випр. і доп. – К. : Вид-во “Укр. енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.
10. Шевченко Т. В. Парцеляція в українському поетичному мовленні другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Т. В. Шевченко. – Дніпропетровськ, 2007. – 21 с.
11. Шульжук К. Ф. Синтаксис української мови : підручник – К. : Академія, 2004. – 408 с.

Анотація. У статті визначається місце непрямої мови у поетичному дискурсі (на матеріалі роману “Марусі Чурай” Л. Костенко); зроблено аналіз різних трактувань дефініції “непряма мова”, з’ясовано типологію найбільш продуктивних ввідних слів та сполучних засобів у таких конструкціях. особлива увага звертається на складні синтаксичні та парцельовані конструкції, у яких наявне непряме висловлювання автора.

Ключові слова: поетичний дискурс, непряма мова, ввідні слова, складнопідрядні з’ясувальні речення, напівпряме мовлення.

Summary. In the article, the author defines the role of indirect speech in poetry discourse (based on L. Kostenkos novel “Marusja Churaj”). The analyses of various treatments of the definition “indirect speech” is made. The author defines the typology of the most productive parenthesis and conjunctive elements in such constructions. Special attention is paid to the compound syntactic and parcelate constructions in which the indirect speech of the speaker is available.

Key words: poetry discourse, indirect speech, parenthesis, clause of concession, semi-direct speech.

ДЕНОТАТНО-НОМІНАТИВНА СТРУКТУРА ОРОНІМІЇ ЯК СКЛАДНИК УКРАЇНСЬКОЇ ОНОМАСТИЧНОЇ ТЕРМІНОСИСТЕМИ

І загальна характеристика ономастикону, і частковий опис окремих онімних секторів, полів та більш дрібних структурних одиниць онімного простору сприяє усталенню онімії як цілісної, взаємопов'язаної, багатогранної системи, що має свої спільні й відмінні особливості, пов'язані з виникненням та функціонуванням пропріативів.

Проте не всі питання, пов'язані із систематизацією власних назв, уже вирішені. Це стосується насамперед денотатно-номінативного класифікування онімів (в основі терміна – загальновідомі в ономастиці поняття, похідні від лат. *denotatus* – позначений і *nominatio* < *nomino* – називаю [9, 210, 487]). Нерозривний зв'язок пропріальної одиниці з іменованим об'єктом, важливість ознак денотата для виникнення саме такої, а не іншої назви та необхідність структурувати ономастикон української мови відповідно до потреб сьогодення зумовлюють винесення такої типології власних назв на перший план.

В основі такого структурування є поділ найменувань на поля, підполя, сектори, підсектори, сегменти, підсегменти, елементи і піделементи. Такі або подібні систематизації у своїх працях пропонували багато вітчизняних та зарубіжних ономастів. Основні напрацювання у цій сфері, принаймні ті, які стосуються періоду ХІХ – І половини ХХ ст., охарактеризовані, творчо опрацьовані і використані у працях узагальнювального плану В. В. Німчука [4], О. В. Суперанської [8], Н. В. Подольської [7] та словнику загальнослов'янської ономастичної термінології [6], а також в окремих ономастичних студіях кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Напрацювання вказаних дослідників стосовно оронімів як власних найменувань об'єктів рельєфу підтверджує незавершеність денотатно-номінативного структурування онімного простору в цілому.

Наприклад, В. В. Німчук до назв рельєфних утворень (окремих термін не вживається) відносить найменування рельєфу у вертикальному й горизонтальному розчленуванні, зокрема ороніми, а також назви долин, рівнин і низин, скель, печер і гротів, островів і півостровів, а також назви урочищ – частин лісів, ланів, полів, схилів, вершин, зокрема найменування полів, лугів і пасовищ, лісів, гаїв, садів, городів і виноградників, необроблюваних земель, огорожених ділянок і заповідників, шляхів (доріг), каналів, прогонів, залізниць і мостів, шахт, рудників і копалень, верфей і портових молів (усі вони не мають окремих термінозначень) [див.: 4, 35].

У цьому групуванні, по-перше, не дотримано вимоги щодо наявності чогось спільного у денотатах назв (об'єднуються об'єкти природного і штучного походження, на кшталт рівнин і залізниць або островів і верфей). По-друге, значна частина назв (наприклад, півостровів, лісів, городів тощо) повинна бути віднесена до хоронімів, оскільки тут чітко простежується домінуюча сема “територія”. По-третє, не завжди можна розрізнити окремі типи найменувань (на зразок: назви полів, назви огорожених ділянок і назви городів). По-четверте, у сучасній ономастиці для більшості денотатів уже наявні відповідні терміни (наприклад, дримоніми – назви лісових насаджень, спелеоніми – назви печер і гротів, інсулоніми – назви островів тощо).

О. В. Суперанська зазначила, що класифікація власних географічних назв “відзначається стрункістю і єдністю у всьому світі”. Водночас засвідчено, що “незважаючи на величезну кількість іменованих об'єктів, все розмаїття їх може бути зведене до відносно невеликої кількості типів” [8, 186]. Тому і серед топонімів виокремлено лише ороніми, спелеоніми, дримоніми, гідроніми, урбаноніми тощо (без подальшої деталізації).

Аналогічний підхід наявний і в “Основній системі і термінології слов'янської ономастики”, де з-поміж абіонімів виділено лише топоніми, космоніми та хрематоніми [див.: 6, 100, 117–119], причому більш детально членуються лише топоніми (виділяються хороніми, ойконіми, анойконіми, гідроніми, ороніми, спелеоніми, мікротопоніми і годоніми [6, 101, 104–105, 107–108, 110–115]).

Підкреслюючи, що “системність ономастичної термінології проявляється ... у підпорядкованості її базових термінів”, яка залежить від того, “які категорії об'єктів у світі можуть мати і мають ВН і яка ієрархія самих об'єктів”, і відзначаючи, що “ця ієрархія об'єктів краще простежується у природі і важче у сфері людської діяльності” [7, 14], Н. В. Подольська за допомогою схем і власне термінологічного реєстру розробила струнку і послідовну типологію пропріальних одиниць, якою їх дослідники користуються і сьогодні. Проте оронімія і у “Словнику російської ономастичної термінології” не знайшла належного відбиття. Так, поділивши у схемі “Назви земного простору” [див.: 7, 14] топоніми на 8 розрядів (ороніми, хороніми, агрооніми, гідроніми, еклезіоніми, ойконіми, дромоніми і некроніми), дослідниця більш детально

класифікувала лише хороніми (кваліфіковано адміністративні і природні найменування, причому варто зазначити, що у відповідній словниковій статті виділено і міські хороніми, які Н. В. Подольська вважає різновидом одночасно і хоронімів, і урбанонімів [7, 146]), гідроніми (розмежовуються потамоніми, лімноніми і гелоніми, яким протиставляються океаноніми, у складі яких диференціюються пелагоніми) й ойконіми (поділяються на комоніми й астіоніми, у складі останніх виділяються урбаноніми й ойкодомоніми).

Характеризуючи в цілому таку схему, слід зауважити, що у ній, по-перше, неправильно визначено сутність названих розрядів топонімів (наприклад, вказано, що оронім – це об'єкт рельєфу, хоча зрозуміло, що це його назва), проте можна вважати, що це зроблено з метою економії, оскільки у подальших дефініціях (у словникових статтях) цей недолік усунений. По-друге, у класифікації об'єднано назви не зовсім співвідносних об'єктів. По-третє, не всі розряди топонімів послідовно деталізуються підрозрядами (наприклад, хороніми кваліфікуються як природні й адміністративні, водночас ороніми на плюсові та мінусові (позитивні та негативні) не поділяються), хоча це надалі зроблено у словникових статтях. По-четверте, у схемі не названі окремі розряди топонімів, зокрема дримоніми, спелеоніми тощо. Таким чином, схема “Назви земного простору”, безумовно, потребує певного удосконалення і уточнення.

Енциклопедія “Слов’янська ономастика” [12], по-перше, частково усуває визначені вище недоліки, по-друге, певною мірою підводить підсумки виконаним раніше студіям і визначає перспективи для наступних досліджень, по-третє, дозволяє порівняти і рівень вивчення ономастикону, і структуру ономастичної термінології усіх слов’янських мов.

Зокрема, за характером іменованого об'єкта О. В. Суперанська виокремлює такі різновиди пропріативів (по суті – власних географічних назв): 1) геоніми, марсіоніми, венусоніми і планетоніми; 2) стратоніми; 3) тероніми (ороніми, спелеоніми, хороніми, агрооніми, літоніми); 4) гідроніми (океаноніми, пелагоніми, лімноніми, гелоніми і потамоніми); 5) інсулоніми та батіоніми; 6) дромоніми; 7) ойконіми (астіоніми, комоніми та ойкодомоніми); 8) урбаноніми (агороніми, годоніми, міські топоніми); 9) еклезіоніми [див.: 12, I, 43–44]. Із-поміж топонімів виокремлюються ойконіми (астіоніми, комоніми й мікроойконіми; первинні і вторинні; утворені за відношенням до людей, за ознаками місцевості і за характерними рисами самого поселення; найдавніші, давні, нові та новіші назви) [див.: 12, II, 55–61], мікротопоніми або анойконіми (хороніми природні, етнічні, адміністративні й міські; інші різновиди мікротопонімів, які уже відзначалися) [12, II, 154–158], ороніми (дослов’янські, слов’янські, новіші неслов’янські і туристичні назви) [12, II, 206–208], гідроніми (дослов’янські, слов’янські, українські) [12, II, 249–254], урбаноніми (назви, які виникли за різними відношеннями до осіб, які присвоєні в честь історичних подій та релігійних свят або які вказують на різноманітні відношення міських об'єктів до інших об'єктів) [12, II, с. 313–316]. Звичайно, і тут немає розмаїття топонімічних класів і підкласів, виокремлених за співвіднесеністю з характером номінованих об'єктів.

Як бачимо, структура топонімікону, зокрема й оронімії, на основі денотатно-номінативного критерію описана недостатньо повно. Навіть у загальнослов’янському масштабі така класифікація не відзначається комплексністю, системністю та впорядкованістю, оскільки не всі власні географічні назви у типології мають своє мотивовано визначене місце, немає єдності у поглядах на окремі групи топонімів, а до складу найменувань, які кваліфікуються на основі співвіднесення з іменованими об'єктами, часто належать розряди власних назв, які виокремлюються зовсім за іншими ознаками.

Не розв’язує вказаної проблеми характеристика власних назв об'єктів рельєфу, наявна в окремих студіях описового характеру. Наприклад, В. В. Лобода у Північному Причорномор’ї охарактеризував із-поміж майже 50 000 пропріативів понад 400 власне оронімів [див.: 2, 6]. У дисертаційних дослідженнях Н. І. Лісняк, Р. О. Ляшенко, О. І. Михальчук, Н. В. Сокіл, І. Г. Чеховського та інших дослідників описано мікротопоніми, серед яких досить багато номінацій об'єктів рельєфу. І навіть у спеціальних оронімічних дослідженнях (на кшталт словника-довідника М. М. Габорака “Назви гір Івано-Франківщини” [1] або збірника статей “Ороніміка” [5]) відсутні ґрунтовні класифікаційні засади оронімікону. Тому можна зробити висновок, що серед власних географічних назв переважно аналізуються ойконіми та гідроніми; епізодично – хороніми та ороніми, а також певні різновиди мікротопонімів; практично відсутні дослідження батіонімів, спелеонімів та стихіонімів. Безперечно, назви територій горизонтального та вертикального членування потребують додаткового розмежування за характером номінованих денотатів.

Отже, мета дослідження полягає у комплексній характеристиці українського оронімного простору і визначенні типологічних особливостей власних назв об'єктів рельєфу на основі їхніх денотатно-номінативних особливостей.

Відповідне структурування власних назв нами уже пропонувалося. Це, зокрема, було здійснено у статті “Денотатно-номінативна структура топонімікону української мови” [10], де складниками теронімів названо хороніми, ойконіми, ороніми, тероспелеоніми і батіоніми.

Підкреслено, що ороніми не мають детальної градації, причому часто в науковій літературі до них включаються лише назви гір і хребтів [див.: 3, 24], що фіксується і в інших мовах: “В серболужицькій і німецькій мовах до оронімів належать лише власні назви хребтів, гір, горбів, вершин і т. п. і не належать назви долин, рівнин, ярів” [6, 110–111].

Оскільки мова йде про вертикальне членування земної поверхні, то закономірним є поділ оронімів на три групи: плюс-, мінус- і нуль-ороніми. Аналогічна типологія оронімів наявна і у монографії “Структура онімного простору української мови” [11]. Проте в обох працях відсутні оронімічні поняття, що ґрунтуються на загальних категоріях ономастики. Відповідно, така терміносистема має бути доповнена низкою словникових статей, які стосуються визначення:

сутності ороніма (1. ОРОНІМ (від грец. *oros* – ‘гора’ + *онім*) – різновид теронімів. ВН об’єкта рельєфу (території вертикального членування): *Альпи, Високий Верх, Гвіанська котловина, Нижньодунайська низовина*. Розрізняються мінус-, нуль- і плюс-ороніми);

сукупності власних найменувань об’єктів рельєфу (1. ОРОНІМІКОН (від ‘оронім’) – *словник* або *реєстр* оронімів, наявних у певній мові або характерних для окремих територій чи періодів: *карпатський оронімікон*. 2. ОРОНІМІЯ (від ‘оронім’) – один із секторів онімного простору. Сукупність оронімів певної мови або окремих територій, періодів, текстів тощо: *уральська оронімія*, зокрема *мінус-, нуль- і плюс-ороніми*.);

відоронімних прикметникових утворень (1. ОРОНІМІЙНИЙ (від ‘оронімія’) – прикм., який стосується терміна ‘оронімія’: *ороніміїний підвид*. 2. ОРОНІМІЧНИЙ (від ‘ороніміка’) – прикм., який стосується терміна ‘ороніміка’: *оронімічне дослідження*. 3. ОРОНІМНИЙ (від ‘оронім’) – прикм., який стосується терміна ‘оронім’: *оронімні суфіксоїди*);

ороніміки як підгалузі ономастики (1. ОРОНІМІКА (від ‘оронім’) – розділ ономастики, присвячений вивченню оронімів. Оронімію описували М. М. Габораєв, Ю. О. Карпенко, Т. А. Марусенко, Е. М. Мурзаєв, В. А. Никонов, О. В. Суперанська та інші дослідники);

дослідника відповідних номінацій (1. ОРОНІМІСТ (від ‘оронім’) – дослідник оронімів, напр.: *М. М. Габораєв*).

Власне денотатно-номінативна структура оронімікону передбачає насамперед розмежування трьох груп власних назв:

1. МІНУС-ОРОНІМИ (від лат. *minus* – ‘менше’ + *оронім*) – різновид оронімів. ВН об’єкта рельєфу (провалля, ущелини, яру тощо), що знаходиться нижче від рівня моря або довкілля: *Дар’яльська ущелина, Канарська котловина*.

2. НУЛЬ-ОРОНІМИ (від лат. *nullus* – ‘ніякий’ + *оронім*) – різновид оронімів. ВН об’єкта рельєфу, що знаходиться на рівні моря або довкілля: *Амурсько-Зейська рівнина*.

3. ПЛЮС-ОРОНІМИ (від лат. *plus* – ‘більше’ + *оронім*) – різновид оронімів. ВН об’єкта рельєфу (горба, гір, скелі тощо), що знаходиться вище від рівня моря або довкілля: *Байдарські Ворота, Красія, Кримські гори*.

Більша кількість денотатно-номінативних різновидів власних назв об’єктів рельєфу засвідчена серед плюс-оронімів:

1. АГЕРОНІМ (від лат. *agger* – ‘насіп, вал, дамба; гребля; насипна дорога; земляне підвищення, курган, горб’ + *онім*) – різновид плюс-оронімів. ВН валу або насипу: *Траянів вал*.

2. ВУЛКАНОНІМ (від лат. *Vulkānus* – ‘Вулкан’ + *онім*) – різновид плюс-оронімів. ВН вулкану: *Гекла, Етна*.

3. МОНТОНІМ (від лат. *mōns montis* – ‘гора, гори’ + *онім*) – різновид плюс-оронімів. ВН гори (перевалу, полонини або іншого подібного гірського об’єкта, що має плоску вершину: *Аюдаг, Кам’яне Сідло*).

4. ПЕТРОНІМ (від грец. *petra* – ‘скала, камінь’ + *онім*) – різновид плюс-оронімів. ВН скелі (великого каменя): *Скелі Довбуша*.

5. РЕМІГАТІОНІМ (від лат. *rēmigātio* – ‘гребля’ + *онім*) – різновид плюс-оронімів (часто – і конструкціонімів). ВН греблі (дамби): *Новодністрівська гребля*.

6. СКОПУЛОНІМ (від грец. *scorulyus* – ‘гірська вершина, пік; скала, стрімчак’ + *онім*) – різновид плюс-оронімів. ВН гірського піку (стрімчака, гори із гострою вершиною): *Пік Перемоги*.

7. ТУМУЛОНІМ (від лат. *tumulus* – ‘горб, пагорб; могильний пагорб, курган; купа’ + *оронім*) – різновид плюс-оронімів. ВН горба (кургану, пагорба або іншого невеликого підвищення): *Середній горб*.

Із-поміж мінус-оронімів виділено:

1. ГІАТОНІМ (від лат. *hiatus* – ‘глибокий отвір, щілина, ущелина, провалля, тріщина’ + *онім*) – різновид мінус-оронімів. ВН глибокої ями (отвору, провалля, тріщини): *Безодня*.

2. КАНЬЙОНОНІМ (від ісп. *cañón* – ‘ущелина’ + *онім*) – різновид мінус-оронімів. ВН каньйону (глибокого яру або долини): *Великий Кримський каньйон*.

3. ПИЛОНІМ (від грец. *Pylae* – ‘ворота, ущелина, тіснина’ + *онім*) – різновид мінус-оронімів. ВН гірської ущелини (тіснини, проходу, воріт): *Ангольська котловина, Нижні Ворота*.

4. ПРЕПУНТОНИМ (від лат. *praepuncta* – ‘круте місце, обрив, круча’ + *онім*) – різновид мінус-оронімів. ВН кручі (кар’єру, крутосхилу, обриву, урочища): *Карачіївський кар’єр*.

Нуль-оронімія репрезентована лише одним різновидом:

1. ПЛАНОНИМ (від лат. *planit* – ‘рівне місце, рівнина, площина’ + *онім*) – різновид нуль-оронімів). ВН рівнинної території: *Західно-Сибірська рівнина, Придніпровська низовина*.

Таким чином, нове структурування оронімікону за характером іменованих денотатів, по-перше, включає загальнотеоретичні поняття, які доповнюють відповідну терміносистему ономастики в цілому; по-друге, передбачає чітке розмежування насамперед номінацій об’єктів рельєфу, які знаходяться вище або нижче рівня моря (навколишньої місцевості). Тому такі словникові статті повинні стати складником “Словника української ономастичної термінології”, який зараз укладається.

Відповідні уточнення і доповнення потрібно здійснити як серед інших груп власних географічних назв, так усього ономастикону.

Список використаних джерел

1. Габорака М. М. Назви гір Івано-Франківщини : словник-довідник / М. М. Габорака. – Івано-Франківськ, 2005. – 136 с.
2. Лобода В. В. Севернопричерноморская топонимия (общие и региональные проблемы украинской топонимической системы): автореф. дисс. на соискание науч. степени доктора филол. наук: спец. 10.02.02 – “языки народов СССР (укр. язык)” / В. В. Лобода. – К., 1979. – 52 с.
3. Мурзаев Э. М. Очерки топонимики / Э. М. Мурзаев. – М.: Мысль, 1974. – 382 с.
4. Німчук В. В. Українська ономастична термінологія: (Проект) / В. В. Німчук // Повідомлення Української ономастичної комісії. – К.: Наукова думка, 1966. – Випуск 1. – С. 24 – 43.
5. Оронимика : [збірник статей] / Топонимическая комиссия МФГО ЦНИИГАИК. – М., 1969. – 197 с.
6. Основная система и терминология славянской ономастики (Основен систем й терминология на словенската ономастика). – Скопье, 1983. – 414 с.
7. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская. – М.: Наука, 1988. – 192 с.
8. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / О. В. Суперанская. – М.: Наука, 1973. – 366 с.
9. Сучасний словник іншомовних слів / укл. О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. – К.: Довіра, 2006. – 789 с.
10. Торчинський М. М. Денотатно-номінативна структура топонімікону української мови / М. М. Торчинський // Науковий вісник Чернівецького університету: збірник наукових праць. – Чернівці: Рута, 2007. – Випуск 356 – 359. Слов’янська філологія. – С. 375 – 379.
11. Торчинський М. М. Структура онімного простору української мови : монографія / М. М. Торчинський. – Хмельницький : Авіст, 2008. – 550 с.
12. Słowiańska onomastyka. Encyklopedia / pod redakcją Ewy Rzetelskiej-Feleszko i Aleksandry Cieślukowej przy współ J. Dumy. – Warszawa; Kraków: Wyd-wo Naukowe Warszawskie, 2002 – 2003. – Т. 1 – 2.

Анотація. У статті описується історія становлення терміносистеми оронімів. Встановлено відсутність детальної градації оронімікону за характером іменованих денотатів. Пропонується нове денотатно-номінативне структурування власних назв об’єктів рельєфу, яке складається із загальнооронімічних понять і позначень окремих різновидів оронімів.

Ключові слова: денотатно-номінативна типологія, ономастична терміносистема, оронім.

Summary. The article tackles the history of the development of oronyms terminology system. The absence of detailed gradation of the oronymicon according to the names denotates is described. New denotative-nominative structurization of proper names of landscape objects, which consists of general terms and notions of different types of oronyms is proposed.

Key words: denotative-nominative typology, onomastyc system of terms, oronym.

ПЕРІОД ГАРТУВАННЯ ХАРАКТЕРУ І ВОЛІ (А. ЖИВОТКО У 1918-1919 РР.)

Життя і творчість видатного діяча української культури Аркадія Животка стали предметом дослідження впродовж останнього десятиліття багатьох вітчизняних науковців. Зокрема, М. Тимошик створив історико-бібліографічний нарис "Аркадій Животко як громадський діяч, журналіст і учений" [1]. Його журналістську і публіцистичну діяльність проаналізувала Н. Сидоренко [2]. Науково-педагогічні погляди А. Животка стали об'єктом дисертаційного дослідження Ю. Калічака [3].

У даній же роботі використано відомості, які вдалося віднайти у найрізноманітніших друкованих та електронних джерелах, і на їх основі оглянуто кам'янець-подільський період життя і творчості А. Животка, коли він робив перші кроки на ниві педагогічної, громадсько-просвітницької та журналістської діяльності.

Образ полум'яного патріота, талановитого педагога і журналіста постає перед нами із позовклих сторінок газет "Життя Поділля", "Трудова громада", журналів "Освіта" і "Село", що виходили у Кам'янці-Подільському впродовж 1918-1919 років і в яких друкував свої статті, рецензії, кореспонденції, вірші Аркадій Петрович Животко, нині добре відомий нам, як автор фундаментального наукового дослідження "Історія української преси".

Револьюційні події 1917 року застали його у Петербурзі, він саме закінчував там навчання в університеті. Повернувшись незабаром на рідну Вороніжчину, він включається у громадське й політичне життя, стає активним членом Української партії соціалістів-революціонерів. Земляки обирають А. Животка членом Української Центральної Ради від Воронежської губернії, значна частина якої за волею тамтешнього українського населення мала приєднатися до Української Народної Республіки.

Тоді ж А. Животка запрошують до Києва і пропонують, як людині з вищою педагогічною освітою, посаду інструктора відділу позашкільного і дошкільного виховання у Міністерстві народної освіти УНР.

Очолювала цей відділ видатна діячка національно-визвольного руху, педагог, автор підручників, письменниця, літературознавець, член Центральної Ради Софія Русова. Саме під її керівництвом А. Животко бере активну участь у розробленні і проведенні різних заходів по українізації школи, підтримує зв'язки відділу з місцевими закладами дитячого виховання, виконує доручення щодо організації педагогічних видань.

Ця робота продовжилася і після державного перевороту наприкінці квітня 1918 року, коли Центральна Рада була розпущена і до влади прийшов гетьман Павло Скоропадський.

22 жовтня 1918 року А. Животко вперше приїхав до м. Кам'янця-Подільського у складі великої делегації Міністерства народної освіти для участі в урочистому відкритті державного українського університету, засновником якого і першим ректором був Іван Огієнко.

У цей же час у Кам'янці-Подільському планувався випуск першого педагогічного часопису-журналу Подільської губернської народної управи "Освіта". А. Животко підключився до його підготовки. І уже в першому номері цього двотижневика, що вийшов 15 листопада, було надруковано два матеріали А. Животка: стаття "Фактори дошкільного виховання" та огляд дитячої літератури.

У статті мова йде про виховну роботу дітей дво-шестирічного віку, зокрема про те, що "...організувати молоді роки дитини, коли починає складатися характер, для виховання здорового фізично й духовно громадянина, строго стежачи за розвитком сторін психологічного життя, для виховання дійсного сина свого краю і народу, стає на черзі наших днів" [4, 12].

Автор визначає головні фактори дошкільного виховання дітей – економічний, психологічно-громадянський та ще психологічно-патологічний.

Головним у вихованні дітей має стати психологічно-громадянський фактор, наголошується у статті, адже "...умовою для цього є відродження народу. Систематичне віками знищення рідної культури, чуття державності свого народу, недбалості своєї мови, і звикле рабство під чужою культурою, а також ті нездорові умови родинного життя, які породжують ухилення від нормального напрямку психологічного життя дитини в бік психо-патологічний, викликають необхідність для воскреслої держави виховати нових, вільних громадян, сильних почуттям і міццю духа" [4, 13].

В огляді книжок для дітей молодшого віку, опублікованому в цьому ж номері журналу "Освіта", А. Животко висловлює жаль з того приводу, що в той час, коли питання дитячого виховання починає пробуджувати серед громадянства чималий інтерес, на книжковому ринку дуже мало літератури для дітей дошкільного віку.

Продовження огляду дитячих видань А. Животка знаходимо і в наступних номерах журналу “Освіта”. Дослідник, обмежуючись лише коротенькими анотаціями народних казок, а також казок Андерсена і Маміна Сибіряка, глибоко аналізує художньо-естетичний рівень видрукованих окремими тогочасними українськими авторами їхніх власних творів для дітей, висловлює свої побажання, виробляє своєрідні критерії щодо тематики таких видань, їх літературно-естетичного рівня, досконалості мови, художнього оформлення.

10-13 січня 1919 року в Києві відбувся з'їзд педагогічних працівників, на якому виступив із промовою щойно призначений на посаду міністра народної освіти І. Огієнко, також свої доповіді зачитали провідні тогочасні учені-педагоги С. Русова, Володимирський, І. Дорошенко та ін.

А. Животко був запрошений до складу президії, організував роботу секції дошкільного виховання [5, 93]. Головні його думки із опублікованих у журналі “Освіта” статей “Фактори дошкільного виховання” і “До справ керування дитячими садками” на рівні з ідеями С. Русової були покладені в основу резолюції з'їзду. Усі матеріали цього всеукраїнського педагогічного заходу було зібрано у книзі “Труди з'їзду діячів позашкільної освіти і дошкільного виховання”, виданої незабаром відділом із позашкільної освіти Подільської губернської народної управи.

У лютому 1919 року до Кам'янця-Подільського, що став державним і політичним центром країни, і де зібралися навколо створеного тут державного українського університету кращі представники наукової інтелігенції (І.Огієнко, Д.Дорошенко, П.Жлименко, П.Клепатський, В.Біднов й ін.), прибув Михайло Грушевський [6]. У цей же час сюди приїхали колишній голова українського уряду В. Голубович, інші представники керівництва УНР, велика група просвітян, літераторів, серед них: С. Русова, Н. Григорієв, В. Самійленко, М. Годованець, А. Животко.

Така потужна інтелектуальна сила зініціювала й успішно провела в місті святкування 105-ї річниці від дня народження Т.Г. Шевченка. У місцевій пресі вони виступали з численними публікаціями про життя і творчість Кобзаря.

У першоберезневому номері журналу “Освіта” надруковано за підписом А. Животка звернення “До дитячих садків, дитячих захистків, дитячих притулків та товариств “Просвіта”. У ньому йдеться про те, що наближаються роковини народження і смерті Тараса Шевченка, “відділ дошкільного виховання Подільської Губернської Народної Управи закликає всіх, хто близько стоїть до дітей (дитячі садки, захистки і т.д.), а також всі громадські організації взяти всіх заходів, аби це свято було відсвятковано і дітьми, для чого закликає влаштувати: читання, вечірки, концерти, урочисті походи зі співом і т.д.” [7, 25].

А. Животко глибоко шанував геній Т. Г. Шевченка. Особливо дорогою йому була тема: Шевченко і діти: “Як у творах нашого генія, в його “Кобзарі”, так і в самому житті того, чие серце було повне любови, червоною смужкою проходить одна думка, одне почуття – безмежна любов до малих сих, любов до тих, чії ясні, прозорі оченята дають світлу віру, дають надію, що прийде ще той час, коли ці оченята, мов промінчики ясні заграють і висушать сльози на обличчі чайки – рідної країни, коли, виховавши їх, ми побачимо як всміхнеться “мати, заплакана мати” [8, 10].

Згадуючи вірш Т. Г. Шевченка “І золотої й дорогої”, А. Животко робить висновок: “Своєю кобзою Шевченко вчить нас краще всяких педагогічних наук, як треба уважно і з якою ласкою, любов'ю ми повинні відноситись до малих діток” [8, 11].

Пам'яті Т. Г. Шевченка А. Животко присвячує білий вірш “Кобзар”, що був надрукований разом із публікаціями М. Грушевського, інших видатних діячів українського суспільного життя у щомісячнику “Село” [9, 18]. Ось невеликий уривок з цього вірша:

Вмер Кобзар... Минули роки...

Пісня ж ллється.

Ще і досі струн відгомін

Розлягається навколо.

В звуках струн, в Кобзарській пісні –
чути лиш любов до люду.

Кличе пісня, слово рідне до братів

несеться, полюбить благає пісня

рідний край, святу Руїну,

полюбить во врем'я люте, полюбить в тяжку незгоду...

полюбить Країну рідну – свою

славну Україну та за неї

в небі Господа молить...

Коли на початку 1919 року газета “Життя Поділля”, що виходила у Кам'янці-Подільському з ініціативи Подільської губернської народної управи і при підтримці Товариства “Просвіта”, фактично стала органом Української партії соціалістів-революціонерів, очолити редакцію часопису запросили, скориставшись його тимчасовим перебуванням у місті, М. Грушевського.

А. Животко у своїй “Історії української преси” згадує: “Проф. М. Грушевський погодився і близько став на початку до тяжкої, в умовах того часу, редакційної праці органу, що опинився відтягитим воєнними подіями від світу... Поборюючи всі перешкоди, “Життя Поділля” намагалося підтримувати нормальний вигляд часопису та орієнтувати читача в надзвичайно складних і тяжких обставинах” [10, 266].

Слід додати, що значна частина цієї “тяжкої в умовах того часу редакційної праці” впала на плечі А. Животка, оскільки йому було доручено виконувати обов’язки секретаря редакції газети “Життя Поділля”. У випусках цього видання, що зберігаються досі у відділі рідкісних видань наукової бібліотеки Кам’янець-Подільського національного університету імені І. Огієнка, ми не знаходимо жодного матеріалу за підписом А. Животка. Очевидно, виконуючи обов’язки секретаря редакції цього часопису і працюючи під керівництвом С. Русової у відділі дошкільного виховання, він усю свою творчу енергію і час віддавав підготовці статей на теми виховання дітей і оглядів-рецензій дитячої літератури, які друкувалися у кожному номері двотижневика “Освіта”.

У середині квітня 1919 року у місто приходить радянська влада. Хоч цього разу і ненадовго, але встигає закрити газету “Життя Поділля”. Тоді ж перестає виходити й журнал “Освіта”. Не відродились вони і після того, як Кам’янець-Подільський знову зайняли українські війська.

У цей час А. Животко працює в культурно-просвітницьких громадах, зокрема “Просвіті”, організаціях національного напрямку, діяльність яких концентрувалася навколо ідеї державної незалежності України.

Відомо, що 11 червня 1919 року він виступив із патріотичною промовою від імені селянсько-робітничого клубу імені І. Франка під час зустрічі кам’янчан на майдані Вірменський ринок із Головою Директорії УНР Симоном Петлюрою [11].

Разом із С. Русовою А. Животко засновує у Кам’янці-Подільському Товариство дошкільного виховання ім. Пестолоцці, яке розпочало свою діяльність на початку серпня 1919 року. При Товаристві було організовано дитячий клуб. Про їх успішну діяльність свідчать матеріали багатьох тогочасних періодичних видань, зокрема, газет “Трудова громада” та “Україна”.

Дитячий майданчик почав функціонувати 6 серпня на Польських фільварках, біля церкви св. Юрія. Відвідували його переважно діти найбільшого населення – робітників і дрібних урядовців. Заняття проводилися під наглядом двох керівниць. Діти забезпечувалися гарячим харчуванням.

Товариство ім. Пестолоцці також ініціювало створення педагогічної бібліотеки і дитячої книгозбірні [12].

На зборах товариства, які пройшли 12 серпня, було обговорено питання прийому до його складу нових членів, проведено вибори постійного бюро, головою якого обрали А. Животка.

Черговою визначною акцією товариства було проведення у приміщенні “Просвіти” у вересні 1919 року “Першої виставки дитячої праці”.

Газети повідомили, що піз час проведення цієї виставки відбулися лекції С. Русової “Виховання дитячої творчості” і А. Животка “Дошкільне виховання на Поділлі”.

Про результати роботи виставки дитячих робіт А. Животко розповів у своїй кореспонденції “Дитяча праця”, надрукованій 24 вересня 1919 року у газеті “Трудова громада”¹.

На сторінках саме цієї щоденної кам’янець-подільської газети знаходимо повне відтворення надзвичайно складної політичної ситуації, що складалася в Україні у літні місяці того року. А заснував, редагував і видавав цей партійний щоденник колишній керівник уряду Центральної Ради (січень-квітень 1918 р.), член УПСР В. Голубович [13]. У газеті широко висвітлювався український повстанський рух проти більшовиків і денікінців.

Саме цей часопис після закриття “Життя Поділля” став центральним органом Української партії соціалістів-революціонерів. Очевидно, А. Животко, як член цієї партії, маючи вже досвід роботи секретаря газети, на запрошення В. Голубовича почав виконувати такі ж обов’язки і в цьому часопису.

Отже, добираючи матеріали до кожного номера, макетуючи його, він бачив потребу у подачі відгуків на ті чи інші тривожні політичні події в Україні, потребу підбадьорити людей, позитивно впливати на їх настрої. Це, напевно, і спонукало його до написання “віршів у прозі”, які й почав регулярно друкувати у “Трудовій громаді”. Тобто можна визначити, що його білі вірші є своєрідними відгуками на актуальні події країни, публіцистичними виступами у віршованій формі.

Із серпня по листопад 1919 року він опублікував кільканадцять таких творів із закликком до громадянського оптимізму, віри у перемогу української справи, готовності вступити до бою за свободу України:

¹ У книзі А. Животка «Історія української преси» (К., 1999) на 262 сторінці помічено помилку, допущену, напевно, механічно при підготовці тексту до друку. Газета «Громада», що спочатку виходила як орган Селянського Робітничого Клубу імені І. Франка, коли стала органом кам’янець-подільської організації Української партії соціалістів-революціонерів, була перейменована не на «Трудову Україну» (як вказано в книзі), а на «Трудову громаду». З літа 1919 року вона і стала центральним органом УПСР.

...Щирим серцем, вільних духом
 в крові хочуть затопити?
 Але ж ні!
 Вже грім ударив...
 Вихор знявся на дорозі...
 “Гей до зброї! – чути заклик...
 “Гей до праці! – чути голос...
 – Нумо рвати кайдани!
 Міцно стали люди,
 усміхнулися до сонця...
 В їх очах світилась віра,
 певність була в почутті...
 Досить! Годі!
 Люди зброї вже не зложать...
 вже не підуть з бою геть...
 Під стягом небесним...
 Під стягом – мов золото ниви...
 Здобудуть повстанці рідному
 Краєві волю... [14, 3]

Дуже тривожним вийшов випуск “Трудової громади” за 27 вересня. У ньому було розміщено повідомлення про наступ військ Денікіна на Київ. Більше половини першої сторінки цього номеру відведено під звернення уряду УНР до народу України, підписаним Головою Директорії С. Петлюрою та іншими керівниками УНР. У ньому говорилося, що після того, як було скинуто владу гетьмана Скоропадського, як удалося прогнати з України більшовиків-комуністів, простори нашої землі окупував царський генерал Денікін. “Всі, хто має силу і любов до свободи, в кого не згасло стремління до землі і волі, кому дорога демократична соборна Українська Республіка, вставайте до рішучого бою з ворогом!..” [15, 1].

Тривожні повідомлення із фронту друкувались в усіх наступних номерах газети.

Випуск за 11 жовтня замість шапки, що відкривала перші сторінки всіх попередніх номерів “Вся влада трудовому народові!”, уже містить інший заклик “Вперед! На зустріч повстанцям!”. Тут же друкуються накази щодо військової служби, текст присяги українських народних республіканських військ. А на другій сторінці під шапкою “Геть денікінців з нашої столиці!” розміщено білий вірш А. Животка “Осінь”, фрагмент якого варто навести:

Осінь... вітер виє... стогне, б’ється,
 Хмари, темні смуток сіють...
 Сонце ж кличе до борні...
 Геть скидаймо кайдани!..
 Адже серцем вільні ми!.. [16, 2]

У ті дні твердість духу, оптимізм, віра і надія були потрібні людям, як ніколи. Республіка, її армія потрапили в жахливе становище, маючи трьох войовничих ворогів – Польщу, Радянську Росію та денікінську армію. До того ж неузгодженими були позиції центрального і галицького урядів. 6 листопада командувач Галицької армії генерал Тарнавський, не розібравшись, як слід, у ситуації, побоюючись агресії польських військ, підписав сепаратний договір з Денікіним, згідно з яким галичани у повному складі, з усім військовим і державним майном переходять у повне розпорядження російської добровольчої команди.

“Трудова громада” 11 листопада на першій сторінці друкує велику статтю “Ми казали правду” про цей ганебний договір, а на другій сторінці вміщує заяву уряду УНР “Державна зрада”, яка закінчується заклик “ще не вмерла козацька сила на Україні. Геть всякий страх і безнадійність! Вставайте до боротьби за волю всіх народів, що населяють Україну!”.

Поруч з цією заявою надруковано вірш А. Животка “Борітеся – поборите”, у якому відчутні життєствердні настрої автора:

Хоч крається смутком блакитне небо,
 Негода нудьгою навколо скиглить.
 Я буду співати, я буду радіти,
 Байдуже, що серце скаженно болить...
 ...Я буду стояти на варті надії,
 З безмежних тривожних думок
 Я буду сплітати надії вінок... [17, 2]

У тих обставинах, в яких опинилася восени 1919 року Україна, зокрема Українська Народна Республіка, далеко не у всіх її жителів був оптимістичний настрій. Приклад повної соціальної зневіри, апатії бачимо у надрукованому в “Трудовій громаді” вірші невідомого автора “Безнадійність”:

Нічого не хочу. Нічого не треба.
Безглузді усі поривання.
Всякі надії, бажання, змагання.
Знесилилось серце, у корчах життя...

Зміцнити силу духу, впевненість і громадянську мужність людей намагалися своїми поетичними, публіцистичними виступами у газеті Остап Вишня (друкувався під псевдонімом П. Грунський), М. Годованець, який згодом став відомим українським поетом-байкарем, та А. Животко.

Нарід повстав!..
... “Гей до зброї!” – розляглося...
Звуком – дзвоном пронеслося...
Прозвучало “Гей, до бою!”
Прокотилося луною...
...Ніч минула й ранок став,
Весь нарід за щастя краю
В ніч сваволі, зради, гніту
Як один повстав! [18, 2]

Ці, можливо, не зовсім поетично досконалі віршовані рядки А. Животка свідчать про те, як хотілося йому бачити вільною українську землю, як полум’яно закликав він до боротьби за її незалежність.

Але сили були не рівні. Українські патріоти не змогли досягти успіху. Настав крах черговій історичній спробі українського народу добитися своєї свободи і незалежності. А. Животко тяжко переживав поразку української революції. Він її порівнював в одному з віршів із біблійською історією про зраду Христа Іудою:

...Христос страждав..
Один з близьких Його продав...
“Роспни! Роспни його!” – гукав нарід...
І вірив в те, що він казав...
А на хресті – Христос моливсь за нього
В Його очах світилась віра...
А в серці чистому жила любов...
Минула ніч і сонце встало
Промінням ясним всесвіт привітало.
Христос воскрес!...
Минуло все! Але прокльон –
Тебе Іудо не мине [19, 2].

А. Животко, як і члени уряду УНР, вимушений був наприкінці листопада 1919 року покинути Кам’янець-Подільський, який з дня на день мали окупувати чи поляки, чи більшовики. Уже після його від’їзду “Трудова громада” надрукувала ще кілька його віршів. Останній мав назву “Жахливе весілля”:

...Походом смутку, чорною стежкою
у вічність мандрують мрії, надії
минула життєва весна...
...В кожна хатину, в кожне віконце
стукає з двору кістлява рука.
Холодно... Зимно... Жахливо...
Годі! Доволі!
Чи ж мало взяла та, проклята мара! [20,1]

У наступних номерах “Трудової громади” (грудень 1919 р. – січень 1920 р.) уже немає віршів ні М. Годованця, ні П. Грунського, ні А. Животка. Натомість сторінки кожного номеру цього часопису кричать білими плямами з написом “вилучено цензурою”. Україну почав поглинати морок...

Кам’янець-подільський період життя і творчості А. Животка був його першим етапом, у певному сенсі – навчальним, на шляху освоєння журналістського фаху. Ймовірно, що саме непроста щоденна робота секретаря газети “Життя Поділля”, регулярна співпраця з часописом “Трудова громада” та іншими періодичними виданнями, набутий тут досвід написання матеріалів для преси і стали одним із основних моментів, своєрідним орієнтиром при визначенні в подальшому напрямків професійної діяльності А. Животка. Преса, журналістика, журналістскознавство стали справою його життя. Після того, як у 1920 році він вимушений був залишити Україну і до самої смерті (1948 року) йому довелося проживати за кордоном, в основному в Чехії, його творча діяльність не стала менш активною. Він співробітничав з різноманітними

українськомовними друкованими органами, виступає із лекціями історичної тематики в багатьох аудиторіях, впродовж кількох років працює як викладач журналістики, досліджує пресу різних регіонів України, врешті готує найголовнішу свою працю “Історія української преси” (1946 р. – на пра-вах ру-ко-пису, об-ся-гом 196 сто-рі-нок ма-ши-но-пи-су та з до-да-т-ком ши-ро-кої біб-ліо-гра-фії спе-ці-аль-ної лі-те-ра-ту-ри і дже-рел). Незважаючи на те, що ця книга з великим запізненням прийшла в Україну (1999 р.), вона все ж зробила чималий вплив на розвиток історико-журналістських досліджень.

Уся публіцистична, редакторська, громадська діяльність А.Животка підпорядковувалася одній меті – формуванню національної свідомості українців, гордості від приналежності до української нації, намаганням до відродження і побудови власної незалежної держави.

Список використаних джерел

1. Тимошик М. С. Аркадій Животко як громадський діяч, журналіст і вчений / М.С. Тимошик // До кн.: Аркадій Животко. Історія української преси. Навч. посібник. – К.: Наша культура і наука, 1999. – С. 11-34.
2. Сидоренко Н.М. Аркадій Животко – невтомний трудівник на ниві української преси / Н.М. Сидоренко // Українська періодика: історія і сучасність. – Львів, 2008. – С. 73-84.
3. Калічак Ю. Л. Педагогічні погляди і громадсько-просвітницька діяльність Аркадія Животка: дис. ...канд. пед. наук: 13.00.01 / Ю.Л. Калічак. – Івано-Франківськ, 2001. – 194 с.
4. Животко А. Фактори дошкільного виховання / Аркадій Животко // Освіта. – 1918. – № 1. – С. 12-13.
5. Труды з'їзду діячів позашкільної освіти й дошкільного виховання в Києві, 10-13 січня 1919 р. – Кам.-Под., 1919.
6. Баженов Л.В. Юхим Сіцінський і Михайло Грушевський (з історії взаємин на ґрунті дослідження Поділля) [Електронний ресурс] // Національний природний парк “Подільські товтри”:h [сайт]. – Режим доступу: http://kp.km.ua/~tovtry/en/history/statti/postati/sicinskyi_i_grushevski.html.
7. Животко А. До дитячих садків, дитячих захистків, дитячих притулків та товариств “Просвіта” / Аркадій Животко // Освіта. – 1918. – № 5. – С. 25.
8. Животко А. Любов до малих сих / Аркадій Животко // Освіта. – 1918. – № 5. – С. 10-13.
9. Животко А. Кобзар (пам'яті Т.Г. Шевченка) / Аркадій Животко // Село. – 1919. – № 11. – С. 18.
10. Животко А. Історія української преси: Навч. посіб. для студ. ф-тів журналістики вищих закл. освіти / Аркадій Животко. – К.: Наша культура і наука, 1999. – 368 с.
11. Хроніка // Новий шлях (Кам'янець-Подільський). – 1919. – № 4.
12. Педагогічна книгозбірня // Трудова громада. – 1919. – № 34. – 10 серпня. – С. 6.
13. Бажан О.Г. Поділля в житті та діяльності Всеволода Голубовича / О.Г. Бажан // Поділля і Волинь у контексті історії українського національного відродження. – 1995. – С. 286-288.
14. Животко А. За волю / Аркадій Животко // Трудова громада. – 1919. – № 37. – С. 3.
15. Від Правительства Соборної України // Трудова громада. – 1919. – № 70. – С. 1.
16. Животко А. Осінь / Аркадій Животко // Трудова громада. – 1919. – № 79. – С. 2.
17. Животко А. Борітеся – поборите / Аркадій Животко // Трудова громада. – 1919. – № 18. – С. 2.
18. Животко А. Нарід повстав / Аркадій Животко // Трудова громада. – 1919. – № 23. – С. 2.
19. Животко А. Христос страждав / Аркадій Животко // Трудова громада. – 1919. – № 113. – С. 2.
20. Животко А. Жахливе весілля / Аркадій Животко // Трудова громада. – 1919. – № 138. – С. 1.

Анотація. У статті досліджуються важливі аспекти життя, громадсько-просвітницької, науково-педагогічної, журналістської діяльності А. Животка з жовтня 1918 року по листопад 1919 року, тобто в період його перебування у м. Кам'янець-Подільському, співпраці з журналами “Освіта”, “Село”, газетами “Життя Поділля” та “Трудова громада”.

Ключові слова: А. Животко, Українська Центральна Рада, українська преса, дошкільне дитяче виховання.

Summary. The public-elucidative, scientifically pedagogical, journalistic activity of A. Zhyvotko (October in 1818 – November in 1919), his basic publications in magazines “Osvita”, “Selo”, in newspaper “Trudova gromada” are considered in the article.

Key-words: A. Zhyvotko, Ukrainian Central Rada, the Ukrainian press, the preschool child's education.

HISTORIOGRAPHY OF THE PHRASE CONCEPTIONS IN FOREIGN AND HOME LINGUISTICS

At the end of the XIXth and at the beginning of the XXth centuries a pure scientific theory of the phrase was worked out by home scholars F.F. Fortunatov, A.A. Shakhmatov, A.M. Peshkovsky. For a long period of its advancing the phrase theory has been changed much. As late as the 1950s there existed a wide treatment of the term “phrase”, and any syntactically arranged unit, irrespective of its composition and types of syntactic relations between its constituents was considered a phrase. This point of view is accepted by many linguists of our school nowadays. But it is not the only one adopted in home linguistics and abroad [4; 6; 8; 9; 11; 13].

