

РОЛЬ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ В ОРГАНІЗАЦІЇ ЗАЙМЕННИКОВО-СПІВВІДНОСИХ РЕЧЕНЬ ІЗ РЕЧЕНЬ З КОРЕЛЯТОМ ЯКІСНО-КІЛЬКІСНОЇ СЕМАНТИКИ

О.В. Ткач



айменниково-співвідносні речення з корелятом якісно-кількісної семантики недостатньо вивчені синтаксичною наукою.

Традиційно речення зі співвідносними словами *так, такий, настільки, стільки* у поєднанні зі сполучниками *що, щоб, наче, мов (немов)* розглядали як складнопідрядні речення з підрядними обставинними, а саме як один з їхніх різновидів — з підрядними способу дії або з підрядними міри і ступеня. Речення типу *Ввійшла Варвара ... і заговорила до дітей так, що вони зразу змовкли* (М. Коцюбинський) кваліфікувалися як складнопідрядні обставинні способу дії, при цьому зазначалося, що спосіб дії як семантична категорія є виявом якісної характеристики дії або стану. Речення ж типу *Я так люблю мою Україну убогу, що проклену святого бога, за неї душу погублю* (Т. Шевченко) розглядалися як складнопідрядні обставинні міри і ступеня, які характеризують дії, ознаки з погляду інтенсивності чи міри їх вияву.

У традиційному описі складнопідрядних речень (Сучасна українська літературна мова. Синтаксис / За ред. І.К. Білодіда. — К., 1972) зверталася увага на специфічність синтаксичної організації цієї одиниці, а саме, наголошувалося на ролі вказівних займенників-корелятів як засобу зв'язку між головною і підрядною частинами. «Синтаксичними засобами зв'язку підрядних речень... є підрядні сполучники *мов (мовби), немов (би), наче, неначе, ніби, що, щоб*, які можуть уживатися з типовими для приєднання вказівними займенниками *так (отак)*, утворюючи відповідний... зв'язок:

так — мов, так — щоб, так — що і под.» [15, с.378–379].

Із розвитком синтаксичної думки погляд на ці конструкції суттєво змінився. Оскільки обидва різновиди (складнопідрядні речення з підрядними способом дії та міри і ступеня) оформлені за одним принципом — у головній частині цих речень наявний обов'язковий корелят — компонент складної структури і засоби зв'язку в реченнях можуть бути ті ж самі (*так — що(б), такий — що(б), так — наче, так — мов* і под.) — у сучасних синтаксичних описах (Белошапкова В.А., 1989; Вихованець І.Р., 1993; Ломакович С.В., 1993) їх розглядають як один клас складнопідрядних речень. Формальні та власне семантичні ознаки, що відіграють визначну роль у формуванні цієї синтаксичної конструкції, дозволяють віднести її до класу займенниково-співвідносних речень, а саме до його структурно-семантичного різновиду — фразеологічних речень (за І.Р. Вихованцем, асиметричних речень із корелятом якісно-кількісної семантики).

Організація форми і змісту займенниково-співвідносних речень із корелятом якісно-кількісної семантики має свою специфіку. Підрядна частина завжди стоїть після головної, розгортаючи її зміст. Наявність у головній частині цих речень корелята — обов'язкового компонента складної структури, який позбавляє головне речення смислової незалежності і примушує чекати продовження (тобто відповідного підрядно-



го речення), зумовила їх розгляд як речень нерозчленованої структури.

Підрядна частина компенсує лексичну неповнозначність співвідносного з нею вказівного займенника в головній частині.

Головна та підрядна частини займенниково-співвідносних речень із корелятом якісно-кількісної семантики відображають такі ситуації, що в свідомості носіїв мови пов'язані причиново-наслідковими відношеннями щонайзагальнішого типу. Наприклад, Вона сказала се так весело і твердо, що я повірила в свою щасливу долю (Леся Українка). Конкретизація головної частини як причини забезпечується витлумаченням значення співвідносного слова, що логічно виводиться зі змісту підрядної частини як наслідку [10, с. 182].

Займенниково-співвідносні речення, що традиційно кваліфікувалися як речення з підрядними способом дії або міри і ступеня, як окремий клас складнопідрядних речень організовані завдяки наявності в їх головній частині співвідносних слів означальної семантики (*так, такий, настільки, стільки*) і в підрядній частині — асемантичних сполучників (*немов(би), мов(би), неначе, наче, ніби*).

Принцип формальної організації речень способу дії, міри і ступеня однаковий: кореляція опосередкована асоціативним зв'язком між змістом головної та підрядної частин (причини та наслідку). Різниця ж між так званими реченнями способу дії з одного боку, та міри і ступеня, з іншого, пов'язана із різним лексико-семантичним наповненням головної частини речення. Співвідносні слова, сполучаючись у головній частині із предикативними лексемами того чи іншого семантичного типу, реалізують одне з двох значень: 1) якісне (вказівка на якість); 2) кількісне (вказівка на кількісний бік прояву ознаки — процесуальної або непроцесуальної — її інтенсивність. Відповідно до значення корелята займенниково-співвідносне речення функціонує як один із двох різновидів — речення з підрядним способом дії або речення з підрядним міри і ступеня ознаки.

Що ж до асемантичних сполучників *що, щоб*, то вони не впливають на формування одного із згаданих значень підрядної части-

ни цих речень, їхня роль полягає в тому, щоб, приєднуючи підрядну частину до головної, забезпечувати кореляцію між її змістом і значенням співвідносного слова.

Залишається недослідженою роль чинників різної природи у формуванні того чи іншого змісту (способу дії або міри і ступеня), а саме таких ознак цих речень, як характер лексичного наповнення синтаксичних позицій у складі головної і підрядної частин, роль змісту підрядної частини, зокрема такої, що містить фразеологізм, адже вживання фразеологізмів в цій частині займенниково-співвідносних речень із корелятом якісно-кількісної семантики становить типове для них явище. З використанням фразеологізму у підрядній частині цих речень пов'язане питання про асиметрію їх формальної й змістової організації. Розв'язання цих питань необхідне для усвідомлення своєрідної граматичної природи цих конструкцій.

Серед займенниково-співвідносних речень із корелятом якісно-кількісної семантики вирізняються складнопідрядні речення з фразеологізованою підрядною частиною, призначення якої — дати оцінку того, про що йдеться в головній частині.

Фразеологізована підрядна частина репрезентована дієслівним фразеологізмом із узагальненою семантикою процесуальності. Формально головними компонентами у складі цих комплексів є дієслова на позначення психофізичної діяльності людини, а їхня структура є реченнєвою, завдяки чому такі фразеологізми можуть функціонувати як підрядна частина займенниково-співвідносних речень. Наприклад, Розсердився і роз'ярився так, що аж піну з рота попиктис (І. Котляревський).

Як відомо, фразеологізми використовуються для надання мові емоційності, виразності, для влучного і яскравого відтворення емоцій людини з найрізноманітнішими відтінками, тобто семантика цих одиниць переважно перебуває у сфері суб'єктивно-модальних та емотивних виявів з боку мовця. Із комунікативно-функціонального погляду фразеологізовані конструкції, маючи реченнєву структуру, формують значення, що дорівнює значенню слова, і являють собою живу номінативно-емотивну одиницю.

яскравий засіб вираження почуттів, емоцій, реакцій, оцінок мовця [9, с. 88].

Фразеологізована підрядна частина у займенниково-співвідносних реченнях із корелятом якісно-кількісної семантики здатна виконувати номінативну функцію (коли значення фразеологізму ототожнюється зі значенням повнозначного слова, напр.: Семен Іванович товкує та так чисто, що неначе в рот кладе (Гр. Квітка-Основ'яненко), пор.: неначе в рот кладе — докладно, з поясненнями), або її номінативна функція слабшає, і вона може виражати оцінний зміст, експлікувати відношення мовця стосовно змісту головної частини (коли значення фразеологізму семантичне дорівнює вигуку, тобто неповнозначному слову, напр.: Там такий скутий, що крий боже! (Гр. Квітка-Основ'яненко). Чим сильніше розвинуте у фразеологізмові модальне значення оцінки, тим менше він здатен виконувати власне номінативну функцію. Якщо фразеологізм із оцінним значенням у підрядній частині майже не здатен виконувати номінативну функцію, то в підрядній частині не відображається певна ситуація, немає диктуму, а є тільки модус, що й дає підстави говорити про асиметрію формальної і змістової організації таких речень. Асиметричною вважається така організація складного речення, за якою зміст його не відповідає семантиці структурної схеми, відходить від зразка, заданого його формальним механізмом [10, с. 306].

Речення типу Порознаряджувані (дівчата) так, що крий господи! (Гр. Квітка-Основ'яненко) належать до експресивних синтаксичних засобів. Саме речення, традиційно названі реченнями міри і ступеня, експресивно забарвлені (про це свідчить і акцентне виділення так). Фраземи в їх підрядній частині експлікують відношення мовця стосовно змісту, однак ніякої ситуації не відображають, не несуть певної інформації про об'єктивну дійсність. У підрядній частині виражений модус-суб'єктивна інтерпретація диктумної події [19, с. 34], а саме — несхвалення, здивування, захоплення, диктумний же зміст відсутній (зміст частини не відображає ситуації дійсності). Фразема крий боже (= крий господи) вживається

для вираження негативної оцінки. Для вираження ж похвальної оцінки вживається фразема дай боже, пор.: Порознаряджувані так, що дай боже! Як можна бачити, завдяки оцінці, яка дається у підрядній фразеологізованій частині, ми витлумачуємо значення корелята у головній частині так як «добре» чи «погано». Отже, в таких реченнях роль підрядної частини своєрідна — вона служить засобом експресивної оцінки того, про що йдеться в головній. Вживання фраземи типу крий боже, дай боже, крий мати божа та под., які є засобом вираження емоційної реакції повідомлюваного, відповідає завданню мовця дати позитивну чи негативну оцінку явища чи події, підсилити її емоційним забарвленням.

Таким чином, підрядна частина, що містить фраземи, — модусна, а займенниково-співвідносне речення в цілому має асиметричну будову.

Спостереження над змістом речень типу Порознаряджувані (дівчата) так, що крий боже! (Гр. Квітка-Основ'яненко) дають підстави для висновку про певну надлишковість змісту підрядної частини. Річ у тім, що головна частина таких речень містить предикатну лексему типу «порознаряджувані», лексичне значення якої вже містить вказівку на високий ступінь вияву процесуальної ознаки. Внаслідок цього корелят так за своєю функцією наближається до емоційної, акцентно виділеної частки (пор.: Вони так порознаряджувані). Отже зміст підрядної частини таких речень втрачає типову для займенниково-співвідносних речень функцію засобу витлумачення корелята як показника високого ступеня вияву ознаки. Займенник так, наближаючись до частки, виражає ставлення мовця до висловлюваного як надзвичайного, нестандартного і неординарного, підрядна ж частина набуває незвичного для звичайних займенниково-співвідносних речень оцінного значення. Зрозуміло, що виражена фразеологізмом підрядна частина додає емоційності і певною мірою дублює значення корелята головної. Аналіз речень цього типу засвідчує, що для них не властиві типові для займенниково-співвідносних речень відношення, коли підрядна частина наповнює

змістом співвідносне слово, надаючи йому значення способу дії або міри і ступеня ознаки.

Монопредикативність є ознакою також речень із фразеологізованою підрядною частиною типу Він такий, що із рідного батька злупить; [Поки се, поки те діялось,] Наум так, що ні живий, ні мертвий (Гр. Квітка-Основ'яненко), пор.: Він із рідного батька злупить: Наум ні живий, ні мертвий.

Роль змісту підрядної частини таких речень дещо інша. Він не може бути надлишковим, бо підрядна частина повідомляє про дії людини, її реакцію на події об'єктивної дійсності, людські якості, які можуть висвітлювати особистість суб'єкта. Головна частина таких речень репрезентована двоскладним реченням із складеним іменним присудком. Іменна частина якого представлена співвідносним словом **такий, так** (в значенні *такий*) ад'єктивної морфологічної природи — займенниковим словом, яке не може здійснити повноцінної номінації. Співвідносне слово набуває певного значення завдяки логічному зв'язку між змістом головної і підрядної частини, причому зміст підрядної частини є підставою для оцінки суб'єкта, представленого в позиції підмета головної частини. Оскільки «із рідного батька злупить», відповідно до прийнятого погляду, — це погано, то суб'єкт, для якого цей вчинок можливий, оцінюється негативно, наділяється такою рисою як «хапун, скнара». Відповідно: «ні живий, ні мертвий» — приголомшений, стурбований.

Увесь зміст головної частини вичерпується репрезентацією суб'єкта («Він такий», «Наум так (= такий)»). Зміст підрядної частини прямо вводиться в позицію співвідносного слова, тобто в позицію присудка, і набуває статусу ознаки суб'єкта. Це здійснюється всупереч синтаксичному механізму займенниково-співвідносних речень і є показником їх асиметрії.

На відміну від розглянутих, у складі речень типу А змерзла ж то так, то зуб з зубом не зведе (Гр. Квітка-Основ'яненко) завдяки структурному механізму займенниково-співвідносних речень співвідносне слово так набуває значення інтенсивності вияву дії (стану), ототожнюється із при-

слівником **дуже**. Фразеологізм у підрядній частині починає сприйматися буквально, мотивовано, тобто спостерігається явище певної дефразеологізації. Підрядна фразеологізована частина розгортає значення дієслова «змерзла» у головній частині, відображаючи певну ситуацію: «зуб з зубом не зведе». Ставлячи в певний спосіб перекладений фразеологізм, така підрядна частина зберігає властиву цим одиницям експресивність і сприяє формуванню в реченні модально-оцінної семантики.

Отже, підрядна частина, що містить фразеологізм, у складі таких конструкцій — диктумна (зміст її відображає ситуацію дійсності), а займенниково-співвідносне речення симетричне.

Серед досліджуваних нами займенниково-співвідносних речень із корелятом якісно-кількісної семантики із фразеологізмом у підрядній частині можна виділити речення типу 1. Вона так відріже, так обсоромить усякого, що не знатиме, на яку ступити! (Гр. Квітка-Основ'яненко); 2. Ми, Уласівно, так з писарем перелякались, що не знали, на яку і ступити! (Гр. Квітка-Основ'яненко); 3. Ти служив мені так, що дай боже, щоб і товариш так приглядав добра... (Гр. Квітка-Основ'яненко), у підрядній частині яких представлена модальна (модальна) лексема, яка потребує обов'язкового поширення у підрядному з'ясувальному реченні. У наведених прикладах спостерігається ускладнення структури послідовною підрядністю: Ми так перелякались, що не знали, на яку ступити; Ти служив мені так, що дай боже, щоб і товариш так приглядав добра... Уживання фразеологізма виходить за межі займенниково-співвідносного речення. Він може міститися в його ускладненні наступним підрядним, будучи передбаченим зумовленим предикатом, яка є для нього головною, як у перших двох із наведених речень. Крім того, фразеологізм може міститися у підрядній частині займенниково-співвідносного речення і, будучи за своїм значенням модальним висловом, потребувати обов'язкового поширення наступним підрядним (як у прикладі 3).

Характерною для обох цих випадків є те, що підрядна частина займенниково-спів-

відносного речення разом із послідовно підпорядкованою їй предикативною частиною становить складне речення, яке й мотивує значення корелята **так, такий** у складі головної частини.

Як уже згадувалося, у лексико-семантичній організації досліджуваних займенниково-співвідносних речень суттєву роль відіграє співвідносне слово, два типи значення якого дозволяють виділити серед них згадані семантичні різновиди: (способу дії) якісні і (ознаки міри і ступеня) кількісні. Формування корелятами **так, такий** одного з цих двох значень зумовлено їхньою співвіднесеністю з лексемою певного семантичного типу у складі головної частини. Кількісне значення співвідносні слова набувають у результаті поєднання з лексемами на позначення тих дій та ознак, які можуть проявлятися більшою чи меншою мірою. Це положення справедливе і для речень із фразеологізованою підрядною частиною. Наприклад, *... Бо він у нас чоловік з ученою головою: говоре так, що і з десятима простими не розжуче* (Гр. Квітка-Основ'яненко). Значення кількісної ознаки співвідносне слово отримує у сполученні з предикатними лексемами на позначення дій, процесів, ознак, які, не підлягаючи вимірюванню, сумісні з уявленням про ступінь інтенсивності.

Серед предикатних лексем на позначення явищ, сумісних з уявленням про інтенсивність, відокремлюються слова зі значенням емоційного стану, психічного процесу, напр.: *Пішла Івга і вже така веселенька, що аж землі під собою не чує* (Гр. Квітка-Основ'яненко); *Розсердився і роз'ярився так, що аж піну з рота попустив* (І. Котляревський).

Предикатні лексеми, що при них співвідносне слово набуває значення інтенсивності, можуть бути словами різних частин мови.

Отже, значення співвідносних слів **такий, так** може формуватися відповідно до значення сполучуваних із ними предикатних лексем, конкретизуючись за допомогою співвіднесеності зі змістом підрядної частини, у тому числі такої, яка виражена фразеологізмом.

Разом із тим корелят у складі речень, то в підрядній частині містять фразеологічну одиницю, може набувати досить специфічних значень. Так, головна частина таких речень, що містить співвідносне слово зі значенням інтенсифікації. Формує тип семантики, властивий реченням з експресивно-підсилювальними частками, наприклад: *... так вже серце запеклось, що й сльозинки очі не пустять* (Гр. Квітка-Основ'яненко), пор.: *Серце так запеклось* (= зболіло); *Він такий скупий, що крий боже*, пор.: *Він такий скупий*. Співвідносне слово наближається до емоційної (акцентно виділеної) частки, набуваючи значення нестандартності, винятковості, відхилення від норми, вказівки на велику міру вияву через емоцію, що знаходиться у частці, ставлення мовця до того, про що повідомляється.

У зв'язку з розглядом такого аспекту займенниково-співвідносних речень, як визначення ролі фразеологізмів у їх організації, слід зазначити, що враження нестандартності може виникати завдяки тому, що виражена фразеологізмом підрядна частина повідомляє про свідомо нереальні стани речей, напр.: *Тихо так, неначе вимерло в світі навколо все чисто* (Леся Українка); *Плаче беззбройний над братом-борцем так, наче в землю ховає живцем* (Леся Українка). Повідомлення про вигадані ситуації, виражені підрядною фразеологізованою частиною, формують ставлення до ситуації в головній частині як до нестандартної, виняткової. Найбільш пристосованим до відображення нереальних ситуацій є речення, підрядну фразеологізовану частину яких вводять сполучники ірреального порівняння **наче, неначе, мов**.

Специфічною ознакою змісту підрядної частини займенниково-співвідносних речень цього типу є те, що фразеологізм у її складі містить модальні лексеми зі значенням можливості/неможливості, напр.: *[Ось підійти лиш в неділю або в празник по Полтаві], то побачите таких гарних, таких гарних, що і розказати не можна* (І. Котляревський).

Характерною ознакою досліджуваних займенниково-співвідносних речень із фразеологізованою підрядною частиною є те, що

їх підрядна частина містить модальні частки **аж**, **хоч**, **неначе**, вживання яких відповідає завданню мовця підсилити вказівку на високий ступінь вияву ознаки емоційним забарвленням. Наприклад, у реченнях типу ...а тут їсти хочеться так, що аж живіт корчить (І. Котляревський) частка **аж** посилює вираження дії або якості, вказує на вищу міру вияву ознаки. Ця яскрава форма емоційного вираження змісту, яка надає реченню певного колориту [16. с. 263].

Для надання реченню певного забарвлення у підрядній частині вживається і обмежувально-видільна частка **хоч**, як у реченнях типу: [Та люди ж!] Такого набрешуть, що хоч з світу вітай (Гр. Квітка-Основ'яненко); [Отак вона і довго сама собі розмовляла], аж поки у хаті зовсім стало темно, так, що хоч око виколи (Гр. Квітка-Основ'яненко).

У реченнях типу Семен Іванович товкує, та так чисто, що неначе в рот кладе (Гр. Квітка-Основ'яненко) підрядна частина приєднується до головної сполучником **та**, і поряд споглядаємо порівняльний сполучник **неначе**, який втрачає свою первинну функцію, перетворюючись у модальну частку. Частка **неначе**, вносячи елемент порівняння, підсилює експресію речення.

Аналіз займенниково-співвідносних речень із корелятом якісно-кількісної семантики з фразеологізованою підрядною частиною демонструє роль ознак різної природи (формальних та семантичних) в організації таких речень.

Формальні ознаки, такі, як кореляційний зв'язок частин, наявність у головній частині співвідносного слова як обов'язкового компонента структури, дозволяють нам віднести досліджувані речення до класу займенниково-співвідносних речень, названих В.А. Белошапковою фразеологічними.

Урахування ж семантичних ознак, а саме специфічних змістових зв'язків між частинами, які виникають завдяки вживанню в їх підрядній частині фразеологізмів, дозволило виділити й серед досліджуваних синтаксичних конструкцій групу речень асиметричної будови.

Аналіз займенниково-співвідносних речень із корелятом якісно-кількісної семантики дозволив вирізнити з-поміж них

речення з фразеологізованою підрядною частиною, яка відіграє специфічну роль — дає оцінку (негативну чи позитивну) того, про що йдеться в головній частині.

Фразеологізми з оцінним значенням у підрядній частині досліджуваних речень майже не здатні виконувати номінативну функцію — це ще один аргумент на користь асиметрії.

Такі синтаксичні конструкції належать до експресивних синтаксичних засобів (найчастіше це традиційно названі речення міри і ступеня), про то свідчить акцентне вживання **так**, **такий**, експресивних часток **аж**, **хоч**, **неначе**.

Вживання фразеологізмів у підрядній частині займенниково-співвідносних речень із корелятом якісно-кількісної семантики відповідає завданню мовця вказати на високий ступінь ознаки, дії, стану, підсилити цю вказівку емоційним забарвленням.

Спостереження над семантичною організацією цих речень засвідчили також можливість дефразеологізації змісту підрядної частини, яка й унеможливила виникнення асиметрії форми й змісту цих конструкцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авксентьев Л.Г. Сучасна українська мова. Фразеологія. —Харків, вид-во ХДУ, 1983. —137 с.
2. Актуальні проблеми синтаксису /Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 85-річчю проф. І.І.Слиньки. —Чернівці, 1997. —161 с.
3. Алефіренко М.Ф. Теоретичні питання фразеології. —Харків —1987. —135 с.
4. Арват Н.Н. Про асиметрію простого речення. —Мовознавство —1978. —№2.
5. Вихованець І.Р. Граматика української мови. Синтаксис. —К.; 1993. —368 с.
6. Жуков В.П. Семантика фразеологічних оборотів. —М., —1978. —159 с.
7. Звегинцев В.А. Предложение и его отношение к языку и речи. —М., —1976. —306 с.
8. Крючков С.Е., Максимов Л.Ю. Современный русский язык. Синтаксис сложного предложения. —М., —1969. —191 с.
9. Личук М. До питання фразеологізації синтаксичних побудов // Актуальні проблеми синтаксису. Мат-ли Всеукр. наук. конф.

- присвяч. 85-річчю проф. І.І. Слинька. -Чернівці, 1997. -С. 88-89.
10. Ломакович С.В. Займенниково-співвідносні речення в сучасній українській мові / Дис.докт. філол. наук. -Тернопіль, 1993. -382 с.
 11. Ломакович С.В. Роль формальних и смысловых признаков в организации сложноподчиненных предложений местоименно-соотностельного типа / Синтаксис: изучение и преподавание. Сб. работ учеников В.А.Белошапковой. -М., 1997. С. 122-136.
 12. Михайлишин Б. Сталі словосполучення як носії національної культурної інформації // Актуальні проблеми синтаксису. Мат-ли Всеукр. наук. конф-ії. присвяч. 85-річчю проф. І.І. Слинька. -Чернівці, -1997. -С. 58-59.
 13. Николаева Т.М. Функции частиц в высказывании / На материале словянских языков. -М., -1985. -168 с.
 14. Современный русский язык / Под ред. В.А.Белошапковой. -М., -1989. -800 с.
 15. Сучасна українська літературна мова. Синтаксис / За ред. І.К.Білодіда. -К., -1972. -515 с.
 16. Сучасна українська літературна мова. Стилістика / За ред. І.К.Білодіда. -К. -1973. -587 с.
 17. Удовиченко Г.М. Фразеологічний словник української мови: У 2т. -К., 1984, -330 с.; 384 с.
 18. Фразеологічний словник української мови: У 2 книгах. -К., 1993. 980 с.
 19. Черемисина М.И., Колосова Т. А. Очерки по теории сложного предложения. -Новосибирск, -1987. -197 с.
 20. Юрчук Л.А. Теоретичні засади реестру фразеологічного словника української мови. -Мовознавство. -1983. -№5. -С. 23-32.

ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА

1. Квітка-Основ'яненко Григорій. Повісті та оповідання. Драматичні твори. -К. -1982. -542 с.
2. Котляревський Іван. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. -К. -1982. -319 с.
3. Марко Вовчок. Оповідання. Казки. Повісті. Романи. -К. -1983. -637 с.
4. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. -К. 1975. -Т. 1. -447 с.



ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ НАГОЛОШУВАННЯ ІМЕННИКІВ У ТЕКСТАХ УКРАЇНСЬКИХ ТВОРІВ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА ЗА РЕДАКЦІЄЮ О. ПОТЕБНІ (НА ПРИКЛАДІ ПОВІСТІ «КОНОТОПСЬКА ВІДЬМА»)

О.О. Дудка



становленні вітчизняної акцентології важливу роль відіграли дослідження видатного лінгвіста XIX століття — Олександра Опанасовича Потебні. Перу цього вченого належить незавершена праця «Ударение» [10], яка вважається «гіршою у вітчизняному і слов'янському мовознавстві монографією, присвяченою питанням акцентології» [11, с.3].

О.О. Потебня ще зовсім молодим філологом, у 60-і роки минулого століття, вперше у слов'янському мовознавстві висунув і розвинув ідею порівняльно-історичного вивчення слов'янського наголосу, зібрав та опрацював акцентологічний матеріал східно- та південнослов'янських мов, зокрема російської, української, сербохорватської, болгарської.

Особливу увагу у своїх дослідженнях, присвячених проблемам акцентології, Потебня приділив вивченню українського наголосу, залучив до порівняльного аналізу значний матеріал акцентованих текстів.

Головними джерелами, з яких О.Потебня використовував відомості про наголос, є «Лексикон» Памви Беринди, фольклорні збірники, видані А.Л. Метлинським, М.І. Костомаровим, М.Т. Номисом, і самотійні фольклорні записи О.О. Потебні, а також художні твори Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, І. Котляревського, Є. Гребінки, у яких «відбитий процес нормування наголосу в українській літературній мові» [10, с.12].

Увага О. Потебні до проблем українського наголосу виявилась і в тому, що, крім теоретичних праць, учений виконав велику

роботу з акцентології як редактор українських видань. За його редакцією виходили твори Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемовського, І. Манжури [18, с.424].

На особливу увагу заслуговує робота О. Потебні над текстами творів першого українського прозаїка Г. Квітки-Основ'яненка, які вийшли за його редакцією у виданні Харківського земства протягом 1887–1894 років (за життя вченого вийшли 4 томи — у 1887–1889 рр.; 2 томи побачили світ після смерті О. Потебні — у 1894 р.).

О.О. Потебня як редактор провів велику роботу, звіривши видання Квітки, що до того часу існували, розшукав значну частину Квітчиних рукописів у бібліотеках Харкова, Петербурга, Москви [1, с. 9], прагнув максимально зберегти мовні особливості оригіналів.

О. Потебня у всіх текстах творів Г. Квітки-Основ'яненка, написаних українською мовою, послідовно проставив наголоси у словах, тоді як сам письменно ставив наголоси лише зрідка [1, с.14], і таким чином залишив цінний матеріал для дослідження українського наголосу.

Для ознайомлення з акцентуаційними особливостями іменників у творі Г. Квітки-Основ'яненка ми обрали повість «Конотопська відьма», що увійшла до першого тому шеститомного видання за редакцією О.Потебні і є другим за обсягом твором, який містить багатий наголосовий матеріал.



Наведемо деякі особливості наголошування іменників у повісті, порівнявши їх з іншим виданням цього тексту, здійсненим П. Кулішем [14], та з сучасним наголосом.

У досліджуваному тексті значну групу складають іменники жіночого роду з суфіксами *-к-, -очк-, -ечк-, -еньк-, -оньк-* або з двома приголосними перед закінченням, у яких у множині відбувається перенесення наголосу з основи на флексію: *болячо́к* (240)*, *верёвкáми* (202), *видьмý* (220), *галкы́* (201), *галушечкáми* (193), *грядкы́* (200), *качкы́* (199), *квочкы́* (199), *кисточкы́* (243), *кишо́кь* (196), *кныжкы́* (179), *кышкы́* (248), *маткы́* (199), *миркáмы* (178), *печинкы́* (184, 213), *ризкáмы* (213), *сапкы́* (200), *свашкы́* (243), *свитилкы́* (243), *свичкы́* (241), *слизюнькы́* (199), *хазяйкы́* (193), *чаркы́* (251), *шапкы́* (188, 205), *ягидкы́* (181).

Ця характерна особливість українського наголосу — перенесення його з основи на флексію в іменниках жіночого роду зазначеної групи у множині — з погляду праслов'янських стосунків є порівняно новим нефонетичним фактом. Це явище виникло на українському ґрунті і спостерігається у писемних пам'ятках з кінця XVI — поч. XVII ст. [5, с.53; 2, с. 359].

Поступове переміщення наголосу з основи на флексію у множині продовжується і в сучасній мові, супроводжуючись дублетним наголошуванням [6, с.31–32].

Хоча у тексті досліджуваної повісті майже не зустрічається паралельного наголошування таких іменників на основі і на флексії (окрім двох відмінкових форм множини *овечо́кь* (179) — *овéчкы* (199)), хитання у наголосі цієї групи слів у мові XIX століття є поширеним явищем. Так, порівнявши текст повісті «Конотопська відьма» за редакцією О. Потебні з попереднім виданням, здійсненим П. Кулішем [14], щодо наголошування іменників, помітили, що О. Потебня більш послідовно фіксує перенесення наголосу в іменниках

жіночого роду у множині з основи на флексію, ніж П. Куліш.

Зокрема, розбіжність у наголошуванні іменників спостерігаємо у таких словах:

у виданні О.Потебні	у виданні П.Куліша
<i>ягидкы́</i> (181)	<i>ягидки́</i> [14, с.57]
<i>печинкы́</i> (184, 213)	<i>печінки́</i> [14, с.62, 102]
<i>карлючкы́</i> (194)	<i>карлю́чки</i> [14, с.75]
<i>галушечкáмы</i> (195)	<i>галу́шечками́</i> [14, с.74]
<i>маткы́</i> (199)	<i>ма́тки</i> [14, с.83]
<i>галкы́</i> (201)	<i>га́лки</i> [14, с.85]
<i>кышкы́</i> (248)	<i>кішки́</i> [14, с. 149]

Пояснення такої послідовної фіксації О. Потебнею наголосу на флексії знаходимо у його акцентологічному дослідженні «Ударение» [10], де О. Потебня окремо звертає увагу на цю особливість наголошування іменників, зазначаючи, що зміна ця винятково українська і не знаходить виправдання ні в російській, ні в сербській мовах [10, с.122].

Отже, той факт, що О. Потебня з двох можливих наголосів фіксує лише тенденційний, дає підстави припускати, що мовознавець свідомо уніфікував наголос зазначеної групи іменників з метою унормування акцентологічної системи української мови.

Іншою особливістю наголошування іменників у досліджуваному тексті, на яку хочемо звернути увагу, є таке давнє акцентологічне явище, як відтягування наголосу з початкових складів іменників з циркумфлексовою або давньою короткісною інтонацією на прийменники (так звана енкліза). У сучасній українській літературній мові перенесення наголосу з іменників на прийменники — явище непродуктивне, його залишки збереглися лише в окремих прислівникових сполуках (*на́ сміх, на́ ніч*) та у деяких стійких словосполученнях (*кишки рвати зо́ сміху*) [6, с.7].

У тексті повісті «Конотопська відьма» за редакцією О. Потебні зустрічаємо значну кількість енклітичних іменникових сполук (понад тридцять). Іменників, які у сполученні з прийменниками стали енклітиками, більше двадцяти. За походженням усі вони

* Тут і далі у круглих дужках подаємо сторінку видання: Квитка-Основаєнненко Г.Ф. «Конотопська відьма» // Сочинения в 6 т. под. ред. А.А.Потебни. — Харьков, изд-во Харьк. уездн. земства, 1887. — Т.1.

належать до спільнослов'янської лексики. За будовою це одно- та двоскладові слова: *ни́чъ, смихъ, смерть, хрестъ, нисъ, бикъ, вухо, стина, рука, нога, очи, поль, земля, вода, зьма, вечиръ* тощо. Прийменників, на які відтягується наголос, — десять: *на, за, объ, по, зо, підъ, надъ, межъ, противъ, передъ*. Найбільш сполучувані перші два, інші зустрічаються з одним-трьома іменниками: *на́-вухо* (205), *на́-смерть* (250), *на́-боръ* (201), *на́-ничъ* (177), *на́-смихъ* (254), *хрестъ-на́-хрестъ* (232), *на́-свити* (248, 254), *на́-стину* (226, 237, 239), *на́-руку* (128, 184), *на́-руку* (211, 212), *на́-ноги* (211, 212, 222); *за́-руку* (189, 233, 242, 244), *за́-боку* (230), *за́-руку* (207), *за́-ноги* (207), *за́-полу* (232), *за́-очи* (240), *за́-чубъ* (187); *объ-землю* (192, 203), *объ-поль* (210, 248), *объ-стину* (239); *по́-воду* (227), *по́-ночи* (235); *зо́-смиху* (248); *підъ-ноги* (196), *підъ-нисъ* (192); *надъ-вечиръ* (180); *межъ-очи* (243); *противъ-ночи* (182); *передъ-свитом* (209).

Серед наведених прийменниково-іменникових сполук більшість виступає енклітиками і лише два мають у тексті варіантний наголос на повнозначному слові (проклітики): *на́-свити* (248, 254) — *на-світи* (193, 195), *підъ-нисъ* (192) — *пидъ нисъ* (229).

Значну кількість серед розглянутих прийменникових сполук становлять словосполучення прислівникового типу (*на́-боръ, на́-ничъ, на́-хрестъ, по́-ночи, надъ-вечиръ, зо́-смиху* тощо). Саме ця група енклітичних конструкцій збереглася у сучасній українській мові, а декотрі повністю адвербіалізувалися, що відбилося на їх написанні разом (*по́ночі, на́вхрест, на́двечір, на́боръ*).

Порівнявши тексти обох видань (за редакцією О. Потебні та П. Куліша), виявили значну розбіжність у фіксуванні енклізи. У кулішівському виданні «Конотопської відьми» енклітичні сполуки зустрічаються значно рідше — у тексті їх всього дев'ять: *на́-боръ* [14, с.86], *на́-ничъ* [14, с.51], *на́-руку* [14, с.81], *на́-уху* [14, с.92], *на́-стину* [14, с.134], *за́-очи* [14, с.137], *за́-чубъ* [14, с.65], *зо́-смиху* [14, с.149], *объ-землю* [14, с.73, 89]. Велику кількість енклітичних сполук у редакторському варіанті О. Потебні можемо пояснити впливом особливостей харківської говірки, якою написані оповідання Г. Квітки-Основ'яненка і яку добре знав О. Потебня. По-

силаючись на дослідження З.М. Веселовської «Мова Г.Хв.Квітки-Основ'яненка» [4, с.109], говірку Квітки, тобто говірку тієї частини Харківщини, яку він знав, розглядаємо як змішану, ту, що зазнає впливу російської мови. У нашому випадку цей вплив виявився у поширенні енклізи на значну кількість українських іменниково-прийменникових сполук, що є більш характерним явищем для російської мови порівняно з українською (за свідченням К.С. Горбачевича, у сучасній російській мові енклітиками можуть бути близько вісімдесяти іменників [8, с.20]).

Наведений у статті матеріал є ілюстрацією того, що Потебня, проставляючи наголоси у текстах редагованих українських оповідань Квітки, враховував тенденцію у наголошуванні слів і водночас зберігав акцентуаційні особливості мови творів письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Айзеншток І. До історії видань Г.Ф.Квітки-К., 1927.
2. Булаховський Л.А. Історичний коментарій до української літературної мови // Булаховський Л.А. Вибр. праці. — К.: Наук. думка, 1977. — Т.2. — С. 217–570.
3. Булаховський Л.А. Український літературний наголос (характеристика норми). — Київ–Львів: Рад. школа, 1947.
4. Веселовська З.М. Мова Г.Хв.Квітки-Основ'яненка. Синтакса українських оповідань Г.Квітки в зв'язку з наступним розвитком літературної мови // Наук. зап. Харків. нарічково-дослідної кафедри мовознавства. — 1927. — Кн.1. — С.93–109.
5. Веселовська З.М. Наголос у східнослов'янських мовах початкової доби формування російською, українською та білоруською націй (кінець XVI – початок XVIII ст.). — Х.: Вид-во Харків. ун-ту, 1970.
6. Винницький В.М. Наголос у сучасній українській мові. — К.: Рад. школа, 1984.
7. Винницький В.М. Роль О.О.Потебні у дослідженні наголосу української мови // Творча спадщина О.О. Потебні й сучасні філологічні науки (До 150-річчя з дня народження О.О. Потебні): Тези респ. наук. конф. — Харків, 1985. — С. 296–298.

8. Горбачевич К.С. Вариантность ударения в предложных сочетаниях (энклитика и проклитика) // РЯШ, 1972. - №6. - С.20-23.
9. Потебня А.А. Заметки о малорусском наречии. - Воронеж, 1871.
10. Потебня А.А. Ударение. - К.: Наук. думка, 1973.
11. Франчук В.Ю. Вопросы акцентологии в трудах А.А.Потебни // Потебня А.А. Ударение. - К.: Наук. думка, 1973. - С. 3-23.
12. Франчук В.Ю. О.О.Потебня. - К., 1975.
13. Квитка-Основ'яненко Г.Ф. Конопотська відьма // Сочинения в 6 т. (под. ред. А.А.Потебни). - Харьков, изд-во Харьк. уездн. земства, 1887. - Т.1. - С.175-225.
14. Квітка Г. Повісті Григорія Квіткі (Основ'яненка). - Спб., 1858. - Т.1-2. - С.51-156.
15. Погрібний М.І. Словник наголосів української літературної мови. - К.: Рад.школа, 1964.
16. Орфографічний словник української мови. - К.: Наук. думка, 1977.
17. Українська літературна вимова і наголос. Словник-довідник. - К.: Наук.думка, 1973.
18. Українська радянська енциклопедія. - Т.11.



ДО ПРОБЛЕМИ ІНТЕЛЕКТУАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО МОВЛЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЙ ЛІНИ КОСТЕНКО)

Л. Петрова



«Інтелектуальне багатство поетичного
світу завжди було визначальним...»

В.Стус



рагнення до інтелектуалізації всіх сфер суспільно-політичного, економічного, культурного життя стало прикметною рисою сучасності. Існує реальна потреба в інтенсивному розвитку інтелектуального потенціалу кожної людини і нації в цілому. Важлива роль у цьому процесі належить глибокому осмисленню і аналізу кращих здобутків у царині поетичного мовлення.

Сягаючи часів функціонування книжної слов'яноукраїнської мови, тенденція до інтелектуалізації українського літературного мовлення починає рельєфно простежуватись у творчості Т.Г. Шевченка, П.О. Куліша, І.Я. Франка, Лесі Українки. Іван Огієнко називає П. Куліша «правдивим свідомим творцем української літературної мови», котрий «уже добре розумів різницю поміж мовою народною й мовою літературною й свідомо працював, щоб збільшити культуру мови літературної чи книжної» [11, с.149].

Досить значну категорію поетичних творів Івана Франка та Лесі Українки становлять поезії, де виразним є звертання до наукового і публіцистичного стилю, до суспільно-політичної термінології, абстрактної лексики, до стислої, ясної, інколи майже прозаїчної манери розповіді. Проте, звичайно ж, їх твори не позбавлені мовно-образних компонентів фольклорної, розмовної мови.

Науково-термінологічна, публіцистична лексика збагачує всі види поезії, не виключаючи й інтимної лірики. «Рівень науки впливає на інтелектуалізм суспільства, на його мову, на понятійну сферу духовності, збагачуючи і метафоричну кодованість мови» [8]. Поезія — явище інтелектуальне за своєю суттю, це — жива, постійно пульсуюча думка, духовна енергія поколінь.

«Інтелектуалізм у літературі (лат. intellectus — розум, пізнання, intellectus — розумовий, розсудливий) — умовна назва стильової домінанти твору або літературної течії, пов'язаної з відчутною перевагою інтелектуально — раціональних елементів образного мислення митця над емоційно-чуттєвими» [9, с.314]. Існують спроби визначити інтелектуалізм мови. «В одному контексті мова функціонує на рівні інформативно — семантичному, в другому — на асоціативно-образному, в третьому — на філософсько-етичному чи концептуально-філософському, і тільки контамінація всіх цих рівнів функціонування мови витворює вищий її рівень, котрий називаємо інтелектуалізмом мови.» [8]

Поетичне мовлення — особливий вид мовленнєвої духовно-інтелектуальної діяльності, який як створюється поетом, так



сприймається читачем на емоційному, естетичному, розумовому рівні. Інтелектуалізм поезії полягає в гармонійному поєднанні розумового, раціонального начала з началом почуттєвим, емоційним, а також естетичним. Це дозволяє митцеві глибоко проникати в суть зображуваних ним речей. Інтелектуальний потенціал образного мислення поета можна розкрити глибоко аналізуючи особливості його мовотворчості, інтелектуальну насаженість його поетичного слова. «Оскільки інтелект закодований у системі мови, слово є інструментом і засобом його дешифрування» [8].

Проблема інтелектуалізації поетичного мовлення була предметом уваги літературознавчих статей 60-х років ХХ ст., в яких знаходимо спроби визначення поняття «філософської лірики» [12], обговорюється проблема «поєднання художнього мислення з науковим» [7], висловлюється думка про можливість окремого «наукового напрямку в поезії» [10]. «Ступінь інтелектуалізації в поезії, — писав В. Стус, — це ступінь обізнаності з тим, про що поет пише, ступінь заглибленості в об'єкт, ступінь розуміння зв'язку цього об'єкта з кардинальними питаннями життя людини, народу, людства» [13]. М. Ільницький зазначає, що саме «висока напруга мислі вражає нас у визначних поетів усіх епох» [1].

Грунтуючись на досвіді класиків ХІХ ст., спрямованість на інтелектуалізацію українського поетичного мовлення відкриває нові обрії у слововживанні 20–30-х років ХХ ст. Високою напругою думки позначена поетична творчість Б.-І. Антонича, М. Доленга, П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри, М. Бажана. Інтелектуалізмом у доборі лексичного матеріалу позначена мовотворчість Ліни Костенко, М. Вінграновського, В. Кордуна, І. Драча.

Серед ознак інтелектуалізації поетичного мовлення визначаємо такі: широке використання і художню трансформацію в поетичних текстах одиниць різних терміносистем (естетичне освоєння поетичним словником лексики філософського, публіцистичного, науково-технічного характеру); розгляд особливостей функціонування абстрактів у поезії; вплив системи власних назв на розкриття духовно — інтелектуального світу по-

етичного твору. Дослідити неповторне інтелектуальне тло неможливо також без глибокого аналізу тропів, стилістичних фігур, оригінальних синтаксичних конструкцій.

Поезія Ліни Костенко, за визначенням численних дослідників, відзначається як «раціоналістична» (Таран Л.), «образно-асоціативна» (Шелест В.), афористична (Краснова Л.), виявляє «єдність емоційного й інтелектуального начал» (Прісовський Є.), тобто така, що викликає інтелектуальну напругу читача, а також є свідченням потужного інтелекту поетеси.

«Термінолексика — інтелектуальна основа української поезії» Ліна Костенко є великим майстром щодо використання науково-технічної термінології. Космосом, космічними трасами, галактиками, астероїдами, планетами, небесними тілами, всесвітом, туманністю і т.д. — це тільки те, що пов'язано з космосом. А скільки фізичної, технічної, медичної термінології вживає поетеса в несподіваних поєднаннях. Ознаки сучасності в дивних сплетіннях можна побачити в усіх її віршах на вічні теми добра і зла, життя й смерті, честі й безчестя, війни й миру, любові до Вітчизни, прагнень і надій людського «я». Тут має місце як загальноживана, так і вузькоспеціальна термінологія.

Показовим уявляється «проникнення» вузькоспеціальної термінологічної лексики різних семантичних підсистем в сучасну пейзажну лірику. Так, асоціативно точним є використання математичного терміна в пейзажно-медитативному вірші Ліни Костенко:

Десь там галактик зоряна танечність...

А де початки, де її кінці?

Ідуть сніги... Плюс мінус безконечність...

Сніжинка тане в мене на щоді [4].

Залучення терміна безконечність ілюструє досить складний, але точний асоціативний хід авторської думки: неозорість засніжених зимових просторів зіставляється з безкінечністю галактик, тому використання терміна плюс мінус безконечність семантично дуже вдале. Що стосується його емоційно — стилістичної відповідності загальному настрою вірша, то Ліна Костенко тут демонструє тонке поетичне чуття: вживання названого терміна вона всіляко пра-

гне підкорити загальній лірико-філософській тональності віршової медитації.

Героями поезій Ліни Костенко часто виступають люди мистецтва — поети, художники, актори, музиканти. Звідси численні групи музичних, філологічних, історичних понять, які виступають як у своєму номінативному, так і в метафоричному значенні. Використання термінів музики та живопису викликає звукові та зорові асоціації у відтворенні явищ природи («Вітри гули віолончеллю, писали пальми акварелью») [2, 258].

Абстрактні слова, як і інші елементи лексичної системи, мають свою генезу, семантичну та словотвірну структуру, але, крім того, виявляють свою специфіку в творах різних жанрів.

Розвиток абстрактної лексики зумовлений потребою висловлювати складніші поняття: опроектовані почуття, психічні процеси, вчинки, дії, якості, а сама їх поява стала великим кроком уперед у розвитку людського інтелекту.

Абстрагування слів — один з постійно діючих процесів у мові, наявний у повсякденному житті. Навички людської думки ніби перебувають у постійно суперечливих напрямках: з одного боку, людина намагається конкретизувати свою думку, щоб зробити її ясною, а з другого — в багатьох випадках вона, осмислюючи свої спостереження, прямує до узагальнень. Часто ці процеси пов'язуються з образністю вислову, з переносом значень, які постійно впливають на розвиток полісемії, що робить життя слів різноманітним та складним. На складність семантичної структури абстрактних іменників можуть впливати і умови контекстуального вживання слів, вживання відповідного слова в новому, незвичному сполученні. Складність може зумовлюватись і різними психологічними асоціаціями, здатністю слова виступати в синтаксичних конструкціях, властивих іншим словам.

Міркуючи над вічними проблемами життя людини, Ліна Костенко використовує лексичні одиниці філософського характеру, серед яких численною групою є абстрактні іменники на -ість (сутність, безмежність, нескінченність, даність, трагічність,

свідомість, важливість, можливість, випадковість, невідворотність).

Так, свої роздуми над швидкоплинністю людського життя, необмеженою владою і невблаганним поступом часу поетеса підсумовує абстрактним іменником трагічність. У даному контексті лексична одиниця набуває виразно філософсько-медитативного характеру:

А ми минаєм... ми минаєм... так-то...

А час-це тільки відбивання такту.

Тік-так... тік-так... і в цьому вся трагічність
Час — не хвилини, час — віки і вічність [5, 61].

Поряд із своїми основними значеннями («плин часу, що не має початку й кінця»; «дуже довгий час, віки») абстрактний іменник вічність у поезії Ліни Костенко має широкую значеннєву палітру медитативного характеру:

1. «духовна категорія, яка визначає сутність людського життя»:

Вони сміялись —

що їм забуття?

Що їм якихось два чи три століття,
якщо мірило існування — вічність.

В іншому контексті ця лексична одиниця асоціюється із сталістю, стоїть в одному ряду з іменником смерть («...мабуть, що добре — завжди поспішати, бо смерть і вічність — то уже не рух») [5, 23];

2. «вічність як об'єкт поривань вільної душі»:

А як подумать, — що таке душа?

Як той казав, це — горизонт до Вічності [3, 110]

3. «надреальна істота», присутність якої в реальному житті надає дійсності монументальності, тяглості в часі, увічнює, робить її неповторною. Вічність, неповторність — ці дві часово-просторові, духовні категорії вносять в поезію Ліни Костенко філософсько-медитативний струмінь.

Абстракти — оказіоналізми на позначення явищ природи (дїбровість — «простір, заповнений дїбровими», дніпровість — «дніпрові вода») у спільному контексті з іменником

вічність допомагають творенню майже монументальної, хоча і сповненої прихованої енергії, руху, пейзажної картини:

У присмерковій добрій дібровості,
Пшеничний присмак скошеного дня.
На крутосхилах срібної дніпровості
Сідлає вічність чорного коня [2, 299].

Публіцистичність, афористичність циклу «Інкустації» значною мірою досягається за рахунок цілих пасажів іменників на -ість, які позначають поняття соціально-політичного характеру:

Поет не може бути власністю.
Не спокуйайте мене гласністю. [2, 542];

Двомовність — як роздвоєне жало [2, 549].

Розглядувані лексичні одиниці, які в межах статті не можуть бути проаналізовані повно, створюють неповторне емоційне, духовне, інтелектуальне тло мовлення поетеси. Комплексний розгляд зазначених засобів дає змогу виокремити одну з ознак мовотворчості Ліни Костенко — інтелектуалізм її поетичного словника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ільницький М. Барви і тони поетичного слова. — К., 1967.
2. Костенко Л. Вибране. — К., 1989.

3. Костенко Л. Маруся Чурай. — К., 1990.
4. Костенко Л. Над берегами вічної ріки. — К., 1977.
5. Костенко Л. Неповторність. — К., 1980.
6. Лабезник Ю., Ярмач В. Поетизм ХХ века: слово, текст, мир. — К., 1992.
7. Макаров А. Поет шукає сучасність // Дніпро. — 1966. — №3.
8. Мова і духовність нації. — К., 1993.
9. НВ. Літературознавчий словник-довідник. — К., 1997.
10. Никанорова О. Принцип мислення чи «нові поняття»? // Дніпро. — 1966. — №7.
11. Огієнко Іван. Історія української літературної мови. — К., 1995.
12. Романенко В. Поетизм думки // Прапор. — 1967. — №6.
13. Стус В. Най будем ширі... // Дніпро. — 1965. — №2.



МЕТАФОРИ З КОСМОНІМІЧНИМ МОДИФІКАТОРОМ У ПОЕЗІЇ Б.-І. АНТОНІЧА

Н.І. Варич



к зазначають дослідники [4–5], у тканині літературного твору, в поетичній мові зокрема, космонімічна лексика посідає особливе місце. За нашими спостереженнями, космос міфопоетичного універсуму Богдана-Ігоря Антонича значною мірою представлений метафорами із модифікатором *небо*.

Актуалізація в денотативному значенні лексеми *небо* — «видимий над поверхнею землі повітряний простір у формі купола» — семи «верх» зумовлює позитивну характеристику емотивно-оцінного компонента значення більшості метафоричних висловлювань і створює семантичний комплекс *небо* = *верх* = *благо*. У метафорі «*Це бродить вітер, шуму перший родич, і пальцем стукає до неба вілли*» [1, с.27] механізм формування значення бінарми *вілла неба* пов'язаний із актуалізацією сем прямого значення слова *вілла* — «споруда», «зручність», «краса», «розкіш», — які вступають у зв'язки із семантичним асоціативним комплексом лексеми *небо* — висота, неозорість, всеохопність. Нове значення відтворює символіку неба як єдиного спільного дому для всіх форм природного життя на землі, де в основі лежить гармонія, зваженість усіх частин, довершеність.

Поєднання з лексемою *дах* у низці метафор, як-от: «*Дах неба... сивастими хмарами латаний*» [1, с.60], «*Небо — над землею синій дах*» [1, с.261], «*Накрита неба синім дахом, Мов бронза, ніч тьмяніє й стигне*» [1, с.180] — відбувається в аспекті таких асоціативних ознак: «зовнішнє щодо інших предметів», «прикриття», «захист».



Спираючись на психолінгвістичне дослідження Альберта Генрі про природу й механізм творення метафори, відповідно до положень якого значна роль у створенні метафоричного образу належить інтуїції та особливостям авторського світобачення [7, с.77–85], звертаємо увагу на особливості побудови метафори *плахта неба* у контексті вірша «Пожар» («*Блакитну плахту неба передер Нараз, мов тишу грім, червоний серп*») [1, с.47].

Незвичність і самотність названої метафори пов'язані з уживанням у позиції метафоричного слова конкретного іменника на позначення національного покривала, килима на місці абстрактного іменника в зіставному неметафоричному висловлюванні (*простір неба*). Актуалізація семи «покриття» зіставляє дану метафору з правдивими міфологічними уявленнями про небо як покривало, котрі об'єктивовані як архітектурних спорудах (*бана*), так і в одязі людини (*плащ, мантія*). Оскільки семантичне перенесення «небо-покривало» в

1 Основною одиницею аналізу обираємо, дотримуючись поглядів Н.Басілаї [2], В.Дятченка [3], Л.Пуствіт [3], Г.Скляревської [6], бінарну метафоричне словосполучення, до складу якого входить метафоричне слово, що вступає у нестандартні зв'язки з оточуючими лексемами, і компонент стандартного контексту, який дозволяє розшифрувати метафору — модифікатор.



світоглядному рівні означає приналежність до вищої Божественної сутності, то й бінарма плахта неба відображує предковичний зв'язок небесної сфери із божественним началом, але на ґрунті національному.

Семи «захист», «прикриття» актуалізуються і в бінарії неба парасоля. Однак, на відміну від метафори дах неба, яка зіставна з поняттями «світ», «дім» (можна сказати, що світ — це дім, дах якого — небо), семантика бінарми неба парасоля зосереджена в площині мікрокосму, а не макрокосму. В розгорнутій метафорі «Віддамо без болю давню тугу й сум воді, лісам і полю і понесемо в роздалля над собою неба парасолю» [1, с.81] поетові вдалося знайти свіже, яскраве й неповторне поєднання конкретного з абстрактним, психічного стану людини з природними реаліями. Дистанційне оточення метафоричного слова парасоля — абстрактні іменники туга, сум, лексеми природної парадигми вода, ліси, поля — зумовлює перенесення асоціацій, збуджуваних модифікатором небо, із площини фізичної, із рівня матеріальної природи, у площину психічну: метафора визначає художню структуру одного з найважливіших у ліриці образів — душевного світу людини. При цьому утворюється метафоричний ланцюжок, у якому лексема небо змінює позицію модифікатора на позицію метафоричного слова, актуалізуючи семи образності «радість», «сподівання», «мрії».

Семантичне перенесення «Завиті у пергамент неба зодіаки Ввижаються нам у хрестах щоночі, і мрії наших вір горять стожарним маком», пов'язане, на нашу думку, з метафорою Апокаліпсиса, де говориться про небо, яке згорнулось у звиток, унаслідок чого щезли зірки, місяць і сонце. Так зорові асоціації, покладені в основу метафоричного зрушення, ускладнені в своїх зв'язках настільки, що їх не можна однозначно прокоментувати. Ми пропонуємо застосувати тезу про наявність у метафоричному значенні елемента «можна сказати»: можна сказати, що зодіаки не хмарами прикриті, а загорнуті у пергамент неба. На екстралінгвістичному рівні значення метафори можна прокоментувати таким чином: чисте безхмарне зоряне небо — це своєрідний розгорнутий звиток, на якому су-

зір'ями (часом їх виникнення, особливостями розташування, впливом на земне життя тощо пишеться (відображується) історія Всесвіту, тобто відбивається макрокосм. Згорнений звиток, відповідно, — це мікрокосм, людина у взаємозв'язках з усіма виявами природи.

Як бачимо, метафоризація, пов'язана з лексемою небо, супроводжується «вкрапленням» у нове поняття уже пізньої дійсності, відображеної у значенні перекладеного імені на позначення конкретно-побутового предмета.

Значно менша в поезії Антонича частотність антропоморфних метафор із модифікатором небо. Зустрічаємо, наприклад, перенесення позначення частинки тіла істоти на об'єкт неживої природи: «З проколотого боку неба летється світло» [1, с.146]. У даному контексті розуміння метафоричного значення тричленної метафори проколотий бік неба пов'язане із міркуванням про те, за яких умов автор міг висловити це речення в метафоричному сенсі, хоча в буквальному воно і позбавлене смислу. Оскільки мова йде про схід сонця, то та частина неба, де з'являється червона сонячна куля, яка ніби проколює однорідний простір небесної сфери, під впливом виникаючих асоціацій із тулубом людини може бути названа боком, із якого летиться світло (можна сказати, що це летиться кров живої істоти).

У більшості випадків метафоризованим в антропоморфних словосполученнях виступає дієслово; при цьому семантичним каналом перенесення є канал «фізичні дії людини — стан природної реалії». У подібних метафорах поняттєво-логічний компонент значення відступає на задній план, на перше місце висувається чуттєво-наочний компонент. Так, у метафорі «Зітхає небо, до хреста землі прибите» [1, с.146] спостерігаємо не тільки перенесення фізичних дій людини (здатність створювати певні звуки) на явище природи, а й передачу її психічного стану (настрій), фізичного відчуття (біль).

Створення найбільш яскравих, неповторних, суто антоничівських метафор, де знаходимо несподіване поєднання лексеми небо з іменниками, семантика яких пов'язана з

різноманітною емпіричною діяльністю, зумовлено, безперечно, властивістю метафори бути найбільш продуктивним засобом пристосування мови до постійно змінюваного відображення світу і світовідчуття. Така метафора вражає уяву, але визначити особливості смислової інтеракції на глибинно-семантичному рівні проходження метафоричного процесу надзвичайно складно. Іноді неможливо. Так, у рядках *«Вже не блакить — це вже блакитняви фонтани і небо неймовірне — в смуги звук потягтий»* [1, с.143] значення метафори із модифікатором *небо* формується на рівні всього вірша. Увесь текст *«Пісні про дочасне світло»* немов оформлений навколо біблейної метафори сотворення із первісного хаосу світла як першооснови життя. Тому цілком природним було для автора покласти в основу названої метафори колообіг світла й темряви, який породжує смуги. Але впадає в очі контраст між словами *світло* і *звук*. Накладання зорових асоціацій на слухові, на перший погляд, безпідставне. Проте, виходячи з позицій сприйняття тексту, коли в свідомості реципієнта співвідносяться одна з одною мовна і позамовна (мисленнева) діяльність, зазначаємо, що під час посиленого впливу на один із органів чуття ослаблюється діяльність іншого органу. Тому під час *«розгадування»* метафоричного значення висловлювання *«небо — в смуги звук потягтий»* реципієнт сприймає запропоновану автором нову систему взаємозв'язку звуку і світла: яскравість, сліпучість саява породжена знищенням звуку, який, у свою чергу, відроджується із кожним новим спалахом.

Аналіз метафор із компонентом *небо* дозволяє зробити висновок, що підставою для їх створення послугувало закріплення за лексемою *небо* стійких емотивних еталонів, пов'язаних із актуалізацією в денотативному значенні семи «верх».