In the 50s of the XXth century the Soviet linguistic tradition adhered to another treatment of the term “phrase”, where this term became very narrow and included only subordinate phrases. This point of view was worked out by the Academician Vinogradov V.V. and supported by many Soviet linguists. He termed phrase as a group of notional words which are syntactically unequal, that is one dominates the other. Though it was criticised by many prominent Soviet linguists (Academician Zhirmunsky V.M., Professor Ilyish B.A.), it was widely acknowledged in the XXth century. M.Y. Blokh suggested the following classification of phrases:

1. combinations of notional words, such as *a sudden arrival, extremely difficult*, which have a clearly pronounced nominative destination and denote complex phenomena;
2. combinations of notional words with a function word, such as *can swim, of my sister*, which are equivalents to separate notional words by their nominative function. Functionally they may be compared to notional words used in various marked grammatical forms: *of my sister – my sister's*;
3. combinations of function words, such as *as far as, such as, from behind*, which are equivalents to separate functional words and are used as connectors and specifiers of notional elements of various status.

Scientifically grounded phrase theory appeared abroad much later than in our country. Theoretical interpretation of this problem had been worked out by foreign scientists only by the 1930s, and is mostly known from the works of the American linguist L. Bloomfield. He considers the phrase in a very wide sense, following the point of view of the Soviet scholars of the beginning of the XXth century.

The terms “endocentric” and “exocentric” for syntactic constructions were introduced by L. Bloomfield. “Every syntactic construction shows us two (or sometimes more) free forms combined in a phrase, which we may call the resultant phrase. The resultant phrase may belong to a form-class other than that of any constituent. For instance, *John ran* is neither a nominative expression (like *John*) nor a finite verb expression (like *ran*). Therefore we say that English actor-action construction is exocentric: the resultant phrase belongs to the form-class of no immediate constituent. On the other hand, the resultant phrase may belong to the same form-class as one (or more) of the constituents. For instance, *poor John* is a proper-noun expression, and so is the constituent *John*; the forms *John* and *poor* have, on the whole, the same functions. Accordingly we say that the English character – substance construction (as in *poor John, fresh milk* and the like) is an endocentric construction” [L. Bloomfield. *Language*, 194].

“Endocentric” and “exocentric” phrases are also called “headed” and “non-headed” (e.g. *John and Mary, fresh fruit* – endocentric, *John studied* – exocentric). In endocentric phrases we can always find the head and the adjunct (subordinate endocentric phrases) (e.g. *poor John, skimmed milk*), or a head, represented by a group subject (coordinate endocentric phrases) (e.g. *John and Mary, the rich and the poor*). Adjunct always qualifies or defines the head. L. Bloomfield refers to endocentric phrases all phrases where the function of the head coincides with the function of the whole phrase. Therefore, the head of the phrase can substitute it in a larger syntactic unit. Exocentric phrases have no head, and the functions of their constituents do not coincide with the function of the whole phrase. Thus, in exocentric phrases no constituent can substitute the whole phrase in a larger syntactic unit. To exocentric phrases belong phrases with primary predication, secondary predication and prepositional phrases. But L. Bloomfield does not differentiate between primary and secondary predication. E. Kruisinga differentiates between “close and loose phrases”. “We speak of a close group when one of the members is syntactically the leading element of the group. We speak of a loose group when each element is comparatively independent of the other members. Examples of close groups are nouns with an attributive noun or adjective, or with an article or a possessive pronoun; also the groups of nouns and pronouns with a verb stem or participle or a verbal *ing* [...]. The loose groups, on the contrary,

leave the individual words unaffected by their membership of the group, as in *men* and *women*" [E.Kruisinga. A Handbook of Present-Day English, 177].

For many scientists the term "словосполучения" was the equivalent for "word-group", "phrase", "word cluster", "word-collocation", "syntactic group", "word combination". "When words are joined together grammatically and logically without forming a full sentence, we call the combination a word-group. Thus, "*man of honour*", "*the roundness of the earth*", "*the round earth*", "*going away*", "*his going away*" are word-groups. When words come together without there being any special connection between them, they may be said to constitute a word-collocation" [H.Sweet. A New English Grammar, 16]. Some scientists differentiate between syntagmatic groupings of notional words alone, syntagmatic groupings of notional words with functional words, and syntagmatic groupings of functional words alone [2, 222]. Other scholars operate with the term "phrase", as a combination of two or more words which is a grammatical unit but is not an analytical form of some word [5, 171]. There also exists a point of view of some scholars who consider the term "word combination" [1; 7]. "The word combination, along with the sentence, is the main syntactic unit. The smallest word combination consists of two members, whereas the largest word combination may theoretically be indefinitely large though this issue has not yet been studied properly" [1, 196].

H. Sweet criticised the term "phrase". But L. Bloomfield retained the term "phrase". Besides, L. Bloomfield defined hypotactic and paratactic relations. Some scholars use the term "syntactic group". "A syntactic group is a combination of words that forms a distinct part of a sentence. If the definition of the terms "word" and "sentence" could be regarded as settled, the definition of the term "syntactic group" and its delimitation with respect to the other terms, might be perfectly clear. In many cases it is by no means a simple matter, however, to decide whether a given number of syllables is to be looked upon as a single word or as a group of words" [E.Kruisinga. A Handbook of Present-Day English, 177].

L. Bloomfield's theory of phrase was developed further. Ch. Hocket suggested a more detailed structural description of endo-exocentric phrases. L. Hjelmslev developed a theory of syntactic relations, defining three types: relations of independence, relations of dependence, relations of interdependence.

The problem of the phrase pattern "N + V_{fin}" is controversial for scholars. Some grammarians treat them together with other types of phrases (L. Bloomfield, P. Roberts), the majority point out that they are sentences and have the status of communicative units.

One more specification of foreign conceptions concerned the type of connection of phrase elements [10; 12 – 14]. It was suggested that all phrases in all languages should be first divided into phrases with hypotaxis (subordination) and those with parataxis (coordination). "When two words are associated together grammatically, their relation may be one either of coordination or of subordination. Coordination is shown either by word-order only, or by the use of form-words, as in "*men*", "*women*", and "*children*", where the first two full words are connected only by their position, while the last two are connected by the form-word *and*. Subordination implies the relation of head-word and adjunct-word. But there are degrees of subordination. When the subordination of an assumptive (attributive) word to its head-word is so slight that the two are almost coordinate, the adjunct-word is said to be in opposition to its head-word" [H.Sweet. A New English Grammar, 16].

This subdivision reflects L. Bloomfield's classification of phrases into endocentric and exocentric. One of the main drawbacks of such classification is that it lacks uniformity of principles of classification. Every other stage of classification is based upon another principle either syntactical or structural.

It is not settled yet whether the phrase is a specific unit of syntax. Three interpretations have been put forward:

- the phrase is not a specific unit of syntax; syntax studies nothing but sentences;
- the phrase is the only unit of syntax;
- the phrase is one of syntactic units.

F. I. Buslaev, M. Ganshina and N. Vasilevskaya, V. L. Kaushanskaya and her co-authors are of the opinion that syntax deals with sentences only. The eliminating of phrases from the sphere of syntax, according to A. I. Smirnitsky, causes a disregard of the rules of joining words that exist irrespective of the fact whether a phrase makes part of a sentence or not.

F. F. Fortunatov and A. M. Peshkovsky, on the contrary, were of the opinion that the phrase is the only syntactic unit. If the phrase were the only syntactic unit, it would not be clear how to treat one-word sentences. A. M. Peshkovsky looks upon them as a specific kind of phrase.

However, the existence of one-word sentences is not the most important argument against restricting the sphere of syntax to phrases. The main drawback of the conception lies in the fact that it does not differentiate between the phrase and the sentence. And they must be distinguished because the phrase represents a naming unit of language (V. V. Vinogradov, N. Y. Shvedova, O.B. Sirotnina, M.Y. Blokh), and the sentence is a communicative unit (O. Jespersen, A. Gardiner, Y. M. Skrebnev).

One of the most important terms in L. Bloomfield's syntactic theory is immediate constituents. A further development of the immediate constituents theory is found in the book *Immediate Constituents* by Wells published in 1947. According to Wells' syntactic theory of immediate constituents, successive morphemes in a sentence are divided into certain types and classes. The classes are defined in the following way: if there is sequence S, then the class where sequence S belongs to is defined as class that includes all sequences whose successive morphemes belong to the same classes as the morphemes of sequence S. All the elements of the class, therefore, contain an equal number of morphemes. An important peculiarity of Wells' classes is that a sequence belonging to a certain class may be replaced by a sequence of a different class. Therefore, two sequences of morphemes may be found in similar distribution, though their internal form may differ. The relationship between these two sequences is interpreted as follows: if one of the sequences is not shorter than the other (i.e. contains the same number of morphemes) and differs structurally, i.e. does not belong to the same class, the second sequence is called "extension of the first sequence", while the first is called "model". Thus, if we compare *John worked* and *The king of England opened the parliamentary session*, then *The king of England* may be the extension of *John*, while *opened the parliamentary session* is the extension of *worked*.

The notion of extension is extremely important for Wells, since, in terms of his theory, to define immediate constituents means actually pointing out extension that makes up a certain sequence of morphemes. It is the principle of extension that allows to break the sentence *The king of England opened the parliamentary session* into *The king of England + opened the parliamentary session*. It is impossible to divide the sentence into *The king + of England opened the parliamentary-session*, since *of England opened the parliamentary session* cannot be regarded as extension of anything shorter.

Phrases are classified according to some principles. Thus, according to the character of their syntactical arrangement we distinguish: subordinate phrases, coordinate phrases and predicative (or "nexus") phrases.

In terms of grammatical organisation, subordinate phrases are binary structures in which one of the members is syntactically the leading element of the phrase. No matter how complicated this twofold or binary structure may be, it can always be divided into two immediate constituents, one functioning as head and the other as modifier. Adjuncts serve to describe, to qualify, to select, to complete, to extend or in some other way to affect the meaning of the head, e. g.: *fresh air, stone wall, writing a letter, perfectly right, awfully tired*, etc.

Coordinate phrases consist of two or more syntactically equivalent units joined in a cluster which function as a single unit. The units so joined may be any of the parts of speech or more complex structures taking part in grammatical organisation. The joining may be accomplished by word order and prosody alone, or with the help of conjunctions, e.g.: *girls and boys, pins and needles, sooner or later, now and then*, etc.

M.Y. Blokh uses the term "equipotent" to mark syntactically equal relation of words and "dominational" for syntactically unequal arrangement of words. Coordinative word-groups differ from subordinate in the following:

1. Coordinate word-groups embrace elements equal in their status. The elements of subordinate word-groups are not equal in their rank.
2. Coordinate word-groups are used to expand the sentence constituents without building-up its structure. Subordinate word-groups buildup the structure of the sentence.
3. Coordinate word-groups are built up either with the help of conjunctions with coordinate means or asyndetically. Subordinate word-groups are built up with a help of prepositions which express subordination, or asyndetically.

Predicative (or "nexus") phrases are such structures in which the syntactic functions of the constituent parts differ from the function of phrase as a whole, e.g.: *him run, circumstances permitting, this done, for them to come*, etc.

The phrases are classified according to the manner of connection (syndetic and asyndetic), and according to the principle of identity of syntactical functions of the whole phrase and its constituents (endocentric and exocentric).

According to morphological nature of the head-word phrases are subdivided into:

- a) noun phrases with preposed modifier and postposed modifier (*a French teacher, time immemorial*);
- b) verb phrases (*crying loudly, read a book*);
- c) adjective phrases (*typically Ukrainian, quite handsome*);
- d) adverb phrases (*high in the sky, late at night*);
- e) pronoun phrases (*something to read, nothing special*).

Scientists differentiate between structural peculiarities of phrases, classifying them into:

- a) simple phrases (*cold water, late at night*);

- b) complex phrases (three or more constituents) (*saw him there, politically active youngster*);
- c) phrases with continuous immediate constituents (*a handsome boy* – the constituents come uninterrupted);
- d) phrases with discontinuous immediate constituents (*went, unhappily, there*).

And according to the position of the adjunct (before or after the head) phrases are subdivided into prepositional phrases and postpositional phrases (*ancient time* – *time immemorial*).

In accordance with their structure and complexity phrases may be also subdivided into elementary and compound. Elementary are such phrases in which only one type of syntactic connection is represented (but they may be rather lengthy): *an old house; an old wooden house; an extremely furiously barking dog* (in these phrases only subordination is observed); *women and children; clever but uneducated* (coordination only); *for me to go* (predicative connection). Compounds are such phrases that contain two or more types of syntactic connection at a time.

A minimum subordinate phrase which consists of two words may be enlarged by adding a third, fourth, etc. element, forming the 3^d, 4th, etc. levels of subordination. "In any composite denomination of a thing or person [...] we always find that there is one word of supreme importance to which the others are joined as subordinated. This chief word is defined (qualified, modified) by another word, which in its turn may be defined (qualified, modified) by a third word, etc. We are thus led to establish different "ranks" of words according to their mutual relations as defined or defining. In the combination *extremely hot weather* the last word *weather*, which is evidently the chief idea, may be called primary; *hot*, which defines *weather*, secondary, and *extremely*, which defines *hot*, tertiary. Though a tertiary word may be further defined by a quaternary word, and this again by a quinary word, and so forth, it is needless to distinguish more than three ranks, as there are no formal or other traits that distinguish words of these lower orders from tertiary words" [O. Jespersen. *The Philosophy of Grammar*, 96-97; 107].

When words are joined together grammatically and logically without forming a full sentence, we call the combination a phrase [H. Sweet. *A New English Grammar*, 19]. *E.g. man of honour, going away, his going away* are phrases.

Like all phrases, the constituents of the English noun phrase can be analysed into both functional constituents and formal constituents. From a functional point of view the noun phrase has four major components, occurring in a fixed order. It consists of:

1. determiner;
2. premodifier;
3. head;
4. postmodifier.

Determiner is the constituent which determines the reference of the noun phrase in its linguistic or situational context; embedding that we are able to take a finite number of forms (words and phrases) and construct an infinite number of expressions. Furthermore, embedding also allows us to construct a structure.

For example, the nursery rhyme "*The House That Jack Built*" plays on the process of embedding in English. The nursery rhyme is one sentence that continuously grows by embedding more and more relative clauses as postmodifiers in the noun phrase that ends the sentence.

E.g. This is the house that Jack built.

This is the malt that lay in the house that Jack built.

This is the mouse that ate the malt that lay in the house that Jack built.

This is the cat that scared the mouse that ate the malt that lay in the house that Jack built.

This is the dog that chased the cat that scared the mouse that ate the malt that lay in the house that Jack built.

This is the boy who loves the dog that chased the cat that scared the mouse that ate the malt that lay in the house that Jack built, etc.

In theory, we could go on forever because language relies so heavily on embedding.

The adjective phrase in English has four functional constituents:

1. premodifiers, those modifying, describing, or qualifying constituents which precede the head;
2. the head, which is an adjective or participle serving as the focus of the phrase;
3. postmodifiers, that modify the constituent which follows the head;
4. complementation (the major subcategory of postmodification here) that has a constituent which follows any postmodification and completes the specification of a meaning implied by the head.

The order of constituents in the adjective phrase, like all other phrase structures in English, is relatively fixed, helping us determine the constituent elements: *so extremely sweet; too good to be true; unusually sunny for this time of the year*.

The adverb phrase in English is nearly identical to the adjective phrase, with expected changes in form. In the adverb phrase, an adverb functions as head, and we find such constituents as "premodifier", "head", "postmodifier". *E.g. more easily than ever; very hard indeed*.

The prepositional phrase is a “non-headed” construction in English since no one constituent functions as the centre of the phrase, the centre on which the other elements depend. Instead, the structure is divided into two functional components – the preposition followed by its complement. In general, a prepositional phrase expresses a relationship between the complement of the preposition and some other constituent of the sentence.

The verb phrase in English has a noticeably different structure, since the information it carries about mood, tense, modality, aspect, and voice is quite different from the information carried by a noun phrase. *E.g. might have been waiting, were hired, do believe*, etc. The verb phrase has two functional parts:

1. the auxiliary, a grammatical morpheme carrying information about mood, tense, modality, and voice;

2. the main verb, a lexical morpheme carrying its lexical information and, usually, an inflection.

Thus, we considered historiography of phrase conceptions in foreign and home linguistics, described principles of phrase classifications and, consequently, correlation of syntactic and semantic elements in phrases.

We focus our future work on describing some specific instances of employing valence properties in phrase forming, and on typological research of phrases in English and Ukrainian.

Список використаних джерел

1. Алексеева І.О. Курс теоретичної граматики сучасної англійської мови: навчальний посібник / Ірина Олексіївна Алексеева. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. – 328 с.
2. Блох М.Я. Теоретическая грамматика английского языка: учебник / Марк Яковлевич Блох. – [3-е изд., испр.] – М.: Высш. школа, 2000. – 381 с.
3. Блох М.Я. Практикум по теоретической грамматике английского языка: [учеб. пособие] / М.Я. Блох, Т.Н. Семёнова, С.В. Тимофеева. – М.: Высш. шк., 2004. – 471 с.
4. Иванова И.П., Бурлакова В.В., Почепцов Г.Г. Теоретическая грамматика английского языка. – М.: Высш. школа, 1981. – 285 с.
5. Ильиш Б.А. Строй современного английского языка / Борис Александрович Ильиш. – [2-е изд.] – Л.: Просвещение. – 366 с.
6. Проблемні питання синтаксису: [зб. наукових статей / наук. ред. Гуйванюк Н.В. та ін.]. – Чернівці, 1997. – 228 с.
7. Харітонов І.К. Теоретична граматики сучасної англійської мови: навчальний посібник / Іван Кирилович Харітонов. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. – 352 с.
8. Biber D., Johansson S., Leech G., etc. Longman Grammar of Spoken and Written English. – L.: Pearson Education, 2000. – 1204 p.
9. Brazil D. A Grammar of Speech. – Oxford: Oxford University Press, 1995. – 264 p.
10. Crystal D.T. Who cares about English usage? – London: Penguin Books, 2002. – 128 p.
11. Fettes M. Linguistic Ecology. Towards an Integrative Linguistic Science [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.esperantic.org/~mfettes/home.html>.
12. Fillmore C.J., Atkins B.T. Toward a Frame-Based Lexicon: The Semantics of Risk and its Neighbours // Frames, Fields, and Contrasts: New Essays in Semantic and Lexical Organization. – Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1992. – P. 75-102.
13. Muir J.A. A Modern Approach to English Grammar: An Introduction to Systematic Grammar. – L.: Batsford, 2001. – 289 p.
14. Ruthrof H. The Body in Language. – London; New York: Cassell, 2000. – 193 p.

Анотація. У статті подається історіографія розвитку концепцій тлумачення словосполучення у зарубіжних та вітчизняних лінгвістичних теоріях. Стаття ґрунтується на аналізі різних точок зору іноземних та вітчизняних граматицистів.

Представлені принципи класифікації словосполучень, інтерпретації теорії ІС та проаналізовані типові фразові моделі у англійській мові.

Ключові слова: словосполучення, синтаксична одиниця, синтаксичні відношення, синтаксичні зв'язки.

Summary. The article envisages historiography of phrase conceptions in foreign and home linguistic trends. The subject matter of the article is based on the analysis of different points of view of foreign and home linguists.

We defined some principles of phrase classifications, presented interpretation of IC theory, and analysed typical phrase models in English.

Key words: phrase, syntactic unit, syntactic relations, syntactic connections.

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ З АНІМАЛЬНИМ КОМПОНЕНТОМ HORSE(КІНЬ) В АНГЛІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ

Мова є універсальним засобом спілкування, збереження історичної пам'яті, надбань духовності, самоусвідомлення та ідентифікації народу. Саме вона посідає перше місце серед національно специфічних компонентів культури. Національна специфіка виявляється на різних мовних рівнях, але лише за стійкими мовними одиницями закріпилися такі характеристики, як "душа мови", "культурний компонент".

Національно-культурна специфіка фразеологізмів, до яких зараховуємо пласт стійких народних порівнянь, залишається актуальним питанням сучасного мовознавства. Дослідники вважають, що треба розрізняти національну і культурну специфіку стійких мовних одиниць.

Національна специфіка виявляється під час зіставлення різних мов. Вона зумовлена двома чинниками – об'єктивним та суб'єктивним. Об'єктивний полягає в природній і культурній реальності, що властива одному народу і якої нема в житті іншого. Суб'єктивний чинник полягає в довільному виборі, коли слова, що відображають одну й ту ж реальність, по-різному подані у фразеології різних мов. Культурну специфіку фразеологічних одиниць визначають її співвідношенням з елементами матеріальної чи духовної культури суспільства, його історії, вірувань, звичаїв, природно-географічного положення, в якому живе народ [5, 260-261].

І.Ягер, зауважуючи, що фразеологізми роблять мовлення колоритним, підвищують його емоційне сприйняття, наголошує, що завдяки своїй образності й виразності, фразеологізми можуть багато розповісти в аспекті країнознавства [9, 160].

Різниця в мовній картині світу, відсутність назв певних предметів і явищ, що існують в одній культурі і не мають аналогів в іншій, приводить до відмінностей у розумінні. Труднощі виникають також, коли фразеологізмам однієї мови відповідають лакуни в інших мовах.

Національні властивості семантики фразеологічних одиниць однієї мови можуть виявитися тільки у зіставленні фразеологічної одиниці з аналогами рідній мові тих, хто навчається. Виділення загальних рис у фразеологічних одиницях двох мов полегшує розуміння культурно-мовної специфіки [3, 310].

Культуру загалом можна розглядати як знаково-семіотичну систему. Знак – це матеріальний предмет, дія чи подія, що виступає в якості означення іншого предмета, події, суб'єктивного утворення.

Будь-який народ має не тільки структуру почуттів, але і масу різноманітних уявлень про світ. Ці почуття і система категорійних уявлень про світ передаються за допомогою мовлення. Мова – не просто засіб спілкування і висловлення емоцій. Вона допомагає людині впорядкувати накопичений досвід. Ми звикли думати, що відмінності між індоевропейськими мовами породжені світом природи. Насправді порівняльна лексикологія дає чітко зрозуміти, що будь-який мовленнєвий акт вимагає від мовця певного вибору. Людина не може реагувати на весь спектр стимулів, котрий на нього обрушує навколишній світ. Все, що ми кажемо, що помічаємо, що вважаємо важливим – все це частина лінгвістичних звичок. Так як ці звички зберігаються у національній свідомості, то люди, не зволікаючи приймають свої основні категорії. Вважається, що всі думатимуть однаково, адже така людська природа. Але виявляється, що інші мають «не таку» точку зору, тому що вони відштовхувались від інших категорій.

Вибір мовної форми, який здійснюється в кожній конкретній ситуації задля досягнення мети мовця, визначається цілою низкою чинників. Він являє собою акт одночасно свідомий і підсвідомий, адже спосіб вербалізації думки завжди має певне соціально-філософське і соціально-психологічне підґрунтя, в ньому втілюється як індивідуальний характер мовця, так і культурні традиції народу, до якого він належить [1, 114].

При зіставленні мовних форм, що властиві британській і українській культурам, ці фактори не набувають особливої рельєфності, як, наприклад, при порівнянні американської і японської культур. Лейтмотивом життєвої філософії пересічного американця або британця є активність людини у будові власної долі. Ініціативність, працьовитість тісно пов'язані з такими рисами, як індивідуалізм, спрямованість на власне "я", водночас потрібно зазначити, що індивідуалізм американців має британські історичні корені. Він є відлунням ізоляціоністського духу острівних жителів. Це проявляється в різному граматичному оформленні синонімічних прислів'їв порівнюваних мов. В англійських реченнях переважають означено-особові конструкції активного стану, а українські є здебільшого безособовими і пасивними (Не так сталося, як гадалося – Man proposes, God disposes).

Як уже було зазначено, однією з головних рис британців та американців є працьовитість. Саме тому, на нашу думку, у свідомості носіїв англійської мови кінь наділений такими рисами, як працьовитість, почуття здорового глузду. Кінь є однією з найулюбленіших тварин британців.

Ще одна риса менталітету британців – схильність до позитивної оцінки, уникнення негативної частки “не” (на відміну від українських фразеологізмів):

не поспішай – hold your horses.

Серед провідних характеристик британського лінгвокультурного простору слід зазначити також пряmolінійність висловлення думок. Українці ж мають тенденцію до більш завуальованого висловлення думок.

Відображення природи, зокрема її тваринного світу, у фразеологічних образах пов’язане з традицією ще дохристиянських часів, коли людина вважала себе частиною природи, а саму природу персоніфікувала, наділила представників рослинного і тваринного світу якостями, притаманними людині. Так упродовж років у свідомості різних культур і народів сформувались різні стереотипи, різні уявлення про представників флори і фауни, що ми можемо спостерігати зі зразків народної творчості – казок, прислів’їв, приказок тощо. Звідси ж з’явилися і фразеологічні одиниці, до складу яких входять назви тварин, причому цим тваринам притаманні людські якості – працьовитість, вірність, лінощі, хитрість. Такі фразеологічні одиниці дістали назву **аніمالізму** або ж **зооніми**. В.І. Кононенко, досліджуючи трансформації образу української народної фраземіки, зазначає, що ця група фразеологізмів “відбиває натурфілософські погляди, символіку українського народу, побудовану на персоніфікації” [8, 22].

Зрештою, феномен національного світобачення та формування “мовного образного простору” також певною мірою пояснюється природними факторами [6, 62]. Оскільки у кожного народу своє особливе бачення природи, спробуємо з’ясувати, яке воно у носіїв англійської та української мов і як представлене у фразеології порівняних мов.

Розглянемо відображення, які отримують деякі тварини. Наприклад, значення, що пов’язані з **лисицею** (лисом) в порівнюваних мовах виявляють однакову спрямованість – цей звір асоціюється з хитрістю та лукавством (укр. старий лис, хитрий лис; eng. sly as a fox; to play the fox).

Вовк символізує жорстокість, бездушність (злий, як вовк, вовком дивиться; to throw someone to the wolves – підставити когось з метою самозахисту). В англійській мові образ вовка набуває жартівливих конотацій бабія (лише в американському варіанті): “Wolf-Whistle” – схвальний свист чоловіків при появі привабливої жінки. Проте у свідомості українців вовкові властиві і шанобливі конотації у випадку вживання їх в переносному значенні – “людина, що багато пережила, загартована життям”: старий вовк, стріляний вовк, морський вовк.

Ведмідь в обох мовах має значення як позитивного так і негативного забарвлення. Ведмедем називають міцну, сильну людину: “to be a bear punishment” (бути витривалим), “великий, як ведмідь”, “дужий, як ведмідь”. Також це може бути людина незграбна (“як ведмідь у танці”), або груба і нетактовна (“the one who plays the bear”).

Лев у світогляді англійців отримав виключно позитивні асоціації, адже протягом століть він є національною емблемою і символом Великобританії, що знайшло відображення в політичній метафорі “to twist the Lion’s tail”, тобто зачіпати інтереси Англії. Він асоціюється з силою і хоробрістю “lion-hearted” – відважний, непохитний.

Аніمالізм **мавпа** в обох мовах набуває значення кривляки, гримасника: “мавпувати”, “to ape”, “to play the ape”, “to monkey”. В українській свідомості “мавпячі” асоціації пішли шляхом порівняння зовнішності тварини і людини, звідси мавпа – людина негарна (в плані зовнішності).

Черепаша в обох мовах асоціюється з млявістю, повільністю, осел – своєрідне втілення дурості, некмітливості, вил – працьовитості.

Отже, ми бачимо, що певні риси, якими наділені тварини в англійській і українській мовах, збігаються та все ж є і відмінності. Вони продиктовані національними стереотипними уявленнями про ту чи іншу тварину.

Метою нашої статті – розглянути чисельну за обсягом серед фразеологічних одиниць в сучасній англійській мові групу фразеологізмів з компонентом horse (кінь) у порівнянні з аналогічною групою найуживаніших українських фразеологізмів.

В англійській мові кінь є дуже поважною твариною. Концепт «кінь» включає в себе поняття благородства, відданості.

“To flog a dead horse» – робити щось безглузде, марно витрачати час. Український варіант – “носити воду решетом”. За структурою обидва фразеологізми предикативні.

“I’m hungry I could eat a horse” (або “as hungry as hunter”). Незрозуміло, чому цей зоонім виступає тут в такій незвичній ролі. Українці ж здатні з’їсти тварину набагато більшу за розмірами, ніж кінь: “Я такий голодний, що і слона (вола) з’їв би”.

“Horse sense”. Так називають носії англійської мови почуття здорового глузду. В українській мові відповідника не знайдено.

“To be in someone’s high horses” – дерти носа, зазнаватись. Прослідковується певна спільність із сталим виразом “бути на коні”, але цей фразеологізм має дещо меншу інтенсивність. Більш емоційним є фразеологізм “І на коні не під’їдеш”.

“Hold your horses” – цей фразеологізм вживається у випадках, коли людина поспішає щось зробити, але поспіх може лише нашкодити справі. Тут прослідковуються лінгвокультурологічні риси британців – уникнення негативної частки “не”. Натомість український варіант має у своєму складі цю частку.

Коли ми маємо на увазі, що ніяка сила не змусить нас щось зробити, ми так і кажемо; коли ж так вважає пересічний британець, він скаже: «Even wild horses won’t forth me to do smth». Тут “дикі коні” є уособленням чогось сильного, нестримного, чогось такого, чому важко протистояти. В цьому ми вбачаємо первинне уявлення про коня як дику тварину, такого собі мустанга.

“Horse and horse”. Так кажуть про вершників, які фінішують або йдуть з однаковою швидкістю: “голова до голови”.

“Horseback opinion” – так британці називають необмірковану, наспіх висловлену точку зору. Відповідника в українській мові не знайдено.

“Horse laugh” – голосний, грубий регіт. Виникнення цього сталого виразу скоріше за все пов’язане з звуконаслідувальною традицією, іржання коня дійсно схоже на регіт.

“Horse opera”. Цей сталий вираз походить зі сленгу і означає ковбойський фільм, вестерн. В українській мові відповідника немає, так як ковбої “дикого заходу” – суто американське явище і все, що з цим пов’язане є частиною американського лінгвокультурного простору.

“Horse play” – грубий жарт, фарс. Так само, як і “horse laugh”, походження цього фразеологізму пов’язане із певними особливостями цієї тварини.

“To find a mare’s nest”. Цікаво, що в цьому фразеологізмі фігурує не стільки “кінь”, як “кобила”. Це додає цьому сталому виразу особливого відтінку значень. Знайти “кобиляче гніздо” це все одно, що із сотні різних варіантів вибрати найкращий або “попасти пальцем в небо”. Наявність аніمالістичного елемента надає англійському варіанту фразеологізму якоїсь химерності, нереальності, адже знайти “кобиляче гніздо” здається зовсім нереальним.

“Tell it to the horse-manes” – так відповідають британці, якщо їм розповідають всілякі небиліці. Українці ж кажуть: “Бреші комусь іншому”. Обидва варіанти мають однакову структуру – вони предикативні.

“To spur a willing horse” – “не підганяй охочого”. В англійському варіанті ми знову бачимо відсутність негативної частки “не”, яка є в українському.

“To back the wrong horse” – поставити не на того коня, тобто зробити не правильний вибір, прорахуватись. Вираз пов’язаний із скачками. Українці кажуть: “Пальцем в небо” й не використовують зоонім.

“To beat a dead horse” – бити мертвого коня, тобто даремно витратити сили, даремно намагатись щось зробити.

“To come off the high horse” – перестати зазнаватись.

“A dark horse” – “темна конячка”, кінь, про якого нічого невідомо; ніхто на нього не ставить;(на скачках).В переносному значенні це – маловідома особа, маловідомий кандидат на виборах.

“A horse of another colour” – інша справа; (шекспірівський вислів).

“One man may steal a horse while another may not look over a hedge” –одному можна все, а іншому – нічого. Можливо, цей вираз можна пов’язати з українським “Що можна Юпітеру, то бичу – зась”, який, в свою чергу, має латинське коріння.

“A short horse is soon curried” – маленького коня легко чистити, тобто легка робота швидше виконується.

“Wild horses would not drag” – ніякими силами не змусити когось щось зробити. Український варіант – “І обценьками не витягнеш” – не містить в собі зооніма.

“You can take a horse to the water, but you cannot make him drink”. – Можна пригнати коня до річки, але пити його не змусиш. Іншими словами – не всього можна добитись силою.

Розглянемо особливості значення поняття “кінь” у фразеологізмах української мови. Концепт “кінь” в слов’янській свідомості постає майже міфічною твариною з аномальною кількістю реальних частин тіла (три ноги, сім ніг), а також наділеною здатністю до вербальної комунікації.

Слід зупинитись на теорії О.М. Афанасєєва щодо міфічних уявлень багатьма народами коня у вигляді птаха, які виникли з одного спільного поняття “швидкість” [2, 145].

В українських казках функціонує специфічний за походженням кінь. Це “космічна” тварина з ознаками астральності (“кінь з місяцем”, “кінь з зорею”, “кінь з сонцем” [8, 22].

Концепт “кінь” маніфестує такі ознаки: швидкість, крилатість, аномальна кількість ніг, специфічне походження.

З часом ця тварина стала втіленням працьовитості, вірності, постійності.

Ці зміни були викликані тим, що кінь поступово став свійською твариною, більше того, другом людини.

“Коваль коня кує, а жаба й собі ногу дає” – “Every ass thinks himself worthy to stand with king’s horses». Відповідники в порівнюваних мовах мають дещо різні відтінки значень, але за рахунок анімалістичних елементів “осел” та “жаба”.

“Добрий кінь не може бути поганої масті”. Окремі недоліки не можуть применшувати здобутки людини. Тут “кінь” має виключно позитивне значення (“A good horse cannot be of a bad colour»).

Про двох різних людей, наприклад, українці кажуть «схожий, як свиня на коня», а британці кажуть “as like as chalk and cheese”. Тут український варіант здається більш емоційно наповнений, так як крейда і сир можуть бути схожими за кольором. За структурою обидва варіанти однакові.

“Судженого і конем не об’їдеш” має в англійській мові приблизний відповідник: “Marriages are made in heaven». Англійський варіант відрізняється тим, що в ньому використана пасивна конструкція.

“Гроші й кобилу зрушать з місця”. Тут “кобила” виступає в ролі пасивної, можливо, лінивої людини, яку важко змусити щось зробити. Англійський відповідник має таку ж структуру: “money makes the mare go”.

“Коней на переправі не міняють”. Цей зразок народної мудрості має відповідник в англійській мові, який підсилений заперечним словом “never” (“Never sweep horses while crossing the stream”).

“Дареному коню в зуби не смотрят” (рос.) має відповідний фразеологізм в англійській мові: “Look not a gift horse in the mouth”. Ці фразеологізми відрізняються лише за типами односкладного речення.

“Кінь на чотирьох ногах та й той спотикається”. Тут “кінь” постає перед нами як сильна, витривала тварина (навмисно підкреслена кількість ніг) (“horse stumbles that has four legs”).

“Піхота і кіннота” – тут мається на увазі англійське “horse and foot”. Цікаво, що для позначення кінноти в одній мові використовується “кінь” в однині (“horse”), так само і “піхота” – “foot”. Проте структура обох сталих висловів однакова.

Британці наділяють коня позитивними якостями. Кінь – це символ крилатості, швидкості. Саме назва цієї благородної тварини фігурує в більшості англійських фразеологізмів.

Фразеологізми, у яких наявна назва певної тварини, є більш емоційно насиченими, ніж їх еквіваленти в іншій мові, які цієї назви не містять.

У більшості випадків структурно фразеологізми не відрізняються. Відмінні лише значення, яких набувають «тварини» в тому чи іншому фразеологізмі.

Українські фразеологізми, що містять концепт “кінь” в більшості випадків мають повну відповідність з англійським еквівалентом.

Але є група фразеологізмів, які не мають відповідників у англійській мові. Про людину, яка тікає чи біжить зі всіх сил, українці кажуть “І конем не доженеш”. Інший фразеологізм - “Осідлати свого коника”- означає “починати розмову на улюблену тему “також немає аналогічного виразу в англійській мові. Про дії або прийоми, спрямовані на досягнення якоїсь мети без конфронтації, обходячи конфліктні ситуації, українці вживають вираз “Хід конем”.

Цікавим є фразеологізм “Хоч конем грай”, який характеризує досить великий простір, де є багато вільного місця. Відповідника в англійській мові не знайдено, тому що широкі простори характерні для України і аж ніяк не характерні для Великої Британії.

На особливості вживання тих чи інших фразеологізмів впливають лінгвокультурні фактори, географічне положення країн, звичаї та традиції країн. Особливості світосприйняття британців і українців впливають на мовну організацію, на те, які риси людського характеру закладені в образі тієї чи іншої тварини.

Список використаних джерел

1. Антрушина Г.Б., Афанасьєва О.В., Морозова Н.В. Лексикологія англійської мови: [навч. посібник] / Г.Б.Антрушина, О.В.Афанасьєва, Н.В.Морозова. – К.: Вища шк., 2000 – 307 с.
2. Афанасьєв О.М. Происхождение мифа / О.М.Афанасьєв. – М.: Высшая шк., 1996. – 216 с.
3. Бао Хун. Национально-культурная специфика фразеологизмов в русском и китайском языках / Фразеология в контексте культуры / Бао Хун. – М.: Высшая шк., 1999. – С. 303-312.
4. Верба Л.Г. .Порівняльна лексикологія англійської та української мов: [навч. посібник] / Л.Г.Верба. – Вінниця: Нова книга, 2003. – 261 с.
5. Гак В. Г. Национально-культурная специфика меронимических фразеологизмов / Фразеология в контексте культуры / В.Г.Гак. – М.: Высшая шк., 1999. – С.260-270.
6. Дубенко О.Ю. Англо-українські прислів’я та приказки: посібник для студентів та викладачів вищих навчальних закладів / О.Ю.Дубенко. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 416с.

7. Дубенко О.Ю. Порівняльна стилістика англійської та української мов: [навч. посібник] / О.Ю.Дубенко. – Вінниця: Нова книга, 2005. – 224 с.
8. Кононенко В.І. Українська народна фраземіка: трансформації образу / Мовознавство. – 1993. – №5. – С.21–27.
9. Ягер И. Лингвострановедческое комментирование культурного компонента русских фразеологизмов / Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного / И.Ягер. – М., 1979. – С. 160-169.

Джерела ілюстративного матеріалу

1. Баранцев К.Т. Англо-український фразеологічний словник / К.Т.Баранцев. – К.: Знання, 2005. – 1056 с.
2. Кунин О.В. Англо-русский фразеологический словарь / О.В.Кунин. – М.: Русский язык, 1984. – 942 с.
3. Медведєва Л.М., Дайнеко В.В. Англо-український словник парних словосполучень / Л.М.Медведєва, В.В.Дайнеко. – К.: Українська енциклопедія, 1994. – 253 с.

Анотація. В статті розглядається національно-культурна специфіка фразеологізмів з анімальним компонентом *horse* (кінь) в англійській та українській мовах. При зіставленні мовних конструкцій, які властиві британській та українській культурам, було виявлено, що в англійських реченнях переважають означено-особові конструкції активного стану, а українські є безособовими і пасивними.

Ключові слова: національно-культурна специфіка, анімальний компонент, конструкції активного стану, британська культура.

Summary. The article considers national and cultural characteristics of phraseological units with animal component *horse* in English and Ukrainian. Comparing language constructions which are peculiar for British and Ukrainian cultures we found out that English sentences are mostly attributive and personal constructions used in Active Voice while Ukrainian are impersonal and Passive.

Key words: national and cultural characteristics, animal component, constructions used in Active Voice, British culture.

УДК 811.161.2'38:821.161.1–3.Г1/7.08

Філінюк В.А.

АПЕРЦЕПЦІЯ ГОГОЛІВСЬКОГО ОБРАЗУ ПРИРОДИ (НА МАТЕРІАЛІ “ВЕЧОРИ НАПЕРЕДОДНІ ІВАНА КУПАЛА”) МИКОЛИ ГОГОЛЯ

Одним із найважливіших динамізаційних факторів художнього тексту дослідники називають образ, що є результатом художнього пізнання дійсності та водночас виступає складним й центроорганізуючим поняттям, яке “лежить на перетині двох систем: прямого значення та переносного, які утворюють художній зміст” [11, 69]. Власне, образ перебуває на перетині семантичних полів різних складників, які творять структуру твору; образ об’єднує “дані, що надходять різними каналами зв’язку людини зі світом, із яких провідним виступає зорове сприйняття” [1, 73].

Аперцепцію в мовознавстві визначають як усвідомлене сприйняття, що виникає на основі попереднього досвіду і знань [4, 36], як “залежність сприйняття від попереднього індивідуального досвіду людини, її знань, інтересів, актуальних для неї потреб, яка полягає у включенні нових об’єктів до наявної в людини системи уявлень” [13, 104]. У “Словнику літературознавчих термінів” поняття “аперцепція” (лат. *ad* – до, *percipere* – сприймати) трактується як уважне, зосереджене сприймання зовнішнього щодо людини світу на основі попереднього досвіду, на противагу перцепції як несвідомому, автоматичному сприйманню. Наголошується, що “А.” привертає увагу літературознавців засіб сприймання художнього твору дорослими, філологічно вишколеними читачами з великим життєвим та естетичним досвідом [14].

Аперцепційна система тексту – це система відношень багаторівневих фактів (лексичних, граматичних, стилістичних), які перебувають у корелятивному зв’язку “першочергово освоєне в контексті – сприйняте на основі попереднього”. Найяскравіше процес аперцепції проявляється на рівні образних засобів тексту.

У художніх текстах вживання мовних засобів підпорядковується “основним естетичним і комунікативним, зображально-виражальним завданням цих текстів – емоційно, оцінно відтворювати об’єктивну дійсність через художні образи за допомогою мови” [12, 1].

Поетичний образ як динамічне явище в структурі тексту може мати різну будову: слово, сполучення слів, строфа і навіть цілісний твір. Основні ознаки образу (цілісність, оцінність, динамічність, поєднання суб’єктивного та об’єктивного, раціонального та емоційного, типового та індивідуального) визначають загальні особливості художнього тексту [6, 34; 17, 167]. Динамічність образу, за словами Г. Степанова, характеризується тим, що він містить і результат досвідного пізнання будь-якого об’єкта, і власне процес досягнення цього досвіду [16, 151]. Оскільки створення та пізнання поетичного образу визначається авторським задумом та позамовними факторами, то можемо зазначити, що його динамічність виявляється й у процесі аперцепції та декодування (вплив читацького досвіду, установок, очікувань і асоціацій). В образі спостерігаємо динаміку розвитку від знаного до незнаного, від типових відношень між об’єктами світу до несподіваних.

На динамічні властивості образу в структурі художнього тексту вказували А. Бегіашвілі [2, 16] та А. Леонтьєв [10, 24]. Образ – не опис здійсненого факту, а здійснення акту, і лише в процесі постійного становлення – його буття; його сприйняття породжує у реципієнта відчуття безпосередньої участі залучення до мистецького творення.

У нашій статті ми робимо спробу простежити процес аперцепції та декодування гоголівського образу природи на матеріалі “Вечори напередодні Івана Купала”, охарактеризувати лексичну структуру таких образних конструкцій. У випадках використання терміна *образ* матимемо на увазі тропи, зокрема метафоричний (образний) епітет, метафоричне (образне) порівняння та метафору.

Образ з лінгвістичної точки зору має трикомпонентну структуру, яка включає в себе “суб’єкт образу, засіб вираження і власне зміст ... образу” [2, 40], що суголосне потєбнянській теорії образності мови. Головна функція суб’єкта образу – виділення із цілого комплексу характеристик однієї, яка є важливою в конкретній образній ситуації. Образ як похідний продукт образно-виражальних ресурсів мови “потребує глибокого осмислення, оскільки відкриває обрії пізнання універсуму, етносу і людини водночас” [15, 3]. Засобом вираження виступає той предмет, який, на думку автора, викликає подібне емоційне враження у читача. Література відзначається насамперед тим, що письменники не обмежують себе у виборі об’єктів для позначення суб’єкта та засобу вираження поетичного образу.

Єдність цих двох компонентів, перетин їх семантичних полів створює новий художній зміст; “він вже був наявний в названих компонентах у вигляді можливості, і ці можливості пробуджуються і актуалізуються” [2, 39]. Зіставлення двох світів у межах однієї художньої структури дає змогу образу реалізувати своє завдання – поширення на суб’єкт мовного образу тих емоцій та переживань, якими зазвичай наділено засіб вираження.

Гоголівський образ природи в текстах виявляється як конденсоване поєднання двох конкретних предметів, причому один з них належить світу людини, інший – світові природи, але у текстовому полотні функціонує, як цілісний мовно-образний засіб: “*Вот уже в ясный морозный день красногрудый снегурь, словно щеголеватый польский шляхтич, прогуливался по снеговым кучам, вытаскивая зерно*” [20].

Образне словосполучення у складних взаємовідношеннях з іншими образами та авторським баченням світу збагачується, набуває своєрідних семантичних відтінків, стає характерним лише для окремого автора [3, 2].

Із поняттям образу тісно пов’язаний розгляд лінгвістикою та дотичними науками символу. Образ виступає одним із варіантів реалізації символу в прозових текстах, словесний символ лише умовно передає відношення в образі [9, 3]. Необхідно зазначити, що структура символу (подібно до структури поетичного образу) спрямована на те, щоб подати крізь кожне часткове явище цілісний образ світу [8, 35]. Як справедливо стверджує В. Жайворонок, “символ як такий виходить з образу, який, у свою чергу, ґрунтується на порівнянні” [7, 138].

Найяскравіше таку “спадковість” образу та порівняння простежуємо в описах людей. Символ дівочої краси реалізується за допомогою компаративних конструкцій типу “*волосы ее, черные, как крылья ворона, и мягкие, как молодой лен; Дивчата плавно, словно павы, и с шумом, что вихорь, скакали в горлице*” або через ускладнені порівняльні та означальні підрядні частини “*поленькие щеки козачки были свежи и ярки, как мак самого тонкого розового цвета, когда, умывшись Божьею росой, горит он, распрямляет листики и охорашивается перед только что поднявшимся солнышком*” [20].

Зміст символу розкривається у процесі декодування не як готова сутність, а як динамічне явище, розраховане на активну внутрішню роботу, інтерпретацію.

Приміром, символ зими в оповіданні М. Гоголя декодується через образне осмислення понять

морозу, інею, снігу, льоду, причому усі компоненти зазнають впливу персоніфікаційного бачення природи автором: *“...в долгий зимний вечер, когда на дворе трещал мороз и замуравывал наглухо узенькое стекло нашей хаты; Земля сделалась крепче и местами стала прохватываться морозом. Уже и снег начал сеяться с неба, и ветви дерев убрались инеем, будто заячьим мехом; Наконец снега стали таять, и щука хвостом лед расколотила”* [20].

Взаємодія прямого та переносного значення лексем у межах Гоголівських образів викликає появу підтексту як особливого текстового компонента. Двозначність, двоспрямована ідентифікація переосмислених мовних одиниць викликає особливий тип художнього мислення – тропи та фігури. При описі осінньої пори автор жодного разу не вживає лексему “осінь”, але усі образи дерев, сонця, неба, поля, степу, птахів свідчать про її прихід: *“То и дело что смотрел, не становится ли тень от дерева длиннее, не румянится ли понизившееся солнышко, – и что далее, тем нетерпеливей. Экая долгота! видно, день Божий потерял где-нибудь конец свой. Вот уже и солнца нет. Небо только краснеет на одной стороне. И оно уже тускнет. В поле становится холодней. Примеркает, примеркает и – смерклось; Стаи уток еще толпились на болотах наших, но крапивянок уже и в помине не было. В степях покраснело”* [20]. Аперцепція цієї пори року відбувається через стійкі психологічні уявлення про ознаки наближення осені, пережиті реципієнтом особисто.

Серед найбільш уживаних тропів варто назвати порівняння і епітет (прості тропи), метафору (складний троп). У динамічній структурі художнього тексту тропи – постійні складники, головна мета яких – підсилити виразність та образність мови на основі утворення переносного значення.

За теорією Р. Якобсона, тропи поділяються на два типи:

1) ті, що будуються на заміщенні поняття по осі парадигматики та встановленні смислового зв'язку за аналогією;

2) тропи, орієнтовані на синтагматичну вісь, на сполучення (а не на вибір!) та встановлення зв'язку за суміжністю [19, 299].