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонич Б.-І. Поезії. —К.: Рад. письменник, 1989.
2. Басилая Н.А. Семасиологический анализ бинарных метафорических словосочетаний. —Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1971.
3. Дятчук В.В., Пустовіт Л.О. Семантична структура і функціонування лексики української літературної мови. —К.: Наук. думка, 1983.
4. Ковальська Т.Ю. Стилістичний потенціал космічних назв в українській поезії IX—XXст.: Дис....канд. філолог. наук. —Одеса, 1993.
5. Маленко О.О. Лексико-семантична група «небо» в українській поезії. —Дис.... канд. філолог. наук. —Харків, 1995.
6. Складаревская Г.Н. Метафора в системе языка. —СПб, 1993.
7. Henry Albert. Metonymie et Metaphore. Edition revue. —Bruxelles, 1984.



КОЛІРНА ПАРАДИГМА У ПОЕТИЧНОМУ СЛОВНИКУ В. ПОЛІЩУКА

Т.В. Ковальова



итання зв'язку мови, мовної картини світу із психічними процесами людини, своєрідність поетичного мовлення привертали увагу як дослідників, так і поетів віддавна. В останні десятиліття з'являються значні досягнення психолінгвістики, зокрема у виявленні асоціативних зв'язків явищ та їх назв у мові взагалі, і в мові художніх творів зокрема. Але художнє мовлення не розглядалося у контексті особливостей психічного складу митця, його темпераменту, психологічного типу. Відомо, що у творчому акті беруть участь свідомі і несвідомі сфери людської психіки. Проте головні причини художнього ефекту, як зазначає Л.Виготський, приховані саме у несвідомому [1, с.69]. Таким чином, у сучасній лінгвістичній науці актуальним предметом дослідження стає зв'язок психологічних рис поета з його мовною картиною світу. Показовою в цьому плані є колірна парадигма поетичного мовлення, оскільки колір віддавна вважається «індикатором» психічного стану людини.

При дослідженні мовного світу барв у поезії В. Поліщука ми спираємося на працю К. Юнга «Психологічні типи», в якій психолог виділяє екстраверсію та інтроверсію як два протилежні механізми, які формують відповідний психологічний тип особистості — екстравертний та інтровертний. Індивідуальність мистецької позиції В. Поліщука багато в чому зумовлена його імпульсивним характером, високим рівнем асоціативного мислення, побудовою власної моделі світу. Дослідники творчості В. Поліщука (С. Єфремов, М. Жулинський) вказували на роздвоєність його натури, хитання

щодо вибору життєвих ідеалів. М. Жулинський зазначав, що В. Поліщук «повсякчасно щось утверджував і щось заперечував» [2, с.304]. Особливості творчої особистості поета дають підстави говорити про його інтровертний психологічний тип. Автор статті пропонує простежити вплив інтроверсії на колірну картину світу В. Поліщука шляхом аналізу лексико-семантичної структури назв кольорів, які вживаються ним у поетичному мовленні.

Колірний світ творів поета наповнений як спектральними, так і ахроматичними кольорами, причому перші переважають як щодо частотності вживання, так і щодо розширення семантики кольороназв.

Червона барва у поезії В.Поліщука має традиційне символічне значення, що закріпилося за нею з часів французької революції к.ХVІІІ ст.: червоний — революційний. Замість слова революція поет вживає метафоричні словосполучення червона хвиля, червоний плін, наприклад: «...Хвиля котиться червона По цілому світі. Сонце, волю зустрічати, Гей, виходь, мій брате!» («Колос Мемнона»); «Нехай посходять рясно Мечі повстань, Нехай свірчить у бляску Зоря і там. Бо тут, на площі Червоний плін Розкидав моці Панів-тварин» («Веснянка. 1 Травня»). В основі цих образів лежать інгерентні асоціації «хвиля, плін — революційний рух, революція» за спільною ознакою цих явищ, а саме: стрімкий рух у певному напрямку. Таким



чином, переносне значення лексеми хвиля співвідноситься з абстрактним поняттям революція. У свою чергу, семантика слів хвиля, плин індивідуалізується завдяки прикметнику червоний. У цьому випадку, як зазначає А.Лурія, слово породжує не тільки вказівку на певний предмет, але й неминуче призводить до виникнення додаткових зв'язків [5, с.40].

У рядках «...помстою підсилена кипить червона злоба. І б'є народний гнів тиранство з лоба...» («Маси») лексема червоний реалізує сему «революційний» і в той же час створює у даному контексті позитивну конотативну ситуацію для слова злоба, яке за своєю семантикою має негативне емоційно-оцінне забарвлення — «почуття недоброзичливості, ворожнечі до кого-небудь» [7, т.3, с.597]. Через позитивну конотацію передається ставлення поета до сучасних йому подій.

Червоний колір у поетичній картині світу В.Поліщука не зазнає семантичного оновлення і виступає номінантом одного з кольорів спектра, проте творча індивідуальність та оригінальність поета передається через кількоступеневі метафоричні образи, несподівані асоціації навколо кольору, які є емоційним тлом зображуваної поетичної картини: «Коли б узяти червоний огонь м'яких баклажан і його зміясто струною надтріснути — Вигин ранки був би такий, як уста коханої...» («Незрівнянна»); «І раптом червона заграва Залляла в очах моїх все, То кров до мозку прилягла» («Боротьба»).

Наслідком заміни прямого називання предметів опосередкованим є народження ускладненої поетичної метафори. Так, маючи на увазі червоні прапори, автор створює образ «червоні пелюстки обсіпаних піонів»: «...радість весняна злива Підхопила каламутний струмінь людських тіл, Що з рокотом поповз тим ровом, Несучи на собі червоні пелюстки обсіпаних піонів. І кружаться, чіпляються ті прапори за вітер...» («Робітниче свято»).

Актуалізація сем «ознака сорому» і «ознака фізичного і психічного напруження» у слові червоний відбувається у наступних рядках: «...вже місяць застидавсь. Підводить червоне (ой, який сором!) обличчя, Немов попався на любовнім вчинку»

(«Цвіркуни»); «Іде гроза, Налітає гроза — і град звуків падає, як цвяхи, В напруженні почервоніли вуха» («Органи філармонії»).

Поодинокі вжиті В.Поліщуком лексеми вишневий і черв'ячковий. Значення назви кольору вишневий не виходить за межі узуального і позначає колір стиглої темної вишні [9, т.1, с.543]: «...Ой як холодне Там десь чуття переливне, Чи то крові бульки... Чи лімфи вишневий глей...» («Гімн жінкам»). Прикметник черв'ячковий, виступаючи означенням до слова бої, реалізує значення «кривавий» — пов'язаний з кров'ю, жертвами: «Ось телеграфні сполохи Черв'ячкових боїв...» («Радіо»).

Назва кольору багряний реалізує своє пряме узуальне значення, виступаючи при цьому компонентом метафори: «На горах, ген у височині, Багряна прозолоть розсипано убрала Бедратий кучерявий ліс» («Осіnnий порив»).

Лексема рожевий є компонентом ускладнених метафор, побудованих на асоціативних аналогіях природних реалій: рожеві протуберанці хмари — рожеві пучки хмар; рожева піна моря — рожева піна вечора. При цьому кольороназва реалізує ядерну сему «світло-червоний», наприклад: «З долини хмара, з-поміж гір, Ударила рожевим протуберанцем...» («Вистава»); «Сідає на постелю моря Зоря чорнява і пучками рожевими хмарок Примхливо так опротирає очка» («Східний ранок»); «...Збоку молу галька боса в рожевій піні грайні йде» («В доку»); «Рожева піна вечора ласкаво Торкала поглядом передостаннього проміння...» («Франко у труні»).

Активізує зорове сприймання епітет кораловий, який виступає означенням до іменника червак. Таке несподіване сполучення надає виразного звучання поетичному образу (порівняйте: коралові уста), хоча слово вживається у прямому значенні — «яскраво-червоний»: «Кораловий червак У мовний сочистості розламаній сливковій» («Творчий мент»).

Для української мовно-поетичної традиції характерне обмежене вживання лексем на позначення кольорів оранжевий частини спектра. Це спричинено, по-перше, тим, що вони майже відсутні у ландшафті, по-друге, оранжевий колір в силу своєї

фізичної природи швидко втомлює око і викликає почуття надмірного збудження. В. Поліщук найчастіше вживає прикметник рудий, утворений від спільноіндоевропейського кореня **rudh-*, та похідні від нього слова руденький, рудіти, вирудіти. Ці лексеми позначають різні відтінки червоно-жовтого або червоно-брунатного кольорів, наприклад, «рудий ліс» («Привіт»); «руденькі корінці» («Бездні»); «вирудів степ» («Рання осінь. Ярило»). Поодинокі вживаються поетом лексеми жовтогарячий і міяний для називання червоно-жовтої барви. Як кольороназву застосовує поет відносно-якісний прикметник морквяний, наприклад: «...цвірінькає в конструкція гілок Морквяним сьйвом щире сонце...» («Ранковий час»).

Поширені у поезіях В. Поліщука кольори жовтої гами. Поет створює метафоричний контекст: так, наприклад, при описі осінньої пори року він своєрідно подає її ознаки: «Проходить вітер в жовтих чобітках, Збирає листя в кошик і несе на море: Осінь» («Деталі кримських краєвидів»); «Зажурена душа у сонця восени — Напилося лісу жовтого настою» («Осіннє сонце»). Авторським утворенням є назва місяця року — жовтолист: «Галки з криком сіли на жовту осокору, Наче чорний терен В жовтолист дозрів...» («Осінні вики»). Колірна ознака реалії може передаватися прислівником, який характеризує дію, наприклад: «На кучугурах жовто снить мелодійний пісок» («В Донеччину»).

Творчий уяві поета притаманне «оречевлення» абстрактних понять, зокрема назв людських почуттів (напр., злоба, заздрість, докір), шляхом надання їм колірної ознаки. Наприклад: «Пожовклий соняхів докір Покора вже посіла» («Передосіння»). Очевидно, що метафора побудована на подібності зовнішнього вигляду соняшника з повернутою убік голівкою і людини, яка схилила набік голову, висловлюючи докір. Слова-кольоропозначення у сполученні з поняттями, які характеризують внутрішній стан людини, завжди виявляють метафоричну природу. Наприклад: «Повстанча сила в наших душах через ланцюг із предків... Скупчувалася, немов електрика у конденсаторі, Щоб іскра скочила і порох запалила

для вибуху. І вибухи ті віхами позначать епохи, яких не змие критика, Ні злість, ні жоета заздрість» («Вибухи сили»). Народний поговір приписує почуттю заздрості жовтий колір. Важко однозначно пояснити етимологію цього тлумачення. Відомо, що коли людина виявляє певні негативні емоції, вона «жовтіє», оскільки в організмі підвищується виділення жовчі. Г. Клар виводить ознаку жовтого як кольору заздрості з його психофізичного впливу на людину: жовтий — колір розрядки, він звільняє від напруження; віддавання переваги жовтому свідчить про нервовий стан стимулювання фантастичних уявлень. Якщо ж фантазії не реалізуються і надії не виправдовуються, то виникає почуття, яке народ і приписує жовтому кольору [3, с. 29–30].

Тонке внутрішнє відчуття кольору поетом накладає відбиток на вербальне вираження кольороназви. Намагаючись передати нюанси не стільки власне барви, скільки враження, яке вона справляє на людину, В. Поліщук творить авторські епітети слизько-жовтуватий, замріяно-жовтий. Наприклад: «Море ледь-ледь ворухить Свій слизько-жовтуватий шовк...» («Осінній порив»); «Жовтогаряче листя... Відпихало з солодким посміхом сонячний блиск, А з того — у вагоні ставало жовтого сьєва... І думалось: то ж ми ускочили, як паротяг, У вогкість замріяно-жовту...» («Жовтень»). Друга частина лексем слизько-жовтуватий і замріяно-жовтий вказує на колір, а перша вносить відтінок неколірного значення: слизький — дуже гладкий; замріяний — спокійний, тихий, нерухомий. Таку ж роль відіграють відносно-якісні прикметники, як янтарний, медовий. Вони, як правило, не тільки називають колір, а й мають додаткові компоненти значення: янтарний — блиску-чо-жовтий; красивий, приємний; медовий — жовтий або темно-жовтий; густий і солодкий, як мед. Наприклад: «Янтарне течиво освітлення Спливає з боків хвиль» («Творчий мент»); «Кораловий червак у медовій сочистості розламаной сливи» («Творчий мент»).

Мовною і поетичною традицією позначене вживання з позитивно-оцінним змістом кольоропозначення золотий при описі небесних реалій — зірок, сонця, місяця. Як прави-

ло, при цьому лексема золотий виступає компонентом тричленної метафори. У таких словосполученнях оновлюється традиційне вживання епітета золотий шляхом поширення його семантики на віддалені поняття. Таким чином творяться індивідуально-авторські метафоричні образи, наприклад: «Ярий сонячний павук Розтягнув золоту сітку павутини на ціле небо...» («Ярина Курнатівська»); «Місяця злотна колиска опускається з неба» («Східне»). Ці метафори побудовані на асоціативних уявленнях: проміння сонця нагадує золоту сітку, розстелену на небі; місяць за формою схожий на коліску.

Прикметник зелений найчастіше виступає компонентом метафоричних словосполучень, створених на ґрунті асоціацій від зорового сприймання природи. Поет вдається до антропоморфізації природи через вживання відповідної лексики, яка звичайно характеризує людину, а саме: думи, мрії, щирість, злість. Наприклад: «...Зелені думи у беріз, Зелені мрії ще прозорі...» («Весною»); «Ось побратими — плути і тис — Не можуть злитися, Не можуть розійтись. Зелена щирість тут із міццю разом. Прозоряться...» («Природна дружба»); «Ах ви, негідники безмозкі, і шовіністи чотирикантові, Яким лице скривила злість зелена!» («Блошиця революції»). Як бачимо, у колірній картині світу В. Поліщука лексеми-кольороназви часто виступають у дистрибуції з абстрактними поняттями. Це свідчить про високий рівень асоціативного мислення поета, здатність швидко утворювати умовні зв'язки, що властиве інтровертному психологічному типу.

Синьо-блакитна гама представлена у поезіях В. Поліщука лексемами синій, голубий, блакитний та їхніми дериватами, які вживаються у прямому значенні, виступаючи компонентами метафор. Наприклад: «...А там агроном Для корму паростків молодих Солі шукає В формулах математичних Синім зерном олівця» («Асканія-Нова»); «Два кола синявих на всесвіт. Одно зітхає в вечір, друге снить, І тонка срібна нить Спускається од зір в безодню моря» («На морі»). Ці метафоричні образи з'являються на ґрунті інгерентних асоціативних зв'язків, навіяних самою природою позначуваного словом

об'єкта. Так, застружений грифель олівця за формою нагадує зернину, небо і море уявляються як два кола.

Вже було зазначено, що у колірній картині світу В. Поліщука почуття людини відповідають певні кольори. Не завжди можна пояснити виникнення таких сполучень, оскільки часто природа колірних означень належить до сфери підсвідомого. Почуття радості пов'язується поетом з синім і блакитним кольорами, наприклад: «Немов перевантажені в колекторі динамо, Блакитні іскри радості По тілі гостро скачуть, То сиплють знов каскадом Огневим Синенькі риси, Бо серце радо» («Бажання»). У цьому випадку колірні асоціації також слід виводити з психофізичного впливу кольору на людину. Г. Клар характеризує блакитний (світло-синій) як колір безтурботних веселощів, який ні до чого не зобов'язує [3, с.14].

У мовній тканині поезій В. Поліщука лексеми-кольороназви можуть позначати інший колір реалій, ніж вони (реалії) мають насправді. Очевидно, що завдяки еклектичному поєднанню слів поетичні рядки набувають емоційності, виразності, привертають увагу своєю несподіваністю. Наприклад: «Коли б на світі були блакитні помаранчі їх поперек ножем перерізати — Розріз був такий, як зинці коханої, тільки розміри були б різні» («Незрівнянна»).

В. Поліщук не задовольняється простими назвами кольорів. Він намагається якомога точніше передати барвистість навколишнього світу. Цим і зумовлюється поява у поетичному словнику складних назв, наприклад, «водяно-синє світло вогників» («Ленін»); «прозора-голубий серпанок атмосфери» («Робітниче свято»).

Кольори фіолетової гами у поезіях В. Поліщука представлені відносно-якісними прикметниками фіалковий, бузковий, баклажанно-маслянистий, іншомовним запозиченням ліловий (з франц. lilas) та моделлю кольору ірисів. Усі вони реалізують предметне значення: фіалковий — кольору фіалки, фіолетовий [9, т.10, с.582]; бузковий — такого кольору, як квіти бузку, яскраво-ліловий [7, т.1, с.250]; ліловий — кольору бузку або фіалки, світло-фіолетовий [7, т.1, с.515]; баклажанно-маслянистий — кольору

ру баклажанів, фіолетовий з полиском; кольору ірисів — кольору квітки ірис, світло-бузковий. Наприклад: «...Заграва тиха над водою стала. Од неї баклажанно-масляниста смуга Розказано і широко лягла...» («Осінній порив»); «І ворухився на всю широку бухту Кольору ірисів повзучий шовк. Його срібляста жовтість... Мінилася в лілову чулу ніжність» («Море в бухті»). Слід зауважити, що назви фіолетових кольорів пізно з'являються в українській мові і вживаються переважно у вигляді мотивованих слів, утворених від назви реалії, яка має відповідне забарвлення. Л. Ставицька зазначає, що активізація фіолетової колірної гами підпорядкована символістській тенденції вживання напівкольорів, за якими стоїть сугестивна поетична думка [10, с.83]. Тяжіння до напівтонів, нюансів кольору характеризує імпресіоністичне сприйняття довкілля (згадати хоча б «Поетичне мистецтво» П. Верлена, в якому поет виступав проти «чистих тонів» і «чистих кольорів»). У цьому випадку можна говорити, що навколишній світ трансформується через уяву інтровертної особистості і змальовується таким, яким його бачить «внутрішнє» око письменника.

Лексико-семантичне поле брунатного кольору у поетичному словнику В. Поліщука обмежене лексемами бурий, синьо-бурий, сіро-бурий: «...Бурій звісило вуса Запізніле просо» («Рання осінь. Ярило»); «Ось заревла громада Синьо-бурих турів — Морських валів» («Маси. Шторм»); «А сіро-бура шкіра вапняків Уже й сосновим лісом поросла» («Деталі кримських краєвидів»).

За частотно-кількісним показником брунатні кольори займають останнє місце у кольоровій парадигмі поетичного мовлення В. Поліщука. Психологи Г. Клар, Я. Скотт, проводячи дослідження за кольоровим тестом М. Люшера, дійшли висновку, що людина, яка ігнорує брунатний колір, «дотримується думки про те, що вона перебуває у перехідній ситуації, у процесі котрої повинна затвердити своє положення заради здійснення своєї мети» [3, с.32–33]; «той, хто відхиляє брунатну барву, вважає, що зроблений з більш міцного матеріалу, ніж інші: його характеризує індивідуалістичне

бажання виділитися...» [8, с.347]. Така характеристика проектується на особливості характеру В. Поліщука, адже відомо, що поет привертав увагу своєю незвичайною, занадто емоційною поведінкою.

Серед ахроматичних кольорів у поетичному словнику В. Поліщука білий відрізняється найбільшою лексемною широтою. Поряд з простою назвою поет часто застосовує композити, наприклад, блакитно-білий — білий з блакитним відтінком або колір, утворений змішуванням білого і блакитного; біломолочний — білий і непрозорий, як молоко: «...крижаний Блакитно-білий айсберг Черкнув задиханий ходою пароплав...» («Радіо»); «...Іскри, що закутуються одразу В біломолочну вату піни морської...» («Огні»). Вживаючи назву кольору білий у прямому узуальному значенні, поет уводить її у метафоричний контекст, наприклад, «конвалії біла міць» («Весняна елегія»).

У поетичному мовленні В. Поліщука вживається назва кольору опаловий. Одне із значень, закріплене за цим прикметником у мові, вказує на молочно-білий колір з райдужними відтінками та голубуватим або жовтуватим полиском [9, т.5, с.701] і реалізується у таких рядках: «Вона (медуза — Т.К.) в димочок холоду свого Вбирає неба опалові блиски...» («Медуза актинія»). Із властивостями опалу, а саме з його непрозорістю, пов'язане значення лексеми опаловий у такому контексті: «...Я — чуєш — не вгадав Опалового світла твоїх таємних дум, таких глибоких і незнаних, Як черепаший шум» («Коли звагнув»). Контекстуальне оточення прикметника опаловий — лексеми таємний, глибокий, незнаний — сприяє актуалізації у ньому сем «непрозорий», «незрозумілий», «таємний».

Одна з функцій чорної барви у поезії В. Поліщука — позначення кольору природних реалій, наприклад: «...Вечір, як чорний дим, Забився у кущі волохаті... Помотався між листом акацій, як чорна вовна...» («Асканія-Нова»). Вживання прикметника чорнявий у дистрибуції з іменниками-назвами неістот служить засобом антропоморфізації, наприклад: «Як заспана татарка молода, Сідає на постелю моря Зоря чорнява...» («Східний ранок»).

Чорний і білий кольори у художній картині світу В.Поліщука зберігають фольклорну семантику: чорний уособлює зло, морок, смерть, а білий — свято, радість. Наприклад: «Та летів чорний ворон, летів, Прилетів, сів, Покрякав, — і нема брата» («Ридання братнє»); «Серце безмежне і лагідне, де спокій і дуга барвиста неба, на знак того, що вже не буде більш потопу, Потопу чорної у серці порожнечі» («Григорій Сковорода»); «...Там десь людина мусить вмирати Лютою смертю. Тут же в задумі мир розіслався, З місяцем білим світлом зіллвся та й спочиває» («Контрасти»).

Назви кольорів сірої гами у поетичному словнику В.Поліщука вживаються у прямому значенні, наприклад: «сірий ранок» («Благословенний сірий ранку мій...»); «гранітів сірих тоща кість» («Мертва брижа»). Прикметник срібний вказує на блискучо-сірий колір. Поет звертається до нього, коли, наприклад, описує покриті льодом зимові дерева: «Тополі — вже не тополі, а срібне просо висипалось...» («Чарівний сад»). Художні образи «сизі хмари», «сизий туман» позначені народнопоетичною традицією: «А вечір тихий задрімав У ковдрі сизих хмар» («Цвіркуни»); «Хай любов минула серцю в далину Понад спомином — туманом сизим...» («Любовний міст»).

Уже зазначалося, що колірному поетичному мисленню В.Поліщука притаманне вживання лексем-кольороназв з іменниками з абстрактним значенням. При цьому назви кольорів зберігають колірну семантику. Наприклад: «...І бризки піняві огнями йдуть На бездоганну моря путь, Що стелиться під Аюдаг зелено-сірим горем» («Перемога»). Авторська метафора «зелено-сіре горе» побудована на ґрунті адгерентного асоціативного зіставлення «моря путь — горе», з'єднуючою ланкою котрого є колір.

Дослідження колірної парадигми поезій В.Поліщука дозволяє констатувати, що автор належить до кола письменників, у яких колір виступає одним з основних засобів художньої образності та оригінальності. Колірна картина світу поета охоплює широкий спектр кольороназв, вжитих як у прямому, так і в переносному значенні. Особливістю поетичного стилю В.Поліщука є обрамлення колірної ознаки у метафо-

ричне тло, створене на ґрунті інгерентних або адгерентних асоціацій. З огляду на специфіку використання поетом кольорів і лексем-кольороназв можна говорити про вияв інтровертного психологічного типу автора. Це простежується у вживанні відносних прикметників, які набули функцій називання кольору і більш точно передають нюанси «внутрішнього бачення» колірної ознаки. У поетичному мовленні лексеми-назви кольорів часто виступають у дистрибуції з лексемами, які позначають абстрактні поняття. Таким чином, є підстави говорити про те, що художні образи створюються автором не під впливом зовнішніх об'єктів, а детермінуються індивідуальними психічними механізмами. Цим же зумовлене утворення індивідуально-авторського словника кольороназв, який становлять лексеми типу *люто-зелений, баклажанно-м'яснянистий, барви моркви з молоком* і под. Вони проєктують імпресіоністичне бачення довкілля поетом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Выготский Л. Психология искусства. — М., 1987.
2. Жулинський М. Із забуття в безсмертя. — К., 1990.
3. Клар Г. Тест Люшера: Психологическая характеристика восьми цветов // Матрица цвета. — Харьков, 1996. — С.3–42.
4. Лисиченко Л. Мовна картина світу та її рівні // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. — Т. 6. — Харків, 1998. — С.129–144.
5. Лурия А. Язык и сознание. — М., 1979.
6. Мейли Р. Факторный анализ личности // Психология индивидуальных различий. — М., 1982. — С.84–100.
7. Поліщук В. Вибране. — К., 1987.
8. Скотт Я. Цветовой тест Люшера // Матрица цвета. — Харьков, 1996. — С.307–427.
9. Словник української мови в 11-ти томах. — К., 1970–1980.
10. Ставицька Л. Естетична функція колірних означень // Естетика слова у художній літературі 20–30-х рр. XX ст. Дис. ... доктор філолог. наук. — К., 1996. — С.79–85.
11. Телія В. Типы языковых значений. — М., 1980.
12. Юнг К. Психологические типы. — СПб., М., 1935.

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТНОГО ЛАНЦЮЖКА У ТВОРАХ М. КОЦЮБИНСЬКОГО

А.Ю. Скачков



Портретні ланцюжки (ПЛ) вже давно привертають увагу дослідників, які вивчають структуру різних видів портретних описів. Лінгвісти виділяли ПЛ як різновид портрета, однак аналіз існуючих робіт підтвердив, що їх автори обмежувалися лише дуже коротким описом особливостей цього виду портрета, не були визначені чіткі підходи до вивчення ПЛ.

Так, О.С. Горшенева спробувала розглянути на матеріалі американської реалістичної прози природу ПЛ із урахуванням його структурних характеристик, проаналізувати умови його організації і визначити причини, які детермінують мовну форму ПЛ.

Вивчаючи структуру такого типу портретних описів у системі тексту, О.С. Горшенева визначає ПЛ як розсереджений портрет, коли опис ділової особи дробиться на певне число фрагментів різного ступеня віддаленості один від одного, які мають стійку частину, за допомогою котрої здійснюється функція ідентифікації персонажа.

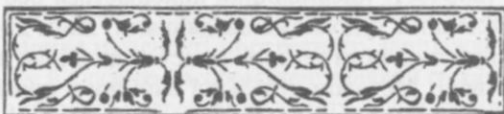
Спробу піти дещо далі у вивченні ПЛ зробила І.А. Бикова на матеріалі прози А.П. Чехова. Вона визначає в своєму дисертаційному дослідженні ПЛ як портретне ціле, неодноразово відтворюване в ході текстового розгортання, ланки якого мають різний ступінь віддаленості одна від одної, і називає таке портретне ціле деконцентрованим портретом (ДКП). Аналізуючи різні способи подання інформації про персонажі в ДКП, автор виділяє розвивальний портрет, в якому кожна наступна ланка несе в собі нову подробицю щодо зовнішності персонажа, і стабільний портрет, у ви-

падку, коли кожна наступна ланка акцентує увагу тільки на тих ознаках, які подані в першій ланці. І.А. Бикова звертає також увагу на те, якою в основі кожного із цих типів ДКП міститься провідна ознака ділової особи, яка служить для її ідентифікації. Дослідивши умови, які визначають довжину портретного ланцюжка, І.А. Бикова встановила, що кількість ланок в ПЛ залежить не лише від ролі і функції персонажа в творі, але й від жанру цього твору.

Найхарактерніші риси ПЛ спробував визначити В.Г. Головка в статті «Відчайдушний» І.С. Тургенєва». Звернувши увагу на «розосередженість» і «плинність» ПЛ, дослідник називає такий тип портретного опису «розсипним». У процесі дослідження В.Г. Головка встановив структурні функції ланок «розсипного» портрета, які полягають у зчепленні сюжетних епізодів твору і у відбитті змін, які відбуваються в герої. Він відзначив також наявність своєрідних лейтмотивів, виражених як стійкою портретною деталлю, так і психологічними антитезами, котрі в процесі розгортання сюжету можуть зникати і замінятися іншими важливішими для розкриття образу героя деталями.

Як бачимо, окремі аспекти вивчення ПЛ не створили чіткого, системного підходу до вивчення цього складного явища.

Доказом цього може слугувати той факт, що не існує єдиної точки зору з приводу назви ПЛ. Так, О.С. Горшенева визначає ПЛ як «розосереджений» портрет, І.А. Бикова



називає його «деконцентрованим», а В.Г.Головко «розсипним».

Щодо визначення ПЛ, то точки зору лінгвістів також розходяться. О.С. Горшенева вважає, що портретний ланцюжок — це портретний опис, у якому зовнішність ділової особи дробиться на окремі фрагменти різного ступеня віддаленості один від одного, що мають стійку частину, за допомогою якої здійснюється функція ідентифікації персонажа. На думку І.А. Бикової, портретний ланцюжок — це деконцентрована портретна цілісність, яка багаторазово відтворюється протягом розгортання тексту і становить ланцюжок, компоненти якого мають різний ступінь віддаленості один від одного. Але і ці існуючі спроби не відбивають повною мірою всіх лінгвостилістичних особливостей об'єкта дослідження, призводять до ігнорування деяких аспектів при його вивченні, а також до неоднозначних тлумачень цього явища.

На нашу думку, ПЛ — це портретна цілісність, яка багаторазово відтворюється протягом розгортання тексту і має стійку частину. Таке визначення чіткіше і повніше відбиває сутність цього лінгвостилістичного явища, котре, як свідчить статистика, становить у творах М.Коцюбинського 85% у жанрі короткого оповідання, 15% у жанрі повістей і відповідно у ранньому періоді складає 42%, у зрілому віці 38% від загальної кількості його творів. Таке інтенсивне використання автором портретних ланцюжків не може бути проігноровано і заслуговує на увагу дослідників. Статистика дозволяє констатувати, з одного боку, наявність значної кількості портретних ланцюжків у творах М.Коцюбинського, а, з другого боку, збільшення їх числа в зрілому періоді свідчить про певні зміни, що відбуваються в стилі автора з розвитком його творчості. Цікаво відзначити, що в ранньому періоді творчості ПЛ становили 41% у жанрі оповідання і 49% у жанрі повісті, а в зрілому віці відповідно 59% і 51%.

Збільшення кількості ПЛ у жанрі повісті і короткого оповідання в зрілому періоді творчості письменника пояснюється особливими художніми завданнями, яким даний тип портретного опису відповідає в творі. Методом суцільної вибірки в прозі

М. Коцюбинського було виявлено 108 ПЛ. Всі вони були ґрунтовно проаналізовані, у ході чого вивчалися такі аспекти:

- 1) *способи зв'язку* компонентів портретних ланцюжків між собою;
- 2) *довжина* портретного ланцюжка в її залежності від індивідуальних особливостей стилю автора і його приналежності до того чи іншого літературного напрямку;
- 3) *лейтмотив* (деталь зовнішності чи одягу героя, яка повторюється протягом розгортання ПЛ), способи розміщення лейтмотивів у портретному ланцюжку, функції лейтмотивів.

Так, з точки зору кількості ланок портретні ланцюжки розпадаються на 2 основні групи: **двокомпонентні** (46%) і **багатокомпонентні** (54%), які включають від 3-х до 10-ти компонентів.

Двокомпонентні ПЛ, як правило, притаманні портретному зображенню другорядних і епізодичних героїв (67%), а багатокомпонентні є описом головних дійових осіб (56%), що пояснюється частотністю їх залучення в сюжеті твору.

Так, прикладом двокомпонентного ПЛ може служити портрет діда з оповідання «Хвала життю».

Перший компонент:

«Мою увагу займала тепер застигла немаче постать дідка, що самотньо чорніла високо на звалищах хат. Я бачив зігнуту спину, старий пом'ятий циліндр і руки, зложені на колінах. Тільки кінчик білої бороди світився з під циліндра на чорних грудях на всі гудзики щільно застебнутих».

Другий компонент:

«За хвилину земля затихла, стіну знову ствердили, скинув з себе лише камінь, а зігнутий дід не підняв голови навіть: так само схилився циліндр, криючи бороду до половини, гнулася спина, і руки непорушно лежали на чорних колінах» (М.Коцюбинський «Хвала життю», т.3 с.277).

Наведемо приклад багатокомпонентного ПЛ. Це портрет Алі з оповідання «На камені».

Перший компонент:

«Сивоусий грек та молодий наймит-дангалак, стрункий і довгоногий, вибивались із сил, налягаючи на весла».

Другий компонент:

«Його струнка фігура в вузьких жовтих штаних та синій куртці, здоровий, засмалений морським вітром вид та червона хустка на голові прегарно одбивались на тлі блакитного моря».

Третій компонент:

«Алі на своїх довгих ногах, тісно обтягнених жовтими ногамицями, в синій куртці і червоній пов'язці, високий і гнучкий, як кипарис, здавався на тлі неба велетнем». «Од його вродливого лица, блідого і гордого, біла відбига молодого орла».

П'ятий компонент:

«Розкішна голова Алі з обличчям Ганімеда билась об гостре каміння і спливала кров'ю». (М. Коцюбинський. На камені, т.2, с. 156).

Довжина портретного ланцюжка в жанрах оповідання і повісті тісно пов'язана з періодами творчого становлення письменника. Так, в повістях і оповіданнях зрілого періоду кількість двокомпонентних портретних описів збільшується, порівняно з повістями і оповіданнями раннього періоду творчості, тоді як кількість багатокомпонентних ПЛ скорочується. Ці зміни можна представити у вигляді такої таблиці:

Ранній період	Зрілий період
2-комп — 51%	2-комп. — 70%
багатокомп. — 49%	багатокомп. — 30%

Як видно з таблиці, в зрілому періоді творчості М. Коцюбинський частіше віддає перевагу двокомпонентному портрету, намагаючись в декількох фразах виділити ті риси персонажа, які найбільше допомагають розкрити його характер чи душевний стан.

Лаконізм портретних ланцюжків М. Коцюбинського може бути пояснений також імпресіоністським світоглядом художника, найважливішою рисою якого є економія фарб і зображення лише тих рис героя, які, на його думку, становлять найбільшу цінність. Проте прагнення до лаконізму

спостерігається вже в ранньому періоді творчості письменника. Виявлено, що в ранніх творах М.Коцюбинського найбільшою частотністю вживання серед багатокомпонентних ПЛ користуються трикомпонентні портретні описи. Вони становлять 61% від загальної кількості багатокомпонентних портретів.

Отже, розглянувши типи ПЛ залежно від кількості ланок, які ці портретні описи містять, можна визначити засоби, які зв'язують ці ланки в один портрет.

Питання про засоби зв'язку між компонентами ПЛ не завжди пов'язане з системою сполучуваних засобів мови, сполучниками, сполучними словами, дійктивними елементами, прислівниковими і дієприслівниковими зворотами. В нашій роботі вивчаються ті засоби зв'язку, які об'єднують компоненти ПЛ, що знаходяться на значній відстані один від одного.

Аналіз таких засобів дозволив виділити 2 основні види дистантного зв'язку: **номіна- тивний і лейтмотивний**.

Номінативний зв'язок спостерігаємо в портретному описі Марти з оповідання «Сон»:

- 1) «Марта стріла його спокійно і діловито. Йй було душно од вічних турбот. Вона розпустила легеньку блузку, що позволяла бачити широку шию та голі руки».
 - 2) «Марта сиділа зав'яла і винувата. Обняла руками коліна, схилила голову вниз, і лише потопало у неї в скорботних тінях волосся».
 - 3) «Коли в обідню пору Антін повертався додому, стрів несподівано Марту. Ішла назустріч затагнена в синій новий костюм, що був йй так до лица. На пері капелюха тремтіли дрібні краплини. Вона була свіжа і легша сьогодні».
 - 4) «Марта розчевронілась, упріла, обтирала хустинкою шию і блимала очима».
- (М. Коцюбинський. Сон, т.3, с. 176).

В цьому портреті засобом зв'язку між компонентами є ім'я персонажа. Проте, повторюючись у кожній ланці. Ім'я не лише сприяє цілісності портретного ланцюжка, але й служить засобом ідентифікації героїні в процесі розгортання тексту. Слід також

відзначити, що ім'я ділової особи є не єдиним засобом номінативного зв'язку. Цей вид зв'язку може виражатися прізвиськом, найменуванням персонажа за професією або статтю.

Лейтмотивний вид зв'язку проаналізовано в портреті Джузеппе з оповідання «На острові»:

- 1) «Старий Джузеппе вічно співає. Його не обходять 70 років, ані чорний беззубий рот. Він завжди відкритий в нього для пісні. Сива щетина їжить дико на щоках, берет на макушці палає, а заголені руки ніколи не знають спочинку».
- 2) «Сива щетина їжить дико в нього на щоках, берет палає як дикий мак, а він верещить на весь берег й на ціле море». (М. Коцюбинський. На острові, т.3, с.287)

У цьому портретному описі зв'язок між ланками здійснюється за допомогою двох лейтмотивних повторів, перший з яких є «сива щетина їжить на щоках», а другим служить «берет».

Таким чином, засобами лейтмотивного зв'язку між компонентами є лейтмотиви, які ґрунтуються на повторі характерних рис зовнішності персонажа або відмінностей його одягу.

Подібно до засобів лейтмотивного зв'язку лейтмотиви також виконують функцію забезпечення цілості портрета і сприяють ідентифікації ділової особи.

У процесі вивчення портретних ланцюжків із лейтмотивним зв'язком було зафіксовано, що кількість лейтмотивних повторів може бути різною. Це зумовило виділення: 1) **ПЛ з одним лейтмотивом** і 2) **ПЛ з кількома лейтмотивами**. Наприклад:

I. ПЛ з одним лейтмотивом:

- 1) «Вона [Олександра] зачіпала наставника, не старого ще чоловіка задовгими, білими, як льон, вусами».
- 2) «Польова берізка повилася по його плечах, по рукавах сорочки, звисала з крисів бриля; мокрець, подорожник та ліпчиця почеплялись до іванової одежі, до довгих вусів». (М. Коцюбинський. На віру, т. 1, с.79).

II. ПЛ з кількома лейтмотивами:

- 1) «Доря знов глянув в долину. Тепер він помітив жінку серед купки мужчин. Косинка, зав'язана вузликом під бородою зливалась з її лицем в одну білясту пляму, а на темній одежі світилися руки, прозорі і молочні, як поночі порохно».
- 2) «Жінка нашоє розв'язала косинку, спустила її на плечі і, струснувши чорним волоссям, рушила з місця».
- 3) «Жінка стояла хвилинку висока, аж якась одразу зав'яла і нещасна. Потому нагнулась і поклала прозору руку на дитячу голову». (М. Коцюбинський. Подарунок на іменини. т.3, с. 253).

Під час аналізу ПЛ з одним лейтмотивом і ПЛ з кількома лейтмотивами було виявлено їх тісний зв'язок із довжиною ланцюжка. Це спостереження можна представити у вигляді такої таблиці:

	Багатокомп. портр. описи	Двокомп. портр. описи
ПЛ з одним лейтмотивом	59%	35%
ПЛ з кількома лейтмотивами	41%	65%

Як показує статистика, серед 2-компонентних описів найбільшою частотністю відзначаються ПЛ з одним лейтмотивом, тоді як найбільша частотність серед багатокомпонентних портретних описів притаманна ПЛ з кількома лейтмотивами.

Проте довжина портретних описів визначає не лише кількість лейтмотивів, але й їх способи розташування в ПЛ. Так, у 2-компонентних портретних описах лейтмотиви завжди розміщуються паралельно один до одного. Наприклад:

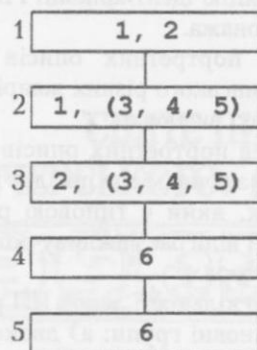
- 1) «Коханка колишня!... Змарніла трохи схудла, та лишився той стан гнучкий, очі глибокі, що здається усе бачать, що тебе заховано в серці від себе навіть».
- 2) «Як тепер бачу я долю свою: стан гнучкий, дівочий, очі сині, аж чорні часом». (М.Коцюбинський. Помстився, т. I, с.158)

При такому розташуванні в ПЛ лейтмотиви не лише є засобом зв'язності компонентів в ПЛ і засобом ідентифікації дійової особи в тексті, але й підкреслюють типові риси і якості героя, виявляють авторські симпатії і антипатії, надають портретним описам більшої повноти, яскравості.

Способи розміщення лейтмотивів у багатоконтактних портретних ланцюжках такі:

- 1) перемежовування лейтмотивів;
- 2) розташування лейтмотивів паралельно;
- 3) замінювання одного лейтмотива на інший.

Кожен із названих способів розміщення лейтмотивів можна розглянути на прикладі портретного ланцюжка Алі з оповідання «На камені»:



- 1) «Сивовусий грек та молодий наймит-дангалак, ¹стрункий і ²довгий, вибивались із сил, налягаючи на весла».
- 2) «Його ¹струнка фігура в вузьких ³жовтих ⁴штаних та ⁴синій куртці, здоровий, засмажений марським вітром вид та ⁵червона хустка на голові прегарно одбивались на тлі блакитного моря».
- 3) «Алі на своїх ²довгих ногах, тісно обтягнених ³жовтими ногамицями, в ⁴синій куртці і ⁵червоній пов'язці, високий і гнучкий, як молодий кипарис, здавався на тлі неба велетнем».
- 4) «Од його ⁶вродливого лица, блілого і гордого, біла відвага молодого орла».
- 5) «Розкішна голова Алі, з ⁶обличчям Ганімеда билась об гостре каміння і спливала кров'ю».

Всього в портретних описах Алі налічуються 6 лейтмотивів, розташування яких можна представити у вигляді схеми.

Цифрою 1 позначено лейтмотив, виражений повторюваною деталлю «довгоногий» — «довгі ноги». Під номером 2 представлено лейтмотив, який містить повтор «стрункий» — «струнка фігура».

Цифрами 3, 4, 5 виділено лейтмотиви, представлені такими дистантними повторами як «жовті штани» — «жовті ногамиці»; «синя куртка» — «синя куртка», «червона хустка» — «червона пов'язка». Номер 6 позначає лейтмотив, виражений повтором «вродливе лице» — «обличчя Ганімеда».

У першій ланці портретного ланцюжка ці лейтмотиви подаються разом, у другій і третій ланці вони розмежовуються. Такий спосіб введення лейтмотивів допомагає письменникові уникнути нагромадження ознак і деталей портрета персонажа і разом з тим зберегти логічну послідовність ланок і цілісність портретного опису. У другій і третій ланках ПЛ лейтмотиви №1 і №2 перемежовуються з лейтмотивами №3, 4, 5, які розміщуються паралельно відносно один одного. Такий спосіб розташування лейтмотивів зустрічаємо і в двоконтактних портретних описах. При такому розташуванні в ПЛ лейтмотиви підкреслюють характерні уподобання, звички, особливості манери поведінки і таким чином роблять портрет повнішим і яскравішим. У четвертій і п'ятій ланках ПЛ всі названі вище лейтмотиви зникають і замінюються повтором №6.

Підкреслюючи зовсім іншу деталь портретного опису персонажа, ту, яка не використовувалась раніше, письменник, таким чином, змальовує героя в іншій життєвій ситуації, надаючи ПЛ більшого динамізму.

Як свідчить аналіз, кожний лейтмотив має в портретних описах своє призначення і виконує свої власні функції. Водночас, сполучаючись один з одним, лейтмотиви роблять ПЛ цілісним портретом, виконують у

твори функцію ідентифікації і індивідуалізації персонажа.

Аналіз портретних описів у творах М. Коцюбинського різних жанрів дозволив зробити такі висновки.

1. Серед портретних описів М. Коцюбинського значне місце посідає портретний ланцюжок, який є типовою рисою його творів. ПЛ відіграє важливу роль у системі образів автора.

2. Щодо кількості ланок ПЛ розпадається на 2 основні групи: а) двокомпонентні ПЛ і б) багатокомпонентні ПЛ.

3. Двокомпонентні і багатокомпонентні ПЛ М. Коцюбинського відрізняються лаконізмом, який став провідною рисою кожного портрета письменника з розвитком його творчості. Кількома фразами М. Коцюбинський підкреслює ті риси персонажа, котрі найбільшою мірою допомагають розкрити його характер або душевний стан.

4. Аналіз засобів зв'язку між компонентами ПЛ дав підставу виділити два їх основних різновиди: номінативний і лейтмотивний. Лейтмотивний зв'язок ПЛ представлений у М. Коцюбинського одним або кількома лейтмотивами.

5. Кількість лейтмотивів тісно пов'язана з довжиною портретного ланцюжка, проте його довжина визначає не лише кількість лейтмотивів, але й способи включення їх в портретні опис. В ПЛ М. Коцюбинського зустрічаються 3 способи розташування лейтмотивів:

- спосіб, за якого лейтмотиви розташовуються паралельно;
- спосіб, за якого лейтмотиви перемежуються;
- спосіб, за якого один лейтмотив замінюється на інший.

6. У процесі розгортання ПЛ лейтмотиви можуть передавати одночасно два види

текстової інформації: статичну змістовно-фактуальну інформацію і динамічну змістовно-фактуальну інформацію, що дозволяє надати портретові більшої повноти і в той же час показати зміни, які відбуваються з героєм протягом певного відрізка часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бикова И.А. Лингвистические особенности портрета персонажа в художественной прозе А.П. Чехова; Автореф. дисс... канд. филол. наук. - Ростов-на-Дону, 1987. - 24 с.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М.: Наука, 1981. - 139 с.
3. Горшенева Е.С. Портрет персонажа в системе целостного художественного текста (на материале американской реалистической прозы): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - Киев, 1984. - 25 с.
4. Щербина А.М. Лингвистические особенности описания места действия в рассказах А.П. Чехова и И.И. Бунина: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - Харьков, 1992. - 24 с.

ДЖЕРЕЛА

1. М. Коцюбинський. Твори в семи томах. - Київ: Наукова думка, 1973-1975.



СВЯТЕ ПИСЬМО У «ЖИТІІ ТЕОДОСІЯ ПЕЧЕРСЬКОГО» (XI СТ.)

Н.О. Ізмайлова



сучасних дослідженнях, присвячених теорії агіографії, утверджується концепція двох основних паралельних рівнів розгортання житійного тексту: поверховий (зовнішній або низький [1]), конкретно-історичний рівень значення, що зображує земне життя Святого; та глибинний (внутрішній, або високий релігійно-міфічний), що відображує систему релігійно-філософських понять християнської свідомості. При цьому елементи глибинного рівня у житіях визначаються як домінуючі. Натомість елементи конкретно-історичного рівня їм підпорядковуються. У творчому процесі ця ієрархія рівнів «освячується» традицією агіографічного жанру. Вона полягає в тому, що агіографічний текст має тенденцію до використовувати елементи або змістові блоки з творів попередньої християнської літератури. Завдяки введенню таких «запозичень» створюються так звані «тексти акумулюючого типу» (термін В.Н. Топорова [2]), в яких обов'язково присутні цитатні елементи. У новоствореному тексті текст-джерело може бути представлений фрагментарно — цитатою, напівцитатою, цитатною темою, посиланням, ремінісценцією, тощо.

Запозичення з Біблії й патристики визначаються багатьма вченими як характерна риса агіографічних творів Київської Русі [1, 3, 4, 5].

Введення цитат в агіографічний текст спостерігається в усіх без винятку творах цього жанру. Семантику середньовічного агіографічного твору в великій мірі визначає те, як на структурному рівні відбувається

взаємодія «авторський текст» — «біблійна цитата».

Так, Дмитро Чижевський зазначає, що у «Житії Теодосія Печерського» (далі — ЖТП)* помітні «численні літературні впливи. Нестір сам цитує, поруч із численними текстами Св. Письма, житіє Антонія та Патерики; вплинуло на нього і житіє Сави Освяченого (Палестинського), а почасти св. В'ячеслава Чеського» [4, с. 100].

Житіє Теодосія дослідники вважають «не дуже клішованим» [2, с. 616]. Наше дослідження підтверджує це твердження. Обсяг вставок складає 3,212% від загального обсягу тексту, цитат з книг Св. Письма — 3,9%.

Цитати в ЖТП були виділені [6] й [7], пізніше — [8].

У ЖТП присутні цитати з Євангелій від Матвія, Марка, Псалтирі, Діяння, Битія, Притчей Соломонових. Слід зауважити, що найбільша кількість цитат спостерігається у першій третині тексту. На наш погляд, використання цитат у ЖТП підпорядковано ідеї твору: уславлення подвигу святості Теодосія. У зв'язку з цим важливо зрозуміти особливості вживання цитат, як мовних засобів для досягнення мети твору, тобто визначити функції цитат у Несторовім ЖТП. Зазначимо, що цитати органічно входять у

* Текст ЖТП цитується за: Успенский сборник XII–XIII вв. — М., 1971. — С. 71–135.



словесну тканину твору, поєднуючись з авторським текстом. Це обумовлює створення так званого «мозаїчного тексту», в якому ідея твору органічно виростає з євангельського кола ідей.

Повчаючи матір, отрок Теодосій обгрунтовує своє прагнення працювати (випікати просвіри для святої літургії), наводячи відповідний уривок Євангелія від Матвія: «а еже о дѣлѣ моемъ мати моя то послушаи. егда ѿ нашѣхъ ѿѣхъ на вечери възлеже съ оученики своими. тѣгда приимъ хлѣбъ и блѣгословивъ и преломъ даяше оученикамъ своимъ глаголя приимѣте ѿ идите се естъ тѣло мое ломимое за вы и за многы въ оставление грѣховъ». Цитата продовжується авторським текстом: да аще самъ ѿ нашѣхъ плоть свою нарече. то колыи паче лѣпо естъ мнѣ радовати ся яко съдѣльника мя съподобѣ ѿ плоти своеи быти» [29в 30–29г 15]. У цьому епізоді автор розповідає про один з проявів святості Теодосія, зображуючи його як послідовника християнського віровчення. Функція цитати у цьому фрагменті визначається нами як функція посилання на авторитет. Фрагмент ЖТП про прийняття Теодосієм рішення піти до монастиря організовано послідовно розташованими цитатами з Євангелія від Матвія [10, 39]; раждѣъ ся бжѣтвѣною рвѣностію. и любовію и дышаніемъ бжѣемъ. помышляше како и кде пострѣщи ся [30г 20–25]. Розповіді про прийняття такого важливого рішення також передують цитати з того ж самого джерела [11, 28–29]; слыша въ стѣмъ еуагѣлиѣ ѿ глаголюща. аще кто не оставить оца или матере и въ слѣдъ мене не идеть то нѣсть мене достоинъ. и пакы приидете къ мнѣ вси троужающеи ся и наоучите ся от мене. яко крѣтъкъ есмъ и съмѣренъ срдѣмъ, и обрящете покои дшамъ вашимъ [30г 9–19]. Слова з Святого Письма в цьому фрагменті виступають зразком, що його наслідує Теодосій. Приймаючи в душу ці слова з Євангелія, Теодосій кинув батьківський дім та пішов до Києва, щоб служити Господові в одному з монастирів.

Особливими складовими частинами твору, в яких використовуються цитати, є повчання. У повчаннях слова Теодосія поєднуються з цитатами зі Святого Письма,

набуваючи, таким чином, високого ступеня переконливості. Так, фрагмент, що містить розповідь про силу духу Теодосія та його протистояння труднощам, поєднує уривки з ЖСО та два фрагменти Євангелія від Матвія: Феодосіи. видя мѣсто скръбно соуще и тѣсно и еще же и скоудно при всѣмъ. и братиши множащи ся цркви же малѣ соуще на съвѣкоупление имъ. и николи же въпаде о томъ въ печаль ни поскръбе о томъ. нѣ по вся дѣни братию всю оутѣшая оучаше. и никако же попечи ся о плѣтнѣмъ. нѣ ѿ гласъ въспоминаше имъ чѣто тѣмъ или въ чѣто облечемъ ся... (с.343)... Сава старѣишины оучаше своихъ монастырь. николи же попеши ся о плѣтнѣмъ. ѿ гласъ въспоминаше имъ глѣ. нѣ ныѣтѣся глѣче чѣто. намъ или чѣто пишемъ или въ чѣто въблечемъся вѣсть бо оцѣ вашѣ нбсѣныи яко трѣбуемъ сихъ всѣхъ обаче ищите прѣже цѣсарства нбсѣнааго. и си вся приложатся вамъ (с. 347). До фрагменту введено цитату з Євангелія від Матвія (6, 32, 33): не пычете ся оутрѣишимъ и тѣ не имать нас оставити.

ЖТП не тільки посилається до авторитету Св. Письма, нагадуючи про «ідеальне» частим введенням цитат, але й зображує шлях від нього до «реального», поєднавши перше з останнім. Це поєднання досягається тлумаченням змісту євангельського вчення. Зображення Святого Теодосія відсилає до двох рівнів — загального, «прототипового» (завдяки фрагментам з інших житій й цитуванням біблійних книг і творів патристики), а також атипового, тобто конкретно-індивідуального. Образ Святого поєднує ці дві сфери. Показані вище повчання, що містять цитати, саме в якості одного з мовних засобів, дозволяють здійснити перехід від тексту, як такого, до зовнішньотекстової реальності (тобто від «житія» до «життя») й навпаки. Такі притчі-повчання мають в структурі ЖТП особливе місце, вони поєднують два плани тексту — глибинний та поверховий.

Результати дослідження ролі Св. Письма в структурі тексту та системі ідей ЖТП показали, що цитати в тексті твору можуть мати одночасно стилістичне, ідеологічне та композиційне значення. Життєвий шлях Святого прикрашений багатьма чеснотами.

Розповідь про найважливіші події, які розкривають його образ та сприяють втіленню ідеї твору, спирається на Євангельські цитати та вставки з житій Святих.

ЛІТЕРАТУРА

1. Pickio R. The impact of Ecclesiastic culture on Old Russian Literary Techniques // Medieval Russian Culture. -1984, pp. 247-249.
2. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. -Т.1. -М., 1995.
3. Колесов В.В. Древнерусский литературный язык. -Л., 1989. -296 с.
4. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). -Тернопіль, 1994. -480 с.
5. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. -М., 1979. -120 с.

6. Яковлев В. Древнерусские литературные сказания. -Варшава, 1875.-160 с.
7. Абрамович Д. Киево-Печерський патерик. Вступ. Текст. Примітки. -К., 1930. -239.
8. Naumow A. O kartotece cerkiewnoslowianskich uzyc biblijnych // Rocznik Slawistyczny, t. XLIX, cz.1, 1982, ss. 21-29.



ПРОТИБОВОРСТВО БОЖЬЕГО И ДЬВОВЬСКОГО В «ЖИТИИ ФЕОДОСИЯ ПЕЧЕРСКОГО» (XI В.)

Н.А. Измайлова



дним из ключевых моментов поэтики произведений агиографического жанра является противопоставление Божьего и дьявольского; первое — утверждается, второе — отрицается. Мир добра в житии представляет Святой, мир зла — дьявол. Об этом подробно пишет Т.Ф.Волкова [1]. В Житии Феодосия Печерского (далее — ЖФП)* дьявол выступает в нескольких ипостасях. В начале жития, во фрагменте противоборства орока Феодосия, стоящего на пути к святости, и его матери, препятствующей ему в этом, действиями матери руководит дьявол: враг не почивааше. остря ю на възбраннѣ отрѣка [32в5–10]. Мать является орудием в руках дьявола. Она противится желанию сына посетить святые места: оувѣдѣвши мѣти юго яко съ странными отъиде. и абше погна въ слѣдъ юго... таче же яко гънаста поутъ мьногъ ти тако пристигъша яста и. отъ ярости же и гънѣва мѣти юго имъши и за вѣлasy и повърже и на земли. и своимa ногама пѣхашети и [28г13–25]. Она запрещает сыну работать наравне с рабами в поле: соуцю же тѣгда бжѣтвѣноу-моу Феодосию. ѿ. лѣтъ оттолѣ же начать на трѣуды паче подвижнеи бивати яко же исходити юмоу съ рабы на село и дѣлати съ всякимъ сѣмѣреннѣмъ. мѣти же юго оставляше и не велящи юмоу тако творити (2861–5). Мать противится тому, что он начинает печь просвиры для церкви: Феодосии ... оумысли же самъ своимъ сѣмѣреннѣмъ отло-учити ся на то дѣло юже и сѣтвори. начать



бо печи проскоуры чисты ... приносятьсѣ въ цркви бжѣю... ненавида же испърва добра злодѣи враг. видя себе побѣжаема сѣмѣреннѣмъ бжѣловеснаго отрѣка, и не почивааше хотѣ отворити и от такового дѣла [296]. Мать не может смириться со стремлением сына к аскетизму, отказу от нарядной одежды. Еще в детстве: одѣжа же юго бѣ хоуда и сплатана ... он изволи быти юдинъ отъ оубогихъ. мѣти же юго не велящи юмоу тако творити. моляще и пакы облачити ся въ одежу свѣтлоу [28а–28610]. Пораженный смирением отрѣка Феодосия «властелин града»: възлюби и зѣло. и повѣле же юмоу да биваетъ оу него въ цркви. вѣдасть же юмоу и одежу свѣтлоу да ходитъ въ ней. блжени же Феодосии пребыть въ ней ходя мало дни. яко нѣкою тяжестъ на собѣ носѣ. тако пребывааше таче сѣнъмъ ю отдасть ю нищимъ [3065–15]. Мать Феодосия гневается на сына за стремление к добровольным испытаниям — наложению вериг на тело: бжѣтвѣныи Феодосии шедъ къ юдиноуму отъ коузынѣ. повелѣ юмоу железо сѣченимъ сѣковати. иже и възъмъ и препояса ся имъ въ чресла своя и тако хожааше. желѣзоу же оузыкоу соуцю и грызоуцю ся въ тѣло юмоу. мѣти... раждѣгъшися гнѣвѣмъ на нь. и съ яростью вѣставши и растѣрзавши сорочницю на немъ. биющи же и отъя железо от чреслъ юго [30629–30в2].

Дьявол в ЖФП предстает в виде бесов, которые нападают на святого Феодосия в его келье: многу же скърбь и мѣчтаннѣ зѣли доуси творяхоутъ юмоу въ пещерѣ



* Текст ЖФП цитируется по: Успенский сборник XII–XIII вв. — М. — 1971.

той [38a1–5]; появляется он и в виде черного пса: и се пѣсъ чѣрнѣ ста предѣ мноу яко аще не бы гѣ помоглѣ ми се бо малы въспрянуувѣ отъ оужасти. начахъ прилежно ба моли ти и часто поклоние колѣномъ творити и тако отбеже отъ мене страхъ [44a30–32].

Феодосий так поучает братию сопротивляться искушению: оучаше и наказаше стати крѣпцѣ противу диаволемъ кѣзнымъ. никако же постоупати ни раслабети ся отъ мытани и бѣсовскыя напасти. не отходити имъ отъ мѣста того нѣ постѣмъ и млтвою оградити ся и ба часто призвати на побѣдоу злаго бѣса [43г30–49a9]. Главным оружием Феодосия в борьбе с бесами является молитва, слово Божие.