Утворення тропу за аналогією (метафора, оксиморон, персоніфікація, порівняння, епітет) означає взаємоактуалізацію іноді абсолютно різних двох понять, не поєднаних критерієм належності до певного роду предметів, іноді навіть різної морфологічної групи, вони поєднуються у словосполучення на підставі того, що мовець проводить відносну аналогію на основі однієї, двох або більше ознак, притаманних цим предметам [18, 583]. Такою відносністю та аналогією між поняттями характеризується зіставлення образів життя-смерть, ворон-піп, поле-дім, хмара-дах тощо, які розкриваються через одиниці лексико-семантичного поля “природа”: *“Будет же, моя дорогая рыбка, будет и у меня свадьба: только и дьяков не будет на той свадьбе; ворон черный прокрячет вместо попа надо мною; гладкое поле будет моя хата; сизая туча – моя крыша; орел выклюет мои карие очи; вымоют дожди козацкие косточки, и вихорь высушит их”* [20].

Важливо зазначити, що обмежень утворення таких тропів за будь-якими ознаками (морфологічними чи синтаксичними) немає, тому в образах зустрічаються мовні одиниці з різними граматичними характеристиками.

Тропи прийнято вважати досить істотними показниками ідіостилу письменника, оскільки вибір суб'єкта та засобу вираження мовного образу, сполучуваність лексем, індивідуально-авторські експресиви в межах художнього тексту визначають особливості авторського мововідчуття.

Проте динаміка художньої семантики засвідчує не тільки індивідуальні пошуки митців, а й різною мірою виявлений зв'язок як із власне поетичною традицією, так і з константами та архетипами народної культури, національною символікою тощо.

М. Гоголь – чіткий послідовник фольклорної спадщини українського народу не лише в описі традиційної культури, звичаєвих складових, а й у тому, як він мовотворить образи. Ці процеси легко простежуються в описах природи, де вжито постійні епітети: *“собрался он в дорогу и бережно спустился густым лесом в глубокий яр, называемый Медвежьим оврагом”* [20].

Нерідко експресія стилістичних засобів мови спирається на процес естетизації далеких від образності понять, їх оновлення через семантичну взаємодію із фольклорними, народно-розмовними елементами [5, 65]. Микола Гоголь вводить у світ образів трави, дерева, небо, приписуючи їм людські риси, дії, стани, чим повертає читача у язичницький спосіб світосприйняття: *“...и почудилось ему, будто трава зашумела, цветы начали между собою разговаривать голоском тоненьким, будто серебряные колокольчики; деревья загремели сыпучею бранью...; Деревья, все в крови, казалось, горели и стонали. Небо, раскалившись, дрожало...”* [20].

Отже, аналіз матеріалу “Вечори напередодні Івана Купала” зі знаменитого твору М. В. Гоголя “Вечори на хуторі біля Диканьки”, що увійшов до скарбниці світової класичної літератури, засвідчує, що аперцепція образних засобів на позначення природи як показників динаміки у художньому тексті видатного майстра пера першої половини XIX століття відбувається з урахуванням їх символізму, рис персоніфікації, фольклорного підґрунтя, зіставлення світу природи та світу людини.

Список використаних джерел

1. Арутюнова Н. Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры / Н. Д. Арутюнова // Res Philologica. Филологические исследования. Памяти академика Г. В. Степанова. – М.-Л.: Наука, 1990. – С.71-88.
2. Бегиашвили А. Ф. Философия и поэзия. Философские проблемы поэтической речи / А. Ф. Бегиашвили. – Тбилиси: Мецниереба, 1973. – 78 с.
3. Беценко Т. П. Структура і поетичні функції атрибутивних словосполучень у поезіях шістдесятників: автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.01 “Українська мова” / Т. П. Беценко. – Х., 1999. – 20 с.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод., допов. та CD) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь ВТФ “Перен”, 2007. – 1736 с.; іл.
5. Данилюк Н. О. Традиційне і новаторське в мовній структурі сучасної метафори / Н. О. Данилюк // Мовознавство. – 1984. – № 4. – С. 64-67.
6. Димитренко Л. В. Индивидуальное в словесном поэтическом образе / Л. В. Димитренко // Записки з романо-германської філології. Зб. наук. пр. – Одеса: Патетар, 1999. – Вип. 4. – С. 33-44.
7. Жайворонок В. В. Символіка народного образу та авторського (крилатого) слова й виразу / В. В. Жайворонок // Мовознавство. – 2005. – № 3-4. – С. 138-147.
8. Колесникова Л. Символ як об’єкт дослідження багатьох наук / Л. Колесникова // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні праці. – Луганськ: Вид-во ЛДПУ “Альма-матер”, 2001. – № 3 (35). – С. 34-39.
9. Кононенко В. І. Словесні символи: проблема інтерпретації / В. І. Кононенко // Вісник Прикарпатського університету імені В. Стефаника. Філологія. – Івано-Франківськ, 1995. – Вип. 1. – С. 3-11.
10. Леонтьев А. А. Восприятие текста как психологический процесс / А. А. Леонтьев // Психолінгвістическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. – К.: Вища шк., 1979. – С. 18-29.
11. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики: Монография / М. Я. Поляков. – М.: Сов. писатель, 1986. – 480 с.
12. Пономаренко А. Ю. Фразеологічні одиниці з демінутивним та аугментативним компонентом в сучасній українській мові: автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.01 “Українська мова” / А. Ю. Пономаренко. – К., 2003. – 20 с.
13. Словник іншомовних слів / Уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – К.: Довіра, 2000. – 1018 с.
14. Словник літературознавчих термінів // <http://www.ukrlit.vn.ua/info/dict/3h1kf.html>
15. Слухай Н. В. Художній образ у дзеркалі міфу етносу: М. Лермонтов, Т. Шевченко (лінгвосоціотичний аспект): автореф. дис... на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: 10.02.02 – 10.02.01 “Російська мова”, “Українська мова” / Н. В. Слухай. – К., 1996. – 48 с.
16. Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика / Г. В. Степанов. – М.: Наука, 1988. – 382 с.
17. Терехова Д. І. Особливості сприйняття лексичної семантики слів (психолінгвістичний аспект): Монографія / Д. І. Терехов. – К.: Київський державний лінгвістичний університет, 2000. – 244 с.
18. Трутяк І. Функціонування у тексті тропів, що утворено за принципом аналогії ознак двох понять / І. Трутяк // Семантика мови і тексту. Збірник статей VI Міжнародної конференції. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С. 582-584.
19. Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы / Р. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
20. Гоголь Н. В. Вечори на хуторі біля Диканьки. Частина перша / Н. В. Гоголь // <http://ilibrary.ru/text/1088/index.html>.

Анотація. У статті описано процеси аперцепції та декодування образних засобів на позначення природи в художніх творах Миколи Гоголя (на прикладі “Вечори напередодні Івана Купала”), досліджено динамічність цих процесів через символізм, персоніфікацію, фольклорне підґрунтя текстів.

Ключові слова: аперцепція, декодування, образ, природа, текст.

Annotation. The article describes apperception and decoding processes of the tropes describing the nature in the artistic works of Nikolai Gogol (on “Eve evening on Ivan Kupala’s day”), investigates the dynamics of these processes through symbolism, personification, folk foundation of the text.

Keywords: apperception, decoding, image, the nature, text.

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА В ПЕРЕКЛАДНІЙ СПАДЩИНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Перед українським письменством кінця XIX – початку XX ст. постала нагальна проблема глибокого осмислення місця і ролі російської літератури у розвитку українського літературного процесу, позначеного не тільки загальними тенденціями модернізації, а й особливим загостренням питань культурного самовизначення та розвитком національної самосвідомості.

Внутрішні трансформаційні процеси української літератури, позначені розвитком модерністських тенденцій, які особливо виділялись на фоні ідеологічно-літературних дискусій українофілів, народників, західників та нової генерації “свідомих українців” національного письменства, до якої і відносив себе Б. Грінченко, стимулювалися ще й досить неоднозначним ставленням української творчої спільноти до російсько-українських літературних взаємин. У своїй ґрунтовній літературознавчій праці “Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму” Т. Гундорова зазначила: “Із появою модернізму руйнується й “українофільська” структура національного письменства з панівною “загальноросійською” літературою зверху і літературами національними – “нижчими”, провінційними, народними – знизу (Драгоманов)” [7, 104]. Саме Б. Грінченко у своїх відомих “Листах з України Наддніпрянської” [5] вступає у тривалу дискусію з М. Драгомановим щодо становлення та розвитку національного письменства і визначення ролі російської літератури у складному процесі формування української культури.

До ґрунтовного дослідження спадщини Б. Грінченка долучилися С. Єфремов, О. Білецький, М. Рильський, І. Пільгук, В. Яременко, Н. Бондаренко, А. Погрібний та інші відомі майстри літературознавчої критики, які продемонстрували різнобічний аналіз творчого доробку Б. Грінченка. Проте, основні аспекти розвитку українського літературного процесу і творчості Грінченка, особливо в контексті “українсько-російських літературних взаємин”, ще далеко не переосмислених і не переписаних”, – на чому особливо наголошувала Соломія Павличко, за таких умов розглядалися суто в “російській системі культурних координат і дискурсів” [13, 660], що певною мірою змінювало ракурс погляду на постать письменника та його спадщину.

Отже, мета даної статті – проаналізувати перекладну діяльність Бориса Грінченка, в контексті розвитку українського літературного процесу кінця XIX – початку XX століття, однією з особливостей якого виявилось досить неоднозначне ставлення національного письменства до російсько-українських літературних взаємин.

В умовах російсько-імперського домінування у всіх сферах українського культурного життя, питання ставлення до російської літератури та письменства, на думку А. Погрібного: “виходило далеко за межі власне літературних проблем і було нерозривно пов’язане із загальною соціальною та національною боротьбою, яка посилювалася у країні” [15, 116]. За таких обставин, особливо гострою виявилася реакція Грінченка на позицію Драгоманова відносно доцільності панівної ролі російської літератури в українській освіті: “...зостається цілком незрозумілим, через віщо Драгоманов доводить на користь Пушкінові та Лермонтову [...] Через віщо на користь єдино Пушкінові та Лермонтову, а не Гомерові та Дантові, та Шекспірові?” [5, 160]. Грінченко закликає звільнитись від одностороннього цілковитого впливу російської літератури, розширити обрій міжлітературних взаємин, в яких переклад займає особливе місце. Проте, саме заборона перекладу на “малороссийское наречие” в умовах русифікаторської політики та жорстока цензура переробок та переспівів творів російської літератури, до яких змушені були вдаватися українські письменники-перекладачі, ще більше активізувала перекладацьку діяльність Б. Грінченка.

Творчість видатного російського письменника, перекладача, критика і публіциста І. Тургенєва, який досить виразно декларував російські народницькі погляди та ідею “ходження в народ”, безумовно, не могла залишитись поза увагою українського письменника. Прихильність до європейських ідеалів розвитку суспільства, носіями яких мала стати інтелігенція, концептуально зближувала двох митців, що знайшло своє безпосереднє відображення в творчості Б. Грінченка. Повість “На розпутті” та драматичний твір “На громадській роботі”, що належать перу Грінченка тематично близькі до роману Тургенєва “Дим”, в яких обидва письменники, розробляючи тему вибору шляхів розвитку народу та його звільнення, покладаються саме на інтелігенцію. А. Погрібний, аналізуючи творчість Грінченка в контексті українсько-російських літературних взаємин, зазначив: “Соціальні романи й повісті “славетного” [...] письменника (І. Тургенєва – А. Хоптяр) Б. Грінченко мав за взірць, працюючи над повістями “Сонячний промінь” та “На розпутті”. У великого майстра він вчився давати широкий психологічний аналіз персонажів, з його творів виводив корисні уроки щодо ролі композиції, сюжету, стильових засобів” [15, 118].

Ще задовго до поглиблення “відчуття кризи прозового жанру” [12, 116], що відбулося на початку ХХ ст., Б. Грінченко перекладає поезії в прозі І. Тургенєва: “Розмова” (лютий 1878), “Старець” (лютий 1878), “Маруся”, “Горобець”, “Борщ”, “Два брати”, “Дурень” (квітень 1878), “Почуєш дурня суд...” [1], більшість з яких була надрукована в “Зорі” у Галичині лише в 1887 році [11; 369]. Переклади поезій в прозі Тургенєва стали важливим етапом раннього періоду творчості українського письменника. Грінченко, безперечно, зазнав впливу цього модерного на той час жанру, адже “данину цій формі віддали буквально всі: від Лесі Українки та Ольги Кобилянської до Стефаника й Черемшини” [12, 117] Поезії в прозі Б. Грінченка “Верби”, “Ліс”, “Вітер”, “Степ горів”, сповнені ліризму та нового символічного забарвлення. Нейтральні, на перший погляд, образи природи насичені внутрішньою напругою та глибоким психологізмом.

У 1891 році до редакції “Зорі” Б. Грінченко знову надсилає перекладені поезії в прозі І. Тургенєва, новими з яких були поезії у прозі “Черепки” та “Милостиня”, що були створені у співавторстві Грінченка з дружиною Марією Загірньою [11, 375]. Друком вони вийшли в Ілюстрованому календарі т-ва “Просвіта” (1891р.). Родинна творчість Грінченків у царині перекладу позначилась плідною співпрацею над відтворенням українською мовою творів відомих російських авторів, серед яких не тільки І. Тургенєв, а й Л. Толстой, М. Салтиков-Щедрін, М. Лесков, Мамин-Сибіряк та інші видатні російські автори.

У листі від 29 грудня 1881 року до редактора “Правди”, що виходила у Львові, Грінченко повідомляє про вірші, які він посилав для публікації. Серед надісланих рукописів особливу увагу привертають маловідомі поезії Б. Грінченка “Ізнов одна все дума люта...”, “В неволі” та невідомий досі переклад з Некрасова “Незібрана нива” [3]. Отже, цей період творчості Грінченка позначився впливом не лише українських народницьких літературних тенденцій, а й захопленням творчістю М. Некрасова, поезія якого була яскравим носієм народницьких тенденцій. Тема важкої селянської праці та безвихіддя селянина, смутку через важке народне життя і прагнення змін, що притаманна творам російського поета, перегукується з тематичним навантаженням багатьох оригінальних поетичних творів Б. Грінченка (“Смутні картини”, “Хлібороб”). Поетичний твір Грінченка “Хлібороб”, в центрі якого знаходиться образ селянина-трударя, несе певне символічне навантаження. Поет ніби вбачає надію на формування потужної національної сили в “невпинній роботі” кожного невтомного “хлібороба” на своїй ниві. Громадянська тема, з її оновленою образною системою, особливо вирізняє творчість Б. Грінченка. В поезії Б. Грінченка з’являється новий ліричний герой, готовий до самовідданої тривалої боротьби за національне відродження та ствердження ідеалів правди і рівноправності.

Протистояння “лихий долі” та активне прагнення до перемоги своїх громадянських ідеалів через спільний для обох поетів “образ отого орача, котрий і в годину, і в негоду ні на мить не полишав роботи, вигострюючи лемеша і чересло та вибираючи з поля каміння і бур’ян?” [14, 268] єднає поетичні твори Грінченка і Некрасова.

Творчість Л. Толстого, безумовно, теж зайшла своє почесне місце в перекладній спадщині Б. Грінченка. У 1884 році Грінченко посилав до редакції “Діла” для “Просвіти” переклад оповідання Толстого “Бог правду бачить, та не скоро скаже”, але не отримує згоди на друк. [11, 351]. Через рік у 1885 р. Грінченко знову посилав переклад оповідання Толстого до одеської цензури вже під іншою назвою “Як треба прощати?” та отримує заборону на друк в Україні [11, 352]. У 1884 році виходить друком оповідання Л. Толстого “Чим люди живі?” у перекладі Марусі Чайченкової (псевдонім М. Грінченко – А. Х.), дружини і справжнього творчого співавтора. Ідеї високого гуманізму, любові, моралі та принципи людської взаємодопомоги, що сповідаються в оповіданнях Л. Толстого, гармонійно перегукуються з ідейним навантаженням багатогранного творчого доробку Б. Грінченка. Особливе місце в творах для “народного читання”, як Грінченка, так і Толстого відводиться засудженню жадібності, лицемірству, підступності та інших людських вад. Б. Грінченко у свій спосіб, використовуючи зібраний ним багатий етнографічний матеріал, активно працює в жанрі байки. Дидактична спрямованість поетичної байки Грінченка, на відміну від прозової бувальщини Толстого, розрахована не тільки на дитячу та юнацьку аудиторію. Грінченко не тільки розвиває українську байку, продовжуючи найкращі традиції Руданського і Глібова, а й вносить в цей жанр більш складнішу притчеву алегорію, наповнюючи його глибоким філософсько-онтологічним змістом. Як результат, в поетичному доробку Грінченка з’являється оригінальна форма “зернятка”, запропонована поетом у вигляді сконцентрованої думки та певної моральної константи-орієнтира.

Потрібно зазначити, що для переробки “Робінзона Крузо” Д. Дефо українською мовою, Б. Грінченко використовує у 1882 році російський варіант відомого твору в перекладі Толстого. На цей факт український письменник вказує в складеному ним переліку оригінальних та перекладних творів В. Чайченка та Марії Загірньої, що посилались до цензури та періодичних видань протягом одинадцяти років (1881-1892 р.р.): “Робінзон. Переробив з Толстого В. Чайченко. Заборонила цензура” [11, 350]. Цензурна “робінзонада” продовжувалась не один рік, адже попри

всі заборони на друк перекладу в українському варіанті, Грінченко намагався видати цей вагомий для національної освітньої програми твір світової літературної ваги українською мовою, пропонуючи різні варіанти назв. У 1884 році до цензурного комітету Грінченко посилає рукопис переробки у вигляді власного оповідання “Василь Гайда. Опов. В. Чайченка на тему Робінзона” [11, 351], та отримує відмову на дозвіл друку. І лише у “Додатках” до “Батьківщини” твір уперше виходить в 1886 році. Окреме видання українською мовою всесвітньовідомого твору Д. Дефо “Робінзон Крузо” виходить друком у Києві в 1891 році у варіанті, запропонованому Б. Грінченком під назвою “Робінзон. Оповідання про те, як один чоловік по чужих краях мандрував і як він сам на острові серед моря жив. Написав В. Чайченко” [11, 374]. Дослідник історії українського перекладознавства Т. Шмігер вказує на ще один цікавий факт, що свідчить про невтомне прагнення Б. Грінченка донести до українського читача найкращі здобутки російської літератури національною мовою: “Аналізуючи українські переклади творів Л. М. Толстого, М. Ралів стверджує, що через нездоланні цензурні перешкоди (офіційна заборона україномовних перекладів) українцям доводилося зумисне робити перекази, а не переклади, й навіть приховувати імена оригінальних авторів: Б. Д. Грінченко переказав оповідання Л. М. Толстого “Кавказский пленник” під заголовком “Чорноморці у неволі” [16, 74]. Саме переробка, а не переклад російського твору дала можливість побачити це оповідання Толстого українською мовою, дозвіл на друк якого дала київська цензура 10 листопада 1888 року. У 1889 році книгу видав Гомолинський, а Б. Грінченко отримав гонорар у вигляді 100 примірників [11, 355].

Особливо знаковим для творчості Б. Грінченка став переклад національною мовою драматичної поеми В. Жуковського “Камоєнс”, який був здійснений українським письменником влітку 1885 року [8]. Ідея неперевершеної громадянської ролі поезії як потужної суспільної сили, здатної змінити світ, особливо захопила молодого українського митця. Романтичний образ поета-борця, поета-страждальця Камоєнса, прототипом якого став відомий португальський поет Луї Камоєнс не міг залишити байдужим не тільки Жуковського та Грінченка, а й німецького письменника Ф. Мюнх-Беллінггаузена, що творив під псевдонімом Фрідріха Гальма. Адже саме його однойменну поему і переклав російською Жуковський та самостійно ввів у текст твору теми громадянської сили поетичного слова та відданого життя заради мистецтва, що були щиро підхоплені Б. Грінченком. У маловідомих нотатках записної книжки Б. Грінченка за 1887 рік знаходимо роздуми українського митця про “справу, якій присвятив все життя”, що яскраво декларують його життєве кредо: “Кинути! А може я й жив досі тільки цим, може якби не це, то життя не істиніло б для мене? І тепер кинути, кинути всі надії, всі сподівання на те, що живеш не звіром, що робиш діло...О, це значить зректися життя, це значить перейти у довічну темряву небуття! А я ще люблю це життя!” [9]. Тема служінню поетичному мистецтву розвивається Грінченком в оригінальних поетичних творах. Особливого звучання вона набуває в поезії “Співцеві”, “Хлопцеві”, “Годі” та інш., що безпосередньо корелюється з народницькою “ритуальністю і культовістю”, які, на думку Соломії Павличко: “...характерні для української культури навіть нині [...] Культова культура, або культура в ролі культу, на перше місце ставила поета, тобто Поета – борця, пророка...” [12, 33].

Особливу увагу Грінченка привернула філософська насиченість поезії відомого російського автора О. Кольцова: “Купи мені вірші Кольцова, – звертався він до І. Зозулі 01.03.1885 р., – [...] бачиш, я почав його перекладати і думаю перекласти всього” [15, 119]. Відомі переклади поезій “Селянинові думки” (1885 р.), що надрукована у 1892 р. в “Батьківщині” та “Гірка доля” (1886 р.), яка вперше друкувалась в збірці “Під хмарним небом” (1886 р.) [6, 280]. В укладеному Б. Грінченком списку власних рукописів, куди також увійшли назви деяких робіт Марії Загірньої та Т. Зінківського, письменник вказує на ще один свій переклад поезії О. Кольцова “Не шуміть, жита!” (1887 р.) [11, 354]. Поезія суму, швидкоплинності життя та, особливо, поетична мелодійність і пісенність творів російського поета знайшли щирий відгук в творчості Грінченка.

Гуманізм та віра в перемогу, до якої закликала громадянська поезія О. Плещеева, російського поета та перекладача, виявились особливо близькими творчим завданням Б. Грінченка. Не залишили байдужим Грінченка також особливий ліризм та елегійність поезій Плещеева. Український письменник перекладає поетичний твір “Ніч” (1889 р.), що увійшов до другого видання збірки “Під хмарним небом” (1889), а також пізніше виходить друком у “Зорі”. (1892 р.). Багато у чому співпадає і коло перекладацьких інтересів Б. Грінченка та О. Плещеева. Їхні талановиті переклади національними мовами творів Г. Гейне, В. Гюго, Дж. Леопарді увійшли в загальносвітову літературну спадщину.

О. Пушкіна перекладали відомі майстри українського слова. Найкращі переклади належать М. Старицькому, І. Франкові, М. Вороному, серед яких переклад Б. Грінченка поетичного твору російського поета “Чи йду майданами гучними” займає своє оригінальне місце [6, 279]. Переклад вперше був надрукований в збірці “Сонце сходить” лише по смерті Грінченка. Тема безкінечності буття та вічності природи, філософські роздуми над сенсом людського життя знайшли своє

відображення в оригінальній творчості українського митця. (“Кладовище”, “Життя тяглося мов негода” та інш.) Справжнє захоплення в українського письменника викликала повість О. Пушкіна “Капітанська дочка”: “...твір коли не геніальний, то у всякому разі незмиренно великої вартості” [10].

Прихильне ставлення до античної поезії, яке було притаманне Грінченку дещо зближувало його з творчістю російського поета Ап. Майкова. У 1888 році в “Календарі т-ва Просвіта” у Львові виходить друком переклад Грінченка поезії Майкова “Деспот” (1886 р.) під заголовком “З новогрецьких пісень”. Пізніше в збірці “Під хмарним небом”(1896) та у “Писаннях” (1903), а також в інших підцензурних виданнях “переклад” замінено на “переспів” через цензурну заборону перекладів українською мовою.

Відомий поетичний твір Я. Полонського “Сонце і Місяць” з’явилося в однойменному перекладі Б. Грінченка на початку 90-х рр. ХІХ ст. Тема зближення з невідомим оточуючим світом та “оживання природи” через казковий діалог світил, що була спрямована на дитячу аудиторію, була особливо корисною для пізнавальних освітніх цілей. Переклад вперше видається в “Бібліотеці для молоді” в 1892 р. за підписом В. Чайченко.

Розраховуючи зацікавити не тільки дитячу та юнацьку аудиторію, Б. Грінченко здійснює переклад деяких творів зі збірки казок досить відомих у ХІХ ст. під назвою “Казки Кота-Воркота” російського письменника М. Вагнера. Відомі переклади казкових оповідань “Пісня землі” (1881), друкованого у “Ділі” (1892 р.), “Береза” (1881) та “Алі-Гафіз”, з проханням про друк якого Грінченко звертається у листі до редактора Омеляна Партицького [4]. Жанр казки широко розробляється і популяризується Грінченком. Обробляючи відомі сюжети літературного та широкого спектра фольклорного походження, Б. Грінченко створює цілу низку казок для різновікового українського читача, як у прозовому, так і у віршованому варіанті (“Сірко”, “Дурень думкою багатіє” та інш.) та у 1892 р. разом з Марією Загірньою перекладає казку Щедріна “Бідний вовк” [11, 365].

Б. Грінченко досить активно працює не тільки в жанрі казкового оповідання. Українська літературна байка, з її насиченим національним образним складом і колоритом, поповнюється письменником варіаціями на теми традиційних мандрівних сюжетів. Грінченко перекладає українською байки Крилова та створює цілий ряд оригінальних віршованих творів, частина яких знаходиться в автографі збірки оригінальних поезій та перекладів: “Парнас” (1885), “Вовки” (1887), “Жалісливий вовк” (1888), “Звірі й птахи” (1888), “Мачуха й пасинок” (1888), “Вітер і кожушана латка”(б. д.), “Циган” (1888), “Трак” (1888), “Сорока” (1889), “Вовк і гуси” (1889), “Два злодії” (1889), “Циган і хлібороб”, “Лев-спільник”, “Собаки коло отари” та інш. [2]. Більшість з перекладених та оригінальних байок були опубліковані в різноманітних збірниках у Львові та Чернігові та разом з оригінальними творами Грінченка несли ту “настанову на видобування корисної моралі”, яку О. Потебня влучно назвав “наукою” [14, 164]. Б. Грінченко звертається до сюжету байки Крилова “Парнас” та образно розширює його, створюючи власний твір “Осли на парнасі” (1885), продовжуючи тематичний розвиток в байці “Химчині співи”. Оригінальна байка Б. Грінченка “Жалісливий вовк” на перший погляд є продовженням розвитку сюжету байки Крилова “Волк і ягненок”. Проте, використані Грінченком українські фольклорні елементи та глибоке розуміння психологічних особливостей національного характеру допомогли письменнику досить яскраво продемонструвати власний оригінальний твір. Грінченко активно вводить в байку сюжети, запропоновані українською народною приказкою, потужно розширюючи тематичний діапазон жанру. У листі від 25 серпня 1888 року до Т. Зінківського Б. Грінченко привертає увагу молодого українського поета саме до національної приказки як невичерпного джерела нових тем та образів: “Мені здається, що укр[аїнські] байкописи даремно роблять, що тільки все на позичені сюжети пишуть байки. Так робили, кажеш, усі байкописи. Знаю! Але ж хіба з цього виходить, що нам треба занеха[я]ти власні скарби? Згадай наші приказки! Скільки чудових байок можна написати!” [11, 93]. Отже, не зупиняючись на розробці традиційних тем і мандрівних сюжетів, продовжуючи найкращі здобутки українських письменників Руданського і Глібова, залучивши широкий перекладний матеріал (Крилов, Езоп та інш.), Грінченко значною мірою розширює тематичний обрій української байки, використовуючи українські соціальні і ментальні особливості та фольклорні мотиви. Набуває розвитку тема національного безправ’я та імперських утисків, мрії про майбутнє вільне життя (“Сорока”, “Своя хата” та інш.)

Отже, переклади російських творів українською мовою не тільки не принижували вартість національного російського письменства, а ще більше підкреслювали цінність нових літературних здобутків російської літератури та громадянських ідей, які привертати увагу українського письменства і національного читацького кола. А. Погрібний особливо підкреслював, що “Б. Грінченко вбачав у вершинних явищах російської літератури цінну школу для українських письменників, закликав творчо використовувати її багатий досвід, орієнтуватися на її ідейну наснаженість та художню майстерність” [14, 263]. Саме переклади, як російських творів, так і

творів світової літератури українською мовою мали особливо принципове значення у складному процесі формування національної самосвідомості та сприяли інтенсивному розвитку та модернізації української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Дослідження перекладацької діяльності Б. Грінченка значно розширює обрії сприйняття творчості видатного національного митця, літературний спадок якого певною мірою вплинув на загальний розвиток українського літературного процесу на зламі століть.

Список використаних джерел

1. Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. 100. – Од. зб. 411.
2. Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 130. – Од. зб. 1.
3. Відділ рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. – Ф. Барвінського. – Од. зб. 4533. – Арк. 3.
4. Відділ рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України – Ф. Партицького – Од. зб. 71. – Арк. 1.
5. Грінченко Б. (Вартовий П.) Листи з України Наддніпрянської / Б. Д. Грінченко. – Вид. 2-е: К.: Друкарня “Губернського Правління”, 1917. – 180 с.
6. Грінченко Б. Твори: У 10 т. / Б.Д. Грінченко. – Х.: Кооперативне видавництво “Рух”, 1929. – Т. 10: Поезії. Книжка друга / [Редакція і приміт. Академ. С. Єфремова]. – 1929. – 284 с.
7. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – Вид. 2-ге, перероблене та доп. – Київ: “Часопис “Критика”, 2009. – 447 с.
8. Інститут рукопису НБУ ім. В. І. Вернадського НАН України – Ф. І. – Од. зб. 31244.
9. Інститут рукопису НБУ ім. В.І. Вернадського НАН України. – Ф. І. – Од. зб. 31607. – Арк. 111-114.
10. Інститут рукопису НБУ ім. В.І. Вернадського НАН України. – Ф.ІІІ. – Од. зб. 40848 – Арк. 9.
11. Кіраль С.С. “...Віддати зумієм себе Україні”: Листування Трохима Зінківського з Борисом Грінченком / С.С. Кіраль; вступ. ст., археограф. передм., упоряд., комент., приміт., підгот. текстів, покажчики, додатки, добір ілюстр. матеріалу С.С. Кіраля. – Київ, Нью-Йорк: Українська Вільна Академія наук у США, 2004. – 520 с.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / Соломія Павличко. – Вид. 2-ге, перероб. і доп. – К.: “Либідь”, 1999. – 448 с.
13. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. – Вид. 2-ге. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2009. – 679 с.
14. Погрібний А.Г. Борис Грінченко. Нарис життя і творчості / А. Г. Погрібний. – Київ: Вид. худ. літ. “Дніпро”, 1988. – 268 с.
15. Погрібний А. Г. Борис Грінченко в літературному русі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Питання ідейно-естетичної еволюції / А. Г. Погрібний. – К.: “Либідь”, 1990. – 232 с.
16. Шмігер Т. Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя / Тарас Шмігер. – К.: “Смолоскип”, 2009. – 342 с.

Анотація. У статті розглядаються проблеми рецепції та творчого осмислення російської літератури у перекладній та оригінальній спадщині Б. Грінченка у контексті культурного життя України на зламі століть та її трансформація в національному українському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття, який характеризується активізацією модерністських тенденцій.

Ключові слова: модерністські тенденції, західництво, народництво, російська література, український переклад, цензура.

Summary. The article focuses on the problems of actuation of B. Hrinchenko's translator practice and his reception of Russian literature in the context of Russian-Ukrainian literary connection and the cultural life of Ukraine around the turn of the century and its transformation in the national Ukrainian literature process at the end of the XIX – beginning of the XX centuries, which is characterized by activation of modernistic tendencies.

Key words: modernistic tendencies, zahidnytstvo, narodnytstvo, Russian literature, Ukrainian translation, censorship.

ФРАНКІВСЬКИЙ СОНЕТ ЯК ОКРЕМИЙ РІЗНОВИД СОНЕТНОГО ЖАНРУ

Метою даної статті є доведення існування “франківського” сонету, як окремого жанру лірики. Для досягнення даної мети було поставлено наступні задачі:

- 1) виділити основні характерні риси сонетної форми в Україні;
- 2) вказати причини, якими був обумовлений розвиток сонетної форми в Україні;
- 3) розглянути і довести провідну роль І. Франка у вітчизняному сонетописанні.

Жанр сонету у світовій літературі відомий дуже давно. Відомі кожному майстри світового сонетарію: Ф. Петрарка, В. Шекспір, які вважаються засновниками двох основних течій даної ліричної форми: італійського та англійського (або шекспірівського) сонету відповідно. Проте неможна заперечувати наявність на сьогоднішній день значно більшої кількості напрямів і форм, що їх набував впродовж всієї історії свого розвитку світовий сонет, потрапляючи на той чи інший національний та авторський ґрунт; у ті чи інші історичні обставини.

Український сонет, незважаючи на свою відносно невелику історію, набув певних неповторних рис, вказівки на які можна знайти у наукових працях українських авторів. Дослідники також роблять акцент на беззаперечній ролі І. Франка в українському сонетярстві, проте не наважуються виділити “франківський” сонет як окремий жанр україномовної лірики. Подібну спробу буде зроблено в рамках даної статті.

Нажаль, не зважаючи на те, що темі жанру сонету в Україні було присвячено ряд наукових і дисертаційних робіт, серед них роботи М.В. Сіробаби, О.В. Шаф, О.М. Лисенко, М.Г. Якубовської, В.Я. Чобанюка, Т.О. Савчин, на сьогоднішній день мало хто насправді знайомий з українським сонетом, який багато в чому відрізняється від сонету світового. Причин цьому багато. Серед основних слід назвати наступні: часовий простір (літературна епоха), у якому сонети створювались, національний колорит, який, у випадку з українськими сонетами (як буде доведено далі), набуває особливої ваги, особистість і спрямованість творчої думки самого автора.

Історія українського сонета зовсім не така довготривала, як історія сонета світового. У той час як останній пережив свій повний розквіт в період Ренесансу (В. Шекспір, Е. Спенсер та ін.), і, забутий, був відроджений романтиками (А. Рембо, П. Верлен, Ш. Бодлер та ін.), то перші зразки українських авторів можна датувати тільки ХІХ-тим століттям. Хоча сам жанр за твердженнями науковців став відомим в Україні набагато раніше. В рамках даної статті розгляд історичного розвитку українського сонету буде проводитися за періодизацією М.В. Сіробаби, яку він подав у своєму дисертаційному дослідженні. Найперше знайомство з жанром сонету дослідник пов’язує з перекладом М. Смотрицьким одного з сонетів Ф. Петрарки у 1610 році; проте зазначає, що ці переклади були виконані не українською, а латинською і польською мовами [14, 7]. Початок власне україномовному сонету, на думку науковця, поклала доба українського романтизму (1830-ті – 1840-ві рр.), а першими зразками стали переспіви творів інших народів. Серед піонерів українського сонетярства можна назвати такі імена як: А. Метлинський, Л. Боровиковський, М. Шашкевич, М. Устиянович, Н. Мартовицький, І. Вагилевич, Т. Падура, проте дослідники-літературознавці зазначають, що на той період сонетного канону вироблено не було, а самі твори називають “жанрово-строфічними варіаціями на тему сонета” і приписують їм ряд ознак: “наявність рудиментів силабічного віршування, відсутність сонетної композиції, низька якість рим, суто романтичний ухил тематики”. [14, 7] Дуже вдало характеристику дає цим творам Н. Назаров, називаючи їх “випадковими спробами”, а сам жанр сонету – “майже чужинцем” в українському літературному середовищі [3, 182].

Другим стає постромантичний період, у який творили П. Свиницький, П. Куліш, О. Навороцький, М. Старицький, М. Костомаров та ін. Розглядаючи генезу українського сонетного жанру даної доби, Л. Тарарива також зазначає вагому роль Ю. Федьковича в українському сонетотворенні [17]. На думку Я. Славутича сонети Ю. Федьковича – “...це ще один крок уперед у засвоєнні українською літературою доброго сонетного умільства, утвердження цього жанру в новому українському письменстві” [17, 290].

Усі вищезгадані спроби на нашу думку можна охарактеризувати як “дофранкові”. Зробити даний висновок дозволяє суголосне виділення дослідниками І. Франка-сонетаря як безперечного творця української сонетної форми. Саме І. Франко “...вितворив власне українську модифікацію сонету...” [3, 182]; М. Сіробаба дає сонетам Каменяра української літератури визначення “канонічних” і наголошує на значущості саме франкової “поетичної дефініції” сонетного жанру, що, на думку дослідника, вказує на обізнаність автора у “принципових засадах сонетярського мистецтва” [14, 6]. Д. Павличко, маючи на увазі сонетну творчість І. Франка, називає його своїм вчителем і “Мойсеєм” [11, 6].

Причиною такого позитивного відношення дослідників до франкових сонетів стає сміливе звернення їх автора до новаторства: розширення тематичних рамок поезій даного жанру, значно менша увага до формальної побудови і більша увага до змісту написаного. Н. Назаров зазначає “змістовну наповненість і реалістичність” сонетного віршу І. Франка і пояснює дану авторську позицію наступним чином: “Франковий сонет перекував сам час і місце творення поезії цього жанру. Адже навіть всі ті вишукані дрібниці тому, хто пізнав принади “кибловання” й тюремної кухні” [3, 182]. І. Франко вважав за необхідне в першу чергу визначити завдання вітчизняного сонетярства, яке формулює у завершальній поезії “Вольних сонетів”, порівнюючи його з завданнями жанру для інших народів: “Якщо у поетів ренесансної Італії та в англійських продовжувачів їхніх традицій сонет – це співець небесного (чи земного) кохання, в німців – зодягнутий у лати воїн, то в нас – “хліборобів”! – він має суто культурницькі завдання, зокрема, “орати переліг” для майбутнього розвитку культури” [3, 183]. Задля досягнення даної мети автор застосовує діалогічне мовлення; вживає риторичні питання, оклики; звертається до гумору іронії і сатири, чим доводить “...невичерпність жанру у відтворенні духу епохи та авторської соціально-естетичної позиції” [10, 6]. Революційно-демократичний зміст і новаторство франкових сонетів на думку Д.Павличка має навіть світове значення: “Він (І. Франко) поставив його (сонет) на той соціальний і національний ґрунт, з якого сам виріс, зробив його знаряддям своєї боротьби проти гнобителів народу” [10, 6].

У статті О. Лисенко ми маємо змогу також ознайомитися з такими прикметами змістовного наповнення франкових сонетів як пейзажний опис, вживання “фольклорної символіки природи” (цикл “Осінні думи”), використання принципу контрастності [9]. Ще одним прикладом відходу І. Франка від тематичної традиційності жанру сонету стає стаття О. Матушек, у якій автор доводить, що у випадку з “Сікстинською Мадонною”, автор сонету повністю нехтує ознаками церковності [7, 120].

За Н. Назаровим традиції європейського сонетярства: “видавались неактуальними в українських реаліях франкового часу” – і тому він “витворив власне українську модифікацію сонета, прикметну не формою, а змістовою наповненістю і реалістичністю поезики. Франковий сонет перекував сам час і місце створення цього жанру” [3, 183]. І. Франко спробував поєднати усю традиційну, багато в чому вигадану філософічність сонету з тією гіркою правдою існування, з якою автору не пощастило зіткнутися. Тобто однією з найважливіших особливостей цих віршів є їх першочергова абсолютна реалістичність, невігданість відносно часів написання. Саме це стає фундаментом, а форма слугує доповненням, яке, до речі, також не можна назвати віддзеркаленням традиційного доробку. Зазвичай поети різних країн намагалися будувати свої сонети ні на крок не відходячи від встановленого формального канону, і, звичайно, це не могло не обмежувати їх, заважаючи донести до читачів все те, що вони, мабуть, насправді хотіли сказати.

У своєму циклі “Вольні сонети” І. Франко усіяло на цьому наголошує, називаючи традиційні сонети “рабами”, бо “свобідна думка” тут закута у “форми пута”; а також “панамі”, бо в них “...мисль від роду приглушено для форм” аби тільки “ловити моду”; І. Франко каже про такі сонети: “Се гарний цвіт, що не приносить плоду”. Закликом-повчанням, зверненим до поетів України звучить сонет “Чого ти, хлопе, вбравсь у стрій лицарський” – поет закликає не міняти “каменярьський молот”, характерний для українського типу мислення на “Тонкий різець Петрарки”, не боятися “насміху і сварки”, “огняної хвилі”, “кривавої хвилі” писати про те, до чого попри всілякі негаразди вабить душу, щоб з неї “виринати співом” [2]. Як приклад у сонеті “Котлярєвський” автор згадує цього видатного співця України, порівнюючи його з “Могучим орлом”, який відбивши крилом “груді снігу” вчинив справжню “лавину” в україномовній літературі. І. Франко хотів своїми творами у цілому та сонетами зокрема учинити таку саму бурю, але вже на ниві тематики цієї україномовної літератури, хотів відвести Україну від німецького “панцирного” сонету, що його німці зробили з “різьбленої чарки” сонетів Данте А., Ф. Петрарки, В. Шекспіра і Е. Спенсера. І. Франко вірить у “щасливий світ будучини”, який він і хотів започаткувати у своїх творах. [17]. Ще одною значущою рисою франкового сонету є та система образів, яку використав автор. За М. Ткачуком у центрі І. Франко розміщує “просту пересічну людину”, “пошуки нових форм вираження, відбиття безпосередніх якостей і властивостей світу, які тонко відчуває ліричний суб’єкт, ретельне відтворення емоційно-почуттєвої сфери внутрішнього світу людини”, огорнувши цей світ у все образне багатство природи. О. Лисенко зазначає: “...образу природи властивий специфічний багатоплановий зв’язок з душевним світом суб’єкта висловлення” [6, 149]. І саме цей зв’язок є основним для романтиків. Створюючи свої цикли сонетів, образи висвітлені в них І. Франку були підказані народною творчістю. Особливо яскраво це простежується у циклі “Осінні думи”. Тут зустрічаємо такі анафори як “паде”, “шепче”, образ сліз мами – все це навіть сумний настрій спогадів про літо, що вже минуло, відкриваючи дорогу прохолодній осені. Листя тут не каже, не співає, а саме “шепче”, причому шепіт цей “жалібний”, “кровоавий” [6, 149].

О.Лисенко відзначає вдале використання автором прийому “контрастності”, або антитези: темна зима далі – тепле літо; жовте листя березини – дуб могучий, жолудьми багатий. Поет “ніби олюдноє природу, наділяє її індексами живої людини”, що у свою чергу властиво неоромантичному світобаченню. Саме завдяки контрасту автор підкреслює ключову ідею циклу: “жалюгідне становище українського народу на його ж одвічно рідній землі” [9].

Слід відмітити, що авторські сонети І. Франка з їх не підпорядкованістю канонам сонетної творчості багато в чому вплинули на його перекладницьку діяльність. А саме, розглядаючи переклади автором сонетів В. Шекспіра, форма яких є безперечно простішою для наслідування і копіювання ніж форма італійського відповідника, бачимо, як І. Франко відступає навіть від системи римування. Так, замість традиційної для В. Шекспіра моделі ababcdcdefefgg, перекладач вживає змінену формулу римування, яка може варіюватися від перекладу до перекладу (змінам підпорядковані тільки катрени). Наприклад у сонеті 66 бачимо наступну формулу римування: aabbcddecefeff gg. Тобто у першому катрені використано паралельне римування, у другому – рамкове, і лише у третьому – належне перехресне. Даний підхід до перекладу А. Пермінова дуже вдало називає “перестворенням”, протиставляючи його “перекодуванню”. У разі з перекодуванням усі особливості віршування оригіналу зберігаються; а перестворенням слід називати створення “в приймаючій культурі не еквіваленту, а скоріш аналогу оригіналу [19]. Саме такий підхід обрав для себе І. Франко, намагаючись зробити і свої переклади більш-менш “вільними”. Хоча що стосується сенсу перекладу, системи образів то тут дослідники характеризують поезію І. Франка як дуже вдалі. О. Нікітченко, порівнюючи у своїй статті манеру декількох перекладачів сонетів В. Шекспіра, відзначає, що у сонеті 14 лише І. Франкові вдалося зберегти образ “февральних днів”, назвати усі перелічені автором оригіналу природні явища (дощ, буря, град) [21, 166].

Що стосується форми франкових сонетів, то до даного питання, на нашу думку, слід звертатися на двох рівнях. Перший рівень – це форма окремих поезій: кількість рядків у сонеті, принцип групування рядків, система римування. Розглядаючи сонети І. Франка на першому рівні, дослідники зауважують їх зорієнтованість на кращі зразки європейського сонетярства: групування рядків за італійським зразком (два катрени та два терцети); щодо римування, то в поезіях відчутний вплив французької послідовності римування: (abba abba ccd eed) [3, 183]. Необхідно зазначити, що окрім цієї послідовності, яку можна зустріти зокрема в деяких з “Тюремних сонетів” (“Се дім плачу, і смутку, і зітхання...”; “Тюрмо народів обручем сталеним” та ін.) можна також натрапити на суцільне різнобарв’я імпровізацій: 1) усі рядки в катренах римуються однаково, а терцети за наступною формулою: aba bcc (“Сонети – се раби у форми пута”); 2) для всього сонету використовується перехресне римування (як, наприклад, в сонеті “Котляревський”); 3) в катренах використано перехресне римування, а терцети за традиційним петрарківським зразком (сонет “Як те залізо з силою дивною”); 4) в катренах – рамкове римування, першому терцеті – за формулою aba, а останньому – ccd (“Пісня будучини”); 5) перехресно римовані катрени доповнюються терцетами з наступною формулою римування: aba abb (“Колись в сонетах Данте і Петрарка”); 6) за катренами з рамковим римуванням слідують терцети з наступною формулою: abb acc (“Колись в однім шановнім руськім домі”). В останньому випадку терцети можна було б переробити на ще один катрен із завершуючим двовіршем [2].

Другий рівень пов’язаний з фактом групування сонетів у цикли, це дало поетові можливість звільнитися від “сонетних кайданів”, що на них “нарікали” англійські автори (Дж. Кітс, В. Вордсвот) і створити з сонетної форми справжній жанр в українській літературі [3, 182]. Другий рівень форми франкових сонетів, на нашу думку, тісно пов’язаний не тільки з формальною побудовою творів, але також з тематичним новаторством їх автора: саме групування сонетів у цикли, слід вважати, допомогло І. Франкові довести придатність сонетного жанру для розкриття найширшого тематичного спектру. У розділі “Сонети” збірки “З вершин і низин” ми маємо змогу ознайомитися з двома циклами (жмутками), що складаються виключно з сонетів: “Вольні сонети” та “Тюремні сонети”. Сама назва цих циклів несе тематичне навантаження, доносить в який період життя поета їх було написано. Також, кожен розділ збірки містить цикли, що до них входять сонети: цикл “Осінні думи” (“De Profundis”), цикл “Картка любові” (“Профілі і маски”). Сонети, також, входять до складу інших франкових збірок: “Зів’яле листя” (два сонети), “Із днів журби” (п’ять сонетів у розділі “Спомини”), “SEMER TIRO” та “Давнє і нове” (цикл “Поклони”), “Із літ моєї молодості” (сонети “Народна пісня (Сонет)”, “Наш образ (Сонет)”). Видно, що курс І. Франка на українізацію і розширення тематики сонетного жанру відбито і в назвах його творів. Щодо принципу поєднання поезій, то основною для І. Франка є тематика творів, а не хронологія їх написання.

Напрямки, що їх обрав І. Франко можна простежити у творчих доробках його послідовників, які творили на різних етапах історії українського сонетописання. Для більшості з них безпосередньо І. Франко став вчителем і наставником.

Сонетні спроби Уляни Кравченко (під псевдонімом Юлія Шнайдер), так само як і франкові, поділяються на більш об'ємні угруповання (у даному випадку підцикли): по три, по п'ять, по сім сонетів у підциклі. Саме І. Франко, листуючись з поетесою та вчителькою захопив її до такої поетичної творчості, у своїх листах до неї він писав: “Я маю діло тільки до поетки Юлії Ш., а коли вона мені не ласкава, то я рушаю собі на чотири вітри. Чи може я своїми науками знеохотив Вас до писання віршів? З вашого останнього листа щось подібного видко, — в такому випадку я дуже жалкую своїх наук. Але ні. Я знаю, що в кого є дар правдивий до поезії, того ніяка наука не знеохотить, той із затрутого зілля потрапить мід виссати як бджола...” [6, 42]. Послухавши слів свого вчителя, поетеса продовжує творити: при цьому, як і він, націлює себе на найширшу тематику сонетів, обираючи при цьому у більшості випадків саме тематичне, а не хронологічне групування поезій. Доказом відданості У. Кравченко франковим поетичним ідеям можуть послугувати присвячені вчителю цикли під назвами “Титани”, “Миронові”. Щодо змістовної, образної і тематичної наповненості творів поетеси, то в цьому ракурсі також бачимо дотримання франкових тенденцій: наявність у тексті великої кількості фольклорних образів: ялини, коня, козака, степу.