С сюжетным и композиционным противопоставлением Божьего и дьявольского связан выбор речевых, лексических и грамматических средств. Так, противостояние между матерью и Феодосием в житии выражается последовательным расположением по возрастающей однотипных конструкций во фрагменте, передающем одержимость матери, подстрекаемой дьяволом к противостоянию сыну. Когда Феодосии тайно от матери уходит из дома со странниками, направлявшимися в святые места, мать пускается в догонку: и абие погна въ слѣдъ его таче же яко гѣнаста поутъ многѣ... и отъ ярости же и гнѣва мѣти его имѣши за власы и поврѣже на земли ногама пѣхаше и... толими же гнѣвмъ одрѣжма яко въ домъ еи пришѣдѣши бити и [28г15–31].

Глагольная лексика, экспрессивно окрашенная, образует словесный ряд: погна, гѣнаста, имѣши, поврѣже, пѣхаше, бити.

Действия Феодосия как ответ на действия матери спокойны и выражены конструкциями с нейтральными в оценочно-эмоциональном плане глаголами ити, ходи, ти: рад бывъ иде въ домъ свои [28в23–24]; тако изиде из домоу своего не имѣи оу себѣ ничѣсо же [28в28–30]; блѣжени же Феодосии на прѣвыи подвигъ възврати ся ихожааше въ црѣвь бжѣю по вся днѣи [29a29–32]; по вся днѣи ходя въ црѣвь бжѣю [30a29–31].

Особую нагрузку несут в тексте имена существительные. Они играют важную роль в изображении борьбы Божьего и дьявольского, будучи противопоставлены и композиционно и семантически. Ключевые слова

гнѣвъ, ярость наблюдаются в контекстах, характеризующих действия матери: и отъ ярости же и гнѣва мѣти его имѣши и за власы и поврѣже и на земли [28г21–23]. Действия Феодосия изображаются, как правило, в контекстах с такими действительными: смѣрениѣ, въздържаниѣ, подвизаниѣ, тихость, мълчаниѣ, радость: блѣжени же вся си съ радостью приимаше съ мълчаниѣмъ и съ смѣрениѣмъ [29б5–6]; и бѣ по вся днѣи бжѣствную слоужбоу съвѣрша съ всякимъ смѣрениѣмъ [35б18–21]; съ всѣмъ въздържаниѣмъ дѣю смѣрѣаше. тѣло же пакы троудѣмъ и подвизаниѣмъ дроучаше [31в5–6]; слоужааше съ всякою тихостью [29б].

Противопоставление небесного земному выражено и в непосредственных характеристиках матери и Феодосия. Мать определяется с точки зрения ее внешних, физических качеств только однажды: бѣ бо и тѣлѣмъ крѣпка и сильна яко же и моужъ [28б17–19]. В то же время имя Феодосия сопровождается определениями, характеризующими его святость и внутреннюю силу: блѣжени, доблицы, стѣи, бжѣствныи, богодѣсновеныи: къ симъ же пакы бжѣствныи оуноша мысляше. како и кымъ образомъ спсѣть ся [28б23–27]; блѣжени же Феодосии на прѣвыи подвигъ възврати ся и хожааше въ црѣвь бжѣю по вся днѣи [29a29–32]; си же слышавъ богодѣсновеныи Феодосии, и раждѣгъся бжѣствною рѣвностию. и любовию и дышаниѣмъ бжѣиѣмъ [30г20–25]; да и тамо житиѣ доблагаго отрока просияетъ [27в7–8]. Феодосий, уже принявший монашеский сан, охарактеризован как: блѣжени оѣ нашъ, прѣдобныи великыи оѣ нашъ Феодосии: тѣгда же блѣжени оѣ нашъ Феодосии поставлен бысть презвутерѣмъ повелениѣмъ прѣдъ бѣнааго антония [35б15–20]; монастырь тѣ подобѣнъ нбси и въ немъ блѣжени оѣ нашъ Феодосии паче слнцѣи въсиявъ добрыми дѣлы [39г14–18]; ти тако донесѣше тѣло его положиши ѣ въ монастыри блѣнааго и прѣдобнааго оѣа нашего Феодосия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волкова Т.Ф. Художественная структура и функции образа беса в Киево-Печерском патерике // ТОДРЛ. – М. – Л., 1979. – Т. 23. – С. 228–237.

ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ, ПЕРСПЕКТИВИ ТА НАПРЯМКИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ОБЕРЕГІВ

О.Є. Любичька



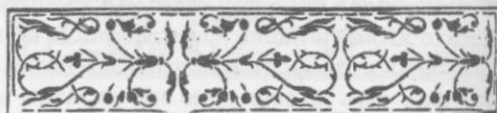
роблема оберегів потрапила у поле зору дослідників у XIX – на початку XX ст. [5; 7; 8; 26; 29]. На сьогодні існує численна література з даного питання, повний і вичерпний огляд якої вимагає спеціального дослідження¹.

Обереги вивчаються археологами, етнографами, етнологами, мовознавцями [34; 27; 10; 3; 9; 25; 20].

Наше завдання полягає в тому, щоб визначити стрижневі моменти даної проблеми, необхідні для її висвітлення на матеріалі української мови та культури.

Термін «оберег», незважаючи на майже сторічну історію його активного функціонування в спеціальній літературі, досі не має строгого наукового визначення, навіть більше — дослідники часто оперують цим терміном, розглядаючи його як такий, що має зрозуміле для всіх значення і не потребує особливої дефініції.

Лексикографічні праці тлумачать термін оберег як особливе явище народної культури. У «Словарі української мови»

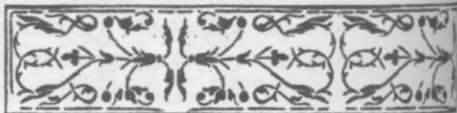


Б. Грінченка слово *оберега* визначається як 1) уберігання; 2) застереження [11, с. 7], у Словнику Даля — «як замовляння, заклинання, слова та обряди від наврочень; наговори, нашепти для зруйнування злих чарів; талісмани, ладанки, підвіски від пристрітів, вогню і т.п.» [13, С.579].

Порівнюючи, скажімо, тлумачення слова *оберег*, наведене у БСЭ [4, с. 181], з характеристикою оберегів, поданою в «Енциклопедическом словаре» Брокгауза та Єфрона [35, С.500], можна помітити суттєву різницю щодо екстенціонального значення даного слова. На відміну від БСЭ, де оберег розглядається як предмет, який має чарівну здатність оберігати свого власника від різних неприємностей, у Словнику Брокгауза та Єфрона виділено три типи оберегів: *речові* (предметні), *символічні* та *словесні* (замовляння).

Про невирішеність даної проблеми щодо теоретичного визначення поняття оберег та його семантичного поля свідчить, зокрема, наукова позиція укладачів етнолінгвістичного словника «Славянские древности», в передмові до якого зазначається: «Загальна стаття «Оберег» подає огляд і систематизацію *предметів* (розрядка наша — О.Л.), уживаних в якості оберега (рослини, метали, гострі предмети, сіль, вугілля, червона тканина тощо); *дій охоронного призначення* (обхід, перевертання, посипання тощо), основних ситуацій, в яких застосовуються обереги і запобіжні дії (стихийні лиха — помир

1 Так уже в «Енциклопедическом словаре» Брокгауза та Єфрона [35, с. 500] наголошується на тому, що є велика кількість робіт, присвячених оберегам. Головніші праці з даної проблеми названі у дослідженнях Д.К. Зеленина (Табу слов у народов восточной Европы и северной Азии // Сб. МАЭ. —Л., 1929–1930. —Т. XIII–IX) та С.Відлака (Проблема эвфемизма на фоне теории языкового поля // Этимология. 1965. —М.: Наука, 1967). В останній роботі також вказано на бібліографічні джерела, в яких вичерпно представлені дослідження західноєвропейських науковців.



посуха тощо), особливі «нечисті дні» та «нечисті місця», захист від нечистої сили, пристіту; нарешті, джерел або причин небезпеки (нечиста сила, чаклун, тварина, мрець, що ходить, люди з поганим поглядом тощо) [28, с. 11].

На нашу думку, в основу термінологічно-го визначення поняття *обереги* можна покласти їх розуміння як явищ, що вберігають та застерігають.

Дослідники, особливо на початковому етапі вивчення даної проблеми, велику увагу відводять аналізу оберегів у зв'язку з особливостями міфологічного мислення, визначальними рисами архаїчного розуміння світу [1; 14; 21; 24; 30; 31; 33]. Науковці називають різні причини, що лежать в основі вірування в обереги: невиділеність людини від світу природи, особливий зв'язок між частиною і цілим, специфічне розуміння первісними людьми причинно-наслідкових зв'язків між явищами дійсності.

Особливо слід виділити **причини появи** оберегів, пов'язані з вірою в силу слова. Ця віра ґрунтується, з одного боку, на прикметному для архаїчного типу мислення погляді на слово як таке, що невіддільне від речі, дії, а з іншого боку, на отождоженні сказаного і зробленого, причини і наслідку, бажаного і дійсного. Д.К. Зеленін наголошує на тому, що вербальні обереги еволюціонують разом з розвитком суспільства. Дослідник будує такий еволюційний ряд:

- 1) звукове мовлення — оберег від тварин і духів;
- 2) заклична дія мовлення;
- 3) мовлення — наказ;
- 4) мовлення, що замінює дію (тактика обдування та підлещування).

За спостереженнями вчених, серед вербальних оберегів можна виділити ті, що знаходять своє продовження у предметах та матеріальних символах, а також обереги власне мовні. З-поміж останніх слід назвати образи, що виконують запобіжну оберегову функцію. Одним із різновидів оберегових образів, який виконує функцію запобігання, є **образ-табу** [2; 12; 15; 16; 17; 18; 23].

Проблема оберегових образів-табу вивчена чи не найповніше. Значний внесок у її дослідження зробив Д.К. Зеленін. Науко-

вець розробив класифікацію табуїстичних назв, що лягла в основу подальших досліджень оберегових образів.

Аналізуючи значний за обсягом фактичний матеріал, наведений у працях Д. Зеленина, приходимо до висновку, що значна кількість образів, що трактуються дослідником як оберегові, мають іншу природу. Взагалі, виділення оберегових образів з-поміж табуїстичних назв потребує спеціального дослідження.

У роботах М.М. Маковського [22] та У. Конкка [19] розглядаються питання, пов'язані із проблемою табу і спробою визначення лексичних та функціональних аспектів оберегів.

Досить тісно з образами-табу пов'язані евфемістичні вирази. Евфемізми — це слова і вирази, якими замінюють у мові грубі, непристойні вислови. Лише окремі евфемізми вживаються замість заборонених слів-табу, які пов'язані з анімістичними віруваннями [32, с.391]. Дослідженню оберегів у плані їх системної організації, виділенню з-поміж евфемістичних і табуїстичних назв номінацій, що виконують оберегову функцію, присвячена стаття С. Відлака [6].

Лінгвістичні механізми номінацій табуїстичних образів потребують спеціального дослідження на україномовному матеріалі. Не виділені і не описані в україністиці лексико-структурні групи оберегових образів, відсутня також їх тематична класифікація. Предметом дослідження повинно стати також і динамічне включення оберегових образів у світ народної культури, оскільки деякі з них, наприклад, *вогонь, вода, змія*, виконують оберегову функцію, крім того, існують численні обереги саме від даних явищ. Не досліджена також проблема оберегів, пов'язаних з життєвим циклом людини та календарно-обрядовими ритуалами.

Поза увагою дослідників досі залишаються такі важливі питання, як **функціонування** оберегових образів у текстах «необерегової» семантики. З точки зору історико-типологічної класифікації даних текстів, їх можна поділити на міфологічні, фольклорно-міфологічні та фольклорні. Для кожного типу текстів властиві особливі жанрово-текстові, композиційні законо-

мірності входження оберегових образів у їх структуру. Всебічний опис функціонально-семантичних властивостей оберегових образів у творах усної народної творчості має важливе значення для дослідження та семантики народнопоетичних текстів.

Нарешті, спеціального розгляду потребує такий важливий аспект оберегів, як **побудова, внутрішні закономірності** їх семантики та функціонування, що визначаються різними за будовою вербальними структурами. Ідеться про те, що словесний оберег може виражатися лексемою, фраземою, синтагматичне розгорнутим текстом. Описати всі структурно-вербальні типи оберегів — значить певною мірою з'ясувати специфіку їх входження в обряд, ритуал, взагалі позамовну ситуацію.

Обереги повинні знайти належне місце в етнолінгвістичному словнику українських старожитностей. Підготовка та видання такого словника — актуальна потреба часу. Науковому аспектові, пов'язаному з лексикографічною репрезентацією оберегів, буде присвячена окрема наша розвідка, а тут, не вдаючись до детального висвітлення конкретних завдань, сформулюємо деякі перспективи і напрямки відображення семантичного поля оберегів в Етнолінгвістичному словнику.

По-перше, в Словнику повинна бути представлена загальна стаття «Обереги», в яку, крім параметрів визначених, наприклад, упорядниками словника «Славянские древности», слід включити: наукове визначення оберега; структурно-семантичну типологію оберегів; оглядову характеристику кожного типу оберегів (предметних, вербальних, символічних); основні точки локуса, з якими найбільшою мірою пов'язані оберегові дії (ворота, двері, поріг, вікно, піч, кладовище тощо); характеристичні етапи в житті людини, що потребують особливої охоронної дії (народження, весілля, смерть, полювання, мандрівка тощо); кореляцію різних типів оберегів; нарешті, поліфункціональність оберегів та їх побутування в різних знакових контекстах.

По-друге, кожна окрема стаття, в якій представлений один із елементів загальної системи понятійних категорій, що характеризують традиційну для українців картину

світу, повинна (в разі потреби) включати функціональний і семантичний опис оберегів.

Різноаспектне вивчення даної проблеми сприятиме поглибленому розумінню механізмів формування окремих лексико-семантичних груп на позначення певних понять та явищ, специфіки втілення міфологічного світогляду в евфемістичних та табуїстичних виразах, допоможе глибше зрозуміти особливості української народної культури, всебічно простежити діалектичний взаємозв'язок вербального й матеріального в етнічно маркованій семіотичній системі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьев А.Н. Мифологические воззрения славян на природу. — М., 1865. — Т.2.
2. Балов А.В. Очерки Пошехонья // Этнографическое обозрение, 1901. — № 4.
3. Байбури А.К. Жилище в обрядах и представлении восточных славян. — Л., 1983.
4. Большая советская энциклопедия. В 30 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1969–1978. — Т. 18. — С.181.
5. Ветухов А. Заговоры, заклинания, обереги и другие виды народного врачевания, основанные на вере в силу слова. — Варшава, 1907.
6. Видлак С. Проблема эвфемизма на фоне теории языкового поля // Этимология. 1965. — М.: Наука, 1967.
7. Виноградов Н. Заговоры, обереги, спасительные молитвы — СПб., 1909. — Вып.2.
8. Высоцкий Н.Ф. О некоторых новых типах русских оберегов и об одном татарском амулете // Изв. общества археологии, истории и этнографии. — Казань, 1909. — Т. XXV. — Вып. 6.
9. Гаврилюк Н.К. Картографирование явления духовной культуры (по материалам родильной обрядности украинцев). — К., 1981.
10. Гнатюк В.М. Похоронні звичаї і обряди // Етнографічний збірник. — Львів, 1912.
11. Гринченко Б. Словарь украинского языка — К., 1909. — Т.3. — С.7.
12. Даль В. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. — СПб, 1996.
13. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка, 1881. — Т.2. — С.579.

14. Зеленин Д.К. Магическая функция слов и словесных произведений // Академия наук СССР — академику Марру. —XLV. —М., Л., 1935.
15. Зеленин Д.К. Магические функции примитивных орудий // Изв.АН СССР, Отд.общ. наук, 1931. —№ 6.
16. Зеленин Д.К. Развитие представлений о злых духах в примитивном обществе // Антирелигиозник, 1933. —№ 4.
17. Зеленин Д.К. Табу слов у народов восточной Европы и северной Азии // Сб. МАЭ. —Л., 1929—1930. —Т. VIII—IX.
18. Зеленин Д.К. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов. —М., Л., 1937.
19. Конкк У. Табу слов и закон иносказания в карельских плачах // Проблемы фольклора. —М., 1975.
20. Ларин Б.А. Об эвфемизмах // Проблемы языкознания. —Л., 1961.
21. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. —М., 1937.
22. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. —М., 1996.
23. Максимов С.В. Нечистая сила. Неведомая сила // Собр. соч. В 20 т. —СПб., 1912. —Т.18.
24. Мегрелидзе К.Р. О ходячих суевериях и «пралогическом» способе мышления // Академия наук СССР — академику Марру. —XLV. —М., Л., 1935.
25. Николаева Т.В., Чернецов А.В. Древнерусские амулеты-змеевики. —М., 1991.
26. Познанский Н.Ф. Сисиниева легенда-оберег и сродные ей амулеты и заговоры // Живая старина. —СПб., 1912.
27. Скуратівський В. Русалії. —К.: Довіра, 1996.
28. Славянские древности. Энциклопедический словарь. —М., 1995. —С. 11.
29. Сумцов Н.Ф. Личные обереги от сглаза. —Харьков, 1896.
30. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. —М., 1989.
31. Токарев С.А. Ранние формы религии. —М., 1990.
32. Українська радянська енциклопедія. В 12т. —К., 1978—1985. —Т.4. —С.391.
33. Фрэзер Д. Золотая ветвь. —М., 1980.
34. Шилов Н. Прародина ариев. —К., 1995.
35. Энциклопедический словарь / Изд. Брокгауз и Ефрон. —Т. 1—86. —СПб, 1890—1907. —Т.21. —С. 500.



ДО ПИТАННЯ ПРО ПСИХОЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ В РЕКЛАМІ

О.І. Зелинська



днією з форм цілеспрямованого, соціально орієнтованого спілкування є реклама, як комерційна, так і політична. По своїй суті *спілкування* — це мовленнєвий вплив. Соціально орієнтоване спілкування передбачає зміни в соціально психологічній або соціальній структурі суспільства, а також стимуляцію безпосередніх соціальних дій через вплив на психіку членів даної соціальної групи або суспільства в цілому. А.А. Леонтьєв вважає мовленнєвий вплив умисною перебудовою смислової (в психологічному значенні цього слова) сфери особистості. [3, 257]

Соціально орієнтоване спілкування може бути **прямим** (публічний виступ перед живою аудиторією), а може бути **опосередкованим** (радіо, телебачення, преса). При цьому воно іноді зосереджується в часі (одночасне або практично одночасне спілкування з усією аудиторією) або розосереджується (кожен пішохід читає щитову рекламу, тільки проходячи повз неї), аудиторія також може бути зосередженою у просторі (мітинг, зустріч) або розосередженою (телебачення). Перелічені риси суттєво впливають на структуру та зміст тексту, запропонованого аудиторії.

В психолінгвістичному плані соціально орієнтоване спілкування розглядається з точки зору впливу мовних та мовленнєвих особливостей тексту на засвоєння, збереження і переробку інформації. Важливим є висновок А.А. Леонтьєва, що саме текст у всій повноті своїх мовних та змістових характеристик (як і в художньому мовленні) відіграє роль фактору, що діє і впливає. При

цьому вирішуються три основних психологічних завдання:

- 1) привернення уваги до тексту;
- 2) оптимізація його сприйняття;
- 3) прийняття його змісту реципієнтом. [3, 243]

Психолінгвістичні особливості тексту, на думку Т.М. Дрідзе, повинні досліджуватися диференційовано, залежно від їх зорієнтованості на те або інше завдання. Істотне значення мають її висновки про існування так званих семіотичних груп, тобто груп реципієнтів масової комунікації, об'єднаних за ознакою однакового рівня володіння мовленнєвими навичками та вміннями, необхідними для переробки інформації, одержаної у засобах масової інформації. [2, 67]

Аналізуючи особливості структури тексту з точки зору його психологічного впливу, доцільно згадати висновки визнаного у світі фахівця рекламної справи Д. Огілі щодо складових частин рекламного оголошення, кожна з яких несе певне навантаження як фактор впливу на реципієнта:

- вступна частина повинна привернути увагу, спонукати до продовження читання;
- опис та пояснення повинні утримати увагу читача, а також сформувати у свідомості читача образ товару, що рекламується;
- аргументація має пробудити бажання придбати рекламований продукт;
- переконання надає додаткові мотиви для придбання товару;

• кульмінація полегшує читачеві завдання і спонукає до невідкладної дії. [7, 118]

В запропонованій послідовності легко простежується класична схема поетапної дії реклами на психіку людини AIDA або AIDCA. Дійсно, щоб донести до свідомості читача текст необхідно привернути увагу (*Attention*) і викликати інтерес (*Interest*). Але ці поняття не діятимуть, якщо у читача не з'явиться бажання (*Desire*) погодитися на пропозиції. Якщо бажання з'явилося, то йому потрібно переконатися (*Conviction*) у правоті сказаного в рекламному оголошенні. Щоб виправдалися докладені рекламодавцем зусилля, потрібно спонукати читача до дії (*Action*).

В літературі досить жваво обговорюється питання про довжину рекламного тексту і залежність від неї ступеню його впливовості. У зв'язку з цим цікавими здаються висновки Д. Огілві, що при збільшенні кількості слів до 50 активне сприйняття рекламного тексту падає, але при подальшому збільшенні об'єму тексту ослаблення уваги не спостерігалось. Слушною є думка про те, що довгий текст складає враження, що ви маєте важливу для читача інформацію і що короткого оголошення може бути достатньо для продажу морозива, але «пара слів» не допоможе продати літак.

Не можна залишити поза увагою пропозицію Л.Ю. Гермогенової про необхідність визначити «портрет» потенційного покупця, виділити характерні його риси, уявити його, підкреслити в рекламі те, що може зацікавити саме його. «Пишіть так, наче ви пишете їм листа», — зауважував Д. Огілві. [7, 96]

На відміну від детально описаного в літературі «середнього західного покупця», для якого важливою є власна вигода у прямому грошовому вираженні, на думку Л.Ю. Гермогенової, наш «середній співвітчизник» має дещо інший характер поведінки, звичок, уподобань. Наприклад, меркантильність властива і нашим покупцям, але не тільки користь є єдиним і остаточним мотивом. Автор говорить про наявність у характері аудиторії деяких рис «стихійної доброзичливості», тобто здатності позитивних емоцій, викликаних кимось або чимось, спонукати людину придбати щось або скористатися послугами іноді навіть не найви-

гіднішими з економічної точки зору. Такий погляд може викликати заперечення, але наявність певних традицій, уподобань, мотивів, особливостей саме нашої ментальності повинна впливати на зміст рекламних текстів та їх оформлення. [1, 126]

Цікавими є висновки Е.Ф. Тарасова про необхідність пристосувати рекламні тексти до специфічних умов сприйняття, яка породжує цілий ряд внутрішніх (*мовних*) та зовнішніх (*графічних, композиційних*) особливостей цих текстів. Перш за все, це — субстантивність рекламного тексту. Субстантивність виникає як наслідок перетворення словосполучення на речення. Загальновідомо, що головною відмінністю словосполучення від речення є відсутність предикативності, яка однозначно співвідносить зміст речення з реальною дійсністю. В рекламних текстах мовленнєві засоби предикативності частково замінюються на немовленнєві: сам рекламний текст, який є ознакою певної ситуації, співвідносить зміст тексту з немовною дійсністю. [4, 47]

Умови сприйняття рекламних та агітаційних матеріалів ставлять певні вимоги і до фонетичного аспекту мови, особливо української. Милозвучність тексту в даному випадку визначається переважним використанням музичних тонів (голосних, сонорних та дзвінких приголосних) над шумами (глухими приголосними), усуненням збігів голосних та приголосних, певним доборою і розташуванням слів.

Представники Московської психолінгвістичної школи Є.Ф. Тарасов і Л.С. Школьник головним композиційним принципом рекламного тексту вважають виділення смислоутворюючих елементів і підпорядкування цьому завданню інших засобів вираження (як мовних, так і немовних). Ці композиційно підкреслені елементи мають головне ідеологічне навантаження, тому що, створюючи або популяризує суспільні цінності, реклама виступає не тільки як інструмент економічного характеру, а і як інструмент ідеологічний, який виховує споживачів, ідучи шляхом так званого «комплексного психопрограмування». [5, 38]

Важливе питання, яким чином здійснюється вплив рекламного тексту в його ідеологічному аспекті, з'ясовує в своїй ро-

боті Н. Феарклау. Дія розпочинається побудовою взаємовідносин між виробником рекламованого продукту та аудиторією. Проблема цих взаємовідносин є невизначений та масовий характер аудиторії, а також складність та невизначена природа виробника. Як виробник, так і аудиторія мають бути персоналізованими, але в реальних умовах, при створенні та інтерпретації рекламного дискурсу, така персоналізація може бути тільки синтетичною. Синтетична персоналізація представника аудиторії виявляється в особливих текстуальних рисах рекламного дискурсу: цілеспрямоване звернення до представника аудиторії — «Ви», імперативні речення і т.п. Синтетична персоналізація виробника частково досягається за рахунок безпосереднього індивідуального звертання до представника аудиторії.

Іншим важливим елементом вербально-го та візуального впливу є створення іміджу (сучасного стилю життя, що асоціюється з молодими та енергійними представниками суспільства з досить високим рівнем доходів, які користуються плодами своєї ефективної праці). Вербальні форми вираження пріоритетів сучасного стилю життя — легкість, ефективність, економія, краса та інші.

Завершальна стадія психолінгвістичного впливу полягає у створенні позиції споживача як члена спільноти споживачів з використанням іміджу, який представники аудиторії визнають засобом вираження. Реклама перетворює людей на споживачів, а саме: вносить зміни у сприйняття суспільних моделей стосовно потреб, цінностей, уподобань, поведінки. Якщо люди щодня грають запропоновану рекламними текстами роль споживачів, уявляють та відчувають себе споживачами, тому що рекламні тексти апелюють до цієї їх ролі, то вони дійсно стануть споживачами. Те, що розпочинається, як гра, через рекламний вплив на представників аудиторії, поступово перетворюється на звичку та реальну дію. [6, 187]

Вплив може здійснюватися шляхом переконання або порад. В процесі переконання можуть бути використані знання, попередній досвід, система потреб та мотивів. Будь-яка цілеспрямована діяльність є мотивованою або навіть полімотивованою,

тобто регулюється не одним, а кількома мотивами. Тому завдання реклами полягає в тому, щоб проаналізувати потреби споживача, замість нього самого, і дати йому готовий результат. При цьому у споживача не повинно виникати сумнівів, що аналіз зроблено з його позицій і в його інтересах. Іншими словами, завдання реклами — організувати поведінку споживача, спрямовану на задоволення його потреб. Тому важливим при складанні рекламних текстів є урахування соціальних потреб представників суспільства, їх етнічні особливості, ментальність, належність до певної соціальної групи та інші соціальні фактори.

Рекламний текст — складне явище масової комунікації, інструмент лінгвопсихологічного впливу, ефективність якого важко, але важливо прогнозувати, маючи для цього експериментально підтверджені ідеї-правила, складені на українському матеріалі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гермогенова Л.Ю. Как сделать рекламу. — М.: "РусПартнер", 1994.
2. Дридзе Т.М. Язык и социальная психология. — М., 1980.
3. Леонтьев А.А. Основы психолінгвістики. — М.: "Смысл", 1997.
4. Тарасов Е.Ф. Психологические и психолінгвістические проблемы речевого воздействия // Речевое воздействие: психологические и психолінгвістические проблемы. — М., 1986.
5. Школьник Л.С., Тарасов Е.Ф. Язык улыбки. — М.: "Наука", 1977.
6. Fairclough N. Language and Power. — Longman, 1993.
7. Ogilvi D. Ogilvy on Advertising / New York: Vintage Books Edition, 1985.



РОЗДІЛ II. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

КОНЦЕПТИ Г.СКОВОРОДИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ «НОВОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ»

Г.І. Хоменко



семіосфері української літератури «нового середньовіччя» (М.Бердяєв) Г.Сковороді судилося стати чи не єдиним мислителем минулого, кого не торкнулася іманентна цій порі антиципація негативності. У той час, як система вартостей, якою оперувала особистість першої чверті ХХ ст., зумовила досить амбівалентну рецепцію авторитетів І.Котляревського, Т.Шевченка, І.Франка, М.Коцюбинського та ін., сквородинівські філософія та література робили вплив на усі сфери духовного життя, глибоко пронизуючи насамперед красне письменство.

Рецепція Сковороди здійснювалась у двох площинах: доба «нового середньовіччя», як і період середньовіччя «класичного», позначена зіткненням двох типів психології — елітарної та егалітарної.

Психологія еліти, як відомо [6, 357–379], орієнтована на екзистенцію символів та метафізичну рецепцію. Вона відповідає тому модусу пізнання, що його Сковорода визначав як «путь царській, путь верховний, путь горній» [10, 450]. Це шлях *mystagoga*, що досягнув «высочайшую господственную сціэнцію» [14, 94], а відтак його нарація стає світом «образов, заключающих в себѣ тайну» [12, 274], образів, які денотовані «по-еллински *ѡμβλῆμα*, *emblem*» [12, 274]. На цім шляху інтерпретація Сковороди досить часто супроводжується парціальними судженнями на зразок таких, що знаходимо у М.Хвильового («...Сковорода Григорій Савич, великий український філософ...» [16, 30]) чи у Ю. Яновського («...Сковорода — європейський розум і філософська голова»

[17, 39]). Ці пуантилістичні моделі підлягають законам герметизації та кодування, іманентним елітарному мисленню. Вони є імплікатами актуальних для особистості першої чверті ХХ ст. проблем. Вони відповідають досвіду, де «горизонт сподіваного» (Г.Р. Яусс) окреслює апологія духа та його креативних можливостей. Відтак, філософія Сковороди поставала серйозною віхою в амальгамах універсализму, культивованого «новим середньовіччям», що а ргіогі унеможлилював буденне, буквальне розуміння дійсності, забезпечуючи грандіозам катастроф та перетворень цього часу метафізичну версію. Відверта алюзія на Сковороду у текстах цієї доби спрямовує шукання сенсу множини перцептивних точок (скажімо, «загірна комуна» (М. Хвильовий) та «залізні каркаси полків» (Ю. Яновський) у сфері не соціальних еквівалентів, а «неявних смислових структур» (Р. Барт): редукція емпіричної каузальності відповідала елітарній телеології.

Аксіологічний верх філософії Сковороди, експлікований прихильниками моделі елітарної літератури, був підданий негації у середовищі літератури егалітарної. Цю літературу визначає феномен «подвійного *hiatus-u*» (Л. Поппер), що у даній ситуації є еквівалентом подвійного опрощення філософа: негації містично-християнського пафосу його творів та їх десимволізації. Нульовий символізм та нульовий містицизм супроводжувалися співвіднесенням інтенції



філософських опусів Сковороди з народністю та національним пафосом. Ігнорування гностичних глибин філософа зумовлювало сентенції на зразок: «Сковорода був справжній пролетар своїх часів, він був піонером у протесті проти закабалювання українського народу, проти ланцюгів рабства, принесених на Україну московськими царями» [2, 7].

Оскільки справі інтерпретації Сковороди егалітарне мислення послужило мало, напевно, варто зосередитися на когнітивних моделях еліти. Звернення елітарної особистості «нового середньовіччя» до Сковороди є жестом «нового гностика», для котрого сенси Dasein зводиться до пізнання і розуміння. Людина, сутність існування котрої визначав вокатив: «Хапайте, всмоктуйте велику свідомість. Тремтіть пожадливым пізнанням На весь солодкий всесвіт» [7, 195], — оцінювала досвід Сковороди як ідеальну парадигму шляху до цілісного знання, відтак, до реалізації «вічного прагнення справжнє впіймати» [7, 273]. Імплікатом Сковороди стає для неї глибинне пізнання, що й зумовило конструювання наративної площини багатьох текстів (і тих, де звернення до Сковороди енонсовано назвою («Григорій Сковорода» В. Поліщука, «Сковорода» П. Тичини та ін.), і тих, де ім'я Сковороди імпліковане у наративній площині («Напоєні дні» М. Івченка та ін.) за законом експлікації імагіональної константи Сковорода — «мандрівець», що «у глибини духу спускався» [7, 263]. Однак подібний досвід рецепції Сковороди формувався не тільки у сфері функціонування антиципації когнітивності. Тут, скоріше, виявляється симптом адекватного розуміння мислителя, філософія якого сконструйована ідеєю homo cognitio. Доказом цьому могло бути хоча б таке його судження: «Глава в человекъ всему — сердце человеческое. [...] А что ж есть сердце, если не душа? Что есть душа, если не бездionная мыслей бездна? Что есть мысль, если не корень, сѣмя и зерно всей нашей крайнѣй плоти, крови, кожи и протчей наружности?» [12, 238].

Відомо, що епістемологічна парадигма Сковороди з інтенцією «посутньо «зняти» опозицію античного гносису та християнської віри» [15, 69] конституювана ідеєю «чи-

стих размышлений в истинѣ» [12, 285], де «чистий» є аналогом «вѣчного». Вона відповідає «моністичній гносеології» (М.Лоський), яка, «спираючись на досвід, розуміє світ як живу, доцільну й осмислену цілісність, тісно пов'язану з Богом» (5, 199), яка забезпечує цілісне і глибинне знання про світ, а відтак, є вищим щаблем у гносеологічній ієрархії. Він піднімається над знанням — *δαίμονιον*, де *δαίμονιον* «значит знаніщо или разумѣніщо» [12, 285], що виростає з дискретних можливостей розуму, «собственного... мнѣнія» [13, 234], «разума од книг» [12, 285], це «вѣдѣніе, знаніе, подлое помышленіе, стихійное разумѣніе, долуползущее, не прозирающее в божіи стихіи, исполняющее исполненіе» [12, 256], знання далеке від ноуменального рівня речей, а тому неістинне знання. Гносеологічна вершина Сковороди конституювана імперативом «начала безначальнаго», яке іманентне суб'єкту пізнання, тому пізнання «начала безначальнаго» є у сутності своїй самопізнанням. Цей досвід сходження «к вѣчнаго точкѣ» [11, 389], яке відповідає «глибинному серцю» (П. Юркевич), прилучає Сковороду до містико-філософської традиції, пов'язаної з іменами Григорія Ніського, Діонісія Ареопагіта, Платона, Франциска Асизького та ін. Саме ідея метафізичної сутності серця, серця-топосу, що містить у собі враження від вищого світу, вищого порядку речей, серця-феномена чистої духовності, з якою людина досягає «найреальніших надр духа» (А. Бергсон), потрапляє у площину активної рефлексії та інтерпретації у період «нового середньовіччя», опосередковано фундуєчи семіосфери інтуїтивізму (А.Бергсон), ідеал-реалізму (М.Лоський), феноменології (Е.Гуссерль).

На терені української літератури цього часу духовна версія серця Сковороди дістає множини варіантів експлікації. Напевно, найбільш виразними з-поміж них є два. Перший відповідає з'ясуванню європейського характеру філософії Сковороди. Так, у повісті М.Івченка «Напоєні дні» (1924) його концепт містичного знання забезпечується алюзією на монадологію Г.Лейбніца. В такий спосіб учення про монади «субстанційне начало», «одиницю, або те, що єдине» [4, 404], мікрокосм, дзеркало Всесвіту,

подане як європейська версія ампліфікованої Сковородою ідеї монад Філолая, відомої ще з V ст. до н.е. Можливість духовного знання при цьому забезпечується принципами «попереднього встановленої гармонії» (Г.Лейбніц) та ентелехіальної зміни уявлень, згідно з якими усі монади, впорядковані за ступенем їх свідомості (монади неорганічної матерії, монади живої природи, монада людини, Найвища з монад — Бог), є завжди *atom vitale*, безсмертною субстанцією, бо в них закладена телеологія вдосконалення, телеологія свідомості Вищої монади.

Рецепція Сковороди «новим середньовіччям» у площині європейської філософії варта акцентування ще й з тої причини, що у 30-ті роки і пізніше складається релігійна версія його вчення. Вона не є аналогом богословського призматизму. Її фундає ідея « нової релігії, «релігії освяченого життя», що усуває «старі релігії, бо з їхніх форм вичерпалася уся сила духу» [3, 101].

Її імператив — негація доктринального характеру усіх вірувань і утвердження екзистенціальної суті « нової святости в житті » [3, 101]. За таких обставин рецепція Сковороди ставала шляхом від рефлексії до екзистенції. Рухаючись у сковородинівському епістемологічному просторі, інтерпретатор «опинявся над екзегезою, над історичним методом, над психоаналізом, над феноменологією релігії тощо» [8, 233]. Сковорода давав йому метод життя. Це можна спостерегти хоча б у щоденниках М.Івченка. Екзистенціальна стратегія письменника — стратегія «заспокоєння, любові і злагоди» [3, 98] є відвертим наслідуванням телеології «драгоціннішого небес и земли сердечнаго мира» [13, 240] Сковороди. Як Г.Сковорода, М.Івченко сподівається на можливості духовного знання, на можливості серця знайти «в глибині життя єдину освячену, сповнену Духом путь» [3, 101].

Друга версія «духовного серця» Г.Сковороди відповідає модернізму як естетичній домінанті «нового середньовіччя», що дотримується імперативу тотальної інновації. Він трансформував філософію серця Сковороди до рівня її танатологічної версії. За таких обставин кенотичний етос Сковороди підлягав абсолютній деструкції. Констину-

тивним моментом при цьому стало заміщення ідеї Боголюдини ідеєю Людинобога, ототожнення креативних можливостей особистості з *natura creans et non creata* (природою, що творить і нестворена). Новий, чужий XVIII століттю статус особистості першої чверті XX століття, визначив магістральну лінію експлікації філософії серця як включення її у досі табуйоване силове поле смертної миті. Відтак корпус «сердечної лінгвістики», створений сучасником Г.Сковороди Е.Сведенборгом (1688–1772) («*cor magnanimum, timidum, lactum, triste, mollo, durum, magnum, pusillum, integrum, jractum, lapideum, pinguis, mollis, mitis corde, dare cor ad jaciendum, dare cor unum, cor novum, reponere in corde, amicus cordis ta in.*» [9, 284–285], «*concordia, discordia, vecordia ta in.*» [9, 285]) можна було б розширити завдяки новому поняттю, що відповідало б танатографії серця: *thanatocordia*.

Найбільш вдалий позитивний досвід створення танатографії серця, знаходимо у новелі Г.Шкурупія «Страшна мить» (1926). Символічний простір тексту організований опозицією часу і серця, її розгортання здійснюється в такий спосіб, що мить смерті стає миттю подвигу серця. Людина «нового середньовіччя» створює своєрідну «сердечну» модифікацію «філософії загальної справи» Г. Федорова, наповнюючи її пафосом пам'яті серця. Головним імперативом перемоги над смертю стає надзвичайне почуття любові. Воно є конгруентом «любови божія» Сковороди. Але, здається, єдиним поняттям, спроможним адекватно передати істину «нового» еросу є трансгресія (Ж.Батай) за умови акцентування у ній безуму, «нехтування розумними правилами» [1, 297]. Трансгресія як «жест, що спрямований на межу», що «доводить межу до межі її буття» [1, 117], містить у собі досвід, у якому людина, що освідомлює свою кінечність, здійснює стрибок, що перевищує її власні можливості і відповідає можливостям Бога. Серце «я-котре-помирає» (Ж.Батай) стає простором трансгресії як неможливого – воскресіння померлого об'єкта любові.

Метафора серця-переможця фундована у «Страшній миті» ідеєю метафізичної сутності «пам'яті серця», що, як і «глибоке серце» Сковороди, є феноменом чистої ду-

ховності. Однак нова «логіка серця» включає в себе велику кількість позицій, які не міг сформулювати ноезис епохи Сковороди: то ідеї четвертого виміру як інтенції свідомості, багатовимірності «семантичного поля свідомості» (В.Налимов) та ін. Їх поява — явище закономірне. Вони відповідають закону «альтеральності горизонтів» (Г.Р. Яусс) досвіду різних часових площин. Відтак, і досвід Сковороди, потрапивши у площину досвіду «нового середньовіччя», часто втрачав свою автентичність, ставав новим, іншим.

ЛІТЕРАТУРА

1. Батай Ж. Из «Слѣз Эроса» // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994. С.269–368.
2. Бразуль С. Філософ-мандрівник (Г.Сковорода) // Всесвіт. 1926. Ч.13. С.6–7.
3. Івченко М. Котячим кроком (Із щоденникових записів 1932–1935 років) // Сучасність. 1991. Ч.4. С.93–101.
4. Лейбниц Г. Начала природы и благодати, основанные на разуме // Сочинения: В 4-х т. М., 1982. Т. 1. С.404–412.
5. Лосский Н. Учение о перевоплощении. Интуитивизм. М., 1992.
6. Лотман Ю. О роли типологических символов в истории культуры // Внутри мыслящих миров. Человек.—Текст.—Семіосфера.—История. М., 1996. С.357–379.
7. Поліщук В. Вибране. К., 1987.
8. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій. (Фрагмент) // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів, 1996. С.227–242.
9. Сведенборг Э. Мудрость Ангельская о Божественной Любви и Божественной Мудрости. К., 1997.
10. Сковорода Г. Брань Архистратига Михаила со Сатаною о сем: легко быть благим // Твори: В 2-х т. К., 1961. Т. 1. С.438–469.
11. Сковорода Г. Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis, сирѣчь Икона Алківіадская [Израильский Змій] // Твори: В 2-х т. К., 1961. Т. 1. С.371–402.
12. Сковорода Г. Кольцо // Твори: В 2-х т. К., 1961. Т. 1. С.248–315.
13. Сковорода Г. Разговор пяти путников о истинном щастии в жизни [Разговор дружеский о душевном мирѣ] // Твори: В 2-х т. К., 1961. Т.1. С.207–247.
14. Сковорода Г. Симфонія, нареченная книга Асхань, о познаніи самого себе // Твори: В 2-х т. К., 1961. Т.1. С.83–161.
15. Ушкалов Л., Марченко О. Нариси з філософії Григорія Сковороди. Харків, 1993.
16. Хвильовий М. Редактор Карк // Сині етюди. Новели, оповідання, етюди. К., 1989. С.29–44.
17. Яновський Ю. Чотири шаблі // Чотири шаблі. Романи. Оповідання. К., 1990. С. 25–191.



О СПЕЦИФИКЕ МЕТАФОРЫ В АНГЛИЙСКОЙ РЕНЕССАНСНО-БАРОЧНОЙ ЛИРИКЕ

К.В. Гулый



зучению метафоры в текстах западноевропейской поэзии (в частности английской) посвящено уже немало работ. С другой стороны, несмотря на то, что во многих из них делаются выводы о тех или иных специфических признаках ренессансно-барочной метафоры, до сих пор не выработано собственно лингвистической (лингвопоэтической) интерпретации этой специфичности. Так, например, в работе [2] дается следующее определение: «У большинства ренессансных поэтов структура стиха — логическая; метафора здесь — довод в риторическом споре, доказательство по аналогии, иллюстрация, поясняющая отдельные стороны основного предмета...» [2, с.152]. Данная формулировка при всей ее справедливости скорее показывает специфику архитектоники текста, а не специфику метафоры, т.е. показывает место метафоры в структуре текста, но не указывает на собственные (имманентные) специфические признаки этой метафоры.

Хорошо также известна по многочисленным работам мысль о «вычурности», «темности» и т.п. барочной метафоры, однако до сих пор нет рационального объяснения того, что конкретно представляет собой эта «вычурность» (не говоря уже об объяснении лингвистического механизма ее порождения, а существование такового — объективный факт).

В данной работе предложено понимание специфичности ренессансно-барочной метафоры английской лирики на основе собственных лингвистических признаков этой метафоры. В качестве ключевого понятия,



позволяющего увидеть такую специфичность, выступает явление интертекстуального характера, называемое метафорическим мотивом. Это понятие в данной работе определяется как связь образных средств (выраженных как отдельным словом, так и словосочетанием) метафор разных текстов, составляющих некоторое единство (в данном случае — принадлежащих одному отрезку непрерывной национально-литературной поэтической традиции), с одной и той же сферой действительности¹. Лингвистически существование мотива в данном случае обеспечивается на уровне компонентов словарных значений метафор (т.е. эти значения имеют некоторый общий семантический компонент). Мотив, определяющий специфику метафоры в английской ренессансно-барочной лирике, можно назвать «профессионально-бытовым» и отнести по типу к мотивам культурного колорита (т.е. к мотивам, вносящим в корпус текстов колорит определенной культуры). Суть этого мотива состоит в использовании в качестве образных средств метафор лексики, в прямом (т.е. словарном) значении обозначающей различные объекты, процессы и состояния, связанные с профессиональной деятельностью людей

1 Даваемое здесь определение охватывает не все типы метафорических мотивов, а лишь тот тип, который будет рассмотрен в данной работе.



(естественно — людей 16–17 вв.: ремесленной, торговой, артистической и пр.), а также с характерными деталями их быта (питание, одежда и т.п.). Полноценно профессионально-бытовой мотив существует лишь в английской ренессансно-барочной поэзии (лирике), однако единичные метафоры, перекликающиеся с этим мотивом, встречаются в постбарочной английской лирике вплоть до позднего романтизма (особенно это касается лирики раннего классицизма, имевшего непосредственный контакт с эпохой барокко), почти всегда обнаруживая аналоги в ренессансно-барочных текстах. Изредка ренессансно-барочные метафоры, реализующие профессионально-бытовой мотив, обнаруживают аналоги в поэзии средневековья. Зачатки профессионально-бытового мотива можно обнаружить в ренессансно-барочной лирике некоторых иных западноевропейских литератур, в частности, во французской.

Итак, рассмотрим охарактеризованный мотив на конкретных примерах.

1. Профессиональный субмотив

1.1. Пряильное ремесло (материал, ткань):

"Man is the shuttle, to whose winding quest/And passage through these looms/God order'd motion" (Vaughan); "those soft tods¹ of wooll² [clouds]/With which the aire is full" (Herrick).

1.2. Ремесла, связанные с обработкой металла (ковка, шлифовка, плавка и пр.), а также изделия из металла:

а) ковка "The hamer of the restles forge" [об интеллектуальной деятельности]» (Surrey); "al the playnts and prayers with which I/doe beat on th'anduytle of the stubborne wit:/But... [she] harder growes the harder she is smit" (Spenser); "Unless my nerves were brass or hammered steel" (Shakespeare);

б) шлифовка, заточка — "...he [Cupid] was only counsellor of this deed,/Always whetting my youthfull desire/On the cruel whetstone, tempered with fire" (Wyatt);

"...blunting the fine point of seldom pleasure" (Shakespeare);

в) плавка, литье — "When sorrow (using mine own fire's might)/ Melts down his lead into my boiling breast,/Through that dark furnace to my heart opprest/There shines..." (Sidney); "Only our griefs in constant moulds are cast" (Greville); "...a sullen cloud... Depur'd of all his dross... Burning in melted gold..." (G.Fletcher); ср. также в лирике раннего классицизма: "...thine [soul]/ Cast in the same poetic mold with mine" (Dryden).

1.3. Военное дело:

а) взятие крепости — "...my hart's fort" (Sidney); "...Gainst such strong castles needeth greater might,/then those small forts which ye were wont belay [о любви]" (Spenser); "For he my brest the fort of Loue resignde,/When of such warrs my fancie neuer thought" (Raleigh); "Oh, how shall summer's honey breath hold out/Against the wrackful siege of batt'ring days" (Shakespeare); ср. также: "Et pour ta [светлячка] plus sûre defense/Choisiss le fort des buissons verts" (Belleau);

б) оружие — "...sword of wit..." (Sidney); "...when Isabella came/Arm'd with... th'artillery of her eye" (Cowley); ср. в постбарочной английской лирике: "...Love's cannon charg'd with wind" (Marvell); ср. также: "La bouteille, c'est ma cuirasse... Et le jambon mon pistolet" (Jean le Houx).

1.4. Профессия врача (лечение, лекарство):

"Nor can thy shame give physic to my grief" (Shakespeare); "This foot [распятого Христа] hath got a mouth and lippes¹/To pay the sweet summe of thy [Марии Магдалины] kisses" (Crashaw).

1.5. Торговля:

"Virtue, which you with livery and seisin²/Have sold..." (Greville); "...when the day/Breaks... Stars shut up shop..." (Vaughan); "A face made up/Out of no other shop,/Then what natures white hand sets ope" (Crashaw); "Man is a shop of rules"

1 tod — букв. 28 фунтов (вес).

2 Здесь и далее сохраняется орфография источника, из которого взят пример.

1 lippes (lips) — также «края раны» (хирургический термин).

2 livery and seisin = delivery of seisin — доставка имущества в руки покупателя.

(Herbert); "Desire... I have too dearly bought... thy worthless ware" (Sidney); "...a tale... that dulls the hearers eares;/A merchandise wherof ther is no sale" (Raleigh); ср. также в лирике английского предромантизма: "I've sent you here some rhyming ware" (Burns).

1.6. Ростовщичество, прием вещей в залог и т.п.:

"...he that strives to keep man's heart upright//Taxes his fancies at a higher rate;/And... Brings all his vices to a bankrupt state" (Greville); "Thou [женщина] usurer that put'st forth all to use" (Shakespeare); "Oh cruell Time which takes in trust/Our youth... And pays us but with age and dust" (Raleigh); "Moon is an Usurer, whose gain, /Seldome or never, knows a wain" (Herrick); ср. Также в лирике 18 в.: "He gives, what bankrupt Nature never can" (Cowper).

1.7. Научная (ученая) деятельность и ее атрибуты:

"...their heads must lin'd be, like the sky,/For all opinion's arts to traffic by [т.е. как астрономическая карта, на которой указаны положения и передвижения планет и звезд]" (Greville); "... [morning] Gilding pale streams with heavenly alchemy" (Shakespeare); "Our two soules therefore, which are one,/Though I must goe, endure not yet/A breach... If they be two, they are two so/As stiffe twin compasses are two/Thy soule the fixt foot, makes no show/To move, but doth, if the'other doe.//And though it in the center sit,/Yet when the other far doth rome,/It leanes, and hearkens after it,/And growes erect, as that comes home" (Donne)¹.

1.8. Художественная (артистическая) деятельность:

а) пение, игра на музыкальных инстру-

ментах — " [Nightingale] Sings out her woes, a thorn her songbook making" (Sidney); "...those boughs... Bare ruined choirs where late the sweet bird sang" (Shakespeare); "Tune the temper to the sounds" (Campion); "Melodious birds sing madrigals" (Marlowe); Ср. также: "Rossignol. Linottes et tarins, et vous chardonnerets;/Gentils musiciens des champs et des forêts" (Passerat); "...les amoureux oiseaux chanteront une sérénade" (Viau);

б) работа художника, живопись — "I make no woeful lays,/To paint my living death..." (Sidney); "Mine eye hath played the painter and hath stelled/Thy beauty's form in table of my heart" (Shakespeare); "Review these Sonnets, pictures of thy praise" (Constable); ср. также в постбарочной лирике: "...you'll find/Only your picture in my mind" (Marvel); ср. также: "Que de ce siècle horrible on me peigne un tableau" (Jodelle);

в) работа скульптора, скульптура — "My mistress' marble heart,/Which epitaph containeth" (Sidney), "A caruer... hewed out the portrature of Venus sonne in marble rocke... So, I that seeke in verse to carue thee out" (Constable)¹; "Fate cuts us all in marble..." (Vaughan);

г) работа актера, сценическая деятельность, театр — "...sorrow holds man's life to be her own,/His thoughts his stage..." (Greville); "Of this worlds Theatre... My loue lyke the Spectator idly sits" (Spenser)²; "...those floods that are/Mixt in that watric theater [об океане]" (Herrick); "...where we are drest for this short Comedy [о жизни]" (Raleigh); ср. также в тексте предренессансного поэта: "I have played my pageant [т.е. прожил жизнь]" (Skelton); ср. также: "O nuit, tu vas ôtant le masque et la feintise,/Dont sur l'humain théâtre en vain

1 Отметим, что эта метафора приводится в качестве характерного примера «вычурности» в работе [1, с.36]. Очевидно, что здесь типичный случай реализации профессионально-бытового мотива, так как циркуль — это рабочий (профессиональный) инструмент. Т.о., вычурность в ряде случаев представляет собой не что иное, как реализацию профессионально-бытового мотива.

1 Данная метафора (как многие другие в Новой западноевропейской поэзии) перекликается образностью с "Exegi monumentum..." Горация.

2 Данная метафора — мир/театр — имеет, как известно, античное происхождение, ср. "Mundus universus exercet histrioniam" (Перроний Арбитр), и широко представлена во всей европейской лирике Нового времени.

on se déguise" (du Bartas); "Ce théâtre, où l'aurore épanche tant de roses" (Maynard).

1.9. Охота:

"Unstable dream... Thou broughtst not her in this tossing mew [т.е. постель названа клеткой для сокола]" (Wyatt); "Although lesse gifts impe¹ feathers oft on Fame" (Sidney); "... flitting Time could wag his eyas² wings" (Spenser); "The hope you wing'd³" (Campion); "What is a kisse? Why this... The sure sweet-sement, glue, and lime⁴ of love" (Herrick); ср. в лирике поэта-классициста: "Gold imp'd by thee..." (Pope).

1.10. Ср. также следующие отдельные приемы:

"...schoolmaster of delight [о поцелуе]" (Sidney); "Loue wont to be schoolmaster of my skill" (Spenser); "But you [books] were all choice flow'rs. all set and drest/By old sage florists..." (Vaughan).

2. Бытовой субмотив

2.1. Жилище:

"...the breath of my complaints douth touch/Those dainty doors unto the court of bliss" (Sidney); "So thou through windows of thine eye shall see" (Shakespeare); "Our mothers wombes the tiring houses be" (Raleigh) — ср. также с библейским текстом (Иов, 3, 10); "...wouldst thou unlock the doore/To cold despairs..." (Herbert); "The mansion of your minde,/With all the richest furniture of worth" (Daniel); Ср. также: "...l'âme divine/A sa demeure au chef et sa fenêtre aux yeux" (Catherine des Rochers).

2.2. Еда:

"Sighs are my food, drink are my tears" (Wyatt); "Breakfast of love [о поцелуе]..." (Sidney); "With my love's picture then my eye dost feast/And to the painted banquet

bids my heart" (Shakespeare); "The dewy morning's gentle wine [poca]" (Cowley); "...Health on Julia's cheek hath shed/Claret, and Creame commingled" (Herrick); "Who of the Laws sowe juice sweet wine did make" (Herbert); "Rain gently spends his honey-drops and pours... milk on grass and flowers" (Vaughan); "...the streame,/That... would closely seeme/To imitate her with his frosty creame" (G.Fletcher).

2.3. Одежда:

"Grief but Love's winter livery is..." (Sidney); "That goodly Idoll... shal doffe her fleshs fayre attyre" (Spenser); "Thy youth's proud livery, so gazed on now/Will be a tottered weed..." (Shakespeare).

2.4. Топливо:

"Sometimes I fled the fire [о любви] that me brent... And now I follow the coals that be quent" (Wyatt); "...her eyes give to my flames their fuel" (Sidney); "...the coals whych did my Fancy warme" (Raleigh); "...that fire, which... Each breast does feel, no braver fuel chose..." (Herbert).

2.5. Реалии (предметы) быта:

"Dig deep with learning's spade" (Sidney); "Life is a top which whipping Sorrow driveth" (Greville); "Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?" (Shakespeare); "Thou art the sand, which fills one glass,/And then doth to another pass [т.е. песочные часы]" (Vaughan).

2.6. Письмо, чтение:

"Nor give each speech a full point [full stop, period] of a groan" (Sidney); "...those laming eyes will... reade the sorrows of my dying spright/written with tears in harts close bleeding book" (Spenser); "...Nature's table,/Wherein she writes the cypher of her glory" (Greville).

2.7. Ювелирные изделия:

"Beauties, which were of many carats fine" (Sidney); "Her eyes more rich by many carats were/Than stars..." (Greville); "A watrie Diamond [слеза], from whence/The very Terme... was found/The water of a Diamond" (Crashaw); "...Man was a treasure,/A box of jewels..." (Herbert).

2.8. Косметика:

"...when hory heares [волосы] are powdred in her hedde" (Surrey); "With these all day I do perfume my minde" (Herbert).

1 *impe* — вставлять добавочные перья в крылья сокола, чтобы улучшить его способность летать

2 *eyas* — прилагательное, используемое для обозначения молодого только оперившегося или выдрессированного сокола

3 Тот же образ, что и в вышеприведенном примере из Сидни

4 *lime* — липкое вещество, наносимое на ствол дерева для поимки птиц

2.9. Супружество:

"The concord of well-tuned sounds/One string, sweet husband to another" (Shakespeare); "To those, whom death again did wed,/This grave's their second marriage-bed./For though the hand of fate could force/Twixt soul and body a divorce..." (Crashaw); ср. текст 19 в: "When thou, dear Sister! wert become Death's Bride" (Wordsworth).

2.10. Социальные типы:

"O Love, a rogue thou then shouldst be!" (Sidney); "Night like a drunkard reels" (Drummond); "You [звезды] common people of the skies" (Wotton).

2.11. Азартные игры:

"Hope, fortunes cheating lotteries" (Cowley); "...Fates whole lottery..." (Crashaw); ср. в тексте предренессансного периода: "Till the chance ran against him of Fortune's double dice" (Skelton).

2.12. Воровство:

"I am no pick-purse of another's wit" (Sidney); "I, with whose eyes her eyes committed theft" (Greville); "Such civil war is in my love and hate/I an accessory needs must be/To that sweet thief which sourly robs from me" (Shakespeare); ср. в тексте раннего классицизма: "...Time the subtle thief of youth,/Stolen on his wing my three and twentieth year" (Milton).

2.13. Тюремное заключение:

"So doe I now my self a prisoner yeeld,/to sorrow..." (Spenser); "...Little-ease¹ of sin" (Greville).

2.14. Имеются также отдельные метафоры, например:

"...the modest Nunnery of his breasf" (Crashaw).

Интерпретируя представленный материал, можно сказать следующее. Очевидно, что функциональный смысл профессионально-бытового мотива в ренессансно-барочной лирике состоит во внесении в ренессансно-барочный поэтический дискурс (т.е. в совокупность текстов ренессансно-барочной лирики, рассматриваемой как определенное единство) колорита автохтонной (и при

этом современной авторам) «массовой» культуры. В плане корреляции между языковой формой и экстралингвистическими характеристиками рассматриваемых художественных произведений профессионально-бытовой мотив реализует (наряду с иными факторами) особую черту английской ренессансно-барочной поэзии, которую литературоведы описывают по-разному. В частности, например, в работе [1, С.27-29] эта черта названа «народностью». В литературоведческой же работе [3, с. 215] упоминается и сама ренессансно-барочная метафора, которую называют «обывляющей», не конкретизируя, однако, этого понятия. Интерпретация причин появления этой «народности», один из типов материализации которой в текстах обеспечивает метафора, лежит уже за пределами проблематики лингвистического изучения художественных текстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мирский Д.П. Барокко и английская литература // Мирский Д.П. Статьи о литературе. - М., 1985. - С.21-30.
2. Скуратовская Л.И. Метафорическая образность в лирике Шелли и ренессансных поэтов // Проблемы взаимодействия литературных направлений: Материалы всесоюзной конф. литературоведов, окт. 1972. - Днепропетровск, 1973. - Вып.1. - С.150-153.
3. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы: Пер. с англ. - М.: Прогресс, 1978. - 326 с.