Задля досягнення своєї мети розвинути український сонет до інновацій звернулися й інші поети-сонетярі, які творили в один з У. Кравченко літературний період. Слід згадати такі імена як Т. Бордуляк, О. Козловський, О. Маковей, Олена Пчілка, В. Самійленко, В. Щурат, Леся Українка, Ю. Федькович, М. Шашкевич. Даючи характеристику сонетної творчості цих поетів, О. Лисенко каже наступне: “Відзначимо і визначальні риси творів названих поетів – змалювання світлого і піднесеного в душі людини, ідейні та моральні пошуки, розчарування і нові сподівання, а також відчуження, відчай, песимізм й оптимізм. Це новий етап у художньому осмисленні національного, духовного й соціального буття, розкриття способу їх мислення, психології, духовного світу, почуттів народу загалом і людини зокрема” [6, 45]. Тобто, як і у випадку з франковими сонетами, тут ми маємо справу з намаганням звільнитися від “сонетних кайданів”. Спільними рисами творів стають: широка, національно спрямована тематика, паралелізм, оригінальність словотвору. Слід зауважити, що сонетна спадщина цих авторів є відносно незначною. За твердженнями науковців період, що розглядається, можна охарактеризувати як “добу занепаду сонетної форми” [14, 6]. Розмірковуючи про даний період, О.Лисенко робила наступний досить доречний висновок: “Сонет XIX – початку XX став лише початком розквіту цього жанру в українській літературі. Своєю появою та своєрідним розвитком він означив певні тенденції: подальшу ліризацію поетичного мислення, використання органічно українських тем, послуговування літературними прийомами, властивими саме українській ліриці” [6, 61].

Наступний період розвитку вітчизняного сонету (кінець 10-х – початок 30-х рр.) відкриває перед нами цілий ряд імен авторів: М. Зеров, П. Тичина, М. Бажан, Т. Осмачка, В. Щурат, Є. Маланюк, В. Сосюра, Б.-І. Антонич, М. Рильський, П. Филипович, М. Драйхмара, Ю. Клен та ін. У даний період продовжуються свідомі експериментаторські спроби з метою модернізації сонетних канонів. Використовуються різного роду авторські впровадження: графічні ефекти Ю.Клена, синтез кількох літературних напрямів (М. Драй-Хмара), використання афористичності (М. Рильський). Для подачі більш детальної характеристики цього періоду творчість декількох авторів слід розглянути більш детально.

Сонетну творчість М. Рильського, вирізняє широка національна тематика творів, що комбінується з відносно усталеною формою (М. Рильський не писав таких занадто викривлених сонетних форм, що вже почали з'являтися у ХХ-ст.: перевернутий сонет, кульгавий сонет, сонет з допискою тощо). У цьому, на нашу думку, відчутний вплив І. Франка. М. Зеров згадує такі риси сонетів М. Рильського як: зрівноваженість і прозорість, міцна логічна побудова і строга течія мислі, поєднання безпосередності з філігранністю, афористичність [4, 93]. Сам М. Зеров відносився до сонету, як до форми, що відкриває можливості експериментаторства: “Для мене сонет (...) не жанр, а тільки логічна схема” [18, 199]. Зазначимо, що саме такою “логічною схемою” виступає сонет як частина циклів. М. Зеров писав про український сонет, порівнюючи його з сонетом канонічним: “Наш теперішній сонет мало подібний до сонетів найстарших майстрів...” – і далі: “Все інше: змінилися думки, теми, образний добір, ритміка, хоч тут лишаються ті ж чотирнадцять рядків, ті самі катрени і терцети” [18, 199]. Форма сонетів М.Рильського більш-менш стала: два катрени та два терцети; трохи змінюється віршовий розмір (п'ятистоповий ямб чергується з шестистоповим), а також система римування у терцетах. Щодо тематики, то в сонетах М.Зерова, подібно до І. Франка дуже важливу роль відіграє фольклор.

Не дивлячись на відносний занепад української літератури взагалі і жанру сонету зокрема, у першій половині ХХ-го століття поети України не лишають цієї форми. Саме ставлення до сонету, як до логічної схеми стає причиною появи в українській літературі першої половини ХХ-го століття такої форми як вінок сонетів. Важливим є те, що саме в рамках першої третини століття, за вказівками науковців з'являється перший український канонічний вінок сонетів (у

1918р. його автором став М. Жук), хоча перші спроби було зроблено ще у першій половині ХІХ-го століття (творчість І. Головацького); а також той факт, що з восьми вінків, що з'явилися до кінця 50-х років у п'яти є значні відхилення від канону [22, 7]. У вінку розширюється жанровий об'єм сонету: вінок сонетів може виступати як поема, казка чи легенда. У цьому, на нашу думку, простежуються експериментаторські тенденції, започатковані І. Франком. Серед авторів україномовних вінків: В. Бобинський, О. Ведьмицький ("На межі"), М. Терещенко ("Вінок слави", "Слово і слава. Вінок узбецьких поетів"), Г. Плоткін ("Лінія вогню"), Б.-І. Антонич. З кінця 50-х років з'являються нові імена: В. Симоненко, І. Драч, П. Мовчан, І. Калинець, А. Бортняк, П. Засенко, Б. Нечерда, М. Вінграновський, Д. Павличко, І. Андрусак та ін. Для більшості авторів знову основним стає експериментаторство і розширення меж канону як формально, так і тематично. Так, наприклад, М. Вінграновський у 13-му сонеті "Вінку на березі юності" використовує шекспірівську форму (три катрени і один двовірш); помітні також варіації автора з методом римування: зустрічається навіть римування за формулою aaaa bbbb, що є вагомим аргументом на користь експериментаторської направленості творчості автора.

Одним з найяскравіших сонетописців України, що творили у другій половині ХХ-го століття є Д. Павличко. Перші сонети автора з'являються 1956 року після завершення кандидатської дисертації про сонети І. Франка (останнє ще раз підтверджує той факт, що Д. Павличко саме І. Франка обрав собі за вчителя). Ведучи мову про сонети у передмові до збірки "Світовий сонет" автор зазначає: "Мої перші сонети з'явилися з уклоніння Іванові Франкові. Мені здавалося, що саме сонет найбільше годиться для того, щоб подати монументальний образ великого мислителя і борця за справедливість" [11, 6]. Дослідники називають поетичний світ Д. Павличка багатим та багатогранним, проте разом з тим зазначають його складність, маючи на увазі образно-емоційне вираження поета, і пов'язуючи її з часом, в який проходило формування поета [19, 190]. Неоціненна роль Д. Павличка полягає у тому що він першим з українських митців обґрунтував поняття сонету як строфи і сонету як жанру. У Д. Павличка проявляється вся метажанровість даної форми поезії: сонет виступає казкою, баладою, притчею тощо. Тематика сонетів Д. Павличка досить широка; продиктована вона була самим часом: центральним виступає патріотичний мотив, вираження у віршах своєї любові до України і її народу. Є також сонети присвячені І. Франку, які сам автор характеризує наступним чином: "... туга за проникливістю генія, якого українська нація народила, але не зуміла збагнути і належно оцінити" [11, 6]. Характеризуючи свої сонети присвячені М. Рильському, Д. Павличко пише: "... я намагався висловити особливу любов, яку викликають до себе поранені воїни" – і далі: "В тих віршах започаткована сповідальна лінія мого сонетарію. Щоразу, коли я вже хотів назавжди покінчити з немодною в наші часи класичною формою, тобто покинути своє сонетописання, у мене починався новий період закоханості в сонет" [11, 6].

Щодо форми сонетів Д. Павличка, то вона дуже різноманітна. Зустрічаються як канонічні зразки, так і сонети, в яких використані октави чи секстини. Цікавим є використання Д. Павличком моно рим у катренах (сонет "Шановний критику"). Дослідники зазначають пересічність цього сонету з франковим "Епілогом" [11, 8]. Цілий цикл складають сонети написані білим ямбом ("Білі сонети"). Тобто бачимо, що сонетна форма для Д. Павличка, як і для більшості його попередників, не є чимось сталим, відкриваючи можливості до експериментування. Слід відмітити також те, що деяким своїм сонетам Д. Павличко дав заголовки, що не передбачено канонам. Д. Павличко, так само як і І. Франко, обрав тематичний спосіб формування циклів.

У другій половині ХХ-го століття українські митці продовжують працювати з сонетом, все сильніше змінюючи і модифікуючи дану форму лірики: з'являються як відносно канонічні сонети так і їх формальні видозміни, до яких відносяться кульгаві сонети, перевернуті сонети, безголові сонети, половинні сонети, хвостаті сонети, подвійні сонети. Слід назвати такі імена сонетарів як А. Малишко, Л. Костенко, В. Симоненко, В. Стус, Б. Тен та ін. У 80-х рр. до когорти сонетарів приєднуються Т. Коломиєць, Ю. Андрухович, Т. Мельничук, К. Москалець. Серед тих хто сприяє збагаченню канонічної форми дослідники виділяють Т. Севернюк та О. Бросаліну. Звертаються до сонету поети української діаспори: П. Косенко, Б. Кравців, Л. Мосендз, О. Тарнавський, Г. Черінь, Я. Славутич тощо.

Розглядаючи розвиток сонету на сучасному етапі, М. Сіробаба виділяє наступні його особливості:

- 1) значні кроки в напрямку модифікування сонетної форми за різними параметрами (застосування найрізноманітніших розмірів, своєрідних схем, композицій і строфічних побудов);
- 2) розробка нових "аномальних" форм сонета (сонетій, сонет-паліндром тощо);
- 3) відмова від належного синтаксичного й пунктуаційного оформлення текстів;
- 4) розширення сонетного лексикону за рахунок неологізмів та вульгаризмів;
- 5) підвищення якості канонічного сонета завдяки використанню оригінальних тропів і рим.

[14, 8].

Розглянувши історію і тенденції розвитку української сонетної форми, можна дійти певних висновків і виділити ряд особливостей, які, на нашу думку, є спільними для більшості сонетних доробків українських авторів:

- 1) національно-направлена широка тематика віршів;
- 2) свідоме експериментування з формою (варіації віршового розміру, системи римування);
- 3) об'єднання поезій у цикли та вінки, що значно розширює жанрові межі канону і дозволяє з двох боків подивитися на сонетну форму: як на жанр і як на строфу.

У кожного з авторів, безперечно, можна виділити певні авторські особливості письма, які, проте, не принижують ролі українського сонету як “каменярського молоту” визволення українського поетичного слова. Беручи до уваги те, що всі вищезгадані особливості першим свідомо використав І. Франко, чим, як показує дослідження, надихнув на творчість своїх наслідувачів, то мову можна вести про нову форму україномовної поезії, а саме “франківський сонет”. Даний термін, на відміну від терміну “франковий сонет” має означати вірш написаний не самим І. Франком, а будь ким з митців, які обрали для творчості започаткований Каменярем напрям у сонетописанні. Найяскравішими з таких митців в Україні, на нашу думку, є У. Кравченко, М. Рильський, Л. Українка, Т. Осмачка, Ю. Клен, В. Симоненко, М. Вінграновський, Д. Павличко. До цього жанру не слід долучати сонетні модифікації, які повністю спростовують усі встановлені канони (перевернуті сонети, хвостаті сонети, кульгаві сонети, половинні сонети тощо).

Слід зазначити, що виділення такої форми як “франківський сонет” є важливим не тільки для власне українського літературознавства, але також для перекладознавства: доцільним є дослідити вплив “франківського сонету” на перекладацькі спроби українських майстрів. Про можливість такого впливу може свідчити, наприклад, 66-й сонет В.Шекспіра у перекладі Д. Павличка:

Я кличу смерть — дивитися набридло
На жебри і приниження чеснот,
На безтурботне і вельможне бидло,
На правоту, що їй затисли рот,

На честь фальшиву, на дівочу вроду
Поганьблену, на зраду в пишноті,
На правду, що, підлоті навдогону,
В бруд обертає почуття святі,

І на мистецтво під п'ятою влади,
І на талант під наглядом шпики,
І на порядність, що безбожно краде,
І на добро, що в зла за служника!

Я від цього всього помер би нині,
Та як тебе лишити в самотині?! [11, 7]

За твердженням самого перекладача, цей переклад врятував його від “думки про смерть” і “...був ніби помстою радянському режимові” [12, 7]. Дійсно, вчитуючись у ці рядки, можна побачити, наприклад, всі ознаки переадресації: якщо В. Шекспір звертається до друга, то Д. Павличко – до України. Саме такий висновок напрошується з його коментарів до цього перекладу. Проте це вже питання іншого дослідження.

Список використаних джерел

1. Вінок сонетів В. Вінграновського й І. Андрусика. Особливості плетення [Електронний ресурс] / І. Цапліна. – Режим доступу: <http://www.zsu.zp.ua/99/1-article.php?item=36>.
2. Вольні сонети [Електронний ресурс] / І. Я. Франко. – Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua/books/18/if.html>.
3. Іван Франко і сонетярство [Електронний ресурс] / Н. Назаров // Всесвіт. – 2006. – №7/8. – С.182–184. – Режим доступу: http://vsesvitjournal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=184&Itemid=41#up.
4. Лавриненко Ю. Лірика і ліричний епос Максима Рильського // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХст.: у 3кн. / Ю. Лавриненко. – К., 1994. – Кн. 2. – С.91–99
5. Лисенко О. М. Природа ліризму в українському сонеті ХІХ – початку ХХст: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец 10.01.01 “Українська література” / О. М. Лисенко. – Івано-Франківськ, 2009. – 18с.

6. Лисенко О. М. Природа ліризму в українському сонеті: дис. ... кандид. філол. наук: 10.01.01 / Лисенко Олександра Миколаївна. – Івано-Франківськ, 2009. – 190 с.
7. Матушек О. Ю. З (поза-) текстових структур “Сікстинської Мадони” І.Франка / О. Ю. Матушек // Українське літературознавство. – 2006. – №68. – С. 117–121.
8. Неокласичні тенденції в ранній поезії Лесі Українки [Електронний ресурс] / О. І. Борзенко // Наукові праці Кам’янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка – 2009. – №19. – С. 7–10. – Режим доступу: www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nprkpu/Fil/.../1_02_Borzenko.pdf.
9. Образи природи та художня функція колористики в сонетах І. Франка [Електронний ресурс] / О. М. Лисенко // видавництво Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника – 2007. – №13. – С. 121–124. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/pspo/2007_13_1/doc_pdf/Lisenko_st.pdf.
10. Павличко Д. В. Сонети Івана Франка // І. Франко. Сонети. – Львів: 1955. – С. 6.
11. Павличко Д. В. Сонети; Світовий сонет / Передм. авт. – К.: Генеза, 2004. – С. 5–8.
12. Павличко Д. В. Сонети; Світовий сонет / Д. Павличко. – К.: Генеза, 2004. – 536с.
13. Савчин Т. О. Сонети Д.Павличка. Поетика жанру: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / Т. О. Савчин. – К., 1999. – 20с.
14. Сіробаба М. В. Жанрово строфічні модифікації українського сонету: автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец 10.01.01 “Українська література” / М. Сіробаба. – Храрків, 2000. – 10с.
15. Славутич Я. Розстріляна муза / Я. Славутич. – К.: Либідь, 1993. – 494с.
16. Слова символи у сонетах Уляни Кравченко [Електронний ресурс] / О. М. Лисенко // видавництво Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника – 2007. – №14. – С. 128 –132. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/pspo/2007_14_1/doc_pdf/lisenko.pdf.
17. Сонетний жанр в українському літературному дискурсі [Електронний ресурс] / Л. Ю. Тарари-ва. – Режим доступу: <http://intkonf.org/tarariva-lyu-sonetnyi-zhanr-v-ukrayinskomu-literaturnomu-diskursi>.
18. Традиції та новизна в сонетах М. Зерова [Електронний ресурс] / В. І. Башманівський // ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка – 2004. – №16. – С.199–201. – Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/2116/1/8.pdf>.
19. 30-й сонет Шекспіра в перекладі Д.Паламарчука (до проблеми пере створення поетичного тексту) [Електронний ресурс] / А. О. Пермінова // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка – 2005. – №23. – С. 189-191. — Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/2558/1/1.pdf>.
20. Тюремні сонети.[Електронний ресурс] / І.Франко. – Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua/books/18/if.html>.
21. Українські та російські переклади сонетів Вільяма Шекспіра: спроба порівняльного аналізу [Електронний ресурс] / О. В. Нікітченко // Культура народів Причорноморья — 2004. — №54. — С. 164–169. – Режим доступу: www.nbu.gov.ua/Articles/KultNar/72/pdf/ukaz.pdf
22. Шаф О. В. Сонет Емми Андрієвської в західноєвропейському контексті: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец 10.01.01 “Українська література” / О. В. Шаф. – Дніпропетровськ, 2007. – 24с.
23. Якубовська М. Г. Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку: автореф. дис. автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец 10.01.01 “Українська література” / М. Г. Якубовська. – Одеса, 2002. – 15с.

***Анотація.** Розглянуто історію розвитку сонетної форми в Україні. Проаналізовано характерні жанрові особливості українського сонету і причини, якими дані особливості були обумовлені. Зроблено акцент на провідній ролі І.Франка у вітчизняному сонетописанні. На базі проведеного історичного і критичного огляду доведено факт існування “франківського” сонету як окремого жанру лірики. Згадано про вплив даного жанру на перекладацьку діяльність українських сонетарів.*

***Ключові слова:** “франківський” сонет, український сонет, світовий сонет, сонетописання, сонетарій, жанр лірики.*

***Summary.** Reviewed is the history of sonnet genre in Ukraine. Analyzed are genre features of Ukrainian sonnet and causes by which these features were predetermined. Stressed is I.Franko’s leading hand in Ukrainian domestic sonnet writing. Basing on the given historic and critical review proved is existence of “Frankivsky Sonnet” as a separate lyric genre. Mentioned is the influence of this genre on the Ukrainian sonnet-writers translation activity.*

***Key Words:** “Frankivsky” sonnet, Ukrainian sonnet, world sonnet, sonnet writing, sonnet works, lyric genre.*

ТРАГІЧНЕ НАЧАЛО ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ЧИННИК У СТРУКТУРИЗАЦІЇ ПОЕЗІЙ У ПРОЗІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

На початку ХХІ століття помітне поживлення інтересу до жанру поезії в прозі, що засвідчено в дисертаційних дослідженнях О. Кривуляк, О. Бігун, однак літературознавці доволі оглядово розглядають поезії в прозі Лесі Українки, згадуючи лише твір “Твої листи завжди пахнуть зов’ялими трояндами” та порівнюючи з творами Михайла Яцківа, Марка Черемшини, вбачаючи певну схожість за тематикою [3]. М. Кармазіна, досліджуючи життєвий та творчий шлях письменниці, розкриває обставини, за яких виникли ці твори, однак не вказує на приналежність до вище вказаного жанру [6]. У компаративному зіставленні проаналізовано твір і “Сліпець” із “Allegro patetico” М. Зушманом та з однойменним твором О. Кобилянської літературознавцем О. Вісич [4; 5]. Проте обоє дотримуються погляду, що мають справу з нарисом. Однак їхні попередники не були такими одноставними, а це, на нашу думку, є більш доречнішим: О. Бабишкін називає “Сліпця” Лесі Українки “алегоричним, а по суті своїй глибоко автобіографічним твором”, Л. Кулінська – нарисом, проте вбачає також тут риси лірики, а Т. Третяченко – “прозовим етюдом” [2, 271; 8, 93; 12, 206]. Як бачимо, літературознавці (Г. Аврахов, Л. Кулінська, Л. Міщенко, В. Святовець) акцентували увагу на розгляді творів і раніше, проте визначали як поезію в прозі лише “Твої листи пахнуть зов’ялими трояндами” [1; 8; 10; 11]. Проаналізувавши наукові праці та публікації, ми побачили певну розбіжність та невизначеність, тому наше завдання – детально дослідити особливості цих творів, розглядаючи їх як поезії в прозі, та проаналізувати образну систему, художні засоби, простежити трагічне начало як ключовий чинник для побудови поезій у прозі.

Загалом Леся Українка закарбувалася на сторінках української культури як оригінальний та самобутній митець. Творчість письменниці багатогранна щодо тематики і своєрідна стилем, якістю, що простежується у зацікавленні різними жанрами прози, драматургії та поезії. Маючи можливість ознайомитися із вітчизняними і світовими зразками із сфери літератури, Леся Українка однак уникає копіювання, а свідомо робить творчу селекцію. Водночас сама вона наснажує свої твори глибиною думки, філігранно шліфує словесний матеріал, адже прагне торкнутися найтонших порухів душі людини. Це прагнення реалізувалося цілком у ліриці письменниці, а також у такому жанрі як поезія в прозі, що і становить об’єкт нашої уваги.

Неодноразово літературознавці виявляли інтерес до твору Лесі Українки “Твої листи завжди пахнуть зов’ялими трояндами...”, який сповнений похмурим настроєм. Він був написаний 7 листопада 1900 р. і опублікований вперше лише в 1947 р. у збірнику “Леся Українка. Неопубліковані твори”. За жанром це поезія в прозі, адже крім прозової форми викладу у творі домінує ліризм, поетичне звучання. В основу твору покладений конкретний життєвий факт – стосунки з Сергієм Мержинським. Літературознавець М. Деркач у примітках до збірки навіть назвала “Твої листи завжди пахнуть зов’ялими трояндами” листом, який був призначений Сергію Мержинському [13, 134]. Справді, адресатом у поезії в прозі виступає чоловік, проте, беручи до уваги погляди дослідниці Л.П. Кулінської [8, 91], приходимо до висновку, що перед нами все ж таки поетичний твір, в якому художньо осмислюються людські почуття. Однак помилково було б стверджувати, що призначався він безпосередньо С. Мержинському, адже такими відвертими рядками письменниця морально вбила б свого товариша. Про бережливе ставлення до нього дізнаємось із листа Лесі Українки до сестри Ольги за 17 грудня 1900 рік: “Пише теж і про те (С. Мержинський), що при мені йому навіть гинути буде легше, але ж не можу я своїм раптовим приїздом дати зрозуміти: ось ти вже гинеш...” [17, 196].

Експеримент щодо жанру не ніс новаторського характеру, адже був відомий в українській та й у світовій літературі загалом. Таке зацікавлення в поетеси виникло ще раніше. У листі за 1894 р. до свого дядька М. Драгоманова зазначала, що пише “свою повість та вірші в прозі і вірші в віршах...” [16, 202]. На спосіб висловлення почуттів Лесі Українки вплинули саме поезії в прозі І.С. Тургенева, одну з яких, “Німфу”, вона переклала на українську мову. Про вагомий вплив творчості російського письменника на формування Лариси Косач свідчать листи письменниці. Також на цьому наголошував літературознавець В. Святовець у праці “Епістолярна спадщина Лесі Українки: Листи в контексті художньої творчості”. І.С. Тургенев водночас також звертався до символічних образів умираючих троянд у поезіях в прозі “Розы” (1878), “Как хороши, как свежи были розы...” (1879) [11, 115]. Тому для розкриття психології героя, переживання якого досягли свого апогею, письменниця звертається по допомогу до цього жанру.

Автор, щоб структурувати мовний матеріал, обирає форму монологу, сконцентровуючи увагу на переживаннях ліричної героїні. Леся Українка образ троянд використовує для показу

фізичного стану людини, що приречена на повільне згасання. Однак, якщо в “Рожах” О. Кобилянської простежимо радше приреченість, відсутні будь-які шанси на майбутнє, то Леся Українка натомість чітко і незауважено поєднує у творі протилежні стани: відчай, біль поступово переходять у надію. Вона утворює цілісну картину із зорових образів і запахів для розкриття стану героя, якого називає “зів’ялим квітом”. Перифраз вжито для того, щоб показати весь драматизм ситуації: юнак поступово гине, не відчувши життя на смак, як рослина в’яне, передчасно зірвана і ще не розквітла. Лірична героїня у листах коханого відчуває запах зів’ялих троянд, що є доказом приреченості і водночас породжує здатність відчувати людину на відстані. І хоч ці пахощі легкі, тонкі, та вони постійно викликають негативні передчуття. Для героїні вони асоціюються зі спогадами про мрію та з усвідомленням її нездійсненності. Поява юнака у житті дівчини змінила звичний ритм, створила ілюзію про щастя, підтримку, тому думка про втрату завдає страждань: “Мій друже, любий мій друже, створений для мене, як можна, щоб я жила сама, тепер, коли я знаю інше життя?” [17, 55]. Ці зміни у житті авторка порівнює з дитячим риданням, підтверджуючи раптовість, несподіваність, характерну для двох явищ. Героїня цінує його вміння “рятувати... від самої себе”, тому навіть не бентежить ситуація, що вона посідає не перше місце в житті та серці свого товариша.

З метою посилення емоційності твору Леся Українка використовує рефрен “Візьми мене з собою”, який наголошує на прагненні героїні розділити з ним усі негаразди та подолати випробування долі. У поезії в прозі письменниця не вдається до яскравих описів троянд, що ми спостерігали в Ольги Кобилянської, бо вони несуть зовсім іншу смислову навантаженість: допомагають відтворити безпорадний стан фізичного згасання юнака. У кінці твору Леся Українка надає кольорам вагомому значення, адже білий, рожевий, червоний, блакитний виконують не лише підсилювальну роль, а й символізують силу кохання та пов’язані з ним мрії. Сама квітка здавна була символом краси, молодості, оновлення в природі й людських почуттях, натомість кожен її різновид на щось вказував. Так білу троянду вважали ознакою духовності, чистоти, дівочої цноти, червону – материнства, кохання, блакитну – чистої, високої любові [7, 31-32].

Щоб сфокусувати увагу читача на почуттях героїні, в яких у повній мірі сконденсовано усі її переживання, страх, письменниця вживає вигук “О” на початку речень (“О, візьми мене з собою, і нехай над нами в’януть білі троянди!”, “О, дорогий мій!”, “О, рятуй мене, любий!”), які вказують на страждання дівчини. Для створення схвильованого тону використовуються риторичні звертання (“Мій друже, мій друже”), речення із незавершеною думкою, риторичні оклики: “Твої листи завжди пахнуть зов’ялими трояндами, ти, мій бідний, зов’ялий квіте!.. о, я піду до тебе з найщільніших обіймів, від найсолодших поцілунків!.. Ох, у тривких до життя людей таких очей не буває!.. Я так боюся жити!.. О, рятуй мене, любий! [18, 55-56]. Питальні слова творять і поступово збільшують емоційне напруження: “Як можна, щоб я жила сама, тепер, коли я знаю інше життя?.. Нащо твої листи так пахнуть, як зів’ялі троянди?.. Чому ж я не можу, коли так, облити рук твоїх, рук твоїх, що, мов струни, тремтять, своїми гарячими слізьми?.. Невже я одинока згину?.. Ти, може, маєш яку іншу мрію, де мене немає? [18, 55-56]. За допомогою повторів письменниця підкреслює настрій, згущує барви. На фізичний стан героя вказують тремтіння рук, що свідчить про слабкість організму людини, очі, яких героїня не спостерігала у “тривких до життя людей”, тобто міцних, стійких. Усі зображальні засоби спрямовані на виділення чи посилення потрібної поетичної думки. Весь твір нагадує реквієм, простежується незаперечний зв’язок із українськими народними голосіннями. Проте є одна деталь, яка вказує на сподівання, очікуване диво: протягнута крізь темряву рука дівчини, що здатна на все заради порятунку товариша.

Поезія в прозі “Твої листи завжди пахнуть зов’ялими трояндами...” – це оспівування самовідданої, жертвовної любові жінки, спроможної розділити і щастя, і горе з коханим. Можливо, саме у цьому творі письменниця сформулила для себе вказівки для подальших дій, які були ще попереду. Одержавши невтішні новини від лікаря С. Мержинського у середині листопада 1900 р., поетеса вирішує бути поруч з ним, навіть прикладає усі зусилля, щоб урятувати, не очікуюючи від нього подяки чи відповіді на свої почуття. Підтвердженням слугують рядки з листа до О.Ю. Кобилянської за 1901 рік: “Я мушу бути найспокійнішою від всіх, хоч я, власне, найменше маю ілюзій, а через те й надії (зо мною лікар був найщирішим). Щодня мій друг розмовляє про те, як ми вкупі за границю поїдемо, в Швейцарію, як то гарно зостріти там весну... А я весни так боюся. І я кажу йому, що поїду з ним, що буду з ним, аж поки він поправиться... В сьому правда те, що я не покину його так, як його покинули інші його друзі. Я з ним останусь, поки буде треба” [17, 206]. Своєї приятельці вона радить на майбутнє: “не давати на поталу недузі” Осипа Маковея, зразу ж покладати усі сили на його порятунок, боротися за життя і вірити, бо інакше можна впасти у розпач.

Леся Українка проявляла цікавість до творчості Ольги Кобилянської: “Що ж там мій хтось дорогенький за новелку пише? Чому хоч не скаже комусь на яку тему? А правда, хтось комусь

говорив, що хтось чорненький таки буде писати і багато і, може, ще ліпше, ніж досі?.. Цвіт папороті не може зовсім загинути від якоїсь “ведмежої” лапи, так тільки на який час прив’яне, а потім знов зацвіте... Так завжди буває” [17, 304]. Так письменниця висловлює впевненість у здатності митця пережити усі негаразди.

Згодом Леся Українку настільки вразила поезія в прозі “Сліпець” Ольги Кобилянської, що стимулювала до написання власного твору “Сліпця”. У листі вона аргументує свій вчинок та пише про реакцію відомого критика, викликану поезією в прозі О. Кобилянської: “Хоч ведмідь “Сліпця” не зрозумів, то ще то не значить, аби ніхто не міг зрозуміти. Хтось думає, – писала поетеса, – що зрозумів, а як зрозумів, то видно з того нарису-pendant (тобто додатка), що тут прилений до листа. Чи так? Хтось не міг утриматись, щоб того не написати, і ліг і не встав, поки не написав. Може і про меву (по-українськи чайки) щось напише, але не зараз” [17, 346]. Зовнішня драматична колізія, зіткнення протилежних характерів відсутні у творі Лесі Українки “Сліпець”, як і в однойменній поезії в прозі О. Кобилянської, та властивий прозовий виклад матеріалу. Увага фокусується на самовираженні незвичайної особистості, а художня думка передається через безпосереднє переживання, що характерно для лірики. Все це свідчить на користь того, що “Сліпець” Лесі Українки є також поезією в прозі, хоча літературознавці так і не дійшли згоди.

Письменниця звертається до алегоричного образу сліпця, який, на відміну від свого попередника, створеного О. Кобилянською, ніколи не був впевнений у своїй здатності бачити, чим завдячував оточуючим людям. У формі розгорнутого монологу гіперболізує переживання ліричного героя. Через його, викривлене для інших, сприйняття предметів і явищ (покрита плямами цвілі та павутинням статуя, сивий сніг) простежуємо оригінальність оповідача. Врешті-решт виникає непорозуміння між сліпцем та людьми: “Часто вважали мене сліпим, а мені здавалося, що я таки видючий” [14, 195]. В такому ж становищі перебувала і сама Леся Українка, якій було знайоме почуття відчуженості, навіть перебуваючи у колі знайомих і рідних: “...Я багато в чому думаю і почуваю інакше, ніж решта нашої родини і твої приятелі (тобто товариші сестри О.П. Косач), але ж нормальним людям багато чого недоступно такого, що зовсім ясно стоїть для таких ненормальних, як я” [17, 235].

Тон оповіді сповнений суму, трагізму, супроводжується тужливими мелодіями арфи, слізьми героя, навіює самотність. Однак твір не позбавлений оптимістичних нот, адже сліпець не втратив надію колись побачити сонце. До життя його повернули сестра милосердя та добра дитина. Остання уособлює людину, котра несе непомірний по силі тягар, а також сприяє формуванню кредо, суголосному авторському: для людини не досить тільки слухати, а потрібно й бачити. Сліпець прагне всилити в серце дитини надію, з рук сестри забрати костур, який вручили їй добрі товариші, і стати для неї опорою. Таким способом Леся Українка трансформує вислів О.Кобилянської “Товариші мої дали мені костур на дальше життя”, продовжуючи логічний ланцюг “Я не маю костура, щоб дати тобі, але я дам себе” [14, 200]. Його водночас потрібно сприймати і як висловлені слова підтримки поетеси, адресовані О. Кобилянській.

На тональності твору Лесі Українки позначилась також і власна трагедія, пов’язана із смертю С. Мержинського. За допомогою образу сліпця письменниця робить поглиблений аналіз своїх переживань та показує реакцію оточуючих на них: “Я плакав і питав людей: чи я осліп? Одні здвигали плечима і казали: “Не знаю”. Другі казали: “Не думай про те”. Треті потішали: “І сліпі живуть на світі, єсть такі, що й зроду сонця не бачили” [14, 196]. Невелика кількість людей допомогли ліричному героєві пережити душевну травму та фізичну недугу, як і автору. Внутрішні рефлексії сліпця, його емоційно наповнений світ, переживання, скомбіновані уявою письменниці, стали предметом дослідження для митця. Тому для реалізації поставленої мети поетеса використовує монолог не лише як засіб аналізу характеру ліричного героя, його оточення, а й показу здатності оповідача до самоаналізу.

Леся Українка майстерно використала слухові та дотикові асоціації у побудові образу сліпця, що створили ілюзію зорового сприйняття: “І коли ми ходили у двох по садку – на нас спадав ніжним дощем, ледве дотикаючись лиця, весняний цвіт і роса з дерев, а пахоці квіток напливали тихими хвилями “ я не раз забував, що я не бачу, мені було так, як бувало ще замолоду, коли я був зовсім здоровий та ходив у темні, непрозорі нічки-петрівочки слухати соловейків у рідному гаю, я тоді слухав соловейків і зовсім не думав, що краще – день чи ніч” [14, 198]. Письменниця підводить читача до висновку, що для людини не досить тільки слухати, тому і сліпець так і не може звикнути жити без здатності бачити все навколо: барви, сонце, світло, “білий з ніжними відтінками сніг”, гарну мармурову статую, яка, “здавалось, оживе і слово промовить”, срібно-рожеву західну хмарку.

В уяві героя виникають зорові образи не тільки завдяки досвіду з минулого, а ще й тому, що є митцем за способом самовираження, за своїм внутрішнім світом. Лише творча людина може так заглиблюватись в образи: “І дитина зараз приносила свою важку арфу... і грала мені, і биль мій затихав, і я більше марив про щось невиразне, ніж думав над тим, як зникла хмарка, та чи я сліпий, чи видючий. І так було добре...” [14, 197]. Письменниця зумисно обриває речення, щоб читач сам зумів проникнути у почуття героя, самостійно відкрити для себе психологічний стан

сліпця. Вона надає йому здатність наділяти предмети та явища рисами людського характеру: біль – лютий, закуток – одинокий, руки – добрі.

В аналізованому творі можна віднайти і характерні ознаки романтизму: у поетичному поєднанні мрії і дійсності, реального і фантастичного та утвердженні ідеалу прекрасного. Мова у поезії в прозі характеризується використанням повторів (“я все був хворий, все мене боліло”, “я візьму з її рук важкий, колючий костур... і кину його геть межі дрова і візьму її під руку”, “а може, ми...ми обоє, я і сестра, таки побачимо...побачимо його, сонечко наше боже, святе”). Їхня роль полягає у фіксації уваги читача на запланованих діях, що посилює їхню значимість для героя. У творі також використано стилістичну фігуру – висхідну градацію, яка побудована на розташуванні висловів у міру наростання емоційно-експресивних якостей, що стосуються у творі двох різних образів: “І дитина зараз приносила свою важку арфу (занадто важку для її тонких дитячих ручок) і грала мені, і біль мій затихав, і я більше марив про щось невиразне...” [14, 197]. Вигуки “о”, “ох”, “ой лихо” допомагають формувати цілісну картину, сприяють емоційному напруженню.

Леся Українка за життя не подавала до друку “Сліпця”, бо у ньому спробувала здійснити самоаналіз, виразити інтимні почуття, тому не вважала за доцільне опублікувати його.

Для висвітлення становища поетів у рідній стороні Леся Українка також звертається до прози, вміщуючи її у рамки лірики. Так виникає поезія в прозі “Голос однієї російської ув’язненої”, що стала поетичним посланням французьким поетам та артистам (літературознавець К. Кухалашвілі зараховує твір до публіцистики). Письменниця мала намір опублікувати її у французькій пресі, що підтверджують рядки з листа до дружини дядька Л. Драгоманової від 6 листопада 1896 р.: “А все-таки мені хочеться, щоб з Росії дійшов хоч один протест проти такої профанації поезії і хисту, якої допустили французи сей рік у Версалі...” [16, 358]. Тобто письменниця згадує той факт історії, коли французькі діячі культури виявили нешанобливе ставлення до мистецтва загалом, взявши участь в офіційних торжествах на честь царського подружжя, прибулого у Францію того ж року. Твір має підзаголовок “Маленька поема в прозі”, в якій простежуються ознаки і політичного памфлету. Однак, враховуючи витонченість, високу поетичність та невеликий обсяг можна із впевненістю стверджувати, що ми маємо справу із поезією у прозі, в якій, як зазначала і літературознавець О. Бігун, звучить патріотичний мотив [3].

Весь протест, свої переживання письменниця висловлює через образ героїні, котрий створено на контрасті: невольниця зі слабеньким співом – величні півбоги, увінчані лавровими та трояндовими вінками. Вона відносить себе до поетів, які почуваються, наче у в’язниці, адже прохання так і залишились у сфері нездійсненого, прокляття їхні даремні. Героїня не бажає тамувати свої почуття ні за які лаври: “Можна все згнітити, за винятком голосу душі, – він дасть себе почути і в дикій пустелі, і серед натовпу, і навіть перед царями” [15, 17]. Вона переконана: найважливіше для кожного – це мати можливість займатися справою, до якої є хист, що перегукується зі “сродною працею” Г. Сковороди. У поезії в прозі Леся Українка використовує низку художніх засобів: метонімію “ганьба лицемірній лірі” (вчинки французьких поетів і артистів переносяться на музичний інструмент, що асоціюється з їхньою діяльністю), персоніфікації (“запліснявіле каміння”, “іржаві ліхтарі”, “тісні площі” виступають промовцями і не спроможні мовчати, кожний камінь кричить: “Геть тиранію!”), епітети (“великі імена”, “слабенький спів”, “безутішні сльози”, “дикі пустелі”, “лицемірна ліра”, “улесливі струни”). Риторичні фігури з великою кількістю повторів, звертання, синонімічні ряди посилюють силу емоційного впливу. Для ліричної героїні в’язниця не має просторових меж, вона асоціюється із Росією, яка величезна за розміром, адже людину “можна заслати аж на край світу, не викидаючи поза державні межі” [15, 18]. Багатство країни вбачається у голоді, неосвіченості, лицемірстві, безкінечній тиранії, “бастільських” фортецях. В аналізованій поезії у прозі відчутна ремінісценція твору Т. Шевченка “Кавказ”, яка є опосередкованою:

У нас же й світа як на те –
Одна Сибір неісходима,
А тюрм! а люду!.. Що й лічить! [19, 337].

У кінці твору героїня, вибачаючись перед французькою музою, приходиться до висновку, що перед нею менше завинила, ніж вільні письменники із улесливими віршами. Весь сплеск емоцій, гнівних почуттів становить смисловий центр, формування якого не обійшлося без представника митців, у назві якого відображено і його становище на Батьківщині – Ув’язнена.

Отже, підсумовуючи проведене дослідження поезій у прозі Лесі Українки

“Твої листи завжди пахнуть зов’ялими трояндами”, “Сліпець”, “Голос однієї російської ув’язненої”, можна констатувати, що письменниця щедро послуговується художніми засобами (метонімія, епітети, персоніфікація), слуховими та дотиковими асоціаціями, складними за смисловим навантаженням образами. Все це разом із фігурами стилістичного синтаксису (градація, риторичні звертання і питання, рефрен, речення із незавершеною думкою) посилюють емоційність та настроєвість твору, увиразнюючи ліричне начало, що є превалюючим. Аналізуючи

поезії у прозі, ми віднаходимо і автобіографічні елементи, адже саме життєві перепетії стали тим каталізатором, який сприяв до написання творів цього жанру, базуючись на зразках української та світової літератур. Як бачимо, трагізм став центральною віссю, навколо якої у скондесованій формі скупчуються переживання ліричного героя, формотворчим чинником у побудові поезій у прозі Лесі Українки. Дослідження поезій у прозі письменниці дає можливість водночас поглибити знання щодо особливостей творів цього жанру в цілому.

Список використаних джерел

1. Аврахов Г. Г. Художня майстерність Лесі Українки. Лірика / Г. Г. Аврахов. – К. : Рад. шк., 1986. – 233 с.
2. Бабишкін О. Леся Українка – прозаїк / О. Бабишкін // Леся Українка : Публікації. Статті. Дослідження / [ред. О. К. Бабишкін]. – К. : Вид-во АН УРСР, 1954. – С. 256-278.
3. Бігун О. А. Типологія жанру поезії в прозі (французька та українська літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / Бігун Ольга Альбертівна. – Тернопіль, 2008. – 20 с.
4. Вісич О. Однойменні нариси Лесі Українки та Ольги Кобилянської “Сліпець”: діалог текстів / Олександра Вісич // Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць / ред. М. Жулинський; упоряд. Н. Сташенко. – Луцьк, 2007. – Т. 4, кн. 1 – С. 384-389.
5. Зушман М. Мала проза Богдана Лепкого та Лесі Українки: спроба порівняльно-типологічного прочитання / Михайло Зушман // Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць / ред. М. Жулинський; упоряд. Н. Сташенко. – Луцьк, 2005. – Т. 2. – С. 203-210.
6. Кармазіна М. Леся Українка / Марія Кармазіна. – К. : Видавничий дім “Альтернативи”, 2003. – 416 с.
7. Комзюк В. Квіти у творчості і долі Лесі Українки / Віра Комзюк, Наталія Пушкар // Леся Українка і родина Косачів в контексті української та світової культури : матеріали ІІ Всеукр. наук.-практ. конф., 24-25 лютого 2001 р. : наук. зб. / ред. Г. Бондаренко ; упоряд. Анатолій Силюк / Волинський держ. ун-т ім. Лесі Українки; Колодяжненський літературно-меморіальний музей Лесі Українки. – Луцьк : Надтир’я, 2001. – С. 31-34.
8. Кулінська Л. П. Проза Лесі Українки / Л. П. Кулінська. – К. : Вища шк., 1976. – 166 с.
9. Кухалашвілі К. Леся Українка – публіцист / К. Кухалашвілі. – К. : Дніпро, 1965. – 247 с.
10. Міщенко Л. І. Леся Українка : посіб. для вчителів / Л. І. Міщенко. – К. : Рад. шк., 1986. – 303 с.
11. Святовець В. Ф. Епістолярна спадщина Лесі Українки: листи в контексті художньої творчості / В. Ф. Святовець. – К. : Вища шк., 1981. – 184 с.
12. Третяченко Т. Г. Художня проза Лесі Українки: творча історія / Т. Г. Третяченко. – К.: Наук. думка, 1983. – 288 с.
13. Українка Л. Неопубліковані твори / Леся Українка ; [підгот. та прим. М. Деркач]. – Львів : Вільна Україна, 1947. – 142 с.
14. Українка Л. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 7: Прозові твори. – 568 с.
15. Українка Л. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1977. – Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті. – 320 с.
16. Українка Л. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1978. – Т. 10: Листи (1876-1897). – 544 с.
17. Українка Л. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1978. – Т. 11: Листи (1898-1902). – 478 с.
18. Українка Л. Твори / Леся Українка. – К. : Дніпро, 2000. – 632 с.
19. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко ; [вступ. ст. О. Гончара; приміт. Л. Кодацької]. – К.: Дніпро, 1988. – 774 с.

Анотація. У статті розглядаються поезії у прозі Лесі Українки, акцентується увага на використаних автором художніх засобах, фігурах стилістичного синтаксису та превалюванні ліризму. Це дозволяє із впевненістю стверджувати, що твори безперечно належать до вказаного вище жанру. Доведено також, що трагічне начало стало своєрідним стимулом до написання автором цих творів.

Ключові слова: Леся Українка, трагічне начало, поезія в прозі, жанр, образ, художні засоби.

Summary. The article deals with Lesia Ukrainka's poetry in prose, the emphasize is made on used tropes by author, figures of stylistic syntax and prevailing of the lyricism. It allows to affirm confidently that works undoubtedly belong to indicated above genre. It is proved also that tragic base have become the peculiar stimulus for writing this works by author.

Key words: Lesia Ukrainka, tragic base, poet in prose, genre, image, tropes.

РЕЛИГИОЗНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ РУССКИХ СЕКТАНТОВ В ИЗОБРАЖЕНИИ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО (РОМАН “АНТИХРИСТ (ПЕТР И АЛЕКСЕЙ)”

Бытование сектантов в русской литературе, культ их мученической смерти за веру не раз уже становились предметом изучения в отечественном [4; 9; 11] и зарубежном [14] литературоведении, но нельзя сказать, что все проблемы, связанные с ним, нашли свое бесспорное разрешение. Меньшее внимание исследователи уделяли тому, как раскольников изображали русские символисты. Тема, означенная в заглавии статьи, не исследована вовсе. Целью данного исследования является анализ особенностей религиозного сопротивления сектантов-самосожженцев в заключительной части историсофской символистской трилогии “Христос и Антихрист” Д.С. Мережковского.

Русская секта – традиционный объект особо пристального внимания символистов. Мережковский считал, что нигде с такой силой не сказалась фантастическая и фантазирующая душа народа: православие она так вряд ли досталась. Оно вынуждено довольствоваться страхом, послушанием, почтением к власти – то есть совершенно не теми чувствами, которые составляют основу религиозности, хотя и служат ее неизменными спутниками.

Русское сектантство Мережковский рассматривал как “грозный девятый вал”, который унесет Россию от ее исторических берегов. В нем он видел антигосударственное брожение умов, которое доходит до отрицания власти, до “религиозного анархизма”, до революционной оппозиции в виде открытой мистической ереси. Религиозную революцию сектантов Мережковский интерпретировал “как одно из действий и, может быть, именно последнее действие трагедии всемирного освобождения” [8, 136, 130], как результат правительственных гонений на раскол. Вместе с тем, в эпизодах с сектантами с их тяготением к мученичеству нарастает полярность между силами добра и зла. Ищущий “лучшей веры” правдоискатель Тихон Запольский, один из главных героев романа, символизирует грань, отделяющую требовательное к себе религиозное *искание* от самодовольного и спесивого *обретения* веры как последней и естественной истины. Первое стремится к познанию Бога и себя, второе – к поучению ближнего.

Вряд ли можно согласиться с мнением современного исследователя о том, что тяга Мережковского к изображению русского раскола объясняется только “романтической, характерной для некоторых символистов, идеализацией сектантства” и желанием проиллюстрировать тезис П.Б. Струве о “химическом соединении” интеллигенции с народом с конкретизацией ее “в неославянофильском духе” [12, 159]. Сам Мережковский свидетельствовал: “Готовясь к «Петру» (написанию романа “Петр и Алексей”. – И. Ч.), ездил для изучения быта сектантов и староверов за Волгу, на Керженец, в г. Семенов и на светлое озеро, где находится, по преданию, невидимый Китеж-град” [6, 278]. Сектанты для Мережковского были одним из источников мистического света, так как они занимают пограничное положение между жизнью и смертью, между небом и землей. Пограничность их положения проявляется в способности преобразовывать тьму в свет.

По словам З.Г. Минц, “в заключительной части трилогии “Антихрист (Петр и Алексей)” происходит <...> перелом в мировоззрении Мережковского <...>. Земной мир – по-прежнему царство непримиримых «бездн», но теперь позиция автора становится этической, христианской. Эволюция Мережковского во многом определяет общие пути русского символизма” [9, 15].

Две противоположные бездны Мережковского, антиномии между Христом и Антихристом, это труднодостижимое сочетание противоречий, порождают синтез, связанный с исконной раскольничьей Россией: “Пророчество исполнилось: выросла в дебрях лесных обитель и расцвела, как лилия райская, под святым покровом Богородицы <...>. Светлая Россия потемнела, и мрачная Ветлуга воссияла” [5, т.2, 651].