1 Little-ease — название тюрьмы в лондонском Тауэре.

М. ХВИЛЬОВИЙ: ПСИХОЛОГІЧНА ВЕРСІЯ АБСУРДНОГО СВІТУ

О.В. Муслиєнко



повідання М. Хвильового «З лабораторії» було вперше надруковане у журналі «Червоний шлях» у 1931 році (№ 7–8. – С. 5–18) та видане окремою книжкою у харківському видавництві «Література і мистецтво» у 1932. Згадка про хронологічні рамки публікації видається суттєвою при співвіднесенні із трагічною датою — 13 травня 1933 року — коли у творчості і житті письменником була поставлена остання крапка. Тому твір розкриває нові потенції прочитання у контексті реалій тоталітарного суспільства, у якому жив та творив М. Хвильовий та властивої йому моделі світовідчуття, що співвідноситься із абсурдом. Абсурдне світовідчуття складається у результаті трансформації гегелівського імперативу про те, що все дійсне є розумним, а розумне — дійсним. Як логічний результат зіткнення положень гегелівської діалектики та дійсності, трагічної неможливості людини відповісти на найголовніші, «останні» питання народжується відчуття абсурду.

На фоні зростаючого натиску з боку чиновників від літератури та у контексті літературної дискусії 1925–1928 рр., яка вийшла за межі літератури та набула політичного забарвлення, письменник, щоб бути почутим та мати можливість висловитися, вимушений був маскуватися, супроводжувати свої твори фальшивими авторськими коментарями, які треба читати часто «від зворотнього». Самі твори розраховані на «живу мисль читачеву» [16, 53], творчу особу, здатну прочитати «багатовимірний текст» (Р.Барг).



Для М. Хвильового література була не стільки сумою текстів, скільки можливістю організувати, усвідомити потік буття поза собою і в собі. Так для письменника визначальною стає форма, з потенціалом можливостей породжувати «пусті місця» (Ізер), а з ними — нові невідконтрольні ситуації інтерпретації, ситуації діалогу. Тексти створюють відчуття адекватності об'єкту, метафізичної спорідненості. Стратегією письменника стає намір переключити увагу з того, «про що розповідається» на те, «як розповідається» і самим «як» передати «що».

Оповідання «З лабораторії» зовні складається із двох сюжетних ліній, одна з яких — лейтмотив «мозкової гри» експлікує роль автора як деміурга свого художнього світу — стосується письменника, що «вирішив написати роман» [16, 469] про початок реконструктивної доби, і поєднати про цьому сатиричний та психологічний плани та історії реалізації наміру; друга — це власне і є «спроба» роману. Певною мірою аналогічне завдання ставив перед собою і М. Хвильовий, рефлексуючи з приводу того, що «героїчні будні важче писати, ніж героїчне свято» [«Силуети»], та вимушений згодом прийняти виклик на «соцзмагання», «експромтом вигадати тему свого ще й не задуманого твору (...). Треба було братися до писання. Це «треба» відчув письменник на собі як навісний тягар. Але хіба не так робились «творчі задуми» і «надхнення» всіх радянських письменників?...» [5, 208].



Намір письменника відверто демонструє назва твору — «З лабораторії». Предметом лабораторного експерименту (на користь саме такого визначення авторської позиції говорять домінуючі на початку тексту — стадії з'ясування завдання — категоричні модальності: «Письменник вирішив написати роман», «треба писати про великі події...», «ідея єсть і ідея непогана»; стиль наукового викладу: «Отже, в його романі головними дійовими особами будуть виступати партійці. Це по-перше. По-друге, треба вирішити, яку подію він візьметься описувати.» [16, 470]) формально стає «початок реконструктивної доби», а надзавданням — дослідження природи творчості, художнього таланту, стосунків митця і загалу, та на рівні «внутрішнього твору» концептуальна для М. Хвильового проблема роздвоєння «я», що набуває онтологічного значення.

Лабораторія митця демонструє експериментальний розтин душі та матеріалізацію її частин у образах героїв твору. Перед нами неначе театр душі, розгортка внутрішнього світу, здійснена в драматичній формі. Науковий інструментарій, що ним користується митець — праця доктора Е. Кречмера; переведена в медичну площину, проблема твору обертається навколо діагнозу: шизофренія (від грецького *schizo* — розщеплення та *phrēn* — розум). Найбільш рельєфно внутрішнє роздвоєння образу автора твору виявляється в драматургічній будові «діалогу з самим собою» на початку твору: «Але про що писати? — подумав письменник. — Про старі часи? Ні в якому разі! Про буденні непомітні дрібниці? Ні за що! Треба писати про великі події наших днів. Хто робить події — письменникові відомо: їх робить робітничо-селянська маса! Відомо йому. І за чийм проводом: за проводом комуністичної партії» [16, 469]. Так виокремлюється герой-письменник, що «вирішив написати *роман*» і герой-оповідач, що «мав цілковите уявлення про героїв свого *оповідання*». Згадка про час початку роботи: «одного осіннього ранку» сугестивно викликає образ автора, що наділений біографічними рисами — М.Хвильового — пор.: «Я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумливі вечори, ніжні осінні ранки, коли летять огнянопері вальдшнепи — все те, чим

так пахне сумновеселий край нашого строкатого життя» («Вступна новела»). Ідентифікація автора роману з героями проявляється на рівні імпліцитного ототожнення: «Не автор, а суцільний тобі ...потопчик... чи то пак — потопчик ...» [16, 489]. Таким чином формується модель автор-оповідач-персонаж з різним ступенем напруги та моментів збігу-протиставлення між складниками.

Твір може сприйматися як внутрішня біографія митця, що поділяє із створюваним текстом спільні комплекси: неможливість реалізації та визначення в цьому абсурдному світі. Людина не отримує відповіді на найголовніше питання: «Хто я?», драматизм цієї екзистенційної проблеми визначає рефлексію героїв твору. Письменник переймається проблемою чи «не зовсім бездарний він»; критеріями «не бездарності» для нього є міра власної визначеності із хибними соціалізованими показниками: «чистий, як сльоза (в сенсі боргів — себто без боргів)», гучна слава, «право входити до пролетарської спілки» [16, 486]. Залежність митця від оцінки «авторитетної критики» визначає динаміку творчих пошуків письменника, що пише роман, та зрештою змінює його життя: рішення «поїхати на Донбас» не виглядає невинним у світлі свідчень про те, що літературну «єресь гоїли організаційними заходами... («посилка на Донбас» практикується в партії в таких випадках.» (С. Пилипенко «Культура і побут», чч. 9 і 11, 1926). Концептуальну для М. Хвильового позицію у питанні «митець та загал» сформулював Ю. Іванів-Меженко. Авторитетний критик наголошував, що момент творчої ініціативи повністю належить індивідуумові і пов'язаний із посиленням його самосвідомості: «творчий момент — (...) це є рішуча грань: різка і безповоротна. Грань одмежування, грань, за якою починається самозаглиблення, самопіднесення і всілякі інші *само*». [14, 70]. Цей процес болючий, спрямований на подолання постійнодіючої нівеляційної сили загалу: «творчий індивід (...) не може віддати своє оригінальне, відмежоване від усього Я без боротьби» [14, 71].

Формою реалізації амбіцій стає створюваний текст. Процес творення тексту являє собою редукований варіант місії Творця,

Деміурга, що проявляється в символічній організації твору (потоп, весняне свято, Чоловік та Жінка, три дні творення «роману») та грі постійною зміною дистанції між персонажами твору та оповідачем: автор то спускає оповідача на рівень героїв, стверджуючи рівність доступної їм інформації про світ всередині тексту («Снилося йому, що він скінчив свій роман і що критики назвали його геніальним поетом» [16, 478]), то демонструє «некомпетентність»: «Що снилося письменникові — невідомо» [16, 487]. На відміну від Творця, що здійснив свій проект та, задоволений справою рук своїх, зміг константувати: «І це добре», письменник веде із собою нескінченний діалог, повний сумнівів, та, за законами оберненої перспективи, обіграє та протиставляє різні погляди. Крім того, що перед нами ситуація, на котру вказує К. Г. Юнг: «Поети також люди, й те, що якийсь поет каже про свій твір — часто далеко не найкраще, що можна про цей твір сказати. Йдеться ж бо ні більше, ні менше, як про те, що ми повинні захищати серйозність «правдивого переживання» ще й від особистого опору самого поета» [17], це ще й відвертий художній прийом, мета якого — акцентувати увагу саме на тому, що зовні піддається сумніву та заперечується. Саме за таких обставин ключові, вирішальні позиції виявляються закодованими і прочитуються як інверсії: «Письменник вирішив написати роман з живими людьми, себто з звичайними робітниками, з колективістами, з трудовою інтелігенцією, себто реалістичний роман, який би читали робітники, колективісти, трудова інтелігенція, — всі ті, хто за проводом комуністичної партії творить нове життя, й до якого б з *погордою ставились нарешті доморощені, скажім, Марселі Прусти.*» [16, 492].

Кожен із рівнів твору реалізує поліваріантні схеми, що, накладаючись одна на одну, як правило, непомітно для читача, створюють ситуацію резонансу, підсилюючи ядро схеми та видозмінюючи емпіричне розгортання тексту. Принцип контрасту стає домінуючим на тих рівнях тексту, що демонструють напругу між двома аспектами оповіді: «міфологізуючому, в світлі якого текст являється моделлю всесвіту, та фабульним, котрий відображує приватний епізод реальності» [12, 258–259.] Контраст між святковим ве-

сняним містом, безтурботною публікою та «чорним драконом» — хмарою, що перетворила місто на хаос; статикою та динамікою людей та природи; натовпом та самотньою людиною, що випала із загалу; чоловіком та жінкою; життям та смертю стає одним із ідейних концептів твору.

Додаткову смислову площину створює традиційна просторова символіка: на заході, звідки приходить хмара, знаходиться пекло, кінець світу, його майбутнє і Страшний суд. [11, 343.]. Подія відбувається у місті, що у символічних системах [15] співвідносне із мікрокосмічним відображенням космічних структур; сакральному центрі (хронотоп порогу, площі, кутка-завулка) та сакральній часовій точці («В цей момент у небі метнулася огняна блискавиця, і над Харковом розсипався черговий удар грому» [16, 472], на межі двох різних станів. У точках вищої напруги гомогенність простору та часу зникають, вони стають дискретними. Так автор синтезує есхатологію внутрішнього буття і становлення з історією зовнішнього світу, ототожнюючи їх у космічній перспективі. За умов такої організації події вирішуються у космічних, фізичних та психічних еквівалентах, котрі прочитуються здебільшого у оберненій, люциферичній перспективі. Намір демонструвати якісну неподільність (тотожність) крайніх проявів буття, що зіткаються, означає зміщення уваги на тих, хто долею волі опинився «між двох вогнів», а це, в свою чергу, визиває різке посилення особистісного акценту. Рівень особистісної трагедії М. Хвильового, означеної Д. Донцовим: «Хто знає, що думає людина з «розколотим «я», людина, подібна до його «фантастичної країни, що в розльоті... раптом зупинилася над бузумною кручею й задумалась?» [6, 453], та героїв твору споріднені, хоча сам автор зрештою виводить героїв за межі конкретних просторово-часових координат і рівень проблеми піднімає до меж універсальних.

Декларований письменником намір «описати подію...» та демонстрована неспроможність реалізації власного проекту є атрибутом абсурдного світу. Подією, що стала темою внутрішнього твору, виявилися потоп та випадкова зустріч і путь людей у місцях, що символізують хронотоп останньої

межі на порозі, на дорозі, площі, закутку, кімнати і т. ін., що кодують у різних символических площинах простір — зовнішній, внутрішній, чужий, свій. Так моделюється «путі індивідуальної метафізики» [13, 148], тобто таке випробування, що є умовою здійснення та нагальною потребою визначення «я» в цьому світі. При цьому автором демонструються різні рівні модальності екзистенційної заклопотаності. Потенцією реалізації стає принцип «оформлення внутрішнього життя ззовні, з іншої свідомості», на межах внутрішнього життя, там, де «душа внутрішньо повернута поза себе» [2, 90] — діалог, що відбувається «на останніх межах». Діалоги між героями ведуться в межах «пригадайте», «пам'ятаєте», «вгадайте», оскільки для здійснення комунікації необхідно, щоб співбесідники мали приблизно однакову концепцію реальності та спрацьовував постулат «спільної пам'яті», [7, 221], бо ж пам'ять і асоціативна діяльність як спільний душевний процес є моментом подолання абсурду. У неунормованому світі індетермінізм стає структуротворчим принципом, визначає події в житті героїв, керує долею. Відсутність причинних зв'язків у світі з такою структурою допускає рівну можливість для будь-яких непередбачуваних подій, ніщо не прогнозується, ні в чому не можна бути впевненим: «ви знаєте, що нас чекає в моїй квартирі?... Саме в тій, куди я вас зараз веду? Не знаєте? — Не знаю! Уявіть собі, — усміхнулось Спиридонова, — я теж не знаю. Веду... і не знаю.» [16, 482] «несподіванка за несподіванкою налітали сьогодні на сіроокого велетня. День суцільною несподіванкою зустрічав його» [16, 475]. За таких умов випадок набуває функцій фатуму, долі: так випадково розбухана стихія загнала на чужий ганок Марченка та Спиридонову спричинила їхню зустріч, випадково з'являється та зникає професор Ярута, згадується в розмові Катруська Жукова, випадково зустрічається на путі Хрущ. Ряд замикає людина, її доля, міра її визначеності, можливість реалізуватись, що видаються теж фатально випадковими. Невизначеність, випадковість є ознакою людини — серед героїв твору жоден не відповідає своїй версії, а є лише «проект»: письменник, що пише роман, не в

зміст його написати, ставиться під сумнів його «не бездарність» у розумінні загалу; Марченко, виявляється, не має вищої освіти та й взагалі «не лікар», та й «хто його знає, може, він вже й жонатий» [16, 491]; Колю Хруща «назвати ..мужчиною якось важко було» [16, 482], працює він «за архівдякона, архівмандрита і архівпастиря — одночасно» сам він вважає, що посідає посаду архіваріуса [16, 485]; професор Ярута — невідомо, «пан» чи «товариш» зрештою транслюється до «псоре і навіть «пс» [16, 475]; Катруська Жукова не визначена взагалі, її немов не існує; Ліда Спиридонова переймається тим, чи шизофренік вона. Усвідомлення такого свого жеребу — «на кожному кроці порушується принцип каузальності» [16, 490] — стає причиною серйозних нервових розладів з офіційним діагнозом «шизофренія». Подібний діагноз стає мало не нормою для людини 20–30-х років початку сторіччя, версією її світовідчуття. За таких умов формою подолання відчаю може стати мистецтво, про це свідчить «експериментальний» роман Г. Гессе «Степовий вовк» (1927): «...недосконалу наукову психологію ми доповнюємо поняттям, яке називаємо мистецтвом побудови. Тому, хто пізнав розклад свого «Я», ми показуємо, що частини його він завжди може в довільній формі скласти заново і досягти тим самим незкінченої різноманітності і гри життя. Як письменник створює драму із змєньки фігур, так ми будемо із фігур нашого розколотого «Я» все нові групи з новими іграми та напругою, з вічно новими ситуаціями [4, 159].

Спроба автора спрямувати вістря конфлікту в площину медичну (галузь психотерапії) — ситуацію постановки діагнозу, може сприйматися як чергова містифікація, котра, проте, не позбавлена глибокого екзистенційного значення та складає символічну багаторівневу поліваріантну модель світу та особистості в ньому. Якщо враховувати свідоме спрямування письменника на творення текстів складних та герметичних, згадка імені Кречмера не видається випадковою. Ретельно прописані автором нюанси душевних порухів героїв та їх зовнішні прояви (жести, пози, особливості мови, логіку побудови фрази, розвитку думки) свідчать про глибоку обізнаність М. Хви-

льового із революційною працею доктора Е. Кречмера, робота якого «Будова тіла та характер» саме була опублікована у російському перекладі у 1924 р. Праця вченого була на часі для тих, хто для себе проблему «душа матерії» («Сентиментальна історія») вважав світоглядною. Вчений вважав, що «Душа — це все те, що було відчуте, сприйняте, уявлене, бажане. Душа є світ як переживання, сума усіх речей, що розглядається з певної точки зору. Всередині нашого переживання світ розділяється на дві зони для нас: на «я» і «зовнішній світ». Полюси розрізнення «я-зовнішній світ» та «дух-матерія» в обох випадках складаються із протилежностей між актом переживання (= «я» або душа) і змістом переживання (= зовнішній світ, або матерія). Але поміж цими полюсами хитається той комплекс переживань, котрий ми називаємо нашим власним тілом, і до того ж хитається у нашому сприйнятті так, що він рівною мірою може бути зарахованих до матерії, як суб'єкт нашого чуттєвого сприйняття, і до «я», як діючий суб'єкт і невід'ємна основа останнього.» [10, 9] Зрозуміло, що спроба аналізу психотипів героїв (та й автора) твору на основі вказаної праці може видатися невинновладною самовпевненістю і вести за рамки філологічних аспектів, все ж, ігнорувати відверті вказівки та ситуації не видається можливим. Прочитані «за Кречмером», вони вносять ряд суттєвих доповнень та розставляють необхідні акценти, організують художній конфлікт творів. Твір, художніми домінантами якого є контраст та інверсія, демонструє їх на цьому рівні найбільш чітко. Глибинний, внутрішній сюжет твору набуває екзистенційного прочитання та розвивається за законами парадоксії у модальностях, визначених вченим-психологом.

Тендітна та мініатюрна Ліда Спиридонова — «ніжне створіння», що недоречно блідне, червоніє та сміється «тихим, глибинним та неприємним сміхом» (за Батаєм, такий сміх породжує тоска, він виправдовує страх, «потаємну недостатність») (1, 155). Вона — людина із вищою освітою, що «дуже охайно поводить із своєю головою», і зовсім «не вміє писати якісь циркуляри», «сидить та пише, що підказують», а

для неї «це — жах! Це білий жах» — за визначенням вченого — тяжіє до шизоїдного типу поведінки із виразними характеристиками гіперестетика. Такі люди, як Ліда, рухливі, чутливі, ексцентричні, імпульсивні, «поквапливі, метушливі, кручені» [10, 490.] Вона не боїться дощу — це її стихія, відчуває красу, мислить образами: «І пройшла злива. Все змilo! Рішуче все! І нема бруду. (...) я говорю про інший потоп...» [16, 482].

Потоп Марченко — зовні цілковита протилежність Ліді. «Темний шатен зі спокійним лицем і такими ж спокійними темносірим очима... Назвати його надто гречним не можна було (...), його трохи мамулювати рухи ніяк не в'язалися з старим поняттям про зразкову ввічливість. Але в той же час ніхто б не ризикував назвати його й дикуном. Якесь своєрідна культурність пройняла всю його велетенську фігуру» [16, 475]. Характеризуючи Марченка, письменник розвиває наукове визначення «дерев'яні», що дає вчений, для людей такого типу (шизотимічний тип, анестетик (холодний), схильний до аутизму, замкненості, створенню обмеженої індивідуальної зони — «стояв обличчям до стіни»), у художній образ: «ураганна злива так мертво прицяхувала... велетенську фігуру до дверей, що мужичну й справді можна було прийняти за різьблення» [16, 472]. Люди такого типу стильні та стримані, вчений називає їх «аристократичними» [10, 490]. Для «аристократів» характерна особлива холодність, спілкуються вони тільки в обмеженому колі, залежні від зовнішніх обставин, віддають перевагу сталим стосункам, ритуалам («апарат — велика річ»). Такі люди, як Марченко, проявляють байдужість з елементами боязливості і ворожості та холод одночасно із палким бажанням, щоб їх залишили у спокої, спілкуються поверхнево без глибокої психічної зацікавленості. У спробах в усьому старанно йти за вченим, письменник свою мету бачив, звичайно, не тільки і не стільки у постановці діагнозів, хоча робить це віртуозно: «Ви бачили обличчя шизофреніків? Ну, звичайно, бачили!» [16, 490]. Завдання митця — насамперед «література як акт побудови душевного життя» [13, 37]. І тому результат наукового дослідження вченого: «більшість шизоїдів відрізняються

не тільки надмірною чутливістю або холодністю, а тим і іншим одночасно» [10, 473], «вони не розчиняються у середовищі, між ними і людьми завіса із скла», і — нарешті: «обидва сорта людей погано розуміють один одного» [10, 491] для письменника стає психологічною версією абсурду, бо «ключ до шизофренічного внутрішнього життя — це одночасно ключ (і єдиний ключ) до великих областей нормальних людських почуттів та вчинків». [10, 469]. Тому кульмінаційний фрагмент монтується за законами оберненої перспективи. Герої виходять за межі соціологізованих умовностей, залишаються просто Чоловік та Жінка, що йдуть «як сліпий з поводитирем» містом, яке закоронувала «як і завжди прекрасна райдуга» «глухими нагірними заулками» у «глухий закуток», де «запах з могилок», у маленьку кімнату, вікно якої «виходило в якусь кам'яну стіну» [16, 488]. Поетика твору плину свідомості, що демонструє крайній прояв «руху не всередину психологічних скарбів душі, не у внутрішній духовний світ, духовне життя, (...) це розшифровування враження вивертання себе у зовнішній простір» [13, 135] моделює межу есхатологічної заклопотаності Людини — Митця, Автора, Героя твору, Сучасника.

Художній експеримент українського митця продемонстрував версію світобачення людини 20–30 років ХХ ст. та певною мірою випередив подальші художні пошуки європейських модерних письменників у спробах поєднати психологію та психоаналіз із мистецтвом як «шлях індивідуальної метафізики» [13, 148]. В культурній традиції 20-х–30-х років спроби досягнення змісту віртуального істинного світу моделюються шляхом відчайдушного художнього експерименту, абсурд стає засобом трансцендентного пізнання. Поетика абсурдного твору відображає ті межі, на які натикається всяка система, спрямована сприймати та відображати світ в його цілісності. Мова йде про елементарний рівень, діалог, але зрозуміло, що неспроможність бути почутим в цьому світі приводить суб'єкта до самого себе і до очевидності, котра означає, що «я світ, а світ не я». Складається враження, що нема відповіді на питання, котрі життя ставить одне за другим, і що «історія закін-

чується у безнадійній питальній інтонації.» [3, с. 475.].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Батай Ж. Внутренний опыт. СПб., 1997. — 334 с.
2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. — С.7–181.
3. Вульф В. Современная художественная проза. // Называть вещи своими именами.: Прогр. Выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986. — 470–475. с. 475.
4. Гессе Г. Степной волк. // ИЛ 1977, №5, с.159.
5. Гришко В. Останній твір Миколи Хвильового. // Микола Хвильовий. Твори: У 5 т. — Нью-Йорк, Балтімор, Торонто, 1986. — Т.5. — С.204–215.
6. Донцов Д. Микола Хвильовий // Микола Хвильовий. Твори: У 5 т. — Нью-Йорк, Балтімор, Торонто, 1986. — Т.5. — С.439–464.
7. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1996. — 471с.
8. Іванів-Меженко Ю. Творчість індивідуума і колектив // Музагет. — К., 1919. — № 1–3.
9. Кемпински А. Философия шизофрении // Экзистенциальная психиатрия. М.—Г. 1998. С.148–157.
10. Кречмер Э. Строение тела и характер. М., 1995. — 608с.
11. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. — 357 с.
12. Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1970. С. 258–259.
13. Мамардашвили М. Психологическая типология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб., 1997. — 568с.
14. Меженко Ю. Творчість М. Хвильового // Шляхи мистецтва. — Х., 1923. — Ч.5.
15. Топоров В. Мандала. // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. М., 1992. — Т.2. — С.100–102.
16. Хвильовий М. Новели, оповідання. «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи» Роман. Поетичні твори. Памфлети. К., 1995. — 815 с.
17. Юнг К.Г. Психологія та поезія. // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст., Львів.

ЛИРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РАССКАЗ Ю. КАЗАКОВА 50–60-Х ГОДОВ

Р.Г. Кузьменко



овый этап познания и отображения действительности вызревает в литературе в 50-е годы. Активизация общественного сознания и гражданской позиции писателей вызвала двуединый процесс: с одной стороны, происходит небывалое развитие документально-очерковой литературы, с другой — формируется лирико-психологическое направление в литературе.

Усиливающийся интерес к личности, вызвавший структурные изменения прежде всего в малых эпических формах, приводит к рождению новых жанровых разновидностей. В творчестве С. Антонова, Ю. Нагибина, Ю. Казакова возникает тип лирико-психологического рассказа, который оказался репрезентативным для жанровой системы 50-х годов.

Структурно-художественные приметы лирико-психологического рассказа, движение жанра, его изменение и развитие особенно зримо прослеживаются при анализе прозы Ю. Казакова.

Сегодня уже совершенно ясно, что писатель является одним из самых ярких представителей психологического направления в литературе 50–60-х годов. Но с позиций сегодняшнего дня ясно и то, что проблематика, герои, художественная манера Ю. Казакова опережали художественное сознание если не читателей, то критиков и не были поняты большинством из них. В дискуссиях 60-х годов критики почти единодушно утверждали, что в рассказах Ю. Казакова «нет человека в его временных и общественных связях» [9], что писатель скатывается на позиции абстрактного гуманизма или

«склоняется к биологической концепции человека» [6].

Хотя в 70-е годы критики стремились к большей объективности в осмыслении своеобразия казаковской прозы [10, 11], устойчивым остается мнение о том, что герои писателя выключены из процесса жизни [7]. Только в конце 70-х и в 80-е годы появились работы, ставящие целью всесторонне исследовать творческую индивидуальность писателя, определить его вклад в развитие современной литературы [3, 4].

То, что не поняла и не приняла критика 60–70-х годов, составило основу своеобразия Ю. Казакова — его оригинальную художественную концепцию личности, привлекающую за собой особый тип героя и конфликтных ситуаций в рассказах писателя.

Ю. Казаков уже в раннем творчестве стремится к философскому осмыслению бытийной сущности жизни человека. Отсюда вытекает, с одной стороны, художественное исследование интимного микрокосма человеческого существования, когда человек предстает не столько в соотнесенности с внешними обстоятельствами (социумом), сколько в полной противоречий внутренней, эмоционально-психологической жизни. С другой стороны, философское постижение сущности бытия человека невозможно без соотношения его духовно-личностного микрокосма с макрокосмом, мирозданием в целом, с «вечными» проблемами бытия — жизни и смерти, счастья и любви, смысла че-



ловеческого существования. Лирико-философским воплощением макрокосма в рассказах писателя часто выступает природа, а соотношение человека с ней является основанием философско-психологических конфликтов («Плачу и рыдаю», «Осень в дубовых лесах» и т.д.).

Поскольку автобиографическое начало являлось для Ю.Казакова непрямым условием художественности, современная критика считает возможным прочесть его рассказы как «роман рассказчика», в котором важное место принадлежит лирическому герою, наделенному авторским мироощущением и выступающему в разных ипостасях (автора-рассказчика, героя-рассказчика, героя) [4, с.30–32].

Уже в ранних рассказах «Ночь» (1955), «На охоте» (1956), «Тэдди» (1956), «Арктур — гонимый пес» (1957), «Нишкины тайны» (1957) мир природы чрезвычайно богат звуками, красками; здесь осязаемо передано родство лирического героя с окружающим миром, вызывающим богатую мозаику его переживаний. Так, в рассказе «Ночь» особая поэтическая тональность возникает благодаря обостренному чувству природы, которым одарен лирический герой, его умению не только слышать звуки, запахи, «молчаливую, робкую ласку» природы, но и как бы растворяться в ней, быть сопричастным всему, что в ней совершается. Эта отзывчивость — свидетельство тонкой духовной организации героя-рассказчика, близкого автору. Внешняя канва охотничьего рассказа намечена скупой, но в лирическом сюжете через смену состояний природы раскрывается микрокосм человеческого «я», переживающего свои связи с целым. Для этого мировосприятия характерно стремление познать внутреннюю глубинную суть человека и мира. Уже в ранних рассказах Ю.Казакова человеческое существование осмысливается как элемент космического бытия. Вероятно, что космическое мироощущение, напряженные поиски смысла бытия, выход к осмыслению «вечных проблем», наметившиеся в рассказах Ю.Казакова уже в 50-е годы, дали повод критике считать писателя продолжателем в советской литературе классических традиций,

прежде всего традиций И.Тургенева, И.Бунина, А.Чехова [3; 8; 10].

Усиление философского потенциала прозы, исследование человека в многообразных взаимосвязях с миром станет характерным для советской литературы в 70–80-е годы. Ю.Казаков же предвосхитил это явление в своих лирико-психологических рассказах 50–60-х годов. Еще и поэтому критика оказалась неподготовленной к их прочтению.