“Спасая живую душу” от “мертвой воды” “химической государственности”, “народ бежал в леса в скиты, зарывался в землю, сжигался на кострах”, избирая эту крайнюю меру как средство защиты благочестия в условиях преследования. В “изуверской дикости” сектантов Мережковский видит один из путей ухода от “казенщины” [7, 67] мертворожденного, по мнению автора, российского государства.

Теоретические установки Мережковского отличались многосоставностью. В мышлении Мережковского традиция романтико-идеалистического философствования, стремящегося снять антиномии бытия в их синтезе, преломилась как попытка примирить противоположности (языческое и христианское – в религии “третьего завета”, ренессансную полноту жизни и мистический спиритуализм – в мировосприятии, альтруизм и права самодовлеющей личности –

в этике); Мережковский неустанно говорил о пагубе разрыва этих начал. Идея конфликтности бытия противостояла представлению о его изначальной многосоставной цельности. Как автор трилогии “Христос и Антихрист” Мережковский оставался в плену у метода “полярностей”, этого мистицированного суррогата диалектической мысли, присущего Ф. Ницше.

Символизирует синтез крайностей – оказавшийся в “преподобной пустыни” “послушник” Тихон: “Здесь, после долгих странствий по лесам Керженским и Чернораменским, поселился проповедник самосожжения, старец Корнилий с учеником своим, беглым школяром, стрелецким сыном, Тихоном Запольским <...>. Исполнил, наконец, Господь его желание давнее – привел в «благоутишное пристанище»” [5, т.2, 651, 653].

Мифологема пути Тихона выступает не только в форме зримой реальной дороги, но и метафорически – как обозначение линии поведения (особенно часто нравственного, духовного), как некий свод правил, закон, учение, своего рода вероучение, религия. Ценность пути Тихона состоит не столько в том, что он венчается неким успехом, достижением благого и чаемого состояния, сколько в нем самом. Целью является не завершение пути, а сам путь, вступление на него, привидение своего Я, своей жизни в соответствие с путем, с его внутренней структурой, логикой и ритмом.

Тихон осознает: “И земля, и небо были одно. В лике небесном, подобном солнцу, Лик Жены огнезрочной, огнекрылой, Святой Софии Премудрости Божией он видел лик земной, который хотел и боялся узнать”. Чтобы достигнуть чаемого, ему еще “надо было пройти через красное пламя – красную смерть, чтобы достигнуть этого неба”. Он слышит, как “многие, убегая от Антихриста, сами сжигаются”, слышит “о последних временах, об Антихристе”, о том, что “век сей кончается”. Восток противопоставляется Западу: “А Иванушка-дурачок, по-прежнему сидя на корточках, обняв колени руками, тихонько покачиваясь и глядя на Восток – начало дня, пел вечному Западу – концу всех дней”; Тихон испытывает “знакомый ему с детства ужас и радость конца” (выделено мною. – И. Ч.) [5, т.2, 654, 656, 657, 658, 660]. Тихон жаждет присоединиться к мученикам за веру, жаждет быть сожженным за веру.

Тихон становится свидетелем раскольничьего “братского схода для совещания о спорных письмах Аввакумовых”. Эпизод “схода” изоморфен сценам религиозных дискуссий, инспирированных императором Юлианом (роман “Смерть богов (Юлиан Отступник)”: тот же фанатизм участников, та же ортодоксальность: “Диакон Федор обличал Аввакума в ереси. Старец Онуфрий, ученик Аввакума обличил в том же диакона Федора. Последователи Федора, единосущники, обзывали онуфриян трисущниками, а те в свою очередь поносили единосущников кривотолками. И учинилось великое рассечение <...>, раздор церковный <...>. С раннего утра до полудня прели единосущники с трисущниками, но ни к чему не пришли <...>, не только единосущники трисущникам, но и братья братьям в обоих толках готовы были перервать горло из-за всякой малости: крестообразного или троекратного каждения, ядения чесноку в день Благовещенья <...>, воздержания попов от луку <...>, правила не сидеть в говении <...>, чтения вовеки веком, или вовеки веков – из-за каждой буквы, запятой и точки в старых книгах <...>. Начали богословием, кончили сквернословием <...>. На мужицьем соборе в Ветлужских лесах спорили почти так же, как четырнадцать веков назад, во времена Юлиана Отступника, на церковных соборах при дворе византийских императоров” (выделено мною. – И. Ч.) [5, т.2, 660-661, 662, 665, 666].

Раскольники принимают решение “принять второе крещение огненное <...>, Антихриста ненавидя”. Мученическая смерть для них – средство “совосстать Христу, уравниваться с ним в роли посредника между землей и небом”. Тихон в смятении: “Казалось, что, если он останется дальше в этой безумной толпе, то сам сойдет с ума <...>. Он лег ничком на землю, зарылся в траву и опять <...> целовал землю, молился земле, как будто знал, что только земля может спасти его от огненного бреда, красной смерти” [5, т.2, 670, 671], когда должна “образоваться круговая евхаристия: Христос причащается тела и крови мучеников, как они причащаются его тела и крови”, когда “единственно правильным образом жизни оказывается смерть” [11, 57]. Так же будет целовать землю и молиться ей и главный герой романа Мережковского “14 декабря” (трилогия “Царство Зверя”), Валериан Голицын.

Образы “костра” и “креста” сближаются во многих символистских произведениях 1900-х гг. (например, у А. А. Блока [см.: 3, т.2, 252], выявляется связь образов “огня” и “костра” с мотивом добровольной жертвенной гибели). Самосожжение старообрядцев трактуется творцом Прекрасной Дамы не как жертвенность и пассивность, а как “весть о сжигающем Христе” [3, т.3, 248]. Огонь самосжигающихся сектантов становится для русских символистов национальной формой бунта, национальной формой распятия, самосожженцы объединяют образы бунтаря и Христа. Малейшее упоминание “огня” у символистов несет в себе все отмеченные выше значения.

Мережковский не уходит от изображения негативных качеств народного характера, народной религиозной стихии: “Выделяя интенсивность духовных исканий, пламенный эсхатологизм, представавшие созвучными авторскому идеалу, Мережковский не затушевывал и темные стороны этой стихии – зачастую таящийся в ней фанатизм, слепую экзатичность” [4, 813].

Истинная религиозность, по мнению писателя, начинается с порыва вовне, прочь из мира, в котором нет ни красоты, ни справедливости, – такова вера русского сектантства с ее пламенностью, болезненными фантастическими изломами и еще одной главной русской чертой, а именно ненавистью к остальному миру. “Подчинение всякой государственной власти и есть <...> отречение от образа Божьего в человечестве, поклонение образу Царя-Зверя, Антихриста. Существо всякой власти <...> не только безбожное, но и против Бога идущее, дьявольское”, – писал в 1908 году Мережковский в статье “Христианские анархисты” [7, 81]. Русская тяга к взаимному истреблению, русская претензия на обладание конечной истиной окрашивают все события русской истории. Всякая революция оборачивается, прежде всего, самоистреблением и к налаживанию жизни не ведет, одни сектанты бьются с другими.

Н. А. Бердяев утверждал: “Тайна истории есть тайна свободы” [2, 45]. Драма Петра I как великого реформатора – это драма свободы, навязываемой свободы, когда материальное возносится над духовным, над верой. Раскольники, в интерпретации Мережковского, потому так отчаянно оппонировали официальной церкви (вплоть до самоуничтожения в огне), что они ощущают измену императора, ставшего в их глазах *Анти-Христом*, измену православной вере, Христу, совести

Внезапно вспыхнувшая у Тихона любовь-наваждение к “молодой скитнице Софье” решает всё: “Ему казалось, что лес и трава, и земля, и воздух, и небо – всё горит огнем последнего пожара, которым должен истребиться мир – огнем красной смерти. Но он уже не боялся и верил, что краше солнца, Красная Смерть” [5, т.2, 651, 674]. Стихия огня непосредственно связана с историческо-философской концепцией Мережковского, учением о “Духе-Огне”, идущем от Гераклита и Иохима Флорского.

По словам современной исследовательницы, “радение было обрядом перехода в другой мир. Переход осуществлялся через высший суд. Этот обряд обеспечивал пребывание в сакральной ситуации, в эсхатологическом времени <...>. Обряд радения <...> являлся средством восстановить эсхатологическую ситуацию <...>. Радения не могут быть сопоставлены с гарями. Гарь – действие реальное, наполненное священным смыслом. Радение – действие обрядово-символическое. Священная эсхатологическая действительность рубежа XVII-XVIII вв. приобрела в радении те ослабленные символистские формы, те рамки, которые нужны были ей, чтобы сохраниться в качестве воспоминания. Иным образом спад эсхатологического накала при сохранении эсхатологических настроений проявляется в создании общин, стабильных образований, стремящихся к изоляции и самосохранению внутри «погибшего» мира” [11, 66].

Любовь-наваждение Тихона и Софьи подается как нечто языческое, властно вторгшееся в стихию ортодоксального христианства: “Ласки этих двух детей в темном срубе, в общем гробу, были так же безгрешны, как некогда ласки пастушка Дафниса и пастушки Хлои на солнечном Лесбосе <...>. И вспомнилась Тихону белая ночь, кучка людей на плоту над гладью Невы, между двумя небесами – двумя безднами – и тихая, томная музыка, которая доносилась по воде из Летнего Сада, как поцелуи и вздохи любви из царства Венус” [5, т.2, 676, 677].

Вполне очевидно, что Мережковский, как и Гоголь, испытывал “какой-то суеверный страх” [3, т.5, с.657] в отношении к телесной, женской красоте. В романе “Петр и Алексей”, впрочем, как и в предыдущих частях трилогии, плотское или идеализируется или подается в статуарно-пластическом выражении, или в таких формах, в которых на поверхность выходит “небесное”. Скитница Софья сравнивается с “лицом святым на золоте иконы” [5, т.2, 671]. Апологетизация же “святого сладострастия”, “святого соединения плоти с плотью” отсутствует. Как и Вл. Соловьев, Мережковский полагает, что лишь в эроте, в полноте земной страсти, индивидуум может выйти за пределы собственного “я” и признать абсолютное существование и равноценность “я” любимого или любимой.

Художественное пространство символистского романа складывается из топографических и онирических картин; оно служит средством для выражения как внешнего, так и внутреннего мира действующих лиц. В ожидании “красной смерти” Тихон вспоминает “далекое”: “Припомнился <...> спор <...> о Комментариях Ньютона к Апокалипсису <...> и слова <...>, которые отозвались тогда в душе Тихона таким предчувственным ужасом: “В то самое время, когда Ньютон сочинял свои Комментарии, – на другом конце мира <...> в Московии, дикие изуверы, которых называют раскольниками, сочиняли <...> свои комментарии к Апокалипсису и пришли почти к таким же выводам, как Ньютон. Ожидая <...> кончины мира и второго пришествия, одни из них ложатся в гробы и сами себя отпевают, другие сжигаются <...>, в этих апокалипсических бреднях крайний Запад сходится с крайним Востоком и величайшее просвещение – с величайшим невежеством <...>, конец мира приближается <...>, всё на земле истребится огнем <...>”. Воспаленное сознание искателя истины и правды сближает образ императора и образ гениального художника, возникает своеобразный “мостик” между второй и третьей частью трилогии “Христос и Антихрист”. “Лионардо Давинчи” и “исполин в кожаной

куртке голландского шкипера” (т.е. Петр I. – И.Ч.) сближаются в “далеких воспоминаниях”: “В обоих лицах было что-то общее, как бы противоположно-подобное: в одном – великое созерцание, в другом – великое действие разума” [5, т.2, 678-679]. Связь с произведением, открывающим трилогию “Христос и Антихрист”, романом “Смерть богов (Юлиан Отступник)”, ощущается в том, что раскольники Мережковского видят в себе преемников первых христиан апостольских времен, духовных продолжателей их дел.

Огонь для Г. Башляра [см.: 1] – одно из универсальных начал объяснения мира, ключ к пониманию множества вещей и явлений. Но главное, пожалуй, то, что огонь в большей степени, нежели другие “первоначала” мира, обладает свойством противоречивости, в силу чего наиболее точно соответствует человеческой натуре, что и позволяет Г. Башляру связать человеческий опыт, психику человека с огнем. По его мнению, тотальная, бесследная смерть в огне является для человека некой гарантией перехода в иной мир, он оказывается прямо-таки замороженным идеей смерти в момент созерцания того, как огонь пожирает поленья. Огонь же как побудитель биофиллического начала в человеке наделен сексуальным смыслом и связан с изначальным стремлением к любви. Огонь связывается и с добром, и со злом, с любовью и со смертью. Огонь идеализируется в представлении людей в связи с идеей очищения, имеющей как чисто психологическое, так и научное объяснение. Но есть и другая сторона: огонь преисподней локализуется в “нечистом” месте и предстает символом зла.

В интерпретации П. Флоренского огонь – катарсический суд Божий, чистилище. “Самость” человека “очищается” огнем. Человек становится свободным от “бури страсти” [13, 227, 240, 241]. Огонь символизирует (вместе со светом) первоэнергию. Динамика огня ассоциируется с любовью, витальной силой и бессознательным. В сфере огня властвуют подсознательные силы глубины и тотальности, порожденные Хаосом.

Об “огне сердца”, аналогичном земному огню, о дионисийской природе мифа огня, о “Фениксовом *костре* мирового трагизма” писал Вяч.И. Иванов. По мнению автора “Ницше и Диониса”, Дионис воспламеняет сердца, биение которых воспроизводит космический ритм, а душа возрождается в огне.

Положительными героями, “солью земли” в романе “Петр и Алексей” являются бегущие от ужасной действительности и от “Антихриста” еретики, сектанты, которых объединяют эсхатологизм, ожидания конца мира, описанного в Апокалипсисе. Раскольники-богоискатели петровской эпохи, для которых единственно правильным образом жизни оказывается смерть, наделены религиозно-мистическими “чаяниями” самого Мережковского, живущего в XX веке.

“Тихон очнулся в лесу, на свежей росистой траве. Потом он узнал, что в последнее мгновение, когда лишился он чувств, старец с Кирюхою подхватили его вдвоем на руки, бросились в алтарь часовни, где под престолом была дверца, вроде люка, в подполье, спустились в этот никому неведомый тайник и подземным ходом вышли в лес <...>. Так поступали почти все учителя самосожжения: других сжигали, а себя и ближайших учеников своих спасали для новой проповеди”. По словам старца, Тихон теперь “умер для мира, воскрес для Христа”. Старец-пройдоха призывает Тихона “облечься в оружие света, быть <...> в красной смерти проповедником”; он уверен, что и “Россия вся погорит, а за Россией – вселенная” [5, т.2, 686-687].

Эсхатологические чаяния старца носят символистский характер. “Первые костры раскола, зажженные правительством, должны были явиться для эсхатологически настроенного народного сознания началом страшного суда. Далее уже могло быть безразлично, кто, собственно, зажигал огонь, мучители или мученики. Страшный суд может быть увиден в каждой гари, и тем самым эсхатологическая мистерия в каждом отдельном случае могла считаться доведенной до конца <...>. Страшный суд становится личным правом и личным делом человека. Неединовременность страшного суда соответствует растянутости и разобщенности конца мира в русском эсхатологическом действе вообще (Ср. множественность антихристов, избавителей, мессий)” [11, 62, 63].

Таким образом, проанализированные особенности религиозного бунта сектантов в романе “Антихрист (Петр и Алексей)” позволяют утверждать следующее: 1) апокалипсические чаяния раскольников в исследуемом произведении носят символистский характер; 2) архаичная символика огня особенно ярко выявляет дуалистический характер символистского Универсума писателя с его амбивалентностью жизни и смерти; 3) всякая революция, в том числе и религиозная, оборачивается, по мысли Мережковского, самоистреблением и к налаживанию жизни не ведет.

Список использованных источников

1. Башляр Г. Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения; [пер. с фр. Б. М.Скуратова] / Гастон Башляр. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1999. – 344 с.
2. Бердяев Н. А. Смысл истории / Николай Александрович Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 176 с.
3. Блок А. А. Собрание сочинений: [в 8 т.] – Л. : Гослитиздат, 1960-1963. – Тт.1-8.

4. Бойчук А. Г. Дмитрий Мережковский/ А. Г. Бойчук // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.): [в 2 кн.] – М. : ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. – Кн. 1. – С. 779-851.
5. Мережковский Д. С. Собрание сочинений: [в 4 т.] / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – М. : Правда, 1990. – Тт. 1-4.
6. Мережковский Д. С. Автобиографическая заметка /Дмитрий Сергеевич Мережковский // Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений: [в 24 т]. – М. : И. Д.Сытин, 1914. – Т. 24. – С. 107-116.
7. Мережковский Д. С. В тихом омуте / Дмитрий Сергеевич Мережковский: статьи и исследования разных лет. – М. : Советский писатель, 1991. – 496 с.
8. Мережковский Д. С. Царь и революция: сборник: [первое русское издание] / Дмитрий Сергеевич Мережковский, Зинаида Николаевна Гиппиус, Дмитрий Владимирович Философов. – М. : ОГИ, 1999 – 224 с.
9. Минц З. Г. О трилогии Д. С. Мережковского “Христос и Антихрист” / Зара Григорьевна Минц // Мережковский Д. С. Христос и Антихрист: Трилогия. – М. : Книга, 1989. – Т. 1. – С. 5-26.
10. Минц З. Г. Поэтика русского символизма / Зара Григорьевна Минц. – СПб. : Искусство – СПб, 2004. – 480 с.
11. Плюханова М. Б. О некоторых чертах народной эсхатологии в России XVII-XVIII вв. / Мария Борисовна Плюханова // Ученые записки Тартуского государственного университета. – 1985. – Т. 645. – С. 54-70.
12. Поварцов С. Н. Траектория падения (о литературно-эстетических концепциях Д. Мережковского) / Сергей Николаевич Поварцов // Вопросы литературы. – 1986. – № 11. – С. 153-191.
13. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Опыт православной феодичеи в двенадцати письмах / Павел Александрович Флоренский. – М. : Путь, 1914. – 814 с.
14. Ханзен-Леве А. Русское сектантство и его отражение в литературе модернизма / Аге Ханзен-Леве // Русская литература и религия: сб. науч. тр. – Новосибирск : Наука, 1997. – С. 194-198.

Анотація. На матеріалі заключної частини історіософської символістської трилогії “Христос та Антихрист” розглянуто зображення особливостей релігійного бунту сектантів, яких Д.С. Мережковський кваліфікував як своєрідних анархістів-революціонерів, окреслено основні причини їх опору. Доводиться, що світ надзвичайних релігійних рухів зображається письменником з символістсько-історіософських позицій.

Ключові слова: історіософія, російський символізм, Д.С. Мережковський, сектанти, революція.

Summary. On the material of the concluding part of the historiosophical Symbolist trilogy “Christ and Antichrist” we consider the imaging of the religious riot of the sectarians, whom D.S. Merezhkovsky qualified as a kind of revolutionary anarchists, and the main reasons of their resist. We have proved that the world of exceeding religious movements is pictured by the writer from the Symbolist-historiosophical point of view.

Key words: historiosophy, Russian Symbolism, D.S. Merezhkovsky, sectarians, revolution.

ЛІНГВАЛІЗАЦІЯ КОРДОЦЕНТРИЧНОГО КОНЦЕПТУ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ (НА МАТЕРІАЛІ ФРАЗЕМ)

У моделюванні внутрішньої людини беруть участь такі поняття, як характер, розумові здібності, психологічний стан людини, і зовнішнього – зовнішність, фізіологічні стани, соціальний статус, вчинки. Знаряддям думки (мислення), необхідною умовою існування не лише культури народу, а і його самого є мова. Мова криє в собі незрівнянну енергетичну силу, є феноменом найуніверсальнішим у царині Духу (культури), зокрема й тому, що містить не тільки досвід тисячоліть і тисяч поколінь, а й сконденсовану енергію почуттів, психіку нації. Тому особлива увага звертається на фразеологію, адже в жодній галузі мови “немає стільки екстралінгвістичного, як у фразеології” [6, с. 276]. Вітчизняні та зарубіжні мовознавці все частіше досліджують фразеологічну номінацію через призму ментальності, етносвідомості та культури певного етносу.

Однією з найактуальніших проблем сучасного мовознавства є вивчення концептів, що дає широку можливість отримати інформацію про ментальну модель дійсності, відображену в мові даного народу. Предметом нашого дослідження ми обрали концепт, який найтісніше пов’язаний із поняттям “української кордоцентричності”, – *серце*. У лінгвістиці є багато визначень концепту. Ю. Степанов розглядає концепт як “пучок” уявлень, понять, знань, асоціацій, переживань, який супроводжує те чи інше слово. [6, с. 291].

Домінантність компонента *серце* в культурних традиціях різних народів визначається важливістю відповідної частини тіла для людського організму, яка підтверджується істиною: *серце* – найперший орган, з якого починається життя та останній, яким воно закінчується. “*Без ядра горіх ніщо, так само, як і людина без серця*”, – писав Григорій Сковорода, який “надав серцю певного концептуального характеру” (4, с. 105). Універсальна символічність концепту *серце* полягає у втіленні активного принципу життя, різноманіття чуттєво-емоційної сфери, “середини” як центрального символу, знання, інтуїції, проникнення в найтонші порухи людської душі. Не дивно, що в багатьох фразеологізмах та пареміях, які торкаються духовної діяльності, поняття *серце* та *душа* ототожнюються.

У своєму дослідженні Я. С. Гнатюк зазначає, що український кордоцентризм є “продуктом двох діаметрально протилежних типів мислення: художньо-образного, асоціативного і аналітичного, логіко-дискурсивного. Тому основні його концепти виражені як в символічній, так і понятійних формах, у вигляді міфу і теорії” [3, с. 185].

Основним засобом веобалізації концепту виступає лексико-семантична група *серце*.

Аналіз лексикографічних джерел (синонімічні, енциклопедичні, тлумачні, фразеологічні словники української мови) дозволяє зробити висновок, що на позначення концепту *серце* в українській мові існує лексико-семантична група *серце*, до якої відносимо лексеми *серденько*, *сердечко*, *груди*, *середина*, *двигун*, *мотор*. На нашу думку, ці слова можна об’єднати у лексико-семантичну групу, що становить собою ядро концепту.

Деякі соматизми в українській мові мають 20-30 варіантів – синонімів, демінутивів та аугментативів, вульгаризмів, жаргонізмів, сленгізмів. Проте *серце* в українській мові утворює, порівняно невеликий синонімічний ряд: *серденько*, *сердечко*, *груди*, *середина*, *двигун* або *мотор*. Як бачимо, *серце* – це той орган, який “позбавлений насмішок, неповаги, нехтування”. Навіть рос. *сердчишко* с *кулачишко* може видатись на перший погляд дещо іронічним. Але, якщо взяти до уваги факт, що розмір серця людини визначають за розміром її кулака, то вираз набирає, на наш погляд, двох антонімічних парадигм: з одного боку *кулачишко* – це щось маленьке і беззахисне, з іншого – кулак – символ войовничості, гніву, злості.

Можливо, саме тут варто шукати причину двох протилежних конотацій: *не мати серця* – а) бути недобрим, нечуйним, недобррозичливим; б) (до кого – чого) не відчувати прихильності до когось, чогось; в) (на кого, проти кого) не гніватися на когось.

Практично всі універсальні конотації концепту *серце* знайшли своє віддзеркалення в переносній (в основному метафоричній) семантиці найменування цієї частини тіла в різних мовах. Особливою різноманітністю відрізняється така семантика у соматизмі *серце* як організуючого центру фразеологічних одиниць (нижче – ФО). В ідіостилі українських поетів виявлена велика кількість концептуальних метафор: біоморфні (*серце-птаха*, *серце в’яне*, *сохне*, *розцвітає*), світлова, теплова, смакова метафори концепту. *Серце* представлено як зосередження різних суперечливих відчуттів, тому образ може розпадатися на полярні ознаки, створюючи смислові опозиції. Так, *зорова метафора* включає образ серця як зрячого і сліпого. “*Зряче лише одне серце:*

найголовнішого очима не побачиш”, – писав Антуан де Сент-Екзюпері. Властивість ока бачити далеко, а серця глибоко дала можливість В. Стусу утворити неологізм *серцеокий* (Сто плах перейди, *серцеокий*). А Д. Павличко докоряє тому, хто “*на серце вже осліп*”, адже така людина не зможе збагнути чужого щастя, зрозуміти іншого (Іду по рідному селу...). *Слухову метафору* зустрічаємо у поезії І.Грінчака “А може, цього справді й не було...”, де ліричний герой наодинці зі своїми мріями у березовому гаю “*слухає серцем*” “срібну тишу”.

Розглядувані нами ФО з номеном *серце* дають підстави твердити, що серце є центром мислення, пам’яті (*Карбуватися в серці; впасти в серце – поховати в серці; викинути (викреслити) з (свого) серця кого; виривати / вирвати з серця*), символом розуму, мудрості та інтуїції (*серце знає, відає; розуміти / зрозуміти серцем; серцем чути (відчувати) / відчутти; вчувати / вчутти серцем; серце чує (учуває) / учуло*). Того, хто є знавцем людського серця, душевних порухів людини, називають “*серцевідцем*”. Однак “*що робиться в серці, знає тільки серце*” – стверджує афганське прислів’я. Богдан-Ігор Антонин у поезії “Тюльпани” пише про те, чого “*людське серце збагнути неспроможне*”. В українському фольклорі відобразився зв’язок між гнівом та “розумом” серця: *у сердитого й серце дурне*.

Трансформації дістає ФО *нести тягар у серці* в поезії Вінграновського: / *моєю літньою судьбою На Поділля, Галич і на Степ Карим оком, чорною бровою Ти мене у серці понесеши* (Може бути, що мене не буде...). Подібне звертання звучить і у словах М. Сингаївського: *Ти пам’ятай життям, І в серці пронеси* (Під небом – на землі). Персоніфікований образ пам’яті зустрічаємо у Б. Олійника: *Гримить мені пам’ять у серце, як ртуть: “Ти владен простити, але – не забудь”* або: *Що ж ти тягнешся руками до мого серця, пам’ять?* (Урок).

Серце є носієм різних властивостей характеру, як позитивних, так і негативних; злу, підступності, жорстокості протистоять простота, чистота, праведність, хоробрість, непохитність.

Не той пан, що надів жупан, а той що у нього щире серце – мовить українське прислів’я. Про *щире* серце є і фразеологізми: *від щирого серця; з щирим серцем; щире серце; щирим серцем*; близькими до них є *всім серцем, від усього серця*. В поезії ФО можуть зазнавати певних модифікацій, розширення, напр.: у І. Грінчака: *Тобою дихає весна, Тобою серце щиро б’ється...*(Мені такої не знайти); у Т. Шевченка: *Там найдете щире серце І слово ласкаве* (Думи мої, думи мої...).

Аксіологічність виражена в пареміях: “*З перцем чи не з перцем, аби з добрим серцем*”; “*Добрий той язик, що не каже лихого, й добре те серце, що не думає такого*”; “*У кого серце вовче, той їсть, кого хоче*”; “*Коли з пана – пан, то хоч черстве серце, а все ж має. А коли з хама – пан, то ні душі не має, ні серця*”; у І. Драча: *Щасливе серце – ти щедротне*. Подібні аксіологічні образи “*чулого і простого серця*” згадуються в поезії М. Руденка “В моїм краю”, “*ревного серця*” у поезії І. Драча “Мій спомин про Юрія Яновського”.

Оскільки серце становить осереддя різноманітних почуттів, хвилювань, страждань, то воно є джерелом і чинником різного ступеня радощів і смутку, захоплення й розпачу, злості й примирення, ревнощів і спокою, відваги і паніки, обурення й заспокоєння, заздрощів і байдужості, оптимізму і песимізму, піднесення й занепаду. Всі ці емоції знайшли відображення у творах українських поетів.

Якщо говорити про *радість* серця, то в українській мові, як і в російській, англійській та російській мовах поняття “радість”, “радіти”, наприклад, при перекладі Біблії передається кількома словами, що свідчить про істотне звуження цього фрагменту, в той час, як у давньоєврейському тексті Біблії нараховується понад 20 слів, які передають ці поняття, що дає лінгвістам право говорити про високу номінативну щільність, яка була раніше характерна для концепту “радість”.

“*Серце наше звеселяймо!*” – закликає відома українська пісня. Г. Сковорода вважав, що “*веселе серце – хороші ліки навіть для хворого*”, сумування – то убогість, злидарство, а веселість є багатством, невіддільною ознакою щастя. Серед фразеологізмів є чимало одиниць, що передають радісні почуття, спокій та втіху: *веселити / розвеселити серце; (аж) душа (серце) радіє (радується); розквітати (розцвітати) серцем; гарно на серці; радісно на серці; легко на серці; тихо на серці; залоскотало коло серця; серце (душа) співає*.

Радість, приємність, насолода відчутні в поезії О. Олеся “*Ти з’являєшся, як ранок...*” – “*Як радіє, квітне серце!*”, де приємні відчуття посилює флористичний образ, у поезії Т. Шевченка “*Думка*” – “*Грає синє море, Грає серце козацьке*”, де радість посилюється зоровими та слуховими образами.

Разом з тим українській ментальності не властиво за маскою сміху приховувати свої негативні емоції: “*Не вимучуйте з себе сміху, Коли серце стогне від мук*”, – радив В. Симоненко (Кривлякам). Є. Маланюк, навпаки, закликав: *Хай серце устами нашими н’є Радість. Все інше – зайве* (Романс).

“*Серце мудрого в печалі*” – говориться в Біблії. Чи не тому в українській поезії переважають сумні мотиви і чи не поетів найбільше стосуються слова: “*Журба плугом по серцю оре*”? Звідси

велика кількість поезій, що містять образи печалі, смутку, болі, туги, сліз, страждання. У Т. Шевченка: *Чи заплаче серце одно на всім світі...* (Думи мої, думи мої...); у Л. Костенко: *Він руки грів і зневажав Пілата. В своєму серці плакав і скорбів* (Перш, ніж півень запіє...); у І. Драча: *Так зривається серце моє...* (Пам'яті Василя Шукшина). Проте трапляються і оптимістичні мотиви, як от у П. Грабовського, ліричний герой якого втішає зраженого козака: *Не хились додолу, зражений козаче, Про лиху пригоду навіки забудь, Найлютішу муку серце переплаче...* (Козакові).

Поруч з концептом *серце* зустрічаємо і концепти *туги*, *болю*, про що свідчать численні поетичні твори. У О. Білаша: *Поїду в серці з тугою Долиною-яругою* (Стою в дворі під липою), у Богдана-Ігоря Антонича: *та в серце туга стукає, мов пугач* (Молодий поет); у І. Драча: *А в дядька в серці – туга, А в дядька в серці – тіні...* (Крила).

Ще однією характерною особливістю концепту *серце* можемо назвати відображення у пареміях та фразеологізмах, так би мовити, “фізичних параметрів” серця, які імплікують вдачу, характер, емоційний стан та ін. Як і кожній фізичній величині, серцю властиві такі категорії:

“маса”

з важким (нелегким) серцем; з легким серцем (з легкою душею); І. Драч вживає синонім *трудне* (замість *важке*): *А вітри двадцятого століття Моє серце трудне підіймають* (Дві сестри);

“розмір”

велике серце; Мала частинка світу в людськiм мозку, А в кожному серці людськiм – цілий світ (Сковорода). У В. Барки *серце – це “дужий океан” (Океан)*, образ цей імплікує не стільки безмежність людського серця, скільки силу;

“об’єм (глибина)”

на дні серця; з dna серця; мілкий серцем; у глибині серця; на дні серця; на дно серця; до глибини серця; іти з глибини серця, з dna серця; закуток серця. “Деся на дні мого серця заплела дивну казку любов” – писав П. Г. Тичина. М. Вінграновський: Чую голос неначе в мареві, чую в серці – на самiм дні (Може бути, що мене не буде...).

Зазначимо, що поняття *глибини* серця – не лише поетичний образ, а й філософська категорія, на яку звертав увагу і П. Д. Юркевич. Він дійшов висновку, що світ як система життєдайних, сповнених краси й знаменності явищ, існує й відкривається спершу для глибокого серця, а вже потім для розуміючого мислення.

Про знецінення глибини людської душі, людського серця свідчать жарти на кшталт: чоловіки здатні помітити глибину лише в жіночому декольте.

“температура”

1) *холод: холодне серце; крижане серце; холодний серцем; похолонуло на серці; холодити серце*; Шевченко: *Холоне серце, як згадаю, Що не в Україні поховать...* Концепти *серця* та *холоду* часто поєднуються в поезії В. Стуса: *серця студені* (Трени М. Г. Чернишевського); *у білій стужі серце України* (Пам'яті Алли Горської);

2) *“тепло, жар”*: *гаряче серце; кипить серце; кипить на серці; горить (горіло) біля серця; горить (палає, пламеніє, палахтить серце (душа) / запалало (запламеніло) серце; відігрівати / відігріти серце; горить (горіло) біля серця; горить (палає, пламеніє, палахтить серце (душа) / запалало (запламеніло) серце; гріти коло серця; гріти серце (душу); спалювати серце; спопеліло серце.*

Образ *гарячого серця* є одним з найчастотнішим у поезії, і не лише в українській. У Богдана-Ігоря Антонича: *Поете, не журиш. Упадок мій жар мого серця від зими врятує* (Зриви й крила)); у В. Симоненка: *їх серцям – віками пламеніти* (Салюти миру); у І. Франка: *Чом твої очі сяють тим чаром, Що то запалює серце пожаром?* (Ой ти дівчино з горіха зерня...); у В. Стуса: *сто серць, як сто палахкотінь* (Сто років як сконала Січ). І. Драч створює неповторний субстантивний образ *“протуберанць серця”*, Грінчак вживає порівняльний образ: *огнем червоним запалали, Як їх серця* (Щоб воскресити славні імена).

Серце, вогонь, горіння відзначаються високою частотністю і в жіночій поезії. В О. Теліги, яку називають “крицевою жінкою з сонячним серцем”: *І знов думки, і серце у вогні* (Лист), у Л. Українки: *Горить моє серце, його запалила Гаряча іскра палкого жалю* (Мелодії). (Пригадаємо, що властивість поезій Л. Українки “запалювати серця” дала підстави називати її донькою Прометейя).

Хоча серед ФО з номеном *серце* ми не знайшли виразів, які б містили колороніми, однак дієслова *палає, променить, цвіте, кривавиться, обкипає смолою, освітлішало, спопеляється* поряд з іншими мають імпліцитне значення кольору, поєднуючи концепт *серце* з дихотомічними концептами “світло та тьма”. У поезії Є. Маланюка образ *чорного серця* посилює експресивність: *Та ж камінно-мертва душа, Те ж безлюбе і чорне серце*. Варто зазначити, що хоча цей образ і не зафіксований в українських лексикографічних джерелах, він не є самотнім. В одній з в’єтнамських паремій мовиться: *золото жовте, а серце через нього стає чорне*.

У поезії І. Драча йдеться про здатність серця “розпанахувати тьму” (Дві сестри). І. Грінчак вживає порівняння “Світлий серцем, неначе зоря” (В матерів не одна дитина), М. Свириденко в поезії “Батьки і діти – ми одного кореня...” вводить образ проміння (“землі проміння – у серцях у нас”, що є близьким до вже згаданих нами “протуберанців сонця” І. Драча.

В українських фразеологізмах, пареміях, поетичних творах відображаються властивості серця як природного тіла: *рух, кількість, місце і час*. Оскільки рух, на думку філософів, “складається із хвилювань і страждань” (4, с 43), то сему руху мають такі ФО: *серце заворушилось, затокотіло, затьохкало, затріпотіло, заходило, здригнулось, стріпнулось, стрепехнулось, шарпнулось, розійшло, розколотилось, розбушувало, закалатало, заколотилось, завмерло; серце тенькає, сіпається, стенається, тіпається, стугонить, здригається, тремтить, мліє, зупиняється), прилипнути, приростати, приставати, прикипіти, припасти, прилягти серцем*, де вербальність виявляє себе у тілі (речі), що рухається, тобто серце є суб’єктом дії. Разом з тим серце часто буває і об’єктом спрямування дії, про що свідчать численні фразеологізми. Більшість з них мають модель: перехідне дієслово + номен *серце*: *веселити, зігрівати, схилити, угамовувати, утишити (утішати), утихомирювати серце; засмучувати, заманювати, вкладати (вкласти), відвернути, рвати, надривати, прошити, їсти, перевертати, наливати, скоряти, торкати, смутити, гнітити, троюдити, загартувати, мучити, сушити, торкати, тривожити, покоряти, полонити, заполоняти, зрушити, сколихнути серце; краяти (різати) /розкраяти (розрізати), зривати /зірвати серце (злість), їсти, стискати, схилити, виймати /вийняти, повернути, пригнічувати, проймаєти, проколювати, просвітлювати, розбивати, роз’їдати, розтравлювати, розм’якшувати (м’якшити), розпикати серце, розкочегарити, розжальати, розтривожувати, роздирати серце; докладати /докласти серця; облили серце кров’ю; розпускати, розривати своє серце*. Оскільки найбільшу кількість ФО становлять ті, в яких серце є об’єктом спрямованої дії, то до їхнього складу входять різні прийменники: *до – доходити /дійти, прилягти, приголублювати, припасти, топтати стежку, знайти дорогу, доїдати, пригортати, притягати до серця; допикати (дошкуляти, діймати і т. ін.) /допекти (дошкулити, дійняти і т. ін.) до (живого) серця; прихилити до себе серця; на – каменем лягти на серце(і); налягати на серце; наставляти ніж: на серце; лежати на серці; наvertати на серце; покласти руку на серце; з – точити кров з серця; їти (походити) з глибини серця; виривати /вирвати з серця; від – відкраяти від серця; по – краяти ножом по серці; за – зачіпати за серце; вхопити за серце; ссати за серце; в (у) – посяти в серце; покопирсатися в серці; поховати в серці; проникати в серце; покласти в серці; шпигати в серце; сколихнути в серці; штовхати в серце; заглянути (зазирнути), заглядати (зазирати) /в серце; вражати /вразити (в саме) серце; вціляти /вцілити в (саме) серце; в’їдатися в серце; ужалити в серце; заганяти голки в серце; нести тягар у серці; впиватися (п’явкою) в серце; ятрити (роз’ятрувати) рану в серці*.

Компаративні фразеологізми: *як (мов, наче і т. ін.) ножом вколоти в (саме) серце; як п’явки за серце ссуть; як ножом по серцю полоснути; як (мов, наче і т. ін.) хто (ножом (серпом)) різнув (різонує) (по серцю); як хто різнув по серці; серце наче рукою здавило*. ФО, які мають форму речення: *досада смочке серце; досада хапає за серце*.

Як бачимо, більшість фразеологізмів мають негативну конотацію. Природу багатьох таких граматичних явищ обумовлюють імпліцитні категорії *гнів, злість*, які інтерпретуються як реалізація властивих українцям надмірної емоційності та невміння керувати своїми негативними емоціями.

Сема *часу* і у філософії, і в літературних творах співвідноситься з семою *вічність*. В останніх словах Мавки “Я в серці маю те, що не вмирає” Леся Українка ствердила свою віру у невмирущість краси людської душі. Ця ж сема міститься і в поезії В. Барки “Океан”: “Все, що зріднене від серця -вічне”.

Говорячи про *час* та про *вічність*, не можна оминати *вік*. Ще давніх літературних пам’яток, як-от у “Слові про Ігорів похід”, зустрічаємо такий вираз: *розпалилось серце молодечтвом* (Наталя Забіла, “Слово про Ігорів похід”). Проте в українських фольклорних та літературних джерелах образ “молодого серця” є не таким частотним, як, наприклад, у романських та германських мовах (пор. італ. *il cuore non invecchia mai* – серце ніколи не старіє; англ. *be green at heart* – досл. бути зеленим (тобто молодим) серцем (душею), що пояснюється, на наш погляд, екстралінгвістичними факторами: з одного боку – коротшою тривалістю життя українців у порівнянні з європейцями, а з другого – ставленням європейців до життя і кохання.

Переглянувши розділ “Вік людини” в “Українських народних прислів’ях та приказках” [7], можемо констатувати відсутність у ній паремій з компонентом *серце*. Зауважимо: те, що для італійців, наприклад, є допустимим та схвальним, наш народ і російський висміюють: *волос сивіє, а голова шаліє* або рос. *седина в бороду, а черт в ребро*.

Вирази *серце літа, серце зими*, що містять сему *часу*, також більш поширені в романських та германських мовах: *nel cuore della notte* (досл. “в серці ночі” – у глибоку ніч). В українській та

російській мові такі конструкції часто вживаються із семою *місця: в серці України (Києві), в серце Росии (Москві)*. Сему місця мають також і сполуки *серце не на місці, з дна серця, на дні серця*; паремії *мудрий носить язик в серці, а дурень – серце на язиці*. Ця паремія перегукується з англійською *to wear a heart on sleeve* (“носити серце на рукаві”) та італ. *avere il cuore sulle labbra* (“мати серце на губах”), які засуджують надмірну відкритість. В українській мові проти надмірної відкритості застерігають і паремії (*Не все другу знати, що на серці в себе мати*).

Крім лексико-семантичної, виокремимо ще тематичну групу, до якої відносимо слова різних частин мови, об’єднані спільним відрізком дійсності. Так, наприклад, тематична група *серце* містить у собі семантику іменників на позначення реалій: *ніж, камінь, голка(и), шпичка*; зооніми: *гадюка, змія, коти, миші*; флороніми: *в’яне, квітне, цвіте, розцвітає*; прикметники: *м’яке, трудне, дурне*. Найбільшу групу, як ми вже побачили, становлять дієслова, що пояснюється, з одного боку, різноманітними почуттями, емоціями всередині серця (коли серце є суб’єктом дії), а з другого – діями, направленими на серце (коли серце стає об’єктом спрямування войовничої дії).

Лексема з компонентом *серце* надзвичайно активна у фразеології усіх мов, оскільки вона пов’язана зі сприйняттям світу, його пізнанням, зміною, викликає асоціації з життям, почуттями, характером людини. В основу номінації покладені в першу чергу однакові властивості і функції серця. Величезна подібність у семантиці та будові фразеологізмів споріднених та неспоріднених мов підтверджує думку багатьох мовознавців про давність нашої мови.

Будучи автономним концептом у мовній картині світу, *серце* є одночасно компонентом у цілому ряду інших концептів світової культури: життя, людина, мати, кохання, ненависть, патріотизм, біль, радість, щирість та ін. Концептуалізація номена *серце* в ідіостилі українських поетів базується на архетипних семантичних компонентах української мовної картини світу і представлена парадигмою *серце* – осереддя почуттів, емоцій.

Як би стрімко не розвивалася наука, яких би глибин вона не сягала, вимагаючи зосередження на людському розумі (*ratio*), одним із найцікавіших питань залишається питання загадковості людської душі, різноманітності людських почуттів та їхніх національних особливостей. Виходячи з цього, почуття не можна вважати “якимсь надлишком”, “рудиментом” та “атавістичним явищем”, тому живе людське серце не перетвориться на механізм, якому чужі будь-які переживання.

Нами встановлено, що оснований на фольклорній, літературній та філософській традиції концепт *серце* в ідіостилі українських поетів зображений яскравими образами і метафорами, які розкривають великий асоціативний потенціал істотних реалій; їх індивідуально-авторська репрезентація значно ширша, ніж у фольклорних, лексикографічних джерелах.

На прикладі розглянутого нами концепту *серце* можна прийти до висновку про те, що хоча символи, використовувані в різних культурах, схожі, оскільки в їх основі лежать базові відчуття і емоції, що випробовуються людьми, в культурі кожного народу один і той же символ може мати різні прояви. Визнаючи єдність світової культури, необхідно визнати також наявність істотних відмінностей між різними національними культурами, кожна з яких має набір власних культурних доміант, що створюють національний культурний простір, національну культурну сферу.

Концептуальний аналіз при дослідженні фразеологізмів та паремій дозволяє визначити і розкрити антропоцентричність, національно-культурну специфіку мови, здатність відображати те, що людина відчуває, чого добивається, як сприймає світ і як світ відображається в її свідомості.

Список використаної літератури

1. Брагінець Н. В. Концепти “душа” і “серце” в національно-мовних картинах світу / Н. В. Брагінець // Національний університет “Києво-Могилянська академія”: наукові записки. Філологічні науки. – К., 2004. – Т. 34. – С. 31-35.
2. Великий тлумачний словник української мови (з дод., допов. та CD) / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К. : Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2007. – 1736 с.
3. Гнатюк Я. С. Український кордоцентризм: історико-філософський аналіз : дис... канд. філос. наук: 09.00.05 / Гнатюк Я. С.; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. – Л., 2004. – 194 с.
4. Козак І. Й. Основи української філософії : навч. посіб. / І. Й. Козак. – Кам’янець-Подільський : Абетка-Нова, 2001. – 224 с.
5. Русско-английский словарь / под общ. руков. проф. А. И. Смирницкого. – М. : Русский язык, 1985. – 766 с.
6. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – К. : Знання, 2007. – 494 с.
7. Українські народні прислів’я та приказки / упоряд. : В. Бобкова та ін. – К. : Держлітвидав, 1963. – 792 с.

8. Фразеологічний словник української мови : в 2 т. / В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк, В. О. Винник та ін. – К.: Наукова думка, 1993. – 980 с.
9. Що не край, то свій звичай : Прислів'я та приказки народів світу. Добірка для школярів / уклад. Л. Вознюк. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 224 с.

Анотація. У статті проаналізовано явище лінгвальної репрезентації концепту “серце” на матеріалі фразем.

Ключові слова: лінгвалізація, концепт, кордоцентризм, семантика, антропологічний, функція, філософія.

Summary. The article deals with the phenomenon of lingual representation of the concept “heart” on the material of phrasems.

Key words: lingualization, concept, cordocentrism, semantics, anthropological, function, philosophy.

УДК 821.111-3.09

Шаловал О.Г.

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ В. ГОЛДІНҐА “ПАПЕРОВІ ЛЮДИ”

Роман “Паперові люди” є одним із найскладніших творів В. Голдінґа в плані інтерпретаційного аналізу. Опублікований у 1984 році, він і досі не отримав достатньо повного й адекватного висвітлення у літературознавчих розвідках. І у західному, і у вітчизняному літературознавстві роман здебільшого презентується оглядово на тлі загального аналізу творчої спадщини письменника. Варто вказати, що радянському літературознавству був притаманний критичний погляд на “модерністські експерименти” у пізніх творах Голдінґа, і роман “Паперові люди” був сприйнятий як “релігійно-екзистенціалістське сум’яття, ... де виворітною стороною соціального змісту слугують зухвалі містифікації, символічні відтінки та нюанси, псевдо- та антипрозоріння, багатозначні та підкреслено туманні іносказання” [2, 24]. Західні науковці у дослідженнях роману концентрують увагу переважно на проблематиці, образній системі, елементах комічного, інтертекстуальності [5; 8; 6]. Питання жанрової своєрідності твору вирішується ними найчастіше як продовження притчової спрямованості ранніх романів письменника (Тайгер В. [11], Кромптон Д. [7], Джиндін Дж. [8]). Іншої думки дотримується українська дослідниця Г.С. Стовба, яка, спираючись на постмодерністську концепцію “відкритого твору” (У. Еко), визначає жанр твору як “філософський роман “відкритого типу”” [4, 5]. Така множинність поглядів дослідників, а також спорадичність звернення до роману спричиняє необхідність його спеціального дослідження і, зокрема, спонукає до постановки проблеми його жанрової специфіки.

Роман “Паперові люди”, який вийшов невдовзі після отримання Голдінґом Букеровської та Нобелівської премій, багато дослідників сприйняли як частину триптиху разом із “Видимою темрявою” та “Ритуалами плавання”, де кожен з головних героїв змальовує в щоденниках, листах, нотатках свої відчуття та духовні стани [7; 5]. Прийом оповіді від першої особи вже неодноразово перед тим використовувався письменником, зокрема для зображення моральних шукань Семюела Маунтджоя (“Вільне падіння”) та Олівера (“Піраміда”). Цікавим видається той факт, що “власним” голосом в романах Голдінґа наділений саме герой-митець і “я-сповідь” англійського письменника Вілфреда Барклі в “Паперових людях” постає своєрідним продовженням розвитку традицій жанру “роману про митця” у творчості автора.

Фабула роману – подорож-втеча головного героя, популярного англійського письменника Вілфреда Барклі, який переживає особистісну та творчу кризу, від нав’язливого переслідування професора американського університету Ріка Л. Таккера, що прагне стати його офіційним біографом. Не бажаючи перетворитись на предмет дослідження, Барклі пише псевдоавтобіографію, яка і є даним романом. Герой-оповідач ретроспективно оцінює події свого життя, що наближує твір до романів мемуарного типу, проте, періодичні коментарі процесу написання, розмірковування над проблемами та своєрідністю літературної творчості та літературної критики, формування образу реципієнта чисельними метатекстовими вставками, а також рефлексія героя-автора над своїм твором як художнім цілим дозволяють виокремити безумовні риси жанру “роману про роман”, або “метароману”. Таким чином, роман “Паперові люди” постає як дворівнева художня структура, де предметом для читача є не тільки “роман героїв”, а й процес його створення

“роман роману”). Образ реципієнта у творі моделюється на лише прямими зверненнями автора до читача, а й метатекстовими вставками (висловлюваннями про висловлювання, або про написання роману). Найчастіше у тексті зустрічається фраза: “Ха і так далі ...” [9, 28, 39, 47, 57, 69, 101, 140], якою Барклі супроводжує власні жарти та ідеї. У тексті також зустрічаються роздуми про професію письменника: “Романісти вигадують своїх персонажів, але вони не є відображеннями справжніх характерів. Це манекени, вирізані з дерева, або з живої плазми ...” [9, 78]; “письменники найчастіше використовують ті риси свого персонажу, які кидаються в очі” [9, 79]. Особливе місце займають роздуми про створюваний роман: “Ця книга не про мої мандри. Думаю, вона про мене й Таккерів – чоловіка й жінку. Навіть про щось більше, хоча я не можу точно сказати, про що саме – слова для цього заслабкі, навіть мої; а вже сильніших за мої, Бог свідок, слів не буває” [9, 50]; “Це не біографія. Не знаю навіть, що це таке ...” [9, 84]. Так у романі “Паперові люди” чітко проявляється загальна ознака метапрози: “одночасно створювати белетристику і робити спостереження відносно створення цієї белетристики” [12, 6]. Російський вчений В.П. Руднев у “Словнику культури ХХ ст.” характеризує дане явище як “текст у тексті”, зазначаючи, що на межі прагматики внутрішнього і зовнішнього текстів відбувається гра, конфлікт двох текстів за володіння більшою істинністю: “Даний конфлікт, – підкреслює Руднев, – викликаний глобальною установкою культури ХХ століття на пошуки втрачених кордонів між ілюзією та реальністю” [3, 308]. У “Паперових людях” ці кордони не просто втрачені – їх взагалі не існує. Зі сторінок фальшивої автобіографії читач дізнається і про самого Вілфреда Барклі, і про його світ, який базується на викривлених уявленнях, брехні та мріях, звідси впливає й те, що оповідь про створення цієї автобіографії не може претендувати на абсолютну істинність.

Закони автобіографічного жанру передбачають повний збіг автора, оповідача і протагоніста, однак, якщо тотожність останніх двох не викликає сумнівів з перших сторінок роману, то ідентичність з ними автора з’ясовується поступово і цілковито встановлюється лише в фіналі, коли прояснюється і прихована структура “роману про роман”. Автобіографія, написана Барклі, виходить далеко за межі класичного типу даного жанру. В тексті знаходимо чітку вказівку на момент виникнення ідеї написати таку книгу: “Я зрозумів, що нетерпимість не подужала мене і що залишається книга, яку я або хто-небудь інший повинен написати – не щоденник, а дещо набагато вагомніше” [9, 164]. Задум виникає у номері римського готелю, де герой переживає своєрідну епіфанію, яка спричиняє кардинальний перелом у його світогляді, зупиняючи хаос думок і марення: “... тому що тепер я знав, куди мені потрібно, вірніше, знав напрямком, до якого мені слід повернутися обличчям і більше не тікати. Я міг повільно йти, і останній відрізок подорожі складеться сам по собі” [9, 161]. Усвідомивши себе “частиною всесвіту” [9, 178], Барклі “повністю примирився з життям” [9, 163] і, перебуваючи в стані щасливого умиротворення, прагне поділитися цим знанням з іншими, і робить це у єдиний можливий для письменника спосіб – пише роман. Отже, запропонована автобіографія – це не історія життя й творчості Барклі-письменника, а спроба показати і проаналізувати шлях, яким він пройшов, для того, щоб стати Барклі-людиною, здатною на “невиправдане милосердя” [9, 192]. Зважаючи на його плани спалити всі інші документи – “паперовий підсумок життя” [9, 191], – стає зрозумілим, що єдиною цінністю, вартою залишитися свідченням його існування, він вважає цей шлях примирення з буттям. Тому його історія починається не з народження, а з виникнення “чорної діри” [9, 2] у свідомості, яка стає відправною точкою на шляху самопізнання.

Автобіографія Барклі далека від фактографічності й характеризується глибоким психологізмом і суб’єктивізмом. Події життя цікавлять автора лише як спосіб показати й пояснити ті чи інші духовні стани, еволюцію світосприйняття. Звідси нерівномірний розподіл уваги до різних фактів та епізодів. Так, опису моменту усвідомлення появи “чорної діри” та епізоду з пострілом у Таккера біля сміттового баку, які тривають не більше години, присвячений весь перший розділ, тоді як події другого розділу охоплюють все наступне десятиліття, від 50-го до 60-го дня народження героя. Всі подальші розділи характеризуються невизначеністю часу і тривалості дії. Лише у десятому Барклі згадує, що у Таккера “чотири роки назад була відпустка” [9, 100]. Враховуючи той факт, що під час відпустки відбувались події у Швиллені та Вайсбальді, можна приблизно вирахувати, що герою-оповідачу на час його перебування на острові Лесбос приблизно 64-65 років. Нарешті, у XIV розділі Барклі говорить про себе як про “людину біля сімдесяти” [9, 151], тобто події III-XIII розділів займають теж майже десятиліття. Дія в останніх двох розділах, після повернення Барклі в Англію, триває не більше місяця, і це саме той час, коли створюється його роман. Отже, те, що текст роману народжується безпосередньо перед читачем, стає відомим лише у фіналі твору, коли читач раптово опиняється в одному часовому вимірі з протагоністом-наратором: “Що переносить нас безпосередньо у день сьогоднішній” [9, 190]. На останніх сторінках з’являється безпосереднє теперішнє героя та його плани на найближче майбутнє: спалити всі інші папери – свідчення його життя, а створений рукопис передати Ріку Л. Таккеру, тим самим врятувавши його і себе. Постріл Таккера обриває рукопис на півслові,

перетворюючи і його самого, і Барклі на дійсно “паперових людей”, що існують лише на сторінках даного роману.

Фактично, коментарі героя-оповідача, із теперішнього для нього часу, з’являються в тексті вже з перших сторінок, але зрозуміти їх смислове навантаження можливо лише ретроспективно, після прочитання всього твору. Так, із безпосереднім теперішнім стикаємось вже на самому початку: “І саме в цей момент – якби я потурбувався переглянути ту купу щоденників, які я збираюсь спалити, то зміг би назвати як точний день, так і час – мене осяйнула думка” [9, 8]. У даній фразі знаходимо переплетення теперішнього і минулого часу: “І саме в цей момент ... мене осяйнула думка” – відноситься, безумовно, до плану минулого, а “купа щоденників” існує у безпосередньому теперішньому героя, про що дізнаємось значно пізніше. У тексті зустрічаємо ще декілька подібних посилань на теперішній час: “Я щойно продивився свої записи в щоденнику за той рік ...” [9, 61]; “... я тепер можу дивитись прямо через галявину з місця, де я сиджу, вірніше, міг би, але не зараз, о третій ночі” [9, 118]; “У лісі за рікою з’являються перші промені світанку...” [9, 129] та інші.

Подібні посилання на теперішнє контрастують зі спогадами героя про далеке минуле, які також спонтанно, позбавлені будь-якої хронологічної послідовності, з’являються в тексті. Першим нагадуванням минулого є фрагмент записки Люсінди, знайдений Таккером серед сміття, що стало приводом для розлучення з дружиною (минуле поєднується з теперішнім, безпосередньо впливає на нього, теперішнє впливає з минулого). Барклі намагається забути минуле, стерти “ті сліди на піску часу, ... що краще було не залишати” [9, 10]. У нього немає світлих спогадів, все своє життя Вілф сприймає як “... рух від одного фарсу до іншого – у різних площинах, життя природного коміка, клоуна з червоним носом, рудою перукою і штанами, що сповзають у найбільш неслухну мить” [9, 49].

Таким чином, у тексті виокремлюємо три хронологічні рівні: 1) безпосереднє теперішнє – час написання автобіографії; 2) найближче минуле – від Таккера у сміттєвому баці до рішення Барклі “чезнути у комфортне місце” [9, 190]; 3) далеке минуле – від дитинства головного героя до того часу, коли він став відомим письменником. У романі ці рівні не просто зміщуються і переплутуються, вони пульсують, за влучним висловом англійського літературознавця Філіпа Редпата, “як систола і діастола серця” [10, 187]: “Ми рухаємось від безпосереднього теперішнього до далекого минулого, до близького минулого, до теперішнього, в якому пишеться про минуле ... ми бачимо як створюється текст і відчуваємо еволюцію письменника в рамках цього тексту” [10, 187]. Варто вказати на відсутність в оповіді будь-якого іншого часу, крім біографічного. Жодного згадування про календарні роки і дати, навіть пори року вдається визначити лише приблизно. Уявлення про історичний час поступово формується натяками та цитатами, які мають певну хронологічну закріпленість, такими як іронічна парафраза відомої промови Черчїлла часів війни: “Я буду боротися з чорною дірою, боротися на узбережжі, в ресторанах і кафе, в клубах і барах, в дорозі і вдома ...” [9, 9] (наведена фраза несе в собі також елемент проспекції: посилання на узбережжя, ресторани, кафе, клуби і бари не лише постає своєрідним анонсом довготривалої “подорожі” Барклі, а й вказує на її мету – “боротися з чорною дірою”). Таке домінування особистісного часу лише підкреслює гранично суб’єктивний характер оповіді, центром якої стає не еволюція творчого задуму, а еволюція духовного світу творчої особистості. Притаманні “роману про роман” ознаки починають працювати на відтворення змін у характері головного героя, стають основою роману психологічного.

Актуалізація психологічного плану пов’язана з оповідною стратегією жанру автобіографії та “роману про роман”: рукопис, який створює герой, формує комунікаційну структуру, що звернена не лише до читача, а й до того, хто пише, а тому є зручним засобом фіксації та аналізу його психологічного стану. У сучасному світі матеріальних цінностей, охопленому процесами стандартизації та нівелювання особистості, людина поступово втрачає потребу у зверненні до духовної, ірраціональної частини власної природи. Так і Вілфред Барклі живе лише за законами рацію: “... у мене немає підсвідомості, проте свідомість відкрита для всього” [9, 89], і цього виявляється більш ніж достатньо для успішного існування у літературних колах. Однак зерно ірраціонального існує всередині нього, його присутність символізує як образ “чорної діри”, так і підвищена схильність Вілфреда до навіюваності. Обидва ці факти жахають Барклі, він сприймає їх як щось чужорідне, як певну хворобу. Розлучення з дружиною стає формальним поштовхом для початку подорожі Барклі, яка пізніше перетвориться на шлях пізнання прихованих глибин його особистості. Подібно до протагоніста “Злодюжки Мартіна”, Вілфред Барклі поступово позбувається всіх нашарувань матеріалістичного світу: благополучна ззовні родина розвалюється, “чудовий старий будинок” [9, 53], де він провів багато років, стає чужим, “друзі перейшли у розряд знайомих ... і скоро зовсім чезли” [9, 28]. Роль Мартінової безлюдної скелі посеред океану тепер виконує все постмодерністське суспільство.

Барклі проходить декілька етапів на шляху до усвідомлення власної сутності. Символом пробудження ірраціонального в героєві стає поява сновидінь. Перший сон приходиться після

прохання Ріка Таккера призначити його офіційним біографом. Психологічна “атака”, яку проводить Рік під час розмови, вимушене заглиблення у спогади про минуле, а також почуття, які викликає у Барклі Мері-Лу, пробуджують притлумлену ірраціональність. Образи першого сновидіння (власна свідомість у вигляді льодовика, сам Барклі у ролі метелика на шпильці в колекції Холідея) не лише жахають героя, а й засвідчують підсвідоме бажання “розтопити” раціональну оболонку свідомості та уникнути “класифікації”. Подальший епізод падіння зі скелі, усвідомлення того, що своїм життям він тепер зобов’язаний Ріку, робить загрозу капітуляції вмовлянням Таккера більш ніж реальною і змушує Барклі тікати. Лише тепер його безцільне блукання Європою перетворюється на справжню втечу, яку підживлює страх. Проте, тікаючи від Ріка, він неспроможний втекти від самого себе, від пробудження підсвідомого. Вілфреду починає ввижатися Рік Таккер всюди, куди б він не поїхав, йому вчуваються уявні розмови між Ріком та Мері-Лу, він все більше і більше заплується у сум’ятті алкоголю, страху та видінь. Символом цього періоду стає образ темних окулярів [9, 110, 112, 116, 117], за якими герой ховає обличчя, і які знімає, лише опинившись через певний час у соборі, що позначає його готовність просуватись далі шляхом самоусвідомлення: “отже, я зняв окуляри й штовхнув другі двері ...” [9, 120].

Психологічний стан героя перед одкровенням у соборі передається образами-відчуттями зовнішнього скелета-панцира, під який заповзають “розпечені хробаки” [9, 118], а також внутрішнього жару, який і приводить його до статуї Христа-Плутона з червоними камінцями замість очей, що горять, як і жар всередині самого Барклі. Охоплений жахом герой пізнає свого творця і падає з інсультом: “стиснутий, захлинаючись і загубившись, майже знищений, викинутий у море загальної нетерпимості, з відкритим ротом, що кричить, обробившись, я пізнав свого творця і рухнув донизу” [9, 123]. Барклі приходиться до усвідомлення влади “загальної нетерпимості”: “Я зрозумів, що моє життя було сплановане наперед. Я займаю своє місце у світі. Не має значення, що я робив, або зроблю. Я був створений цією жахливою нетерпимістю у її власній подобі” [9, 123]. Розуміння підпорядкованості людського буття владі нетерпимості супроводжується у героя втратою можливості до комунікації: він змушений знову вчити англійську, тому що говорить тепер невідомою нікому “своєю рідною мовою” [9, 126]. Символом даного етапу самопізнання стає відчуття туги напруженої струни всередині, яка після сцени приниження Ріка перетворюється на “широку стрічку, потім на пасок ... вона стискає мені все тіло, навіть голову, бідну мою голову” [9, 154]. З цього моменту опис подій втрачає послідовність, оповідач зізнається, що пам’ятає лише окремі сцени, які він називає “частинами фільму”. Неконтрольовані прояви ірраціонального заповнюють героя, і він вже не здатен розрізнити свідоме і несвідоме. Барклі переслідують видіння надгробного каменя з датою його народження, спогади про селевий обвал у горах, під час якого приховані коріння дерев символічно прориваються назовні, а також сон, який повторюється знову і знову, і в якому він тікає від Ріка у пустелю. У пустелі він намагається викопати руками яму в розпеченому піску, щоб було місце для ніг, і одночасно дістатися іншого боку землі, щоб уникнути жару, іноді помічаючи, що замість того, щоб копати, він пише невідомою мовою, або малює і “це мало б звільнити місце для обох ніг, і я би прокинувся” [9, 157]. Ірраціональне начало настільки посилюється і виходить з-під контролю, що образи сновидіння переслідують героя і в реальності “в барі або на шосе, де, як би я не намагався, я вже не міг викопати руками яму, а лише привертав до себе зайву увагу” [9, 157]. Спроби докопатися до сутності буття і власної природи призводять до появи нестерпних болів у кистях та ступнях, які Барклі іронічно називає стигматами за аналогією з ранами отця Пію, в існування яких не вірила його надмірно раціоналізована свідомість на початку роману. Зараз же, за переконанням Барклі, “... він отримав їх як покарання за гріхи, а не як нагороду за благочестя” [9, 159]. Поява стигматів стає символом апогею внутрішнього роздвоєння героя, критичної точки конфлікту раціонального та ірраціонального.

Переломним моментом на шляху екзистенційних запитань та відповідей стає видіння, пережите у кімнаті римського готелю. Провісником цієї своєрідної епіфанії стає таємничий містер Холідей, який являється Барклі на даху собору. Містеру Холідею, спонсору-хазяїну Таккера, притаманні риси таємничості, невловимості, всемогутності, а поєднання з мотивами переслідування та жаху надає йому певного демонічного характеру. Поява Холідея у вигляді бога-диявола на даху собору спонукає інтерпретувати символіку його образу як втілення ірраціонального, духовного начала, якого боявся і від якого тікав герой. Лише усвідомивши наявність цієї частини власної природи, прийнявши і примирившись з нею, Барклі набуває здатності бачити гармонію світобудови і місце в ній людини. Для формулювання отриманого знання засобами мови герой-оповідач використовує німецьке слово *Istigkeit* та його англійський еквівалент *isness* [9, 163] (у перекладі російською мовою – “естие” [1, 216]). Вважаємо, що українською мовою як найбільш адекватний у контексті екзистенціальних студій можна використати вираз “тут-буття”, адже Барклі усвідомив інший бік і цінність саме повсякденної

реальності: “Хіба, цитата, реальності, кінець цитати, вам не достатньо? ... Це не та реальність, яка є філософським концептом, але, цитата, тут-буття, кінець цитати, слово з потаємного боку мови для позначення мимовільного акту усвідомлення. Я винайшов його сам, тому що сон примарився не філософу, а мені. Релігійне, наукове, психіатричне, філософське – все виливається звідси!” [9, 163]. Таким чином у романі реалізується традиційна для творів Голдінга тема необхідності людського самопізнання, а образ Вілфа Барклі займає своє місце в галереї екзистенційних героїв письменника, які проходять важкий шлях усвідомлення глибин і суперечностей власної душі. Психологізм у романі утворюється за допомогою мови пластики, асоціацій, метафор і лейтмотивів, які виникають у свідомості протагоніста. Це дозволяє автору передати внутрішній стан героя, стихію його почуттів, внутрішні конфлікти, пов’язані із шляхом самопізнання, яким рухається герой. Однак психологічний план роману не існує самодостатньо, а, певним чином, приховується за іншими жанровими складовими, зокрема, сатиричного роману.

Сатирична спрямованість твору не викликає сумнівів, а деякими дослідниками навіть виводиться на перший план. Так, П. Кроуфорд у монографії “Політика та історія у В. Голдінга” стверджує, що у “Паперових людях”, в першу чергу, “висміюється авторитет англійської літературної індустрії, яку Голдінг відкрито і прямо зображає переповною дрібними, обмеженими письменниками та критиками” [6, 146]. На думку літературознавця, даний роман є жорсткою реакцією письменника на певну “кризу” англійської літературної думки початку 1980-х років, центром якої стала дискусія між представниками нових та традиційних літературно-критичних напрямків щодо цінності та обґрунтованості самого поняття “література”, а також критеріїв, за якими потрібно оцінювати ті чи інші літературні твори [6, 147]. У даному контексті роман Голдінга стоїть поруч з іншими творами англійської літератури ХХ століття, в яких сатирично зображується світ академічного, університетського життя, а також літературних та наукових кіл, таких як романи М. Бредбері “Історична особистість” (“The History Man”, 1975), Д. Лоджа “Обмін місцями” (“Changing places”, 1975), “Маленький світ” (“Small world”, 1982) та “Славетна професія” (“Nice work”, 1988).

Літературний світ, зображений Голдінгом, несе на собі очевидний відбиток занепаду та ентропії. Великих письменників замінили “паперові люди”, які зустрічаються не в літературних салонах, а в низькосортному барі “Random” (англ. “випадково”, “навмання”) і займаються всім, що може бути надруковано “... від реклами і дитячих коміксів до таких висот, як порнографія” [9, 18]. Місце творчості зайняло виробництво, спрямоване, як і будь-яка промисловість, в першу чергу, на заробляння грошей: ““Колдхарбор” і досі гарно продавався – він користується попитом і сьогодні, а “Всі ми як барани” взагалі б’є рекорди популярності, так що з грошима проблем не було” [9, 27]. Для написання популярної книги вже “... не потрібно вигадувати, заглиблюватись, страждати ...” [9, 28], потрібно лише знати закони, за якими будуть оцінювати її критики, і тоді достатньо “вкласти в неї не більше п’яти відсотків самого себе – до того ж не найкращі п’ять відсотків ...” [9, 28], адже “кому яка справа, текли б грошенята ...” [9, 27]. Мотив творчого гендлярства звучить також у спогадах Барклі про дворічну поїздку по Штатах, під час якої він “торгував своїми лекціями в академічній каруселі” [9, 27].

З іншого боку “паперового світу” існують науковці та критики, чиї дослідження в літературній сфері ґрунтуються на певних переконаннях: “Наприклад, в тому, що можна досягнути ціле, розділивши його на частини. Або що не існує нічого нового. Коли читаєш книгу, постає питання, які інші книги є її джерелами?” [9, 28]. В даній цитаті звучить неприхована недовіра щодо популярних в той час постструктуралістських теорій. Ще більшому осміянню піддаються ті, хто зробив письменників своєю “персональною годівницею” [9, 9], “псевдовчені ... ті, хто винює, підглядає, реконструює, від яких не сховається жодне промовлене слово, жодна тінь ...” [9, 56], які, подібно до Ріка Таккера, долучились до біографічної “золотої лихоманки”, прагнучи першим “позначити” [9, 57] знайдену “золоту жилу” і копати, копати, копати. Робота горе-біографів також сатирично порівнюється з промисловістю, адже “... фабрика з вивчення Шеллі працює не гірше за босуелівську, жодної сторінки не випустить” [9, 59].

Дріб’язковість, обмеженість світу “паперових людей” найяскравіше розкривається образами головних дійових осіб, зокрема образ невдахи-критика Ріка Л. Таккера має відкрито сатиричний, а іноді й фарсовий характер. На початку роману псевдопрофесор, якого Барклі помилково приймає за борсука (гра слів: англ. badger – борсук, to badger – мучити, дратувати, цькувати), з’являється зі сміттевого баку, в якому він шукає папери, викинуті напередодні Вілфом. Всі наступні появи Таккера повертають читача до образу борсука, який мучить оповідача переслідуванням: Рік носить “сорочку з чорними і білими смугами, дуже широкими” [9, 59], а також светр із яскравим написом “OLE ASHCAN” [9, 40] (англ. ash can – бак для сміття), що є іронічною назвою його рідного університету. Цей напис переслідує Барклі всюди; побачивши його, він тікає світ за очі. З мотивом переслідування пов’язане також досить промовисте прізвище Ріка (англ. to tucker – стомлювати до знемоги). Зовнішність Таккера зовсім не відповідає його “паперовій” професії –

це справжній велетень: “Він був величезним – справді величезним” [9, 29], силач: “Такими ручищами можна стиснути ... скласти у кулак та яяк вдарити ... або махати сокирою – але вони ніколи цього не робили. Їх знаряддям була друкарська машинка” [9, 80]. Доки Таккер виконує роль “нападаючого борсука” [9, 5], у сприйнятті Барклі він росте, збільшується, поки не стає “розміром з планету” [9, 120], загрожуючи розчавити особистість оповідача. Частини тіла Таккера підкреслено гіперболізовані: “нігті, як блюдця, могли збирати дощову воду” [9, 80], “... я побачив над собою дві величезні колони-штанини, а на їх перетині – ширінку, спрямовану прямо на мене” [9, 98], але найбільше і найчастіше підкреслюється його надмірна волосатість: “Я вже згадував, що він весь заріс волоссям, буквально лісом волосся – це я бачив зверху донизу. Справжні зарослі під пахвами, їх зменшені копії у ніздрях; ноги в нього, треба думати, волохаті до самих щиколоток – навколо них, мабуть, обвивається грива ...” [9, 79]. Барклі не лише бачить Ріка, він відчуває фізичну відразу до його “сили, тепла, смороду” [9, 93]. Підкреслюючи таким чином фізіологічне, тваринне начало у Таккері, автор іноді прямо уподібнює його до тварини. Спочатку це борсук, пізніше, в епізоді падіння зі скелі, – кінь, навіть “істота” [9, 98], і, нарешті, – собака, на роль якого Барклі обирає Ріка після розмови з Джонні (приятель-гомосексуаліст з кола “паперових людей”) на острові Лесбос про кохання та прихильність (хоча б до собаки). У такий спосіб Вілф вирішує помститися Таккеру, не лише змалювавши його у своєму романі, а й зробивши покірним собакою. І Рік починає зменшуватись, його волосся стає рідким, статура всихає, а замість впевненої посмішки на обличчі застигає гримаса здивування: “Так, це був Рік ... так само великий, але в чомусь інший. Може, зсохся у грудях” [9, 137], “Отже, професор Р.Л. Таккер наполовину вкоротив свої патли і зробив зачіску в стилі афро. Волосся тепер кучерявилось і стало набагато рідкішим, ніж раніше” [9, 137]. Переймаючи роль собаки, Рік не лише хлебче з блюдця на підлозі вино [9, 145], а й одягає на ший золотий ланцюжок із амулетами [9, 177], і, навіть, кусає свого “господаря” за щиколотку [9, 181]. Рік Таккер іде дорогою втрати свободи Семюела Маунтджоя (“Вільне падіння”), прийнявши рішення віддати “все – абсолютно все” [9, 20] за право стати біографом Барклі, він не гребує ніякими засобами: бреше про свій науковий ступінь, краде папери із сміття, шпигує та переслідує, упадає за дочкою Барклі та підсовує йому свою красуню-дружину Мері-Лу, яку жадає старіючий Вілф, і, нарешті, стає вбивцею. На шляху до мети за усіляку ціну залишаються непотрібними притаманна йому здатність чути і розуміти звуки природи та музику [9, 97] і талант вченого-фонетика [9, 140], адже в цьому “немає майбутнього” [9, 140], тобто можливості побільше заробити.

Сатиричний план роману поступово розширюється, викриття здрібнілості та деградації “літературної індустрії” переростає у трагічне відчуття занепаду всієї західної культури. Лише у здатності людини до пізнання своєї внутрішньої суті Голдінг вбачає єдину силу, яка може протистояти загальній ентропії. Дана ідея втілюється у жанровій структурі твору взаємодією сюжетних конструкцій сатиричного і психологічного роману. І, якщо у фіналі зовнішньої сюжетної лінії героя очікує смерть, то розвиток психологічного плану завершується набутим відчуттям умиротвореного щастя. Таким чином, жанрова природа роману “Паперові люди” обумовлюється багатозначністю змісту і постає як багаторівнева структура, в якій взаємодіють жанрові начала “роману про митця”, метароману, сатиричного і психологічного роману.

Список використаних джерел

1. Голдинг У. Бумажные людишки / Пер. с англ. В.Г. Любарцева / У. Голдинг. – М.: ООО “Издательство АСТ”; Харьков: Фолио, 2001. – 256 с.
2. Муравьев В.С. Уильям Голдинг. Бумажные людишки / В.С. Муравьев // Современная художественная литература за рубежом. – 1984. – № 5. – С. 20-24.
3. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М.: “Аграф”, 2001. – 608 с.
4. Стовба Г.С. Пізні романи В. Голдінга: поетика і проблематика “відкритого твору”: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.04. “Література зарубіжних країн” / Г.С. Стовба. – Сімферополь, 2008. – 20 с.
5. Baker J.R. Critical Essays on William Golding / J.R. Baker. – Boston, 1988. – 197 p.
6. Crawford P. Politics and History in William Golding: The World Turned Upside Down / P. Crawford. – Columbia and London: University of Missouri Press, 2002. – 261 p.
7. Crompton D. A View from the Spire: William Golding’s later novels / D. Crompton. – N.Y.: Blackwell, 1985. – 211 p.
8. Gindin J. William Golding / J. Gindin. – Basingstoke (Hants); L.: Macmillan, 1988. – IX. – 124 p.
9. Golding W. The Paper Men / W. Golding. – New York: Farrar-Straus-Giroux, 1984. – 191 p.
10. Redpath Ph. William Golding: A Structural Reading of his Fiction / Ph. Redpath. – L.; Totowa (N.J.): Vision: Barnes & Noble, 1986. – 210 p.

11. Tiger V. William Golding. The Unmoved Target / V. Tiger. – London: Marion Boyars, 2003. – 398 p.
12. Waugh P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction / P. Waugh. – London and New York: Methuen, 1984. – 176 p.

Анотація. Стаття присвячена аналізу жанрової специфіки роману В. Голдінга “Паперові люди”. Виявляються домінуючі жанрові складові “роману про митця”, метароману, сатиричного і психологічного роману, досліджується їх взаємодія і функціонування. Робиться висновок про багаторівневість жанрової структури твору.

Ключові слова: жанр, “роман про митця”, метароман, сатиричний роман, психологічний роман.

Summary. The article deals with the generic analysis of W. Golding’s “The Paper Men”. The genre components of the novel about the artist, metafiction, satirical and psychological novels are defined here as dominant. The character of correlation and interaction of these components on different levels of the artistic text enable to determine its multileveled generic structure.

Key words: genre, novel about the artist, metafiction, satirical novel, psychological novel.

УДК 811.161.2'38

ШАТІЛОВА Н.О.

ЕЛЕМЕНТИ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАДИЦІЇ В ІДІОСТИЛІ СИДОРА ВОРОБКЕВИЧА

... сто раз я їх [збірники народних пісень, прислів'їв і приказок – Н.Ш.] читав, учився – і характер нашої народної пісні так серцю присвоїв, що лиш в тім тоні співати знає і борше заміє, як єго лишитья...

Сидір Воробкевич (Данило Млака)

Мова фольклору, як відомо, є невичерпним джерелом художньої образності, адже в ній віками відбиралося і нагромаджувалося все краще, притаманне мові кожної нації. Вона “відображає колективне світобачення народу, спільне й найважливіше з погляду інтелектуально-моральних та емоційних оцінок, передає його відшліфованими усталеними виражальними засобами” [8, 136]. Серед майстрів українського художнього слова важко відшукати таких, хто б у своїй творчій праці не звертався до безцінних надбань усної народної творчості. Між мовою народної поезії та мовою художньої літератури простежуємо тісний зв’язок, про що свідчать численні фольклорні елементи, що їх влітають письменники у художню тканину своїх творів. Рівень засвоєння і опрацювання усної творчості свого народу, на наше переконання, є одним з чинників формування індивідуального стилю письменника, який ґрунтується на специфічному поєднанні авторських елементів із традиційними. Тому актуальним постає вивчення мови фольклору з огляду на її значення для мовотворчості окремого письменника.

Дослідження фольклорно-літературних взаємин має давню традицію. Питання співвідношення фольклору й літератури, вплив фольклору на літературну творчість, входження фольклорних елементів в авторський текст цікавили свого часу багатьох учених (О. Потебня, М. Драгоманов, І. Франко, М. Грушевський, І. Білодід, В. Ващенко, В. Бойко, О. Вертій, П. Будівський, С. Єрмоленко, А. Поповський, С. Росовецький та ін.). Взаємодія фольклорної народної традиції з індивідуальною творчістю, дослідження усного колективного та писемного індивідуального не втрачає своєї актуальності й досі.

У сучасній науковій парадигмі фольклорні елементи не отримали чіткої дефініції. У літературознавстві їх наявність у художньому тексті детермінують як *фольклоризм*, що проявляється на різних функціональних зрізах: через сюжетне запозичення, введення у текст окремих фольклорних мотивів чи образів, символічне переосмислення фольклорних міфологічних першоелементів [6, 699]. У лінгвістичній науці статус фольклоризму, його дефініції та різновиди залишаються дискусійним питанням. В енциклопедичному виданні “Українська мова” знаходимо словникову статтю “Фольклоризм”, однак автори не подають визначення цього

поняття, направляючи читача до іншої словникової статті “Мова фольклору”, автор якої – С. Єрмоленко – вказує, що “мова фольклору – джерело фольклоризму в сучасній літературній мові, за яким, зокрема, визначаються традиційні та новаторські тенденції у розвитку мовно-стилістичних засобів” [13, 353]. У “Короткому тлумачному словнику лінгвістичних термінів”, за редакцією С. Єрмоленко [4], поняття фольклоризму взагалі відсутнє в алфавітному покажчику термінів. Показовою для українського мовознавства у цьому напрямку вважаємо монографію С. Єрмоленко “Фольклор і літературна мова” [3], у якому дослідниця наповнила поняття фольклоризму власне лінгвістичним змістом та запропонувала розрізнати загальне поняття *фольклоризми*, тобто створені за фольклорними зразками словотвірні, фразеологічні, синтаксичні одиниці, які виконують певні функції в різних жанрах художнього стилю, та *макрофольклоризми* – твори, що фактично становлять різновиди народнопісенних текстів. Услід за С. Єрмоленко, В. Калашник вказує на те, що авторська концепція фольклоризму у взаємозв’язках із народним світосприйняттям і системою мовних засобів його вираження спонукає до виникнення фольклорних елементів у літературній мові, особливо мові художньої літератури [5, 434].

Мета нашої статті – виявити фольклоризми в ідіостилі Сидора Воробкевича (літературні псевдоніми – Данило Млака, Демко Маковійчук, Семен Хрін, С. Волох, Морозенко, Іван Іванів з Кіцманя, Сирота з Буковини та ін.), “котрому по Федьковичу загально признає ся перше місце межі буковинськими письменниками” [12, 3]. Фольклоризми вважаємо виразниками ідіостилю письменника й називаємо ними зафіксовані в літературному творі слова та конструкції, які мають системний характер і побудовані автором за традиційними для фольклорно-пісенного стилю зразками у всій різноманітності їх форм та із врахуванням індивідуальності письменника у відборі тих чи інших мовних засобів.

Постать С. Воробкевича неодноразово ставала об’єктом багатьох наукових досліджень. Значення його композиторської діяльності для розвитку мистецтва на Буковині та в Галичині високо оцінено й детально висвітлено в кандидатській дисертації М. Білинської “Іс. І. Воробкевич: Життя і музична творчість” [1]). Належно вивчена творча спадщина видатного буковинського діяча й у літературознавчому аспекті (кандидатська дисертація П. М. Никоненка “С. І. Воробкевич. Життя, творчість місце в літературному процесі другої половини ХІХ ст.” [10], монографія П. Никоненка та М. Юрійчука “Сидір Воробкевич: Життя і творчість” [9]). Різні грані творчості та літературно-громадської діяльності письменника, його місце в літературному процесі другої половини ХІХ ст. у низці окремих наукових статей висвітлювали О. Маковей, В. Лесин, С. Пінчук, Б. Сацюк, І. Сердюк, Ф. Погребенник, А. Коржупова, П. Никоненко, М. Юрійчук, М. Білинська, П. Баб’як, Ю. Гречанюк, О. Попович, С. Троян, В. Процюк та ін. Мовознавчий аспект вивчення творчості С. Воробкевича, на жаль, не має таких здобутків. Досліджень, сконцентрованих на мовостилі буковинського автора не так багато, і носять вони зазвичай фрагментарний характер (праці Т. Сорвілової, В. Шабліовського, Н. Мойсюк). Об’єктом окремого комплексного лінгвістичного дослідження його мовна майстерність досі не ставала. Натомість, художньому доробку С. Воробкевича, на наше переконання, притаманна авторська своєрідність у доборі та використанні мовно-виражальних засобів, що витворює неповторний письменницький ідіостиль.

Ознайомившись із сучасними дослідженнями творчості буковинського автора, констатуємо, що об’єднує їх думка авторів про глибокий народний характер та народнопісенність мови письменника, що пронизують всі його твори. Цю особливість творчої манери С. Воробкевича помітив Осип Маковей, упорядник тритомника поетичних, прозових та драматичних воробкевичевих творів, що його видало львівське товариство “Проствіта” після смерті письменника у серії “Руська писемність” протягом 1909–1911 рр. У вступному слові до першого тому, даючи оцінку творчості С. Воробкевича, він зауважує: “Як і у поезіях, так і в оповіданнях видко ознайомлене з народними піснями (він [Сидір Воробкевич – Н.Ш.] сам збирав їх радо ще в школах)” [7, 7].

Наші дослідження підтверджують, що усна народна творчість стала потужним джерелом для витворення індивідуального стилю С. Воробкевича. І це закономірно, адже він відомий на Буковині не тільки як талановитий поет, письменник, драматург, педагог, громадський діяч, а й здобув широке визнання як фольклорист та композитор. Біографічні факти красномовно свідчать: з юних років письменник захоплювався українською народною піснею. У вільний від навчання час, мандрував буковинськими селами і збирав усну народну творчість. Про це він писав у листі до свого друга Д. Танячкевича: “Я, мій братчику-орлику, збирав і писав народні думи-пісні через близько п’ятнадцять літ, не знав я ні мук, ні трудів, лазив у низьку хатчину, під бідну солом’яну стріху, честував сліпого лівака і тонував в музику складав і в книжечки збирав [2, с. 547]. Називаючи українську народну пісню “талісманом, що відкриває таємниці минулого”, С. Воробкевич старанно вивчав збірники народних пісень, що могли на той час потрапити до його рук. “Зборники пісень М. Максимовича (Москва 1828 і Київ 1849), Жеготи Павлаго, Вац. з Олеська,

Коціпінського, – писав С.Воробкевич, – і другі менші зборничкі пісень і пословиць народних, далі поезії Т. Падури, много от Куліша і д. стоять в моім невеличкім книжкоскладі за рядом, порох не припав їх, сто раз я їх читав, учився – і характер нашої народної пісні так серцю присвоїв, що лиш в тім тоні співати знає і борше заміє, як его лишиться” [2, 547]. Ці слова С. Воробкевича ми обрали епіграфом до нашої статті, адже вони містять зізнання самого автора у тому, що фольклоризм його творів цілком усвідомлений, письменника надихала народна творчість, він кохався у фольклорних конструкціях і радо влітав їх у художній текст.

Звичайно, живий фольклорний струмінь мови буковинського митця спричинили не тільки захоплення, збирання, вивчення народної творчості, а й її музична обробка, діяльність С. Воробкевича як педагога та композитора. Маючи диплом викладача музики і регента хору, він видає підручник з основ гармонії та загального музикознавства, перший збірник пісень для школярів на свої вірші, згодом – “Співаник для шкіл народних”, що у трьох частинах вміщував народні співанки, пісні на власні тексти, на вірші Ю. Федьковича та інших українських поетів. Його наукова розвідка “Наша народна пісня” (1865 р.) стала вагомим внеском у розвиток української фольклористики. Звичайно, така плідна мистецька діяльність не могла не позначитися і на іншій, не менш плідній, сфері таланту С. Воробкевича, – його художній творчості, а зокрема на мовостилі його творів.

Фольклоризм – одна з визначальних рис ідіостилу С. Воробкевича. Дух народної творчості помічаємо з перших сторінок і простежуємо у всіх творах письменника, він осмислює та відображає фольклор в усталених поетичних формулах, репрезентованих мовними засобами словотвірного, фразеологічного та синтаксичного рівнів.

Яскравим прикладом словотвірної фольклорної традиції в ідіостилі С. Воробкевича вважаємо наявність великої кількості зменшено-пестливих суфіксів. Продуктивним у творах письменника виступає суфікс *-оньк-*, напр.: *головонька*¹ (с. 178), *зіронька* (с. 197), *калинонька* (с. 27), *березонька* (с. 32), *ластівонька* (с. 64), *дівчинонька* (с. 39), *дитинонька* (с. 42), *сторонька* (с. 60), *губоньки* (с. 63), *могилонька* (с. 66), *слизоньки* (с. 80), *крилонька* (с. 100), *рутонька* (с. 112), *головонька* (с. 112), *лавонька* (с. 130), *чужинонька* (с. 148), *хмаронька* (с. 351), *бідонька* (с. 392), *бесідонька* (с. 401), *пригодонька* (с. 429) та ін. Фольклорно-пісенний характер містить і суфікс *-еньк-*, що слугує засобом творення лексем із пестливим значенням, пор: *серденько* (с. 178), *лишенько* (с. 392), *пшениченька* (с. 494), *доленька* (с. 30), *личенько* (с. 30), *криниченька* (с. 33) тощо. Суфікс *-еньк-* продуктивний і для прикметників, напр.: *біленький* (с. 483), *миленький* (с. 483), *ясенький* (с. 483), *рум'яненийкий* (с. 491), *солоденький* (с. 491), *кругленький* (с. 499), *темненийкий* (с. 29), *рідненийкий* (с. 36), *сивенький* (с. 41) та ін. Зауважимо, що народнопоетичний колорит творам С. Воробкевича надають і здрібно-пестливі форми з суфіксами *-к-*, *-ик-*, *-ець-*, *-ечк-*, *-очк-*, напр.: *личко* (с. 234), *вусик* (с. 233), *вітрець* (с. 200), *хлібець* (с. 261), *сонечко* (с. 200), *холодочок* (с. 200), *голосочок* (с. 265), *млиночок* (с. 443): *Клонилося вже сонечко, холодочком вітрець провівав, колибаючи верболози і виногради* (с. 200). Як бачимо, у творах буковинського письменника такі форми виконують інтимізувальну функцію, слугують для вираження пестливості з особливим відтінком ніжності, прихильності. Для ідіостилу С. Воробкевича властиве багаторазове вживання інтимізувальних суфіксів в одному контексті, як-от: *З хрещатого барвіночку, що цвіте синенько, Вінець сплете дівчинонька та на веселенько* (с. 112). Таке слововживання підсилює народнопісенність воробкевичевого слова, є очевидним виразником тяжіння митця до максимального зближення з фольклорною течією.

До елементів фольклорної традиції в ідіостилі С. Воробкевича, на нашу думку, належать і художні означення, що функціонують у мові фольклору як традиційні епітети. Наявність таких епітетних сполук в індивідуальній творчості письменника, на думку авторів “Стилістики української мови” (2003 р.), “завжди є свідченням фольклорного струменя в тій творчості” [8, с. 341]. Тому в лінгвістці такі побудови називають традиційними, фольклорними.

Узвичаєність епітетів виявляється у тому, що народна творчість для освоєння дійсності виробила свої загальновідомі атрибути, точні оцінки, що їх трактують як постійні. Серед таких побудов в ідіостилі С. Воробкевича найпоширенішими є: а) словосполучення, що передають зовнішні характеристики людини, її вроду: *карі очі* (с. 191), *чорні очі* (с. 35), *чорні брови* (с. 191), *вусик чорнявий* (с. 233), *біленька рука* (с. 207), *рум'яне личко* (с. 191), *коса русява* (с. 33); б) кольористичні словосполучення: *червона калина* (с. 176), *рута зелена* (с. 176), *Дніпро синій* (с. 177), *сине море* (с. 181), *блакитне небо* (с. 197), *чорна могила* (с. 240), *зелений гай* (с. 26), *явір зелений* (с. 26), *блідий місяць* (с. 238), в) словосполучення, що характеризують навколишнє середовище, природні явища: *рідний край* (с. 176), *степи широкополі* (с. 176), *ріки глибокі* (с. 176), *рідна Україна* (с. 176), *степи безкраї* (с. 177), *буйний вітер* (с. 176), *хрещатий барвінок* (с. 176), *крутий берег* (с. 177), *шовкові трави* (с. 177), *сонце ясне* (с. 180), *сира земля* (с. 182), *берег морський* (с. 184), *зіроньки дрібненькі* (с. 197), *світ широкий* (с. 235), *садок вишневий* (с. 25), *зірка*

¹ Цитуємо за виданням: Воробкевич С. Твори. – Ужгород: Карпати, 1988. – 562 с.

ясна (с. 35); г) словосполучення на позначення ознак абстрактних понять та неживих предметів: *слава козацька* (с. 176), *далека чужина* (с. 179), *гіркі сльози* (с. 180), *солодкий сон* (с. 181), *рани глибокі* (с. 184), *бій завзятий* (с. 184), *козацька голова* (с. 184), *щира розмова* (с. 194), *гарячі сльози* (с. 199), *гаряча кров* (с. 199), *широкі крила* (с. 226), *жалісна пісня* (с. 229), *стан високий* (с. 233), *дрібні сльози* (с. 238), *криваві сльози* (с. 243); Такі епітетні сполучення набувають у творах буковинського письменника символічного значення, ілюструючи народний світогляд, як-от: *Відай, дівочи карі очі, думаю я, та рум'яне личко і чорні брови його розум просвітили...* (с. 191). У цьому контексті постійні епітети змальовують народне уявлення про дівочу вроду, красу української дівчини.

Яскравим прикладом епітетних сполучень із символічним значенням виступають у творах С. Воробкевича словосполучення на позначення нещасливих миттєвостей життя, пов'язаних із стражданнями від загарбницьких нападів та поневоленням. Іменники *неволя*, *недоля*, *ярмо* письменник вживає з означеннями *люта неволя* (с. 177), *турецька неволя* (с. 180), *гірка неволя* (с. 181), *неволя тяжка* (с. 174); *люта недоля* (с. 180), *гірка недоля* (с. 243); *ярмо бісурманське* (с. 197), *залізне ярмо* (с. 243). Крім того емоційно насиченими є словосполучення: *люте горе* (с. 181), *тяжка біда* (с. 182), *люта година* (с. 184), *тяжкий нагай* (с. 243), *ляцька сваволя* (с. 243), *грабіж поганська* (с. 243). Такі епітетні сполучення є показниками ідіостилю С. Воробкевича. Адже, за нашими спостереженнями, уся його творчість пронизана загалом двома діаметрально протилежними почуттями – безмежною любов'ю до свого народу, серед якого він ріс і жив, та лютою ненавистю до тих, хто його рідний народ кривдив. Тому, описи ворогів (зокрема турків) засобами епітетних словосполучень містять у творах митця яскраво виражену негативну семантику і використовуються з означеннями *лютий*, *вражий*, *клятий*, *лукавий*, як-от: *вороги лукаві* (с. 174), *завзятий ворог* (с. 211), *лютий ворог* (с. 214), *лютий бісурманин* (с. 173), *лютий татарин* (с. 173), *вражий бісурман* (с. 202), *вражий турок* (с. 182), *вражий син* (с. 220), *вражий поганець* (с. 209), *вражий бісурман* (с. 211), *кляті турки* (с. 202), *кляті бісурмани* (с. 201), *клятий поганець* (с. 211), *лихі яничари* (с. 183), *поконвічний невір* (с. 201), *безглузда невір* (с. 211). Наведені приклади становлять стійкі асоціативні конотації і відображають у художніх творах С. Воробкевича не лише узагальнені віками життєві спостереження українського народу, але й відображають національну специфіку життя і побуту буковинців, своєрідність їх мовної картини світу.

Данина фольклорній традиції в ідіостилі С. Воробкевича відчувається і у використанні прикладкових епітетів – апозитивних конструкцій, виражених іменником і узгоджених з опорним словом у формі відмінка. В аналізованих творах переважають ті, що відображають образну характеристику: 1) героїв художніх текстів: *діточки-сироти* (с. 172), *козак-старець* (с. 182), *козаки-молодці* (с. 183), *подруга-жінка* (с. 184), *браття-чорногорці* (с. 205), *козир-дівка* (с. 206), *хлопці-молодці*, (с. 206), *дівчата-князівни* (с. 206), *обідранці-воєводи* (с. 208), *дівчата-подруги* (с. 177), *кряля-дівчина* (с. 24); 2) явищ навколишньої природи, рослинного і тваринного світу: *марень-зілля* (с. 172), *вовки-сіроманці* (с. 183), *перекрій-місяць* (с. 200), *дівич-вечір* (с. 191); 3) абстрактних понять: *протвір-продуха* (с. 198), *світи-чужини* (с. 202), *рада-скупщина* (с. 210); предметів: *нежурниця-горівка* (с. 191), *хліб-сіль* (с. 220), *добро-гроші* (с. 235). Фольклорне походження таких структур підсилюють традиційні редуплікації на зразок: *братці-товариші* (с. 183), *султан-цар* (с. 182), *турки-яничари* (с. 184), *жах-страх* (с. 100), *хустка-ширинка* (с. 198), *ріжок-табакерка* (с. 198). Редупліковані компоненти таких сполук є синонімічними до означуваного слова, причому, специфіка ідіостилю С. Воробкевича виявляється у тому, що подеколи такими сполуками він послуговується, змінюючи місцями головний та узгоджений компоненти, напр.: *товариші-побратими* (с. 183) / *побратими-товариші* (с. 208); *бранці-невольники* (с. 183) / *невольники-бранці* (с. 184); *сліпець-гусяр* (с. 199) / *гусярі-сліпці* (с. 229).

Традиційним фольклорними елементами пронизана у художній мові С. Воробкевича й більшість порівняльних конструкцій. Порівняльні звороти займають різну синтаксичну позицію в реченні (іменної частини присудка, відокремленого члена речення). Частіше порівняльна конструкція поширена означеннями (окремі з них становлять позиційно стійкі словосполучення), напр.: *Очі сині як те небо, волос золотився на голівоньці, брови наче намальовані...* (с.172). *У сусіди була дочка Сафта, молода, гнучка, повного лиця, хороша як майова цвіточка, мовби з воску вилита* (с. 534). За структурою порівняльні конструкції у художніх текстах письменника бувають зворотами (*А Пелагія лиш загоріла, наче та маківка* (с. 192) та предикативними одиницями у структурі складного речення (*Хорошою вдалася Ївга, мов гетьманша, а красною, як калина в лузі* (с. 172)). Засобами зв'язку порівняльних конструкцій з базовим реченням найчастіше виступають сполучники-частки (наче, мов, мовби, як, немов), проте, трапляються приклади безсполучникових порівнянь, у яких роль порівняльного сполучника виконує вставна конструкція з модальністю припущення, ймовірності, як-от: *Очі чорні так і лискають, а брівоньки, сказати б, дві п'явки випились* (с.234).

Фольклорне походження порівнянь С. Воробкевича найяскравіше засвідчують описи

портретів героїнь його творів. Народна творчість для характеристики дівочої зовнішності та вдачі виробила ряд традиційних порівнянь, якими послуговується й письменник, порівняйте: *дівчина / / каліна (Чорногорські дівчата /.../ з лиця такі собі хороші, як каліна в лузі, а стан гнучкий і стрункий (с. 205)); дівчина // рожа, дівчина // голубка, дівчина // мак (Дівчина лиш зарум'янилася, наче та рожа в городку, чи той полевий мак, і мов сполошена голубка, ні пари з уст (с. 207); дівчина // ясочка (Стан у неї такий гнучкий, – дівчина, як ясочка! (с. 206); дівчина // квітка (Над Прутом у лузі хатчина стоїть, Живе там дівчина хороша, як цвіт... (с. 24); дівчина // пава (Красна, пишна, як та пава, – То Марійка кучерява (с. 63); дівчина // зірка (Тут уже стояла Мара хороша, як зірка на заранню (с. 324); дівчина // сонце (Мав і я сестру любу, красну, мов те сонце ясне... (с. 180). Традиційні порівняння використовує автор і для опису конкретних рис зовнішності дівчини, серед них також чимало сталих формул, як-от: дівочий стан // тополя, стан // смерічка (... стан гнучкий, мов у тополі (с.172); [Анниця:] І я раз собі гнучка була, росла, як та смерічка... (ГП, с.424); личко // небо, личко // малина, очі // зірниця, губи // каліна (Личко в неї рум'яне, мов небо до схід сонця (с. 234). В неї личко, як малина, А губоньки, як каліна; У Марійки з Молдовиці Ясні очі – дві зірниця (с. 63). Як бачимо, портрет героїнь воробкевичевих творів відповідає народному уявленню про дівочу красу, оспівану в народних піснях. Про фольклорне походження таких порівняльних конструкцій свідчать також і ускладнення їх компонентів зменшено-пестливими суфіксами.*

Не менш поетично за допомогою порівняльних конструкцій зображує С. Воробкевич і зовнішність юнака. Хлопець у його художніх творах порівнюється найчастіше з деревом, що також характерно для фольклору, як-от: хлопець // явір (І що то вже хороший та чепурний парубок виріс з Максима! Високий, неначе явір молоденький, чорнобривий, кучерявий (с. 232); хлопець // дуб (Іво юнак, як дубчак молодий, ішов уже у вісімнадцятий рік (с. 230); хлопець // смерека (Рослі то були собі Марко і Іво! Хлопці як смеріч високі, як дуби сильні (с. 205). У народнопісенних джерелах хлопець часто порівнюється з соколом. Знаходимо таке порівняння й у творах письменника, напр.: І погляд у него ясний та веселий, немов у сокола, по під небесами літає (с.232).

У фольклорі закріпилося порівняння закоханої пари з парою голубів, таку сталу формулу закохані // голуби також фіксуємо у художніх творах буковинського письменника: Жили собі Марко і Ірена, наче двоє голуб'ят (с. 209). І знов приголубилися і поцілувалися наче ті сизі голуб'ята (с. 179). Отже, твори С. Воробкевича засвідчують народнопоетичні порівняння дівчини з рослиною (каліна, рожа, мак, цвіт, тополя), птахом (голубка, ясочка, пава), небесним світилом (зірка, місяць), порівняння хлопця з деревом (явір, смерека, дуб), закоханої пари з птахами (голуби). Описані порівняння стали знаками національної культури, традиційними для української мови народними символами. Відбиваючи український національний колорит, вони є виразниками й мовної картини світу буковинців, їх художньо-символічного світобачення.

Про фольклорно-пісенний характер порівняльних конструкцій автора свідчить і особливий синтаксичний прийом – так звані заперечні порівняння. Натрапляємо у творах письменника на однотипні складні речення образного змісту, у яких заключна частина протиставляється першій. Обидві частини начебто дуже далекі за своїм змістом, проте “саме ця видима далекість, викликаючи цілий комплекс додаткових асоціацій, служить глибокому і різнобічному сприйняттю усього складного образу, його семантичної структури” [11, 58], як-от: *То не вовки-сіроманці стадо овець розпуджували – то турки, бісурмани, лихі яничари бідних невольників доганяли (с. 183). Над Прутом у лузі не місяць зійшов, То хлопець до кралі-дівчини прийшов (с. 24). То не туча, то не буря по Чорногорі лютує, то рідні сини шлють смерть і погибель на вражого турка (с. 211). Такі специфічні порівняння помічаємо як в поетичних творах С. Воробкевича, так і у прозових, де вони відіграють важливу роль у підсиленні емоційності художньої мови письменника.*

Яскраво виражене фольклорне походження в ідіостилі С. Воробкевича має семантико-синтаксичний паралелізм – конструкція “з одного складного або кількох речень, побудованих на паралельному використанні (повторі) однієї і тієї ж синтаксичної структури з тотожною модальністю (спонукальною, питальною чи оповідною), однаковим порядком слів та ідентичним інтонаційним малюнком” [13, с. 459], напр.: *На горбочку березонька Униз похилилась; В неньки гарна дівчинонька Тяжко засмутилась (с. 65). При потоці явір, явір зелененький, а у вдови хлопець, хлопець молоденький (с. 25). Фольклорну традицію семантико-синтаксичних паралелізмів художньої мови С. Воробкевича підсилюють і традиційні для народнопісенного стилю зачини з вигуком ой, пор: *Ой темніє-гасне світло від темноти, – ой гаснуть від злиденного горя, від великої туги, від неволі лютої наші світла, Ївга і Петро (с. 180). Ой на горі росте сосна, Яловець, ялиця, Ой дурна то тая дівка, Що вже молодиця! (с. 414). Заперечні порівняння і синтаксичні паралелізми поетичним ладом нагадують народні думи і виражають максимальне зближення мови творів С. Воробкевича з фольклорною течією. Елементи використання автором**

фольклорних засобів виразності вбачаємо і в побудові речення з багаторазовими повторами, що ними послуговується письменник як засобом експресивного виділення, підкреслення з метою емоційного впливу на читача, пор.: *Вже в Ївги личко повеселішало, вже легше їй неволю терпіти, вже легше й груди віддихають, неначе б тяжкий камінь із серця упав* (с. 179). Такі конструкції є специфічними паралелізмами, у яких однотипні речення ніби нанизуються одне на одне, утворюючи своєрідні ланцюжки, пор.: *Не один рік проминув, не одна сльоза пролилася, не одно тяжке лихо загостило у малу хатину до старої вдови Єли* (с. 230). [Павло:] *Василино, тут у моїм серці люта гадь засіла, тут страшна болячка, тут вогнем палить ...* (с. 448). За нашими спостереженнями, домінантною позицією для цих конструкцій в ідіостилі письменника є початок речення, як-от: *Тут уже не одно молоде серце любов'ю розпалилося, тут не одна пісня проспівалася, тут не одно коло погулялося* (с. 205). Таке позиційне розташування повторюваних елементів, підкреслюючи їх роль акцентованого смислового компонента висловлення, на нашу думку, зазнало впливу фольклорної традиції на художню тканину твору.

На основі проведеного дослідження можемо зробити висновок, що специфікою ідіостилю одного з перших письменників на Буковині середини XIX ст. – Сидора Воробкевича, є спорідненість його поетичного слова з усною народною творчістю, поєднання традиційних елементів з індивідуально-авторськими. Діяльність письменника на ниві фольклористики – збирання, вивчення, музична обробка народних пісень та мелодій – суттєво вплинула на формування художнього почерку автора. Традиційність ідіостилю письменника відображається у широкому залученні скарбів усної народної творчості, що суттєво вплинуло на мовностилістичну своєрідність творчості письменника і безпосередньо на відбір та синтез виражальних засобів у текстовому масиві. Аналіз фактичного матеріалу засвідчує, що широке залучення фольклоризмів у мовну тканину творів пов'язане не лише з обізнаністю письменника з усною народною творчістю, музичною освітою та його діяльністю як композитора та фольклориста, а й репрезентує національний тип мислення автора, виявляє його національну належність. Його художня мова насичена фольклорними елементами, що набувають символічного значення і репрезентують світогляд народу, серед якого виріс письменник. Вплив фольклорної традиції на ідіостиль письменника засвідчують зменшено-пестливі форми, епітетні сполуки, апозитивні конструкції, традиційні порівняння, заперечні порівняння, семантико-синтаксичні паралелізми, багаторазові повтори, специфічні зачини тощо. Таке мовне багатство творів С. Воробкевича відкриває перспективу для подальших спостережень над ідіостилем буковинського автора.

Список використаних джерел

1. Білинська М. І. І. Воробкевич: Життя і музична творчість: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 1968.
2. Воробкевич С. Твори. – Ужгород: Карпати, 1988. – 562 с.
3. Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова / С. Я. Єрмоленко. – К., 1987. – 245 с.
4. Єрмоленко С. Я., Бабик С. П., Тодор О. Г. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / за ред. С. Я. Єрмоленко. – Київ: Либідь, 2001. – 223 с.
5. Калашник В., Філон М. Фольклоризми як знак національної культури та його рецепції в новітній українській поезії // Лінгвостилістика: об'єкт – стиль, мета – оцінка: збірник наук. праць, присвячений 70-річчю від дня народження проф. С. Я. Єрмоленко / відп. ред. академік НАН України В. Г. Склярєнко. – К., 2007. – С. 433–438.
6. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 752 с.
7. Маковей О. Ізидор Воробкевича // Твори Ісидора Воробкевича / Осип Маковей. – Львів: Видавництво товариства “Просвіта”, 1909. – Т. 1. – С. 5–8.
8. Мацько Л. І. Стилїстика української мови: Підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько; за ред. Л. І. Мацько. – К.: Вища шк., 2003. – 462 с.
9. Никоненко П. М., Юрійчук М. І. Сидір Воробкевич: Життя і творчість / Петро Никоненко, Микола Юрійчук. – Чернівці: Рута, 2003. – 2003. – 208 с.
10. Никоненко П. М. С. І. Воробкевич. Життя, творчість місце в літературному процесі другої половини XIX ст.: авт. дис. канд. філол. наук. – Чернівці, 1975.
11. Пилинський Я. М. Порівняння як засіб творення народнопісенного стилю / Я. М. Пилинський // Культура слова. – С. 56–58.
12. Романчук Ю. Передмова // Твори Ісидора Воробкевича / Ю. Романчук. – Львів: Видавництво товариства “Просвіта”, 1909. – Т. 1. – С. 3–4.
13. Українська мова: Енциклопедія / редкол.: Русанівський В. М. (співголова), Тараненко О. О. (співголова), М. П. Зяблюк та ін. – 2-ге вид., випр. і доп. – К.: Вид-во “Укр. енцикл.” ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.

Анотація. Стаття присвячена дослідженню ідіостилю з Сидора Виробкевича. Автор досліджує вплив фольклорних традицій на індивідуальний стиль письменника, основним чином автор вивчає фольклоризм (слова із димунутивними суфікси, постійні епітети, аппозитивні конструкції, традиційні порівняння, негативні порівняння, синтаксичний паралелізм).

Ключові слова: ідіостиль, фольклоризм, мова письменника, усна народна творчість, літературно-фольклорні взаємини.

This article is devoted to research of idiostyle of Sydor Vorobkevych. An author investigates influence of folklore tradition on a writer's individual style, in particular examines folklorisms (words with diminutive suffixes, permanent epithets, appositive constructions, traditional similes, negative similes, syntactic parallelisms).

Keywords: idiostyle, folklorism, language of the writer, folklore, literary and folklore relations.

УДК 37.016:26-23

Шулик П.Л.

ТРАДИЦІЙНІ ШЛЯХИ ВИВЧЕННЯ БІБЛІЇ (ТАНАХА) ТА СУЧАСНА БІБЛЕЇСТИКА

Перед сучасною біблеїстикою взагалі та сучасним літературознавством зокрема постає завдання винайдення такого шляху вивчення біблійного тексту, який би допоміг створити основу для його сприйняття як сакрального тексту, який в той же час є і текстом художнім, і як літературного явища, якому притаманна внутрішня єдність. Це вимагає серйозного аналізу того, що було досягнуто у цьому напрямі у попередні епохи, адже тільки врахування певних досягнень та недоліків, що вже мали місце у дослідженні Біблії, допоможе у вирішенні вказаної проблеми.

Пошуки шляхів вивчення біблійних літературних текстів як сакральних неможливо без врахування певних підходів, які склалися у культурі народу, що став творцем Книги Книг. Перш за все почнемо з визначення предмету нашого дослідження. І, зрозуміло, що це буде та частина Біблії, яку визнають юдеї. У повсякденному житті та й в науковій практиці користуються чотирма назвами цього тексту – “Біблія”, “Старий Завіт”, “Мікра” і “Танах”. Надамо перевагу четвертій назві через її ідеологічну, світоглядну нейтральність, адже вона відображає лише одне – склад даного твору, і першій – для зручності у творенні слів.

Серед шляхів вивчення Танаха можна виділити (лише умовно, з певною метою) декілька основних: тлумачення і дослідження. Можна додати сюди і переклад, але виділення перекладу в окремий шлях вивчення біблійного тексту викличе багато заперечень, адже в деяких випадках переклад і є певне тлумачення. Крім того проблема перекладу потребує спеціального дослідження, у центрі якого стають не тільки концептуальні проблеми, але й проблеми транскрипції, транслітерації тощо.

Отже, тлумачення і дослідження. Не викликає сумнівів різниця заявлених підходів до Танаха. На це вказує в своїй праці “Введение в Танах” Вейнберг Й. [5]. На думку дослідника, завдання тлумачення і того, хто це робить, полягає в інтерпретації тексту відповідно запитам часу, аудиторії і самого тлумача, який розглядає текст Танаха як завершену і замкнуту у собі цілісність. Для дослідника, який так само прагне зрозуміти та пояснити текст, Танах – також цілісний твір, але ця цілісність не первісна. Вона складається в процесі становлення та розвитку тексту. Тлумачення виходить із запитів та інтересів свого часу і свого середовища. Дослідження, звісно, не відкидає запитів та інтересів свого часу і свого середовища, але прагне зрозуміти Танах у межах часу і середовища самого Танаха. У цьому полягає принципова різниця між тлумаченням та дослідженням [5, 240 – 241]. З думкою фахівця важко не погодитися. В той же час необхідно зазначити, що ці два шляхи можна співвіднести з існуючими в єврейській традиції двома протилежними підходами до тексту Танаха: “традиційним” та “критичним”. Тлумачення відповідає “традиційному” підходу, який побудований на системі незмінних положень, що освячені давньою традицією, яка вимагає тільки пояснювати та коментувати Священне Писання. Дослідження, як і “критичний” підхід, виходить із неупередженого аналізу і спирається на принципи наукової критики. Саме з виникненням “критичного” підходу починається повноцінне філологічне дослідження тексту Танаха, що утверджувало свободу від релігійної традиції, яка,

на думку представників біблійної критики, дозволяючи тільки розмірковувати та тлумачити Священний текст, заважала послідовно досліджувати його як історичний етап світової літератури, як письмовий документ давнини.

З самого початку вивчення ТаНаХа його текст розглядався як Священне Писання. Саме на його основну визначальну рису – сакральність – спиралися перші тлумачення біблійного тексту. А предметом вивчення ТаНаХ, і насамперед П'ятикнижжя, стає ще за часів свого становлення і, як вказує Й. Вейнберг, “лучшее доказательство тому публичное чтение Эзрой в 445/4 г. до н. э. в Иерусалиме” [5, 241] ספר תורת משה (*сефер торат моше* – “книги учения Моше”). Езра та його слухачі не обмежувалися читанням та слуханням тексту, “но, как сказано в кн. Нехемьи, “левиты делают учение понятным ...народу... И читали в книге учения Элохима, истолковывая ... и с разумением и [народ] понимал в читанном” (Нех. 8:7 – 9)” [5, 241]¹. Це прагнення “розуміти” і, головне, “тлумачити” знайшло подальший розвиток у єврейських мудреців, що намагалися не тільки пояснити те, про що йдеться у ТаНаХу, але й співвіднести його текст з подіями та явищами дійсності. І хоча не має підстав стверджувати, що в цей період до ТаНаХа застосовується літературознавчий аналіз, не можна не зазначити, що саме мудреці равиністичного періоду розробили правила герменевтики, які, на думку деяких дослідників, були запозичені у грецьких риторів [2, 40]. Підставою для цього можуть слугувати тлумачення великого єврейського мислителя елліністично-римського періоду, еллінізованого юдея Філона Александрійського (І ст. до н.е.), який прагнув досягнути синтезу юдаїзму з грецькою філософією, в працях якого знаходимо розвиток алегоричного потрактування тексту ТаНаХа². Але якщо *екзегетичний* метод Філона, “орієнтує... не на буквально значення слова, а на його символічний зміст” [1, 15], то таке розуміння тексту ТаНаХа не задовольняло творців Усної Тори³ – Мішне та Талмуда, для яких було важливо не стільки розкрити потаєний, сокровенний смисл ТаНаХа, П'ятикнижжя, скільки зберегти його як основу життя, поведінки та віри євреїв у світі, що постійно змінюється. Для єврейського мислителя та коментатора ТаНаХа раннього Середньовіччя Саадії Гаона⁴ (кінець IX – перша половина X ст.) ТаНаХ втілює вищу абсолютну істину, але не потаємну, замасковану, а таку, що відкривається у словах, у тексті. Розуміння тексту ТаНаХа, що спирається на безпосереднє відчуття, мислене сприйняття та логічні висновки, дозволяє назвати такий спосіб тлумачення раціоналізуючим [5, 243].

Розвиток цього способу знаходимо у єврейській коментаторів та філософів Середньовіччя Раші⁵ та Рамбама⁶. Вони звертаються до етимології, семантики слів в ТаНаХу, до граматики іврита. Це були перші кроки, що наблизили тлумачення до межі, що поділяла тлумачення від дослідження, адже пошуки значення слів, які постійно змінюються, вже підводять до визнання змін у текстах ТаНаХа, а відтак знаменують відхід від основ тлумачення: “восприятия и признания ТаНаХа текстом изначально законченным, замкнутым, всегда равным себе” [5, 243].

Що стосується християнських теологів, для яких однією з центральних і найбільш складних проблем було відношення їх релігії до юдаїзму і Нового Завіту до ТаНаХа, то текст ТаНаХа завжди був для них об'єктом тлумачення і, звичайно ж, відповідно до християнського вчення, вони, як і єврейські коментатори, були впевнені в первісній та незмінній завершеності та цілісності тексту ТаНаХа. Так чи інакше, але в християнських тлумаченнях помітний вплив юдаїського – особлива увага до слова у тексті ТаНаХа, до етимології та семантики давньоєврейського слова.

Юдаїстські тлумачення, коментарі періоду Середньовіччя ще спираються на релігійно-традиційний підхід до ТаНаХа, сутність якого полягає у святості книг, що були передані Ізраїлю через посланців Бога або іншими шляхами одкровення.

Релігійно-традиційний підхід був притаманний і для єврейських коментаторів, які у своїх розробках, що стосувалися релігійних ідей, питань історичного датування текстів, композиційної єдності ТаНаХа як літературного твору, звертали увагу на внутрішні протиріччя священних книг. І хоча в їх розробках зустрічається критика традиційного підходу, вони не піднялися до перегляду своїх позицій. Тому аналітичні зауваження цих коментаторів прийнято називати “критикою в рамках традиції”. Зауваження викликало знайдення текстів, які пропонували різні описи одного й того ж епізоду. Наприклад, епізод про отримання одкровення на горі Синай. Звернімось до барайти⁷ р. Ішмаеля, де він обговорює це: “Два писания противоречат друг другу, пока не появится третье и не укажет, как следует их понимать. Одно писание говорит: “и сошел Бог на гору Синай, на вершину горы” (Исх. 19:20), а в другом сказано: “с небес дал Он тебе услышать Свой голос, чтобы наставлять тебя” (Втор. 4:36). Третье же писание согласует их: “что с небес Я говорил с вами” (Исх. 20:22), научая нас, что Господь самое небо возложил на гору Синай и с него говорил с ними, с народом. И подобно тому говорит и Давид в Псалмах: “И наклонил Он небеса, и сошел, и мгла – под ногами его” (Пс. 17 (18):10) “ (Барайта р. Йишмаеля, Сифра)”⁸ [3, 39 – 40]. Як бачимо, автора барайти не цікавить ні логічний взаємозв'язок цих описів, ні їх місце у тексті, ні літературний розвиток. Автор сприймає різні описи як частини одного опису безпрецедентної історичної події. Його мета теологічної властивості – він прагне відновити подію у всіх подробицях,

використовуючи як різні описи епізоду, так і джерела, які алегорично говорять про нього. Це дозволяє йому вирівняти деякі “недоречності” у тексті, які здаються певними протиріччями. Протиріччя, що було виявлено при описі одного й того ж епізоду в різних книгах вирішується з допомогою третього опису (Бог “говорил с небес” (Вих. 20:22), деталі якого реконструюються з допомогою четвертого тексту (Пс. 17 (18):10).

Отже перед середньовічними коментаторами наявність у текстах різних описів одного й того епізоду ставило завданням – привести виявлені явища у відповідність до традиційних уявлень – П’ятикнижжя було складено Мойсеєм.

Але й в Середньовіччі з’являється єврейський коментатор, у працях якого беруть початок паростки критики традиційних уявлень. Р. Авраам Ібн Езра, філософ, поет, вчений XII ст., у своїх коментарях до П’ятикнижжя не безпосередньо, а критичними натяками, які він сам представляє як “тайни” ставить під сумнів авторство Мойсея. Не відкидаючи остаточно авторитету традиції, Ібн Езра відстоює незалежне вивчення буквального значення змісту біблійного тексту, тому його коментар спирається в першу чергу на етимологічне та граматичне тлумачення, що вимагає звертання до проблем мови. Цей коментар можна вважати важливим етапом на шляху до повноцінного історико-філологічного дослідження ТаНаХа. Це був також початок протистояння авторитету традиції у тлумаченні біблійного тексту. Поряд з Ібн Езрою не можна не згадати ще одного єврейського укладача Граматик, філософа та коментатора ТаНаХа Йосефа Ібн Каспі, який робить важливе з точки зору літератури та теології відкриття, звертаючи увагу на використання у розділі “Берешит” (Буття 1:1 – 6:8) різних імен Бога. Відкриття великих коментаторів, хоча і не привели до нового, незалежного від традиції підходу до ТаНаХа, у подальшому стали основою для виникнення методів філологічної та історико-літературної критики його тексту.

Революційні зміни у вивченні ТаНаХа відбулися “в епоху гуманізму и даже еще в век Просвещения, когда вера в традиционную метафизику, в незыблемость традиционного взгляда на мир и историю и в силу традиционных доказательств поколебалась” [2, 41]⁹, внаслідок переходу від релігійного мислення до наукового.

Відрито змінити традиційний підхід на критичний спромігся лише в XVII ст. єврейський мислитель, що відійшов від юдаїзму, Б. Спіноза. Підґрунтям його висновків стали думки англійського філософа Т. Гоббса. Але саме Спіноза був першим, хто відкрито заявив: “Пятикнижие было составлено не Моисеем, а другим человеком, жившим по прошествии многих поколений после Моисея” [7, 130-131]¹⁰. Саме в його працях окремі критичні коментарі перетворилися на метод аналітичного дослідження. Авторитет традиції не був зруйнованим, але з цього часу починається протистояння між нею та критикою, між тлумаченням та дослідженням текстів ТаНаХа. Це було своєрідне протистояння, у якому традиція мала потребу у критиці, щоб не застигнути в консерватизмі і не опинитися поза духовного та культурного розвитку, а критика і взагалі не могла б виникнути без традиції, на яку вона спиралася, від якої “годувалася”.

Під впливом положень та принципів раціоналістичного світосприйняття ТаНаХ почали розглядати на основі історико-критичного (філологічного) методу. “Как и при изучении любой другой литературы, текст и его смысл больше не были целью; филология оказалась в подчинении у истории, и текст стал лишь *источником*” [2, 42]. І якщо вже Спіноза та його сучасники дійшли висновку, що П’ятикнижжя не є цілісним завершеним текстом, а таким, що створювався та складався поступово, що крім Мойсея в створенні тексту взяв участь Езра, що укладачі використовували при складанні П’ятикнижжя більш давні тексти-джерела, перед дослідниками ТаНаХа у подальшому постало завдання – виявити ці тексти.

Подальші історико-філологічні дослідження були спрямовані на розробку теорій та методів, що змогли б пояснити неоднорідність ТаНаХічних текстів та допомогти реконструювати картину їх походження та складання. Показовими у цьому може стати виникнення та розвиток історико-літературної критики П’ятикнижжя.

Першими дослідниками, які незалежно один від одного зробили критичні висновки щодо внутрішньої різноманітності П’ятикнижжя, були протестантський священик Віттер (у 1711 р.) та придворний лікар Людовика XV Ж. д’Астрюк (у 1753 р.). Вони звернули увагу на те, що в розповіді про створення світу, а також і в тексті, що йде за нею, використано різні імена Бога. Це явище (стосовно розповіді про створення світу), як зазначено вище, було розглянуто раніше р. Йосефом Ібн Каспієм. Але цей єврейський мислитель не робить висновків щодо складання П’ятикнижжя з різних джерел. На противагу йому Віттер та д’Астрюк прийшли до висновку, що використання різних імен Бога (в одному випадку – Елохім (אלהים) в іншому – Тетраграматон – (יהוה) ¹¹ вказує на існування у книзі Буття двох незалежних пам’яток писемності, двох її основних джерел, що утворили, за д’Астрюком, в ТаНаХу певні тексти: текст Йахвіста та текст Елохіста. Але питання про характер та особливості цих творів та про засоби їх поєднання залишилося відкритим, а сам Астрюк відстоював версію про авторство Мойсея. Дослідники, які використали знахідку Астрюка, були більш радикальними.

У подальшому одна за одною в науковому дослідженні П'ятикнижжя з'являються течії, гіпотези, які поступово перетворювали текст П'ятикнижжя, а поза так і ТаНаХа, на “мозаїку розрознених отрывков” [5, 253], фактично руйнуючи будь-яку його цільність, основою якої був сакральний зміст.

Теорії та гіпотези про походження П'ятикнижжя та його складання з попередніх джерел¹²

Теорія	Основні положення	Представники	Час виникнення
<i>Старша документальна гіпотеза</i>	Два джерела книги Буття, що створили в ній текст Йахвіста та текст Елохіста, виникли і існували спочатку як самостійні	Німецький теолог І.Г. Ейхгорн	І.Г. Ейхгорн “Вступ до Старого Завіту” (1781)
<i>Гіпотеза фрагментів</i>	Не тільки кн. Буття, але й все П'ятикнижжя, закони та оповіді в ньому, склалися з декількох розрізнених та відокремлених один від одного великих та малих фрагментів.	Англійський теолог А. Геддес, німецький вчений І.С. Фатер	Дослідження Геддеса (1792-1800) Коментар до П'ятикнижжя І. С. Фатера (1802-1805)
<i>Гіпотеза доповнень</i>	П'ятикнижжя складається з основного початкового ядра та наступних доповнень до нього. Початкове ядро – текст Елохіста (період від створення світу та людини до завоювання Ханаана), до якого пізніше було приєднано текст Йахвіста (різні оповіді, закони, інші матеріали).	Німецькі вчені Х.Г.А. Евальд та І. І. Штегелін	20-ті роки XIX ст.
<i>Нова документальна гіпотеза</i>	ТаНаХ взагалі і П'ятикнижжя зокрема – релігійно-літературні твори, які повинні вивчатися методом філологічного аналізу (мова, стиль тощо), методом літературознавчого аналізу (зміст, композиція тощо) і методом історичного аналізу , тобто зіставлення оповіді ТаНаХа з історією єврейського народу. Такий підхід дозволяє побачити, що становлення П'ятикнижжя – це лінійна еволюція з чотирьох послідовних за часом документів: йахвіський (біля 850 р. до н.е.), елохіський (біля 750 р. до н.е.), Повторення Закону (622 р. до н.е.) та Жрецький кодекс (біля 500-400 рр. до н.е.)	Німецький богослов та біблієст В.М.Л. де Ветте визнав Повторення Закону завершеним твором, “документом”. Німецькі біблієсти Е. Рейсс, К. Г. Граф. Німецький вчений Ю. Вельхаузен (саме в його дослідженнях вказана гіпотеза знайшла найбільш чітке та завершене вираження)	Перша половина XIX ст. Середина – друга половина XIX ст.
<i>Варіанти нової документальної гіпотези:</i> 1.Нововель-хаузеніанство 2.Марксистський підхід	Вивчення ТаНаХа повинно обмежуватися лише формальною літературною критикою. Текст П'ятикнижжя містить у собі не чотири, а значно більшу кількість документів ¹³ . Сутність і розвиток давньоєврейської релігії, її культу, а разом з тим становлення П'ятикнижжя і всього ТаНаХу визначаються структурою давньоєврейського суспільства як явища “надбудовні” ¹⁴ .	С. Драйвер, С. Будде, О. Ейссфельд та ін. Н.М. Нікольський, А.Б. Ранович та ін.	Кінець XIX – початок XX ст.

Як бачимо, нова документальна гіпотеза, запропонована Вельхаузенем, мала вирішальне значення для подальшого розвитку науково-критичного підходу до вивчення П'ятикнижжя, ТаНаХа, хоча проти неї були висунуті заперечення ще його сучасниками, в основному єврейськими вченими, наприклад, Д.- Ц. Гофманом (рабином та дослідником ТаНаХа та Талмуда, вищим законодавчим авторитетом в ортодоксальному юдаїзмі Німеччини). І дійсно, час довів, що документальна гіпотеза не могла дати вичерпної відповіді на питання про походження та склад П'ятикнижжя.

Визнання наприкінці XIX ст. концепцій, що руйнували цілісність П'ятикнижжя, ТаНаХа остаточною словом в біблієстиці було передчасним і не могло не викликати зворотної реакції, проявом якої стала, як вказує Й. Вейнберг, цитуючи відомого англійського біблієста Г.Г. Роулі, “тенденція более консервативного подхода ко многим вопросам” в изучении Пятикнижия” [5,

253]. В єврейсько-ізраїльському середовищі консервативна тенденція¹⁵ знайшла своє вираження в словах М. Сегала: “...мы должны отвергать аналитический метод [документальной] теории... должны освободиться от порожденного [документальной] гипотезой скептицизма и гиперкритицизма и довериться самой древней книге, смиренно стараясь услышать в ее стихах божественный голос” [5, 253]. Сам Сегал зробив висновки про авторство та час написання Тори, які були дуже близькі до думок мудреців Талмуда, вважаючи при цьому, що до початкового тексту були приєднані більш пізніші уривки. Консервативні тенденції привели до появи нових методів та теорій, що мали місце як в єврейсько-ізраїльській, так і в християнській біблеїстиці.

Отже, у ХХ ст., а точніше з середини цього століття після виявлення угаритських текстів та кумранських свитків, що відкрили нові сторінки в історії та дослідженні Давнього Сходу, серед дослідників ТаНаХа поряд з тими, хто продовжував наслідувати “документальну гіпотезу”, з’явилися такі, що критично поставилися до тверджень Вельхаузена. Серед них перш за все треба відмітити М.-Д. Кассуто, який був противником “документальної теорії”, стверджуючи, що основу тексту Тори складає тривала усна традиція. Кассуто визнавав паралелізм розвитку давньоєврейської та давньогрецьких літератур, взаємозв’язок останньої з угаритсько-ханаанейською літературою, яка в свою чергу була пов’язана з літературною творчістю давніх євреїв. Це дало підставу Й. Вейнбергу зробити висновок: “Тем самым Кассуто соприкоснулся с... “компаративистским направлением” в современной библеистике, начало которому было положено в 1904 г. докладом известного тогда ассириолога Ф. Делича¹⁶ “Библия и Вавилон”, где тот утверждал... что многие представления, законы и пр. в Пятикнижии, в ТаНаХе позаимствованы древними евреями у древних вавилонян и ассирийцев” [5, 255]. І незаперечним є той факт, що порівняльний аналіз залишається неодмінним компонентом наукового пізнання П’ятикнижжя, всього ТаНаХа.

Гіпотезу Вельхаузена та його однолінійний еволюціонізм відкидає і Й. Кауфман, хоча цей дослідник і приймає запропонований поділ П’ятикнижжя на чотири “документа”. У своїй фундаментальній праці у восьми книгах “Історія ізраїльської релігії” Кауфман надає докази щодо давності основного корпусу ТаНаХа і стверджує, що єврейська релігія з самого початку була монотеїстичною. Його думки знаходять розвиток в працях сучасних ізраїльських біблеїстів М. Харана, А Гурвіца та ін.

Феномен і поняття *традиція* стало основним змістом ще одного консервативного напрямку, створеного німецькими біблеїстами Г. Гункелем та Г. Гресманом у 20 – х роках ХХ ст., – “теорії вивчення жанрів”¹⁷, мета якого – прослідкувати і довести походження різних жанрів біблійної прози і поезії з жанрів усної народної творчості. Представники цього напрямку здійснили розподіл на жанри тексту ТаНаХа не тільки за формальними ознаками, але й у відповідності до “місця у житті” (перш за все у культовій сфері).

Теорія Гункеля стала поштовхом до виникнення двох напрямів, що набули розвитку у другій третині ХХ ст. Один з них виникає у Скандинавії¹⁸. Його творці – І. Педерсен, І. Енгель, З. Мувинкель та ін. – відкидають теорію Вельхаузена і пояснюють походження П’ятикнижжя як результат роботи пізніших редакторів, які тільки у період Другого Храму поєднали різні традиції, що довгий час (від Мойсея до Езри) існували в усній формі, і записали їх. Але й після письмової фіксації усне слово ще довго існувало і взаємодіяло з письмовим словом. Тому вони запропонували “... в научном исследовании Пятикнижия, всего ТаНаХа ... отказаться от понятия “документ”, указывающего на законченность и письменную фиксацию данного материала” і “пользоваться термином “пласт”, поскольку он допускает многосоставность обозначенного явления” [5, 256]. Представники другого напрямку¹⁹ А. Альт, М. Нот та Г. фон Рад головну увагу звертають на шляхи, методи і засоби передачі та розвитку традицій.

Незважаючи на різницю підходів, що склалися в ХІХ та ХХ ст. в них можна виявити і спільне. Ще починаючи з періоду, коли біблійна критика відкрила шлях для використання в дослідженні ТаНаХа історико-критичного методу (філологічного – див. вище), “библейскую литературу стали считать историческим этапом мировой литературы, письменным документом древности, а ее изучение мыслилось, как изучение гомеровской поэзии. И здесь и там ставились одинаковые вопросы и давались одинаковые решения” [2, 42]. З часом цей погляд на біблійні тексти стає головним. І ось вже з кінця ХІХ ст. в дослідженні ТаНаХа під впливом позитивізму та еволюціонізму, теорій, що були загальноприйняті в той час, посилюється значення соціологічного моменту. Саме соціологічний момент поєднує і теорію Вельхаузена, і теорії, що можна віднести до консервативного підходу (особливо концепцію Гункеля та Гресмана). І, зрозуміло, цей момент стає домінуючим у марксистському вивченні ТаНаХа. Саме цей підхід, а ще більше висновки основоположника сучасної соціології М. Вебера стали поштовхом для створення у США “соціологічного напрямку”, сутність якого, за словами його визначного представника Н.К. Готвальда, полягає у тому, “чтобы прочно и необратимо закрыть дверь идеалистическим и структуралистским иллюзиям, которые до сих пор влияют на наше религиозное восприятие и

искажают его” [5, 257]. Близький до цього напрям напрям “кроскультурних досліджень” опікується проблемами сприйняття ТаНаХа різними, в основному сучасними соціально-духовними групами.

Сучасні концепції вивчення ТаНаХа не обмежується тільки соціологічним підходом. Вейнберг Й. звертає увагу на те, що в сучасному науковому дослідженні існують ще “направление историко-редакционного изучения” (О. Кайзер, Р.Е. Фридмен и др.), которое сосредоточивает свое внимание на выявлении кругов редакторов и способов их работы, “структуралистское направление”, которое видит в Пятикнижии лишь только словесный текст, подлежащий изучению методами структурного анализа, “феминистское направление”, которое предлагает читать Пятикнижие, весь ТаНаХ исключительно глазами женщины, с ее точки зрения, и многочисленные другие направления и течения” [5, 258]. Ці різноманітні погляди подекуди взаємовиключають один одного і роблять тим самим, на перший погляд, неможливим науковий підхід до ТаНаХа. Але це тільки на перший погляд, адже наукове дослідження ТаНаХа триває і залишається актуальним.

Багатий досвід вивчення ТаНаХічний текстів демонструє неможливість обмеження вивчення ТаНаХа лише тлумаченням чи абсолютизацією названих вище методів наукового дослідження, в якому будь-який напрям, існуючий в гуманітарній сфері взагалі і в літературознавстві зокрема, переносився “с изучения литературы вообще на изучение Библии” [2, 45]. Автор цієї думки М. Вайс в своїй праці “Библия и современное литературоведение. Метод целостной интерпретации” [2] вказує на те, що в останні десятиліття зростає інтерес біблеїстів до “літературного підходу”, поділяючи думку, “что установка на изучение Библии исключительно как литературного произведения (вместе со всем, что из этого следует) стала общепринятой” [2, 53]. І для самого Вайса тексти ТаНаХа – це література, але особлива, яку можна вивчати методом “цілісної інтерпретації”²⁰. Уже назва цього методу відсилає до тлумачення, і Вайс, вважаючи самим надійним критерієм інтерпретації сам текст, вчиться “глубокому погружению в слова и язык текста” (адже тільки вони, за Вайсом, “могут обеспечить его здоровое толкование”) [2, 31] у мудреців періоду Мішни і Талмуда та середньовічних коментаторів. Вайс розглядає ТаНаХ як літературний твір, що, на його думку, дозволяє краще зрозуміти його релігійний смисл, ніж теологічні інтерпретації. І хоча його твердження, що діяльність “авторів” Біблії була підпорядкована разом і релігійним, і літературним завданням (літературні природно витікали з релігійних), здається сумнівним, його метод – це своєрідний крок у поверненні ТаНаХу його цілісності, що поступово втрачалася з часу, коли біблійна критика відкрито заперечила традицію.

Гадається основним питанням, яке постає перед сучасною біблеїстикою, є не питання авторства, не питання, яким чином створювався ТаНаХ, хоча і вони залишаються актуальними, а проблема пошуків методів, які допомогли би відтворити його цілісність, побачити в багатогранності ТаНаХічного тексту його своєрідність, суть якої полягає в тому, що перед нами не взагалі література чи сакральна література в специфічному її значенні, а сакральна поезія, до якої не можна застосовувати лише методи традиційного літературознавства, як не можливо обмежити її вивчення теологічним потрактуванням. І головним на цьому шляху стане знищення опозиції традиція – критика, тлумачення – дослідження. Саме тоді ТаНаХ постане як сакральний літературний текст, яким він є насправді. Саме такий підхід дозволить розглядати Біблію як живий і плідний інтертекст культури.

Примітки

- ¹ Цитується мовою оригіналу. І надалі цитати з цього видання будуть подаватися мовою оригіналу.
- ² Так, Адам та Єва – це не тільки першолюди, але й (і головним чином) втілення: Адам – розуму, Єва – чуттєвості, а чотири річки в саду Едем втілюють чотири основних добродієвості: мудрість, врівноваженість, хоробрість та справедливість.
- ³ Усна Тора – сукупність заповідей, розпоряджень та законів, які не були прямо сформульовані у П’ятикнижжі (Письмовій Торі), але виведені з нього. На думку єврейських мудреців, на горі Сінай Мойсей отримав і Письмову, і Усну Тору. Останню він передав Ісусу Навину, той – старцям, і так вона стала переходити від покоління до покоління. Через тяжкі випробування, які випали на долю єврейського народу, у II – VI вв. Усна Тора (Мишна, Тосефта та Талмуди), незважаючи на заборону єврейських мудреців, була записана.
- ⁴ Саадія Гаон – керівник ієшиви в Сурі, був стовпом галахічної літератури, коментатором ТаНаХа, який переклав його текст арабською мовою, філософом, полемістом.
- ⁵ Раші (רש"י – акронім словосполучення рабі Шломо Іцхаки), Шломо бен Іцхак (1040, Труа, – 1105, там саме) – середньовічний коментатор Талмуда і один з визначних коментаторів ТаНаХа, духовний вождь єврейства Північної Франції.
- ⁶ Рамбам (רמב"ם – акронім словосполучення רבי משה בן מימון, рабі Моше бен Маймон), або Маймонид (1135, Кордова – 1204, Каір) – видатний єврейський філософ, рабин, лікар та різнобічний вчений, кодифікатор законів Тори.

- ⁷ Барайта – частина вчення Мудреців Мішни, що не увійшла в завершену редакцію кодексу Мішни. Знаходиться у Талмуді та Мідраші.
- ⁸ Цитується мовою перекладу за: *Вайсман З.* Введение в библеистику. – Тель-Авив, 2001. – Книга первая. Части 1-2. – С. 39 – 40. Надалі цитати цього видання будуть подаватися мовою перекладу.
- ⁹ Цитується мовою перекладу. Надалі цитати цього видання будуть подаватися мовою перекладу.
- ¹⁰ Цитується мовою перекладу.
- ¹¹ Починаючи з епохи Другого Храму (приблизно з III ст. до н.е.) це ім'я, що складається з чотирьох літер, категорично було заборонено промовляти.
- ¹² Використовуються матеріали з наступних джерел: *Вейнберг Й.* Введение в ТаНаХ. – Москва – Иерусалим, 2002. – С. 245 – 259; *Вайсман З.* Введение в библеистику. – Тель-Авив, 2003. – Книга первая. Часть 6. – С. 52 – 142.
- ¹³ Ця позиція руйнує цілісність тексту П'ятикнижжя, перетворюючи його на конгломерат маленьких розрізаних уривків.
- ¹⁴ Це своєрідне поєднання непоєднуваного: християнства та гегеліанства Вельхаузена з матеріалізмом та атеїзмом К. Маркса. Представники цього підходу вважали концепцію Вельхаузена останнім, остаточним словом в біблеїстиці, але з його трискладового методу (**філологічний, літературознавчий та історичний**) по суті сприйняли лише **історичний аналіз**, якому надали марксистську спрямованість.
- ¹⁵ Консервативною цю тенденцію можна назвати лише умовно, адже саме вона дала поштовх для виникнення нових концепцій, теорій та методів у вивченні ТаНаХа.
- ¹⁶ Завдяки Деличу виникає такий напрям як “панвавілонізм”, який, хоча і набуває розвитку в працях окремих сходознавців та археологів (Г. Вінклер, А. Єреміас), пізніше втрачає свою привабливість через односторонність та упередженість.
- ¹⁷ Прибічники цього напрямку розглядають П'ятикнижжя перш за все як літературну пам'ятку давнини.
- ¹⁸ Й. Вейнберг вважає, що його поява саме у Скандинавії не випадкова, оскільки основу цього напрямку склав досвід вивчення скандинавського фольклору. Цей напрям називають “**напрямок традицій**”, або “**традиційно-історичних досліджень**”, або “**теорія усних традицій**”.
- ¹⁹ Він виникає у Німеччині. Його називають “**напрямок традиювання**”.
- ²⁰ Цей метод, розроблений професором Єрусалимського університету, пов'язаний з ідеями сучасної герменевтики та англо-американської “**нової критики**”.

Список використаних джерел

1. Абрамович С. Біблія як форманта філологічної культури / С. Д. Абрамович. – К. – Чернівці : Рута. – 2002. – 230 с.
2. Вайс Меир. Библия и современное литературоведение. Метод целостной интерпретации / Меир Вайс. – М. : Мосты культуры, 2001; Иерусалим : Гешарим, 5762. – 446 с.
3. Вайсман З. Введение в библеистику / З. Вайсман. – Тель-Авив : Издательство Открытого университета, 2001. – Книга первая. Части 1-2. – 294 с.
4. Вайсман З. Введение в библеистику / З. Вайсман. – Тель-Авив : Издательство Открытого университета, 2003. – Книга первая. Часть 6. – 240 с.
5. Вейнберг Й. Введение в ТаНаХ / Й. Вейнберг. – М. : Мосты культуры, Иерусалим : Гешарим, 2002. – 432 с.
6. Глазерсон Матитьягу. Огненные буквы / Матитьягу Глазерсон – Москва – Иерусалим : Гешарим, 1997 (5758). – 182 с.
7. Спиноза Б. Богословско-политический трактат / Б. Спиноза. Избранные произведения в 2-х томах – М. : Государственное издательство политической литературы, 1957. – Т. 2. – С. 5 – 285.

***Анотація.** В центрі статті одне з головних завдань сучасної біблеїстики – винайдення такого підходу до біблійного тексту, який би став основою для його сприйняття одночасно як літературного явища і як релігійного вчення. Вирішення вказаної проблеми вимагає звертання до традиційних підходів, що склалися в попередні епохи, для врахування певних досягнень та недоліків, що вже мали місце у дослідженні Біблії (зокрема ТаНаХа).*

***Ключові слова:** дослідження, інтерпретація, критика, ТаНаХ, традиція, тлумачення, християнський, юдаїський.*

***Summary.** The article is focused on one of the most important problems of contemporary studies of the Bible, i.e. such approach to the Bible text study which treats it as both a literature object and a religious phenomenon. The task involves traditional background of the Bible investigation, TaNaH in particular.*

***Key words:** research, interpretation, critique, TaNaH, tradition, Christian, Judaic.*

АНТРОПОНІМИ ЯК ЧИННИКИ ГУМОРУ У АНГЛОМОВНОМУ ТЕКСТІ РОМАНУ ІВЛІНА ВО “МЕРЗЕННА ПЛОТЬ”

У межах антропологічної лінгвістики ХХІ століття, методологічним орієнтиром якої є теорія мовної особистості, увагу дослідників неодноразово привертала проблеми аналізу тексту як простору реалізації особливостей та функцій власного імені [6, 191]. Для позначення власного імені у художньому творі використовувалися різні терміни: “стилістична ономастика”, “літературна ономастика”, “поетична ономастика”, “літературно-художня ономастика” [2; 3; 8; 11; 12]. У статті перевага надається терміну “поетична ономастика”, який охоплює власні імена усієї сукупності персонажів з урахуванням принципів їх утворення, стилю, ролі у тексті, сприйняття читачем, а також світогляду та естетичних установок автора. Поетична ономастика відзначається наступними основними ознаками: 1. є вторинною по відношенню до загальномовної, народної ономастики; 2. має суб'єктивний характер: вона вибирається або створюється автором художнього твору; 3. спектр функцій, які виконує поетична ономастика на одну – стилістичну функцію – більше, ніж у загальномовній, народній ономастиці; 4. поряд із процесом перетворення мовної ономастичної одиниці у поетичну можливим є зворотний процес перетворення – повернення поетичної ономастичної одиниці у мову; 6. наявністю у межах художнього твору особливого роду імен: заголовків, частин, розділів; 7. кожне ім'я персонажа, який бере участь у розвитку сюжету, пов'язане асоціативними зв'язками з іншими групами діючих осіб, і вся система імен таких осіб утворює ономастичну парадигму тексту, ядро поля ономастичного простору, розташоване на вертикальній осі; 8. ономастичні засоби художнього тексту утворюють синтагматичну парадигму. Вони представлені і на горизонтальній осі – у дискурсі тексту, у взаємодії з іншими словами мовленнєвої композиції тексту, і вживаються у розгорнутих контекстах як імена дійових осіб або у межах авторської прямої мови як характерний засіб стилю [9, 14].

У художньому тексті власні імена виконують наступні функції: 1). ідентифікації персонажу / місця; 2). створення ілюзії реальності світу, про який розповідається; 3). характеристики персонажу / місця; 4). виділення та групування персонажів; 5). створення перспективи оповідання; 6). естетична функція; 7). функція міфологізації; 8). деконструктивна функція [6].

Функції та завдання, які виконують власні імена у художньому творі, залежать від жанрово-стильової приналежності художнього тексту [13, 3]. Так, наприклад, у творах сатиричної спрямованості домінуючу роль має комічна функція, і текст виявляється насиченим промовистими іменами. Антропоніми у текстах сатиричної спрямованості виділяються семантичною прозорістю, мають антропонімічну конотацію, підкріплену контекстуальною характеристикою персонажів. Зазначимо, що **антропонімічна конотація** у межах даного дослідження визначається як вид культурної конотації, що має багатоконпонентну структуру. У конотативній частині лексичного значення імені виділяються 5 компонентів: емоційний, оціночний, експресивний, стилістичний, і національно-культурний. Конотації стилістичного і національно-культурного характеру супроводжують антропнім постійно як на рівні мови, так і мовлення. Емоційно-оціночний компонент формується через призму системи оцінок, що виробляються у соціумі у взаємозв'язку з індивідуальним досвідом і актуалізується у мовленнєвому акті. Емоційні, оціночні та експресивні конотації не прив'язані жорстко до якої-небудь однієї форми антропоніма і можуть проявлятися у широкому діапазоні форм і варіантів у ситуаціях спілкування. Актуалізаторами антропонімічної конотації у тексті слугують: культурно-історичний фон імені і конкретна мовленнєва ситуація, у якій вони реалізують широкий діапазон стилістичних і прагматичних функцій, а також індивідуальні особливості комунікантів (психологічний настрій, рівень освіти, вік), їх приналежність до певного соціального середовища та лінгвокультурної спільноти.

Для того, щоб провести якісний аналіз антропонімічного матеріалу у досліджуваних художніх текстах, необхідно, по-перше, підходити до власних назв, використаних автором у своєму творі, як до системи, а, по-друге, виділити у цій системі конституюючі, системотворчі параметри, які і, врешті решт, визначають її вигляд і повинні тому зберігатися при всіх її перетвореннях, у тому числі при перекладі твору на іншу мову.

Для аналізу ролі поетичних антропонімів у реалізації комічного ефекту був вибраний англomовний оригінал роману Івліна Во “Мерзенна плоть” (Evelyn Waugh “Vile Bodies”) [17]. Актуальність обраної теми дослідження обумовлюється ідейно-естетичною оригінальністю роману та неповторністю його символіко-алегоричних зв'язків, а також недостатньою вивченістю

раннього періоду творчості Івліна Во у вітчизняному літературознавстві та відсутністю вдалих естетичних та стилістично адекватних художніх перекладів [13].

Івлін Во продовжив традиції класичного англійського сатиричного роману: Л.Керрола, Т.Дж.Смоллета, Ч.Діккенса, яких відрізняє домінування пафосу комічного, що впливає на всю структуру оповіді [10, 148]. Для Івліна Во комедія – “це не просто розважальний жанр, це всебічно розуміння життя, його романтичних сторін і темряви, та гіркої усмішки абсурду. Це висока самосвідомість стилю, гри форми і мови “ [10, 149]. Ключем до розшифрування символічних підтекстів є система етико-філософських поглядів письменника, які сформувалися значною мірою під впливом культуро-філософських концепцій О.Шпенглера і Дж. Фрейзера, згідно яких сьогоденне існування суспільства без духовних і ціннісних орієнтирів являє собою останню стадію західноєвропейської культури, що деградує до вихідного моменту; варварству і перетворенню у спільноту цивілізованих дикунів.

Ранній роман Івліна Во “Мерзенна плоть” написано у 1930 р., коли британське суспільство після першої світової війни зазнало занепаду та руйнування вікторіанських ідеалів і пуританської моралі. Спостерігаючи за неминучим розкладом традиційної системи духовних і моральних цінностей Івлін Во звертається до старих добрих часів. Письменник пише: “*Satire is a matter of period. It flourishes in a stable society and presupposes homogeneous moral standards: the early Roman Empire and 18th century England*” [1, 9].

Сива велич старої Британії найяскравіше постає з висоти пташиного польоту: “*Ginger looked out of the airplane: “I say, Nina, “he shouted, “when you were young did you ever have to learn a thing out of a poetry book about: “This scepter’d isle, this earth of majesty? This something or other Eden”? D’you know what I mean “this happy breed of men, this little world, this precious stone set in the silver sea... “This blessed pot, this earth, this realm, this England. This nurse, this teeming womb of royal kings. Feared by their breed and famous by their birth...”* [18, 192].

“*Nina looked down and saw inclined at an odd angle a horizon of straggling red suburb; arterial roads dotted with little cars; factories, some of them working others empty and decaying; a disused canal; some distant hills sown with bungalows; wireless masts and overhead power cables; men and women were indiscernible except as tiny spots; they were marrying and shopping and making money and having children*” [там же].

І вже зовсім зблизка, приземленим критичним поглядом сатирика спостерігає Івлін Во за своїми шляхетними співвітчизниками. Їх коло життя окреслюється численними світськими прийомами, вечірками, розвагами, пияцтвом, плітками:

“That same evening while Adam and Nina sat on the deck of a dirigible a party of quite a different sort was being given at **Anchorage house**... This last survivor of the **noble town houses** of London was, in its time, of dominating and august dimensions, and even more, when it had become a mere “picturesque bit” lurking in a ravine between concrete skyscrapers, its pillared facade, standing back from the street and obscured by railings and some wisps of foliage, had grace and dignity and other worldliness enough to cause a flutter or two in **Mrs. Hoop’s** (“**Hoop**” у перекладі з англійської означає “кільце”) heart as drove into the forecourt.” Can’t you just see the ghosts?” She said to **Lady Circumference** (“**circumference**” у перекладі з англійської означає “окружність”) on the stairs:” Pitt and Fox and Burke and Lady Hamilton and Beau Brummel and Dr. Johnson (a concurrence of celebrities, it may be remarked, at which something memorable might surely be concerned). Can’t you just see them? In their buckled shoes?”

Lady Circumference raised her lorgnette and surveyed the stream of guests debouching from the cloak rooms like City workers from the Underground. She saw Mr. Outrage and Lord Metroland in consultation about the Censorship Bill (a statesman – like and much needed measurer which empowered a committee of five atheists to destroy all books, pictures and films they considered undesirable, without any nonsense about defense or appeal). She saw both Archbishops. The Duke and Duchess of Stayle, Lord Vanburgh and Lady Metroland, Lady Throbbing and Edward Throbbing and Mrs. Blackwater, Mrs. Mouse and Lord Monomark and a superb Levantine, and behind and about them a great concourse of pious and honorable people (many of whom made the Anchorage House reception the one outing of the year),... Lady Circumference saw all this and sniffed the exhalation of her own herd. But she saw no ghosts” [18, 120 – 121].

Одна з колоритних дійових осіб роману **Lady Circumference** з’являється ще у попередньому романі Івліна Во “Decline and Fall”, який вийшов у світ у 1928 р. [16, 73-82]. Згадуються у романі “Мерзенна плоть” і інші персонажі із роману “Decline and Fall”, наприклад: аристократ **Lord Metroland** [16, 199] та один із представників “золотої молоді” **Miles Malpractice**: “*The first to come were the Hon. Miles Malpractice and David Lennox, the photographer. They emerged with little shrieks from an Edwardian electric brougham and made straight for the nearest looking glass* [16, 129].

Серед дослідників творчості Івліна Во існує думка, що ранні романи цього письменника являють собою єдиний текст, у якому окремі твори – фрагменти об’єднані сталим ідейно-

мотивним комплексом, спільністю поставлених проблем і художньою манерою представлення [5; 4; 10]. У романі “Decline and Fall” автор вживає яскраву метафору, порівнюючи життя з величезним колом у луна-парку: “*You see. The nearer you can get to the hub of the wheel the slower it is moving and the easier it is to stay on. .. People don’t see that when they say “life” they mean two different things. ... they think the other idea of life is too – the scrambling and excitement and bumps and the effort to get to the middle, and when we do get to the middle, it’s just as if we never started*” [17, 193 – 194]. У романі “Vile Bodies” Івлін Во за допомогою іншої метафори створює новий образ, але він теж циклічний: життя – автомобільні перегони, “трасу для яких, із безліччю підйомів і спусків, творить нерівне кільце” [10, 150]. Молода аристократка Agatha **Runcible** зізнається: “*I thought we were all driving round and round in a motor race and none of us could stop, and there were an enormous audience composed entirely of gossip writers and gate crashers and Archie Schwert and people like that...*” [18, 181].

Ритм життя завихрюється – і це є ще одним методом деформації дійсності з метою створення ефекту комічного. У вирій світського життя потрапляють люди: “*Oh, Nina, what a lot of parties. ...Masked parties, Savage parties, Victoria parties, Greek parties, wild West parties, Russian parties, Circus parties, parties where one had to dress as somebody else, almost naked parties in St. John’s wood, parties in flats and ships and hotels, in windmill and swimming baths, tea parties at school where one ate muffins and meringues and tinned crab, parties at Oxford where one drank brown sherry and smoked Turkish cigarettes, dull dances in London and comic dances in Scotland and disgusting dances in Paris that succession and repetition of massed humanity, ...Those vile bodies*” [18, 117].

У цій циклічній послідовності спадів і підйомів життя зустрічаються, пропливають, зникають, щоб потім знов виринути нові і старі обличчя. Навколо центрального комічного герою роману Адама Фленвіка-Саймса розташовано хоровод комічних осіб: суддя **Скімп** (англійське слово *skimp* означає “to do something carelessly and superficially” – “робити щось недбало і поверхово”); політик **the Right Honourable Walter Outrage** (“outrage” перекладається з англійської як “обурення, гнів, звинувачення”); натовп “золотої молоді” має колективний антропонім **The Bright Young People** (у російськомовному перекладі “**Цвет Нашей Молодежи**”); **Miles Malpractice** (Майлз Злопрактик), який стає світським репортером **Mr. Chatterbox** (“Мистер Таратор”), леді-аристократки **Lady Throbbing. Lady Blackwater. Lady Anchorage**, відома у суспільстві **Lady Everyman, General Strapper** (антропонім “**Strapper**” утворено від англійського “strap” – “to beat with a strap”, що означає “лупцювати батогами”) та багато інших.

Невипадково, що всі ці персонажі мають промовисті (значеннєві) імена. Дослідники творчості Івліна Во неодноразово відмічали таку особливість індивідуального стилю письменника: одно або двох площинне зображення характеру героїв, виділення однієї, можливо, двох домінуючих рис.

У романі “Merzenna плоть” Івлін Во використовує прийом “Hook the Reader”. Він швидко вводить читача у хід сюжету, не перериваючи його динамічності, заінтриговує його з першого ж рядка і відразу визначає комічну спрямованість оповідання:

“The Right Honourable Walter Outrage, M.P. last week’s Prime Minister, was there. Before breakfast that morning (which had suffered in consequence) Mr. Outrage had taken twice the maximum dose of a patent preparation of chloral, and losing heart later had finished the bottle in the train. He moved in an uneasy trance, closely escorted by the most public-looking detective sergeants. These men had been with Mr. Outrage in Paris, and what they did not know about his goings on was not worth knowing, at least from a novelist’s point of view. When they spoke about him to each other they called him “the Right Honourable Rape”, but that was mere by way of being a pun about his name than a criticism of the conduct of his love affairs, in which, if the truth were known, he displayed a notable diffidence and the liability to panic [18, 190].

Отже, цей політик-борець, на що натякає його ім’я, насправді є п’яничкою і волоцюгою.

Влучну характеристику дає письменник представникам “золотої молоді”: “*The Bright Young People came popping, all together out of someone’s electric brougham, like a letter of pigs, and ran squealing up the steps* [18, 88].

Одна з них, Agatha **Runcible**, також має промовисте прізвище. Відомо, що у англійській мові слово “**runcible**” створив у 1871 р. відомий письменник, автор гумористичних дитячих віршів нонсенсу Едвард Лір [19,] Останній вживав його у незвичних словосполученнях: “a runcible hat”, “a runcible face” з метою створення гумористичного ефекту [16, 1989]. За культурно-історичною традицією його вживає і Івлін Во.

Епізодично зображується і обурений “брехнею” **General Strapper**:

“Gentleman of the name of **General Strapper** downstairs. Wants to see you very particular.”
“What about?”

“Couldn’t say, my lord, but **he’s got a whip. Seems very put out about something**” ... (He had read in Simon Balcairn’s column that his daughter had been seen at a night club. To anyone better acquainted with **Miss Strapper**’s habits of life the paragraph was particularly reticent) [18, 85].

На сторінках роману з'являється ще один таємничий персонаж: ієзуїт на ім'я **Father Rothschild**. Можна припустити, що це ім'я символічне, і ми маємо справу із випадком переходу загальнономовного антропоніму у поетичний. Прецедентний антропонім **Rotschild** давно вже перетворився на символ багатства і влади.. Персонаж роману “Мерзенна плоть” **Father Rothschild** разом із іншими представниками фінансово-політичної еліти завзято плете інтриги у державі.

На особливу увагу заслуговує і інший персонаж роману **Mrs. Ape** (“**Ape**” перекладається з англійської як “велика мавпа, яка, як людина, ходить на двох ногах і не має хвоста”. Перекладач **М.Ф.Луріє** у художньому перекладі роману російською мовою вживає антропонім “**Миссис Оранг**”. Можна припустити, що це ім'я є скороченням від “орангутанг”). Ця мужеподібна жінка (“*looking every inch a sailor*” [18, 10]) претендує на роль духовного пастора грішних світських душ. Своє життєве кредо вона вкладає у речення: “*Salvation doesn't do them the same good if they think it's free*” [18, 20]. Її скрізь супроводжують вдягнені янголятками дівчата з промовистими іменами: **Faith** (віра), **Chastity** (непорочність), **Fortitude** (стійкість), **Charity** (доброчинність, благодійність), **Humility** (смирненність), **Prudence** (обережність), **Divine Discontent** (свята тривога), **Mercy** (милосердя), **Justice** (справедливість), **Creative Endeavour** (благі наміри), тощо. Лише одна з цих дівчат **Chastity** (Непорочність) зображується, так би мовити, “у плоті і крові”, тобто живою людиною із притаманними їй вчинками. Ми дізнаємося у фіналі роману про подальшу долю та поневіряння **Chastity** на фронті: вона перетворюється на проститутку. Імена інших дівчат лише епізодично згадуються автором, ці персонажі є просто ходячими гаслами. Але і вони відіграють у романі важливу роль. Невипадково про їх соціальний статус йде розмова серед слуг: “*There had been a great debate about the exact status of angels.*

...”I believe they are decorators, “said **Mrs. Blouse**, “or charitable workers”.

“*Charitable workers are governesses, Mrs. Blouse. There is nothing to be gained by multiplying social distinctions indefinitely. Decorators are either guests or workmen*” ... After further discussion the conclusion was reached that angels were nurses” [18; 89 – 90].

Ці дівчата-янголі є символами моральних установ, які зазнали краху у сучасному суспільстві. Саме його лицемірство та корумпованість викриває письменник.

Непорушна твердиня аристократизму: **Anchorage House** (“anchorage” – “якірна стоянка”), та її мешканці **Lady Anchorage** та **Lord Anchorage** зображені статично у центрі кола: “*The presence of Royalty was heavy as thunder in the drawing room*” (18, 121). Автор захоплюється минулим і піддає критиці сучасні суспільні установи. Це критика, так би мовити, справа. Суспільно-політичні переконання Івліна Во та ідеалізація минулого надали право дослідникам говорити про наявність у цього письменника “комплексу аристократизму”.

Цікаво відмітити також і той факт, що письменник використовує власні назви помешкань як додатковий засіб характеристики своїх героїв. Так, наприклад, чудакуватий ексцентричний батько Ніни полковник Блаунт живе у помісті з промовистою назвою **Doubting 'All**, що у англійській мові співпадає за звучанням із фразою “**Doubting All**”, сприймається як гра слів і може бути перекладено як гасло або життєве кредо його мешканця: “піддаючи все сумніву” [17, 65]. Наприкінці роману, захопившись своїм хобі і довірившись кінорежисеру-аферисту, полковник Блаунт вкладає значну суму грошей у фільм сумнівної художньої цінності і стає банкрутом.

Розміщення персонажів, використання промовистих імен у контекстах із семантичною експлікацією є прийомами створення комічного ефекту. Як письменник – реаліст – сатирик Івлін Во залишається вірним історичній правді. Знижено комічна оформленість характеристик персонажів роману поряд із символічною образністю та змістовністю відповідає естетичним установкам Івліна Во, дозволяє запобігти відкритого моралізування. Відсутність психологічної глибини у розкритті характерів героїв продиктовано жорсткою модерністською структурою роману, спрямовану на відчуженість автора від власного твору.

Список використаної літератури

1. Анджапаридзе Г.А. Ивлин Во – сатирик и лирик / Георгий Андреевич Анджапаридзе // Во Ивлин Избранное. – М: Прогресс, 1980. – С. 5-29.
2. Андреева Л.Н. Лингвистическая природа и стилистические функции “значащих” имен (антономасии): автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец.10.02.02 “Языки Российской Федерации” /Л.Н.Андреева /1 Московский педагогический институт иностранных языков – М., 1965. – 17 с.
3. Белей Л.О. Нова українська літературно-художня антропонімія / Любомир Олександрович Белей // Проблеми теорії та історії. – Ужгород, 2002. – 175 с.
4. Бердникова И.В. “Человекорыбы” Ивлиана Во в системе зооморфного кода романов писателя / Ирина Владимировна Бердникова // Электронный журнал “Вестник Омского государственного педагогического университета”. – Выпуск 2006. – Режим доступа: www/omsk/edu.u.

5. Бердникова И.В. Идейно-философская основа и культурно-художественно контексти ранних романів Івліна Во: дис...канд. філол. наук: 10.01.03 / Литература народов стран зарубежья, Бердникова Ирина Владимировна: Омский гос. пед. ун-т. – Омск, 2006. – 218 с.
6. Васильева Н.В. Собственное имя в мире текста / Наталия Владимировна Васильева – М.: Академия гуманитарных исследований, 2005. – 224 с.
7. Во Ивлин. Мерзкая плоть / Ивлин Во [перевод с английского М. Ф. Лурии] – Кишинев: Лумина, 1978. – 599 с. – (Избранное)
8. Калінкін В.М. Теоретичні основи поетичної ономастики: автореф. дис...доктора філол наук; 10.02.02, 10.02.15 / Загальне мовознавство, Валерій Михайлович Калінкін, Київський нац. ун-т ім. Т.Г.Шевченка – К., 2000. – 35 с.
9. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе / Ю.А. Карпенко // Филологические науки. – 1986. – №4. – С.34 – 40.
10. Кумпан Світлана. Композиційні особливості романів Івліна Во / Світлана Кумпан // Іноземна філологія. – 2007. – Вип.118. – С.148 – 152.
11. Магазаник Э.Б. Ономапoeтика, или “говорящие имена” в литературе / Э.Б.Магазаник. – Ташкент: Фан, 1978. – 146 с.
12. Мельник М.Р. Вивчення власних назв в українській художній літературі / Вивчення власних назв в українській художній літературі. М.Р. Мельник // Наша школа. – 1998. – №3. – С.50-52.
13. Муравьев Владимир. Нет хороших и плохих переводчиков, есть удачные и неудачные переводы / Владимир Муравьев // Русский журнал. Круг чтения. – Режим доступа: www.russ.ru/krug/20010604_mur.html
14. Полякова Н. А. Топология поэтической ономастики (На материале английской литературы): автореф. дис. на соискание ученой степени канд.филол.наук: спец. 10.02.04. “Германские языки” / Наталья Александровна Полякова – М.,2009. – 26 с.
15. Фoнякова О.И. Имя собственное в художественном тексте / Ольга Игоревна Фoнякова. – Л.: ЛГУ: 1990. – 103 с.
16. Эдвард Лир и английская поэзия нонсенса. – Режим доступа: <http://limericks.narod.ru/lear.htm>
17. Waugh Evelyn Decline and Fall / Waugh Evelyn // Waugh Evelyn Prose, Memoirs. Essays. – М.: Progress, P.35 – 203. – (Першотвір)
18. Waugh Evelyn Vile Bodies: [novel] / Waugh Evelyn. – London: Chapman & Hall, 1947. – 215 p. – (Першотвір)
19. Webster’s New Universal Unabridged Dictionary. – New York: Random House Publishers, 1996. – 2663 p.

***Анотація.** Стаття присвячена дослідженню антропонімічного простору у тексті оригінального раннього роману Івліна Во “Мерзена плоть” (Evelyn Waugh “Vile Bodies”). Автор доходить висновку, що розміщення персонажів, використання промовистих імен у контекстах із семантичною експлікацією є прийомами створення комічного ефекту твору.*

***Ключові слова:** антропоцентризм, поетична ономастика, промовисті імена, антропонімічний простір, антропонімічна конотація, комічна функція.*

***Summary.** The article is devoted to the investigation of onomastic peculiarities and functions in Evelyn Waugh’s early novel “Vile Bodies”. The author draws a conclusion that distribution of speaking personal names supported by the contexts with semantic explication contributes to the creating of humorous effect in the novel.*

***Key words:** anthropocentricity, poetic onomastics, speaking names, antroponymic space, antroponymic connotation, humorous function.*

СЕГМЕНТОВАНІ КОНСТРУКЦІЇ З НАЗИВНИМ УЯВЛЕННЯ У РОМАНІ Ю.АНДРУХОВИЧА “ТАЄМНИЦЯ” ЯК ЗАСІБ РЕАЛІЗАЦІЇ ПРАГМАТИЧНОЇ ФУНКЦІЇ

Функціонально-стилістичний підхід до вивчення мовотворчості письменників на сучасному етапі треба визнати домінуючим, але інтерпретація цього підходу ученими, безумовно, не є однозначною. Зокрема, дискусійним залишається питання щодо того, чи належить поняття “функція” мові, чи відноситься до мовлення. У тлумаченні цього поняття зустрічаємо у лінгвістиці три думки. Одні послуговуються терміном “функція” щодо мови, інші – щодо мовлення, а ще інші вважають, що це поняття певною мірою стосується і мови, і мовлення.

Аналіз науково-теоретичної літератури з досліджуваної проблеми (Г.Золотова [4], О.Сковородников [7] та ін.) засвідчує, що типологія функцій має тривалу еволюцію, однак й дотепер не маємо однозначної, загальноприйнятої класифікації. Більшість дослідників виділяють як головні комунікативну і мислеутворюючу функції. Ми підтримуємо думку про те, що на відміну від інших мовних рівнів, синтаксис художньої літератури є, насамперед, засобом реалізації комунікації і мислення, що, у свою чергу, передбачає “необхідність єдиного функціонального критерію для усіх синтаксичних засобів, одиниць, конструкцій ...” [4, 6]. Дослідники мови письменників сьогодні акцентують увагу на засобах реалізації прагматичної функції, оскільки твори спрямовані на людину, писані для читача.

З огляду на те, що у концепції Г.Золотової розмежовуємо мовні (первинні) функції речення, які тлумачаться автором як “конструктивно-синтаксичні засоби вираження реченням свого типового значення”, і мовленнєві (вторинні) функції, які зумовлюють різноманітні зміни і перетворюють синтаксичні моделі у мовленнєві [4, 331]. Серед мовленнєвих Г.Золотова виділяє: 1) композиційно-синтаксичну; 2) експресивно-оцінювальну функції, кваліфікуючи першу як обов’язкову для кожного речення, а іншу – як факультативну [4, 332]. Саме друга функція спрямована на прагматику.

О.Сковородников в цілому дотримується функціональної класифікації Г.Золотової, проте вносить певні корективи. Зокрема, використовує термін “комунікативно-синтаксична функція”, але змінює термін “експресивно-оцінювальна функція” терміном “прагматична функція” [7, 14]. Причиною таких змін стало неоднозначне тлумачення поняття експресивності загалом і експресивного синтаксису зокрема. На думку О.Сковородникова, експресивність як категорія усіх рівнів мови є “різновидом прагматичної інформації, поєднаної з поняттям інтенсивності”. А синтаксична експресивність, як часткове поняття експресивності, на думку автора, виступає як функція, здатна синтаксичною конструкцією “посилювати прагматичну інформацію, закладену у висловлюванні або у будь-якому його компоненті” [7, 14]. Ці особливості прагматичної функції синтаксичних одиниць та їх експресивний характер реалізуються розмаїтими формами синтаксичних конструкцій у мовленнєвій палітрі художнього твору, якими є сегментовані конструкції (далі СК). Тому тема дослідження “Сегментовані конструкції з називним уявлення у романі Ю.Андруховича як засіб реалізації прагматичної функції” є актуальною.

Предметом дослідження ми обрали СК з називним уявлення, як один із аспектів дослідження, регламентованих обсягом статті. Джерелом фактичного матеріалу ми вибрали роман Ю.Андруховича “Таємниця”, у якому СК із прагматичного та експресивного погляду активно функціонують і є одним із засобів реалізації визначених функцій. Принагідно зазначимо, що синтаксис мовотворчості Ю.Андруховича ще не був об’єктом лінгвістичного дослідження. **Мета дослідження** передбачає виявлення в аналізованому творі СК з називним уявлення, їх картування, опис та аналіз з урахуванням їх тлумачення та класифікації у сучасній українській та зарубіжній лінгвістичній науці та особливостей індивідуально-авторського використання у досліджуваному творі. Визначена мета передбачає розв’язання таких завдань: 1) вивчити науково-теоретичну літературу з досліджуваної проблеми; 2) шляхом суцільної вибірки закартковати фактичний матеріал – СК – із роману Ю.Андруховича “Таємниця”; 3) виявити специфіку СК з називним уявлення як експресивних синтаксичних побудов, спрямованих на реалізацію прагматичної функції; 4) описати функціонально-стилістичні та індивідуально-авторські особливості функціонування СК з називним уявлення. Всього нами дібрано, закартковано та проаналізовано 243 СК із роману “Таємниця” Ю.Андруховича.

Прагматична функція синтаксичних конструкцій, різновидом яких є СК, реалізується, насамперед, через їх експресивність, бо “експресивна функція мови – це здатність виражати емоційний стан того, хто говорить, його суб’єктивне ставлення до предметів і явищ дійсності, які позначаються” [1, 7], тобто бути спрямованим у прагматику.

Прагматична функція СК теми висловлювання насамперед реалізується через експресивні конструкції з називним уявленням. Функціональне призначення СК розглядається багатьма лінгвістами. Так, Л.Майорова пропонує розмежовувати називний теми і називний уявлення саме з функціонального погляду, підкреслюючи їхнє різне функціональне призначення. На думку автора, для називного уявлення властива з прагматичного погляду експресивна функція у таких різновидах: називний уявлення вводить читача у філософські роздуми героя чи автора або використовується у ситуації спогадів про важливі історичні події та події особистого життя; називний уявлення “підхоплює” те, про що говорилось у попередньому контексті; називний уявлення виражає патетичний оклик; називний уявлення виконує експресивний запит. Називний теми, вважає автор, виконує функції заголовка, видільну і запиту [6, 12].

Л.Майорова не визначає єдиного критерію для виділення цих функцій. Тому деякі з них виділяються на основі аналізу зв'язку сегмента з базовою частиною, інші – через аналіз особливостей структури текстового фрагменту (наявність чи відсутність лівого контексту). Ми вважаємо, що функції підхоплення та зачину, виділені Л.Майоровою, реалізується через зв'язок сегмента з лівим контекстом.

Семантико-композиційні функції СК через зміст їх зв'язку з лівим контекстом визначає Т.Коновалова. Різновидами функцій, за її дослідженнями, є: уявлення, привертання уваги, експозиції, інтенсифікатора, емоційно-оцінна, власне експресивна, заголовка [5, 136].

С.Андріянова виділяє лише функції уявлення, акцентування, пояснення [2, 37], підкреслюючи, що кожна з трьох функцій ускладнена наявністю текстотворюючої функції, яка залежить від зумовленої нею змістової функції сегмента [2, 37].

Беручи до уваги усі наявні типи класифікацій функцій, виділених Л.Майоровою, Т.Коноваловою, С.Андріяною та ін., ми аналізуємо фактичний матеріал – СК з називним уявленням як конструкцію, що виконує функції акцентування і виділення теми висловлювання, а отже не може функціонувати без бази, оскільки це найбільше відповідає завданням нашого дослідження. Щодо лівого контексту, то його наявність, нашу думку, не є обов'язковою, тому ми не залучаємо до аналізу.

Прагматична призначеність конструкцій з називним уявленням реалізується через експресивну функцію СК, що виявляється в її конкретних текстових умовах. Виявити експресивну функцію допомагає контекст. Поза контекстом визначити функціональне призначення СК називного уявлення часто є неможливо, оскільки сегмент і речення у базовій частині поєднані між собою змістовно і структурно, без такого речення називний уявлення стає неспроможним виконувати свою функцію, а, отже, втрачає синтаксичну специфіку.

У СК з називним уявленням прагматика експресивної функції реалізується такими різновидами:

1) називний уявлення доносить до читача філософські роздуми героя чи автора:

Що це було? Кохання?

У кожному разі, це було щось найпекучіше на світі [3, 110].

Як це виглядало – дружба, любов? [3, 129].

Функції конструкцій такого типу ускладнюються змістом психологічного контексту, а самі конструкції мають у своїй структурі особливі групи лексики: абстрактні іменники, що своїм лексичним значенням є предметом філософського роздуму;

2) називний уявлення створює для читача ситуацію спогадів важливих історичних подій і подій особистого життя:

Це був рік...

Це був рік 1977-й, дві сімки на кінці [3, 78].

Називний уявлення у такій ситуації характеризується наявністю лексем, що своїм змістом відображають певні події, пов'язані з пам'яттю людини;

3) прагматика текстотворюючої функції називного уявлення виявляється або через зв'язок з базовою частиною і з попереднім контекстом, або через функціонування на початку тексту як своєрідний експресивний зачин:

От і Александрплатц. Тут я переважно виходив з аеропортівського експресу [3, с. 428].

Такі конструкції називають тему наступного висловлювання, викликаючи у свідомості читача певний образ;

4) називний уявлення функціонує як патетичний оклик з підкресленням почуття радості, гордості, захоплення і т.п.:

Які майстри художнього слова! Валерій Шевчук, приміром. Або Юрій Павлович Чемодан [3, 273].

Передова стаття! Я написав передову статтю до газети! [3, 304].

У цій функції називний уявлення, як правило, проголошується з окличною інтонацією;

5) називний уявлення виконує функцію підхоплення думки того, про що повідомлялось у попередньому контексті, а об'єкт, який уже згадували актуалізується, виступає темою наступного висловлювання:

І як довго все **це** тривало?

Десять років, уявляєш? **Десять років суворого режиму** [З, 57].

Називний уявлення у таких конструкціях стоїть у своєрідній інтерпозиції;

6) називний уявлення з прагматичною метою використовується як засіб характеристики героя:

Ну так – **пані Ірена. Королева ірисів**. Малесенького зросту дивовижна **істота** – патетична, іронічна, нервова, наївна. Удень **вона** обов'язково мусила поспати – з хустинкою зав'язаною на голові так, щоб очам було темно [З, 39].

Ні, львів'янка. І **вона** увесь час танцює з іншими, але так ніби зі мною [З, 107].

Сімнадцятилітнє дівча, її можна було й не такої лапші понавшувати [З, с.377].

Таким чином, СК з називним уявленням у мовотворчості Ю. Андруховича є прагматичним засобом відтворення ситуації філософського роздуму, спогадів про важливі історичні події й події особистого життя, виражає патетичний оклик, підкреслюючи почуття радості, гордості, захоплення, функціонують як експресивний зачин, поглиблюють внутрішню характеристику героя, виконують функцію підхоплення тощо. СК цього типу використовуються автором для створення розчленованості висловлювання, водночас роблять текст лаконічним. СК – це один із засобів експресивної передачі інформації різного змісту. Наше дослідження не претендує на усю повноту висвітлення теми і буде розширено та поглиблено у наступних статтях.

Список використаних джерел

1. Александрова О. В. Проблемы экспрессивного синтаксиса / О. В. Александрова. – М.: Высш. шк., 1984. – 210с.
2. Андриянова С. Н. Сегментированные конструкции в составе текста / С. Н. Андриянова. – Дис. ... канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 1993. – 132с.
3. Андрухович Ю. І. Таємниця. Замість роману / Худож.-оформлювач І. В. Осипов; Фото на обкладинці Сузання Шлеєр / Ю. І. Андрухович. – Харків: Фоліо, 2007 – 478с. – (Література).
4. Золотова Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка / Г. А. Золотова. – М.: Наука, 1973. – 351с.
5. Коновалова Т.Р. Сегментированные конструкции в газетно-публицистическом стиле / Т. Р. Коновалова // Вопросы стилистики: Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1972. – Вып. 4. – С. 129 – 137.
6. Майорова Л.Е. Именительный представления и именительный темы как явления экспрессивного синтаксиса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. Е. Майорова. – Л., 1984. – 22с.
7. Сковородников А.П. Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка / А. П. Сковородников. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1981. – 255с.

***Анотація.** У статті розглядається прагматичний аспект експресивних сегментованих конструкцій з називним уявленням елементу, складової функціональної стилістики. Виділяються різновиди прагматичності експресивної функції сегментованих конструкцій з називним уявленням, характерних для мовотворчості Юрія Андруховича у романі “Таємниця”.*

***Ключові слова:** прагматична функція, функціональний підхід, сегментована конструкція, називний уявлення, експресивність сегментованих конструкцій.*

***Summary.** In the article we study a pragmatical aspect of expressive segmental constructions with nominative conceptive the element, the component of functional stylistics. The variety of pragmatics of an expressive function of segmental constructions with nominative conception typical for Y.Andruhovych speech in the novel “Tayemnitsia” is distinguished.*

***Key words:** pragmatical function, functional approach, segmental construction, nominative concept, expressiveness of segmental constructions.*

АВТОРИ ЗБІРНИКА

Барчишина Інна Вікторівна, аспірант кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Бенкендорф Геннадій Дмитрович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов і військового перекладу Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Богачевська Лілія Орестівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Бородій Інна Борисівна, аспірант кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Васьків Микола Степанович, доктор філологічних наук, професор кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Власюк Вероніка Володимирівна, аспірант кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Волковинська Ірина Тадеушівна, аспірант кафедри слов'янської філології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Гавловська Тетяна Анатоліївна, викладач кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Гільдебрант Катерина Йосипівна, аспірант кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Горох Галина Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавчих дисциплін Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Григоренко Тетяна Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри практичного мовознавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

Джурбій Тетяна Олегівна, аспірант кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Дияконович Інна Миколаївна, викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Казимір Валентина Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Коваленко Наталя Дмитрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Козак Раїса Віталіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Колкутіна Вікторія Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д.Ушинського.

Колупаєва Олена Миколаївна, аспірант кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Кушнірова Тетяна Віталіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка.

Кшевецький Володимир Сергійович, кандидат філологічних наук, асистент кафедри слов'янської філології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Лаврова Алла Олександрівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри слов'янської філології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Лівіцька Оксана Вікторівна, магістрантка факультету іноземної філології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, здобувач кафедри зарубіжної літератури.

Луговська Ірина Борисівна, викладач кафедри іноземної мови Подільського державного аграрно-технічного університету.

Лукановська Аліна Вікентіївна, старший викладач кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Марчук Людмила Миколаївна, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Марчук Олена Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології ПНПУ імені К.Д.Ушинського.

Матковська Марія Василівна, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Маховська Світлана Вікторівна, кандидат філологічних наук, завідувачка Подільського відділення ІМФЕ ім.М.Т.Рильського НАН України при Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії, викладач.

Мітроусова Тетяна Валеріївна, викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Мітягіна Світлана Сергіївна, старший викладач кафедри загальнонаукових та загальноосвітніх дисциплін Хмельницького інституту Міжрегіональної Академії управління персоналом.

Мялковська Людмила Миколаївна, докторант відділу стилістики та культури мови Інституту української мови НАН України, кандидат філологічних наук, доцент.

Насмінчук Галина Йосипівна, кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Осецький Богдан Йосипович, старший науковий співробітник національної академії СБ України.

Осецький Йосип Петрович, інженер-системотехнік.

Осіпчук Галина Валентинівна, викладач кафедри української мови Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

Пантелей Інна Анатоліївна, аспірант кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Петровська Світлана Семенівна, кандидат філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Півторак Лариса Анатоліївна, викладач кафедри іспанської філології факультету РГФ Одеського національного університету імені І.І.Мечникова.

Попович Анжеліка Станіславівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Потапчук Ірина Михайлівна, аспірант кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Приймак Інна Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Хмельницького національного університету.

Продан Юлія Петрівна, аспірант кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Присяник Оксана, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Харківського національного економічного університету.

Проценко Надія Володимирівна, доцент кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Пушкар Олександр Олександрович, лаборант кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Рега Данило Олексійович – аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м.Івано-Франківськ.

Руснак Юлія Маноліївна, аспірант кафедри сучасної української мови Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Салтанова Інна Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Семелюк Роман Миколайович, аспірант кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Сібрук Анастасія Володимирівна, аспірантка кафедри українознавства Гуманітарного інституту Національного авіаційного університету.

Співачук Валентина Олександрівна, старший викладач кафедри романо-германських мов Хмельницького національного університету.

Сукаленко Тетяна Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української словесності та культури Національного університету державної податкової служби України.

Ткач Алла Василівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри суспільних наук та українознавства Буковинського державного медичного університету.

Ткаченко Людмила Миколаївна, аспірант кафедри романо-германської філології Черкаського державного технологічного університету.

Торчинська Наталія Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології гуманітарно-педагогічного факультету гуманітарного інституту Хмельницького національного університету.

Торчинський Михайло Миколайович, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри української філології гуманітарно-педагогічного факультету гуманітарного інституту Хмельницького національного університету.

Трачук Тетяна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри соціальних комунікацій Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка.

Уманець Антоніна Володимирівна, кандидат філологічних наук, професор кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Федірко Світлана Михайлівна, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Філінок Валентина Анатоліївна, кандидат філологічних наук, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія.

Хоптяр Алла Олександрівна, викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Цибулько Володимир Олександрович, пошукувач Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь.

Чепурняк Тетяна Олександрівна, аспірант кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Черніков Іван Миколайович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри педагогіки Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Чопик Марія Павлівна, асистент кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Чопик Ярослав Михайлович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Шаповал Ольга Григорівна, асистент кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Шатілова Наталія Олександрівна, аспірант кафедри сучасної української мови Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Шулик Поліна Львівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Яковлева Ольга В'ячеславівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

ДЛЯ ЗАМІТОК

ДЛЯ ЗАМІТОК

ДЛЯ ЗАМІТОК

ЗМІСТ

Барчишина І. В. Епітет і макрообраз: корелятивні зв'язки (на матеріалі поетичних творів М. Волошина та В. Свідзінського)	3
Бенкендорф Г. Д. Концепт пропаганда / propaganda в концептуальних картинах тоталітарних світів націонал- соціалізму і комунізму (на матеріалі російської і німецької мов)	8
Богачевська Л. О. Художня цінність перекладів К. Шмиговського та Ю. Лісняка роману Ч. Діккенса “Тяжкі часи” (компаративний аспект)	14
Бородій І. Б. Ціннісні орієнтації та стилістичні функції повтору в жіночій прозі початку ХХІ століття (на матеріалі роману Г. Тарасюк “Цінь Хуань Гонь”)	21
Васьків М. С. Морфологія роману, його жанрові різновиди. Проблема класифікації	23
Волковинська І. Т. Тектонічні й атектонічні прояви в сюжетній організації п'єс М. Гоголя “Ревізор” та Ю. Словацького “Фантазій”	28
Гавловська Т. А. Поетика заголовку прозових творів Теодора Фонтане	33
Гільдебрант К. Й. Предметний світ у творах “Сердитих молодих людей”	38
Горох Г. В. Робота з текстами на заняттях із риторики	43
Григоренко Т. В. Етнографічна лексика в картині світу українця	47
Джурбій Т. О. “Тарас Бульба”: транспозиція змісту і його художня еволюція	51
Діяконович І. М. До жіночого питання в романах Дж. Остін та повістях Ольги Кобилянської	56
Казимір В. О. Тематична група “Економічна лексика” у вокабулярі сучасної німецької мови як відображення інноваційних процесів розвитку	59
Коваленко Н. Д. Засади побудови словника народних порівнянь	67
Козак Р. В. Прагматичний аспект експресивності порівняльних конструкцій в художньому мовленні Ірен Роздобудько (психологічна драма “Гудзик”: мова оригіналу та переклад російською мовою)	72
Колкутіна В. В. Ідеологічна конструкція ранніх літературно-критичних праць Дмитра Донцова	77
Колупасєва О. М. Рима в архітектоніці англомовного та україномовного сонета (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)	81
Кушнірова Т. В. Жанрово-стильові особливості роману О. Гріна “Блистающий мир”	86

Кшевецький В.С. Полістрофічні рівнострофічні моделі поезії Миколи Вороного у функціональному аспекті	91
Лаврова А.А. Своеобразие хронотопа в "Записках на манжетах" М.А.Булгакова	96
Лівіцька О.В. Специфіка епітетної системи "Old possum's book of practical cats": спроба класифікації	101
Луговська І.Б. Синоніми у медичній термінології	106
Лукановська А.В. Національно-культурний компонент змісту навчання іноземних мов	111
Марчук Л.М. Роль складних багатокомпонентних речень в організації текстів сучасної української художньої прози	117
Марчук О.І. Структурно-типологічні параметри сполучникових порівняльних конструкцій у романі Марії Матіос "Солодка Даруся"	121
Матковська М.В. Семантичні та прагматичні особливості категорії "Ми – вони" в англомовному політичному дискурсі	126
Маховська С.В. Народнопісенний паралелізм як визначальний стилістичний засіб весільного фольклору	131
Мельник С.М. Словотвірні особливості неологізмів у сучасній постмодерністській прозі	136
Мітроусова Т.В. Фабульний і сюжетний час роману Джеймса Джойса "Улісс"	141
Мітягіна С.С. Сюжетно-змістовна паралель "Овід – Христос" в романі Е. Войнич "Овід" як засіб теологізації революційних поглядів автора	145
Мозолюк О.М. Лексико-семантична стратифікація старослов'янizmів (етимолого-функціональний аспект)	149
Мялковська Л.М. Одна з метафор І. Нечуя-Левицького	154
Насмінчук Г.Й. Екзистенційний вимір роману Галини Тарасюк "Між пеклом і раєм"	158
Осецький Б.Й., Осецький Й.П. Можливості застосування системного методу у дослідженнях етимології архаїчних топонімів	162
Осіпчук Г.В. Семантико-синтаксичні співвідношення кореферентів (на матеріалі творів Валерія Шевчука і Марії Матіос)	166
Пантелей І.А. Художня інтерпретація образу народних борців за свободу у творах українських письменників та американських письменників аболіціоністів XIX ст.	170
Петровская С.С. Заголовок как синтаксическая единица: слово или предложение?	175

Півторак Л.А. Відтворення непрямих колоративів у перекладі (на матеріалі перекладів творів Ф.Г. Лорки та Е.А. По)	180
Попович А.С. “Катрени від мене – то свято буденне ...” (епітети-оксиморони в мовотворчості Ганни Чубач і Зої Кучерявої)	185
Потапчук І.С. Поняття “поле” у географічній терміносистемі Західного Поділля	188
Приймак І.В. Епістолярна спадщина Бориса Грінченка та Любові Яновської: рецептивний та оцінний аспекти	193
Продан Ю.П. Терміни-фраземи у лінгвістичних дискусіях	196
Присяник О.П. Проблема значення и значимости в “De l’essence double de langage” Фердинанда Де Соссюра	199
Проценко Н.В. Основні течії літературознавчої думки в контексті розвитку духовної культури сучасного американського суспільства	205
Пушкар О.О. Способи репрезентації суб’єкта дії у політичному дискурсі (на матеріалі передвиборних промов Барака Обама)	207
Рега Д.О. Михайль Семенко та французький сюрреалізм: спільне та відмінне	212
Русак Ю.М. Лексика обряду народин у буковинському діалекті	218
Салтанова І.М. Сюжетно-композиційний аспект роману Е.М.Ремарка “Три товариші”	223
Семелюк Р.М. Співвідношення голосу розповідача і голосу персонажа в оповідному дискурсі А. Чехова і Дж. Джойса	228
Сібрук А.В. Іменники зі збірним периферійним значенням “прикраса” в писемних пам’ятках XI – XIV століть	233
Спивачук В.А. Любовь, семья и бытовые проблемы в русской прозе малого жанра (на примере рассказов Пантелеймона Романова)	237
Сукаленко Т.М. Професійна орієнтованість мовної підготовки фахівців податкової сфери: теоретичний аспект	242
Ткач А.В. Сучасна українська медична термінологія: проблеми та перспективи розвитку	247
Ткаченко Л.М. Духовна криза суспільства у п’єсі Петера Турріні “Кохання на Мадагаскарі”	252
Торчинська Н. М. Місце непрямой мови у поетичному дискурсі (на матеріалі роману Л. Костенко “Маруся Чурай”)	257

Торчинський М.М. Денотатно-номінативна структура оронімії як складник української ономастичної терміносистеми	261
Трачук Т. Період гартування характеру і волі (А. Животко у 1918-1919 рр.)	265
Уманець А.В. Historiography of the phrase conceptions in foreign and home linguistics	271
Федірко С.М. Лінгвокультурологічні особливості вживання фразеологізмів з анімальним компонентом horse(кінь) в англійській та українській мовах	276
Філінюк В.А. Аперцепція гоголівського образу природи (на матеріалі “Вечори напередодні Івана Купала”) Миколи Гоголя	280
Хоптяр А.О. Російська література в перекладній спадщині Бориса Грінченка	284
Цибулько В.О. Франківський сонет як окремий різновид сонетного жанру	289
Чепурняк Т.О. Трагічне начало як формотворчий чинник у структуризації поезій у прозі Лесі Українки	296
Черников И.Н. Религиозная революция русских сектантов в изображении Д.С. Мережковского (роман “Антихрист (Петр и Алексей)”)	301
Чопик Я.М., Чопик М.П. Лінгвалізація кордоцентричного концепту в українській мові (на матеріалі фразем)	306
Шаповал О.Г. Жанрова своєрідність роману В. Ґолдінґа “Паперові люди”	311
Шатілова Н.О. Елементи фольклорної традиції в ідіостилі Сидора Воробкевича	317
Шулик П.Л. Традиційні шляхи вивчення біблії (танаха) та сучасна біблеїстика	323
Яковлєва О.В. Антропоніми як чинники гумору в англomовному тексті роману Івліна Во “Мерзenna плоть”	330
Бакун О.А. Сегментовані конструкції з називним уявленням у романі Ю. Андруховича “Таємниця” як засіб реалізації прагматичної функції	335
Автори збірника	338

Наукове видання

Наукові праці
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка
Філологічні науки
Випуск 23

Редактор

Н.Г.Пянковська

Комп'ютерна верстка

В.О.Фаріон

Підписано до друку 5.10.2010 р. Формат 60x84/8.
Папір офсетний. Гарнітура SchoolBookC. Друк офсетний.
Ум.друк.арк. 40.45. Обл. вид. арк. 38.67.
Тираж 100 пр. Зам. № 357.

Видавництво “Аксиома” (свідоцтво ДК №1808 від 26.05.2004 р.)
м. Кам'янець-Подільський, а/с 8, 32300
Тел./факс: (03849) 3-90-06

Надруковано в друкарні ПП “Аксиома”
пров. Північний, 5, м. Кам'янець-Подільський, 32300