В ранних рассказах Ю.Казакова («Ночь», «На охоте») чрезвычайно сильно передано ощущение гармонии с природой и желание верить в то, что ее красота вечна. Но уже в рассказах 60-х годов возникает «смутное ощущение вины перед земной красотой» (И.Крамов), осознание, что мир не вечен. Это ощущение обнаруживается в рассказе «Плачу и рыдаю» (1963), отмеченном многослойностью содержания. Как обычно у Казакова, эпический сюжет — охота на вальдшнепов — обозначен скупой. Во внутреннем же сюжете значимыми оказываются размышления Елагина. Его монологи «выражают духовное кредо писателя: это он, сам Казаков, преисполнен трагического благоговения перед тайной мироздания, это он страдает, ощущая всюду разлитую в природе полноту жизни как величайшую благодать, это он испытывает властное притяжение земной красоты и тревожится за нее с каким-то почти суеверным страхом» [4, с. 223]. Миротношение Елагина выявляется благодаря его восприятию природы, что и определяет лирическую тональность и философскую наполненность рассказа. Автору важно передать атмосферу загадочности, возникающую в прекрасном весеннем лесу в момент пробуждения природы: «До чего же это был прекрасный весенний вечер. Оттаявшая земля резко шибала в нос, хотя из оврагов тянуло еще снежным холодом... Приблизился, ударял сумеречный час. И как обычно, для Вани, для Елагина и Хмолина время двойлось: казалось вместе и медленным и быстрым. Пока еще было не слышать ни звука, дневная жизнь замерла, ночная еще не началась, и не свистал еще дрозд в стеклянной светлоте между черными ветвями, и солнце еще горело где-то за лесом, один ручеек

только стучал и чмокал, как всегда». И дальше в описании леса возникает атмосфера повторяемости всего, что происходит в природе и в человеческой жизни, а также «тайнства вечного обновления и возрождения в природе» (В.Химич), свидетелями которого становятся люди. Возвышенность слога («приближался, ударял сумеречный час.»), пронзительность авторской интонации, которая позволяет необычайно точно и тонко передать и сверкание Венеры, и свист дрозда, свидетельствующий о наступлении ночи, и появление вальдшнепов, их таинственный полет и особый свист, не похожий ни на один из земных звуков, — все это создает атмосферу необычности, великого тайнства красоты и вечности окружающего мира. То, что происходит в лесу, постоянно соотносится о вечностью. Отсюда повторения — «как всегда», «как обычно», «как и вчера», «как миллионы лет назад». Обычная ситуация — охота на вальдшнепов — становится импульсом для философских обобщений. Как у К.Паустовского, С.Антонова, у Ю.Казакова эмоциональное состояние героя преломляется в состоянии природы. Но в рассказе «Плачу и рыдаю», как и в других, возникает «пейзаж-состояние», а картины природы становятся «эстетическим эквивалентом» духовности, любви, красоты. В результате гимн природе перерастает в апофеоз жизни.

Рассказ «Плачу и рыдаю» показывает обоснованность упреков Казакову в неопределенности авторской позиции, в бесконфликтности его произведений или незначительности происходящих в них событий [2]. Авторское отношение к изображаемому выражено здесь определенно, оно — в точных и емких деталях, пронизывающих картину пробуждающего весеннего леса, создающих особый эмоциональный тон при обрисовке характеров героев. Авторская позиция сказывается и в контрасте между прекрасной природой и людьми, стреляющими в нее. В эпизоде, когда Ваня подходит к подбитому им вальдшнепу, а вся птица — грудь, изгиб шеи, длинный тонкий клюв, ржавая спина — устремлена вверх в смертной тоске, возникает мотив, который обозначит один из персонажей рассказа

«Вон бежит собака»: «Охота — убийство, а женщина — мать, и ей убийство вдвойне противно».

И.Кузьмичев писал, что «в этих словах... четко звучит авторское предостережение, которое герой рассказа пока не берет в толк» [4, с. 217]. Открыто автор-рассказчик выражает свое отношение к убийству природы в рассказах «Белуха», «Долгие крики». Правда, писатель судит без назидания, без нажима. Отсюда и возникали нарекания в неопределенности авторской позиции. Однако Ю.Казаков намного раньше В.Белова, В.Распутина, В.Астафьева понял, что убийство природы, разрыв связей с ней, наступление цивилизации на нее опасны для человека, для его духовно-нравственного, а значит, и общественного бытия.

Выразителен в этом отношении рассказ **«Осень в дубовых лесах»**. Оставшись наедине с природой, герой и героиня обретают на мгновение полную поэзии гармонию любви. Здесь выразительно подчеркнута и «природность» героини («ее голос, и крепкое тело, и шершавые руки, ее северный выговор были как дыхание нездешней птицы — дикой, сероперой, отставшей от осенней стаи» [1, с. 180]), да и лирической герой переживает чувство внутренней гармонии, счастья, творческого взлета здесь, в дубовых лесах. Московские эпизоды контрастны по отношению к тем, которые происходят на Оке. Думается, что здесь не «вызов обществу» (Арк. Эльяшевич), а кристаллизация того конфликта, который более трагически будет осмыслен в «Царь-рыбе» В.Астафьева, в произведениях писателей-«деревенщиков».

«Осень в дубовых лесах» по структуре чрезвычайно близка рассказу «Плачу и рыдаю». В центре обоих произведений стоит «герой лирической ориентации» и внутренний лирический сюжет, развитие которого отражает духовные движения героя, сложные и разветвленные. Это выражено и в тонком ощущении природы, и в трепетном, суеверном страхе — вдруг любимая не придет, и в восприятии музыки, которая много говорит сердцу героя. Ценность человеческой жизни для лирического героя измеряется тем, сколько будет в жизни таких ночей,

как выпавшая им на долю: «Мы шли тихо, молча, как в белом сне, в котором мы наконец были вместе».

Вместе с тем «Осень в дубовых лесах» представляет собою элегическое повествование о любви. Для Ю. Казакова любовь является высшим проявлением человеческой сущности и воплощением гармонии с мирозданием. В этом плане Казакову наиболее близки традиции И. Бунина. Но у И. Бунина человек бессилен перед вселенским злом катастрофически устроенного мира. У Ю. Казакова в «Осени в дубовых лесах», как и в рассказах «Адам и Ева», «Двое в декабре», «На острове», любовь осмысливается как «драма разлуки». Но «здесь вскрывается драма обоюдной беспомощности людей перед разлучающими их и опустошающими их жизнь силами бытия, которые вызываются не только, а подчас и не столько внешними причинами, но исходят от них самих, «изнутри» их собственного человеческого несовершенства [8, с. 109].

Осмысление-переживание любви как «драмы разлуки» оттеняет развитие Казаковым еще одной лирико-философской темы, в предшествующей литературе наиболее отчетливо развитой Буниным. В рассказе «Осень в дубовых лесах», так же как и в ряде других лирических повествований («Плачу и рыдаю», «На охоте»), исследуя отношения лирического героя с природой, автор выходит к проблемам жизни и смерти. Вслед за И. Буниным, лирическому герою прозы Ю. Казакова свойственно трагическое ощущение смерти и огромная жажда жизни. Ощущение огромности, бесконечности мира и конечности человеческой жизни рождает конфликт, который присутствует в подтексте и сообщает элегическую тональность повествованию. Для рассказов Ю. Казакова характерна сюжетная незавершенность, что обусловлено спецификой конфликта. Писатель стремится к выявлению внутренней сущности личности, прослеживает движение человеческой души наедине с самим собой, в отношениях с любимым человеком, через отношение к природе. Поэтому в основе его произведений лежит этический конфликт, развивающийся в сфере внутренней жизни, который приобретает особую глубину, когда, осмысливая отношения

человека и природы, автор выходит к «вечным» проблемам.

В 50–60-е годы лирико-психологический рассказ получил развитие у С. Антонова, Ю. Нагибина. Но этико-философская глубина и художественное совершенство рассказов Ю. Казакова этого периода позволяют считать именно его зачинателем лирико-психологической прозы в малых жанрах.

Объясняя расцвет военной лирико-психологической повести на рубеже 50–60-х годов, Н. Лейдерман пишет, что эта повесть «запечатлела решительный поворот художественного сознания к исследованию путей формирования нравственной личности, к осмыслению роли моральных критериев в жизни общества» [5, с. 83]. Однако проза Ю. Казакова показывает, что несколько раньше эту потребность общества в новом художественном сознании воплотил лирико-психологический рассказ, что и обусловило его доминирующее положение в жанровой системе 50-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казаков Ю. Поедмте в Лопшеньгу: Рассказы. Очерки. Лит. заметки. М., 1983.
2. Каретникова М. Лиризм и лжелиризм // Мол. гвардия. 1962. № 6. С. 259–266.
3. Крамов И. «Хлеб» и «соль» жизни: О рассказах Ю. Казакова // Наш современник. 1977. № 12. С. 170–178.
4. Кузьмичев И. Г. Юрий Казаков: Набросок портрета. Л., 1986.
5. Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982.
6. Николаев П. Личность, мораль, литература // Москва. 1962. № 3. С. 167–175.
7. Синельников М. Апология или исследование? // Знамя. 1970. № 12. С. 217–232.
8. Смирнов И. А. Ранняя новеллистика Ю. Казакова // Жанры в лит. процессе. Вологда, 1986. С. 97–111.
9. Фоменко Л. Искусство малой прозы // Звезда. 1960. № 3. С. 191–197.
10. Химич В. В. Чеховские традиции в рассказах Ю. Казакова // Проблематика стиля и жанра в сов. лит. // Уч. зап. Уральск. ун-та. 1970. № 107. Сер. филол. Вых. 17. Сб. 3. С. 70–91.
11. Чекулина Н. А. Нравственные проблемы в лирико-философской новелле Ю. Казакова // Уч. зап. Ташкент, пед. ин-та. 1974. Т. 130. С. 70–95.

ЗАСОБИ ПСИХОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ В РОМАНІ «ЄВПРАКСІЯ» ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

Т.К. Блажеєвська



рикметною ознакою творчості Павла Загребельного є стильова поліфонія, що виявляється у застосуванні різнопланових стилістичних прийомів — елементів публіцистики, літописного стилю, психологічних, фольклорно-умовних засобів. В історичних романах письменник також яскраво демонструє цю властивість, причому в кожному новому творі він якоюсь мірою постає в новій якості, знаходячи свіжі форми втілення авторського задуму. Незвичність композиційного вирішення соціально-аналітичного роману «Диво» дала змогу П.Загребельному розкрити ідею духовної спадкоємності поколінь і безсмертя таланту. Використання пригодницьких елементів у сюжеті «Смерті у Києві» виявилось доречним для відтворення драматичних подій, що відбувалися у Києві середини XII ст. в боротьбі за князівську владу. Публіцистичність оповідної манери, галерея блискуче виконаних сатиричних портретів з використанням іронії, гротеску — внесли елемент достовірності у «Первоміст» — роман без єдиної історичної особи. А внутрішній монолог, обраний письменником за домінуючий художній прийом в «Євпраксії», створив оптимальні умови для дослідження психології, посилив філософський, загальнолюдський пафос цього роману-роздуму про самотність жінки, відірваної від батьківщини, та її трагічну долю.

Поява роману «Євпраксія», а пізніше й інших творів «іменного» триптиху («Роксолана», «Я, Богдан»), відкрила для читача нову мистецьку грань П.Загребельного як тонкого знавця людської душі. До цього

деякі критики зараховували його до письменників, яким взагалі не властиві екскурси у внутрішній світ героїв [5, с.16].

Очевидно, така точка зору має підстави для існування. Засоби відтворення психології людини в літературі різноманітні. Письменники можуть звертатися до так званих «зовнішніх» прийомів (авторські характеристики, вчинки, пряма мова, портрет і т.д.), але також можуть використовувати і засоби розкриття характеру «зсередини» (внутрішній монолог і діалог, самоаналіз героя і т.п.). Виразність досягається також за допомогою засобів опосередкованого психологічного аналізу — опису зовнішніх проявів духовного життя персонажів [6, 8]. Із цих трьох форм психологічного зображення у київському триптиху («Диво», «Смерть у Києві», «Первоміст») переважають «зовнішні» прийоми і передусім — авторські характеристики, оскільки П.Загребельний тяжіє до монологічного принципу побудови літературного твору. Звичайно ж, вони не можуть з усією глибиною розкрити внутрішній світ героїв, емоційно-інтелектуальні чинники їхньої поведінки тощо.

Але при уважному прочитанні згадуваних романів помітна тенденція автора досліджувати психологію через безпосереднє відображення внутрішнього світу персонажів. Наприклад, в «Диві» у такий спосіб переконливо розкриваються характери Сивоока, Ярослава Мудрого, професора Гордія Отави. В романі «Смерть у Києві»



внутрішнє мовлення є одним із засобів характеротворення Дуліба — передової людини свого часу, книжника і філософа. Інша справа, що не в усіх випадках звернення до даного прийому доцільне: найефективніше він діє при відображенні психології людини мислячої, з багатим спектром переживань. Згадані герої належать саме до цієї категорії. Натомість у «Первомості» персонажів такого типу немає, тому внутрішні монологи майже відсутні.

Як бачимо, і в романах, які передували «Євпраксії», письменник користується засобами, що розкривають «діалектику душі», але робить це вибірково, враховуючи індивідуальні особливості психології діючих осіб.

Специфічність завдань, висунутих П.Загребельним у романі «Євпраксія» (аналіз зовнішніх і внутрішніх чинників трагедії особистості), посилила увагу письменника до прийомів, що зображують іманентну динаміку характеру. У цьому творі, чи не вперше на давньоруському матеріалі, так глибоко і всебічно досліджено внутрішній світ жінки. С.Скляренко, який створив у диалогії «Святослав» (1959) і «Володимир» (1962) психологічно достовірний образ матері-страдниці Малуші, поклав початок такому підходу. Але Малуша — вигаданий персонаж і не посідає центрального місця в творі. В романі російського письменника А.Ладинського «Анна Ярославна — королева Франції» (1961) головна героїня — княжна, як і в «Євпраксії». Анна у А.Ладинського лірична, мила, жіночна. Але характер її статичний, життєві колізії мало впливають на його розвиток, тому що письменник не надто заглиблюється в духовний світ героїні.

У П.Загребельного головна увага зосереджена на «діалектиці душі» княжни, що опинилася за межами своєї батьківщини і волею долі була приречена на самотність. Жінка, за уявленнями письменника, вміє зберігати душевну чистоту в умовах часом просто неймовірних, тому «... доля людська, надто в трагічних її вимірах, найвиразніше простежується на прикладі жінки...» [3, I, с. 3].

У романі розглянуто різні аспекти трагедії героїні, яку, — іронічно зауважує автор, — очевидно помилково назвали

Євпраксією — «Щасливою». Віддана заміж до Німеччини за багатого маркграфа, вона овдовіла, ще не досягнувши повноліття. Ставши дружиною імператора Генріха IV, Євпраксія сподівалася ошчасливити світ коханням або й народженням нового життя. Але була позбавлена і цієї природної жіночої радості. Чиста душею і помислами, імператриця зазнала мерзенного наклепу і безпідставних ревностей з боку чоловіка, а згодом стала сліпим знаряддя помсти в руках ворогів Генріха IV. Головна ж трагедія героїні полягала у тому, що вона не мала найнеобхіднішого в житті людини — батьківщини, радості від спілкування з близькими людьми, елементарного взаєморозуміння. Опинившись абсолютно самотньою в чужому і ворожому їй світі, Євпраксія знаходить єдиний порятунок у роздумах і спогадах. Тільки багаті поклади духовної енергії допомагають їй протистояти важким життєвим обставинам, тому П.Загребельний приділяє так багато уваги психологічним станам героїні, її снам і мріям, гранично точно передає зміну емоцій, бажань, настроїв.

Психологічні стани змальовуються в літературі через розгалужену систему художніх засобів. З цієї метою письменник може використовувати портрет, авторські характеристики, пейзаж, інтер'єр, листи, сни тощо. Найбільш виразно і докладно психологічні стани відтворюються через мову персонажів — зовнішню і внутрішню. Академік В.Виноградов називав внутрішній монолог прямим і безпосереднім відображенням свідомості, її «мікркосмосом», вільним у більшості випадків від влади «фрази», від слів-фантомів, «від зовнішніх традицій штучної гри, від акторського позування і загалом від усіх обмежень і умовностей зовнішньої мови» [1, с.167].

У зв'язку з цим даний прийом служить важливим засобом відображення психології людини в літературі. Внутрішній монолог найбільше відповідає «розуму, схильному до рефлексії, напруженого, поглибленого самоаналізу» [4, с.146]. Тому не є випадковою його велика роль у відображенні духовного світу Євпраксії. За допомогою внутрішнього мовлення П.Загребельний розкриває найрізноманітніші стани душі своєї героїні:

сум, збайдужіння і безсилля, що опанували Євпраксією по дорозі до Німеччини, трепетне чекання змін після досягнення повноліття у Кведлінбурзькому монастирі, бажання щастя і надію на взаємне кохання під час знайомства з імператором Генріхом IV; гірке розчарування в чоловікові й одночасну радість від думки, що вона подарує світові нове життя, повну відчуженість після смерті дитини і жагу свободи, прагнення протистояти важким обставинам долі. Звертаючись до безпосереднього відтворення свідомості Євпраксії, письменник простежує моральне змужніння імператриці — перехід від наївно-дитячих ілюзорних поглядів до більш тверезих і об'єктивних оцінок людей і оточення. Після звільнення з вежі П'яного Кентавра, в якій імператор ув'язнив дружину за непокору, Євпраксія розмірковує: «Розтоптане життя, усе понищено, убито всі наміри, відібрано віру в усе святе й благородне, високі пристрасті поганьблено, нічого не лишилося, але треба жити, треба вірити в людину, піднести людське в собі, піднятися над цим світом, показати йому: є ще святощі, є надії, є найвищий обов'язок людини — прагнення до щастя!» [3, I. с.283].

Завдяки майстерному відображенню через внутрішнє мовлення душевних станів Євпраксії П.Загребельний досягає ефекту правдоподібності, робить доступним і зрозумілим теперішньому поколінню внутрішній світ давньоруської жінки.

Внутрішній монолог може передаватися в літературі по-різному. Своєрідність внутрішнього мовлення у П.Загребельного полягає в тому, що думки персонажів передаються в авторському викладі. Наприклад: «Зрозначена, безсила, змучена, Євпраксія плакала впродовж багатьох днів, не приховувала сліз, зробила свої сльози викликом, погрозою, зброєю. Ніколи не гадала, що вистачить у неї мужності на такий плач. Хай почують усі. Хай побачать її пречисті сльози і вжахнуться від того бруду, серед якого живуть разом зі своїм імператором... Вона принесла ці дитячі сльози з далекої далечі, із своєї молодої землі, з молодою мовою і незатьмареними звичаями. І хоч тіло її набуло дорослості, у душі лишалася дитиною, бо що таке дитина? Про-

сто маленька людина. Ці ж тут вихвалялися своїми старощами, своїм триванням аж до самого Риму, своєю історією, а що мали насправді? Бруд, ганьба, нікчемність. І коли така їхня історія, коли такий час, у якому вони тривають, сповнені пихи, то нащо вони їй? Вирватися, випручати, вискочити. Куди і як — Євпраксія не думала і не відала. Не могла в ті розпачливі дні збагнути й того, що людина не може жити поза історією, як не може не дихати» [3, с. 163–164].

Вжитий наразі прийом так званої невласної прямої мови дає змогу письменникові водночас і зображувати, і оцінювати. Ця особливість притаманна не тільки даному уривку. «Чистих» внутрішніх монологів у П.Загребельного немає. Безпосереднє відтворення свідомості героя у романіста завжди найтіснішим чином переплітається з його власною оцінкою подій. В деяких випадках навіть важко визначити ту грань, де закінчується внутрішнє мовлення і розпочинається авторський відступ. Авторське втручання у свідомість героїв не завжди сприймається як необхідний художній прийом. Надмір оцінок і балакучість оповідача іноді стають на заваді динаміці характеру.

Так само, як і внутрішнє, зовнішнє мовлення персонажів в «Євпраксії» часто доповнюється авторським коментарем. Оскільки в прозі П.Загребельного голос автора займає домінуючу позицію стосовно голосів персонажів, то діалогам і монологам відводиться більш скромна роль, у порівнянні із, скажімо, С.Скляренком, Р.Федорівим, Р.Іваничуком. І хоча зовнішнє мовлення не є провідним засобом розкриття психології в «Євпраксії», воно дає вагомі штрихи до загальної картини людського буття, розкриття тайни міжособистісних стосунків тощо. Так, задля більшого підкреслення самотності головної героїні, відсутності взаєморозуміння між нею і Генріхом IV П.Загребельний вводить до твору розмови Євпраксії з глухим імператором [3, с.145–146; с.149–150].

Як бачимо, за допомогою зовнішнього і внутрішнього мовлення письменник переконливо відображає почуття, які передають різноманітні нюанси настроїв та індивідуальність світосприйняття героїв. Але іноді

П.Загребельний вживає одні й ті ж словесні штампи, що не сприяють індивідуалізації переживань персонажів. Надто часто герої «Євпраксії» знаходяться в стані «збайдужіння». Люди, яких побачила княжна Євпраксія у Німеччині, — «здиравілі самітники», «збайдужілі до світу» [3, с.35]. Народ зустрічав молоду маркграфиню «збайдужіло й похмуро» [Там же, с.40]. І «маркграф, дивно збайдужілий до всього, слухняно вихилився з вікна» [Там же, с.47].

Папа Урбан II у сприйнятті Євпраксії теж сидів мовчки, непорушно, в тупому збайдужінні» [Там же, с.296]. Зрозуміло, що всі люди за певних життєвих обставин можуть опинитися в стані збайдужіння. Але лексичні засоби художнього відображення цього стану мають бути більш різноманітними.

І все ж, порівняно з попередніми історичними творами, в романі «Євпраксія» П.Загребельний розширює арсенал засобів психологічного аналізу, значно активізує функції окремих художніх прийомів.

У романі виразно помітна тенденція до психологізації портрета. При тому опис зовнішності персонажів не тільки зростає кількісно, а й зазнає якісних змін — більшість портретів підпорядковано зображенню внутрішнього світу героїв. Наприклад, Генріха IV характеризує важкий погляд, який «падав... у нього згори вниз, гнів, розчавлював, не смів ніхто попадати під той погляд, хто ж падав — мав неминуче загинути» [3, с.79]. Цей погляд знищує, очі імператора «шалено зблискують» [Там таки, с.111], в описі зовнішності Генріха IV неодноразово підкреслюється схожість з гончим псом. Таким чином, використовуючи виразні портретні штрихи, письменник змальовує німецького імператора як людину владну, жорстоку, морально і фізично спустошену.

Особливістю портрета у П.Загребельного є також наявність у ньому домінантних психологічних деталей. Зображуючи Євпраксію, автор постійно відзначає її молодість, красу і цим протиставляє княжну фізично німецькому Генріхові IV. Домінантні портретні деталі служать ефективним засобом індивідуалізації персонажів, завдяки чому відіграють особливо важливу роль у змалюванні зовнішності героїв дру-

гого плану (воєвода Кирпа, маркграф Генріх, Вільтруд, Матильда Тосканська).

Належну увагу П.Загребельний приділяє і психологічному мотивуванню вчинків персонажів. Поведінка Євпраксії у всіх життєвих ситуаціях, в яких вона зображена, є цілком природною. Складається враження, що письменник ставить себе на місце княжни, перевтілюється в образ героїні, а потім уже описує її вчинки. Що ж до постаті Генріха IV, то тут П.Загребельний виступає скоріше у ролі публіциста, ніж митця.

Пейзаж як засіб психологічного аналізу в романах П.Загребельного виконує здебільшого традиційні функції. Він або співзвучний настрою героя, або ж змальований як контраст до життєвих подій. Природа і настрої героїв в історичних творах письменника часто зображуються за принципом художнього паралелізму. Це й закономірно, оскільки людина минулого відчувала себе органічною часткою оточуючого світу і зіставлення її життя з явищами природи лише виразніше підкреслює цей взаємозв'язок. Світ природи в свідомості персонажів іноді міфологізується, що також органічно ув'язується з особливостями світосприйняття людини давньоруської епохи.

В романі «Євпраксія» тенденція до міфологізації природи особливо помітна. В дусі народно-поетичної творчості змальована сцена втечі Євпраксії від Генріха IV. Тут ми зустрічаємо характерні для фольклору перепони — ріки, пустелі, символічний образ скляної гори. Так само, як і в казці, імператриці допомагають добрі істоти. П.Загребельний називає їх чеберяйчиками. Лінія «чеберяйчиків» в «Євпраксії» видається дуже вдалою. Те, що жінка XI століття мислить міфологічними образами, сприймаючи природу за живу істоту, виглядає історично і психологічно достовірним. «Чеберяйчики» для Євпраксії, як і «співаночки» для Насті Лісовської із «Роксолани», є теплим спогадом про батьківщину, тому що живуть ці істоти тільки на рідній землі. Однак шкода, що П.Загребельний не утримався від спокуси повторити оригінальний мотив «чеберяйчиків». Історія про «негорюнчиків», яку розповідає дітям слідчий Твердохліб в романі письменника

«Південний комфорт», видається непотрібним повторенням відкритого в «Євпраксії» [2, №1, с.92–93].

Окремими вдалими знахідками позначене використання інтер'єру, сновидінь як засобів психологічної характеристики персонажів «Євпраксії». Так, наприклад, важливу психологічну функцію виконує інтер'єр у сцені відвідин Євпраксією папи Урбана II. Трон папи прикрашають орли, котрі «з нашорощеними крилами сторожко втупліні в того, хто наближається, так й готові зірватися, стрибнути навстріч, хижо клонуті своїми безжальними дзьобами. І очі у «святого» — «безбарвні, як у старого орла». Цей збіг вражає і без того схвилювану імператрицю. Вона «стояла залякло перед химерним троном, дивилась не вгору, на папу, а на отих орлів, що стерегли папські ноги й мірилися виклювати їй серце» [3, с.295]. Тут інтер'єр разом з іншими художніми прийомами — портретом папи, роздумами Євпраксії — вдало відтворює тривожний настрій, що опановує імператрицю під час зустрічі з главою римської церкви.

Не меншої ваги надає П.Загребельний також психологічній функції сновидінь, за допомогою яких влучно передає душевний стан Євпраксії напередодні важливих життєвих подій. У них, як і в портретних характеристиках, основне смислове навантаження автор відводить яскравим художнім деталям, за допомогою яких схоплена сама суть явища. Наприклад, вагітній Євпраксії сниться дитина, яка не має рук. І цей сон ніби пророкує нещасливий фінал для майбутньої матері [Там же, 77, 244].

Таким чином, в «Євпраксії» П.Загребельний значно ширше і різнобічніше, ніж у попередніх історичних творах, використовує засоби психологічного аналізу, що надає

його персонажам більшої достовірності, посилює гуманістичну, філософську спрямованість роману. Психологічний аспект, у якому зображена головна героїня «Євпраксії», стає домінуючим і в наступних романах-біографіях П.Загребельного «Роксолана» та «Я, Богдан».

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. Избр. тр. М., 1976.
2. Загребельний П.А. Південний комфорт // Вітчизна. 1984. №1–2.
3. Загребельний П. Євпраксія. К., 1987.
4. Кондратьева Д. Майстерність зображення характеру в романі Й. Авіжюса «Втрачений дім» // Проблеми характеру в рад. багатонаціональній літ. К.; Одеса, 1977.
5. Кухар-Онишко О.С. Становлення стилю письменника // Рад. літературознавство. 1974. №7. С. 13–20.
6. Страхов И.В. Психологический анализ в литературном творчестве. Саратов, 1973.
7. Фащенко В.В. Павло Загребельний: Нарис творчості. К., 1984.
8. Фащенко В.В. У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури. К., 1981.



ПОЭТИКА НОВЕЛЛЫ И.А. БУНИНА «ГЕНРИХ»

Е.В. Егоянц
Н.П. Евстафьева



о настоящего времени художественная специфика новеллы «Генрих» не привлекала сколько-нибудь пристального внимания исследователей, ограничивающихся, как правило, лишь упоминанием о ней как о части бунинской книги «Темные аллеи» в связи с самой общей характеристикой цикла [2, 3, 4]. Между тем анализ структуры и поэтики этого произведения проясняет как итоговый смысл воплощенной в нем нравственно-философской концепции, так и суть жанровых модификаций, способствовавших выявлению новых содержательных возможностей психологической новеллы.

«Генрих», подобно типологически родственным ей новеллам в составе «Темных аллей» («Кавказ», «Гая Ганская», «В Париже» и «Чистый понедельник»), обнаруживает ведущую роль подтекста [8, с.89–90] в образовании новеллистической структуры. Его эстетическая природа в произведениях подобного типа может быть различной. В данном случае она обусловлена организацией в системное единство портретных и пейзажных эпизодов композиции. В «Генрих» они гораздо более развернуты, чем, например, в «Гале Ганской», в силу чего обладают большей эстетической завершенностью и самоценностью. По сути они являются «переходной» формой от лирического фрагмента, входящего в состав лиро-эпической жанровой формы (в нашем примере — новеллы) к жанру лирической миниатюры, «стихотворения в прозе», занимающему значительное место в итоговой книге Бунина [4].

В настоящей статье мы ставим целью проследить, каким образом внутренняя соотнесенность и взаимосвязь лирических портретов и пейзажей создает подтекст, являющийся основой содержания нравственно-философской концепции произведения и обуславливающий новеллистичность его жанровой формы.

Фабула новеллы, как и воплощающая ее внешняя (эпическая) сюжетная линия, заурядна. Герой — писатель Глебов — не без сожаления расстается с радостями столичной московской жизни, а также с двумя своими возлюбленными — юной поэтессой Надюшей и искушенной Ли, — чтобы вместе с третьей женщиной, умницей и красавицей Еленой Генриховной («Генрих»), отправиться в Ниццу. И он, и она, предчувствуя зарождение глубокой, страстной любви, стремятся порвать старые связи: он — с Надюшей и Ли, она — с австрийским редактором Шпиглером. На первый взгляд, осуществление намерений героев не может привести к серьезным конфликтам на почве ревности соперниц и соперника. Прощание Глебова с молоденькой, наивно-театральной Надюшей и, тем более, с пародийно-инфернальной Ли не предвещает ничего драматического. В свою очередь, рассуждения Генрих о том, что австриец — «человек расчетливый и пойдет на мирный разрыв» [1, с.133], также настраивают на благополучное развитие событий.

Нарисованный портрет австрийца менее всего напоминает тот тип личности, с кото-



рым традиционно связываются склонности к всепоглощающей страсти. А фрагменты, запечатлевшие образы Надюши и Ли и минуты их любовных свиданий с Глебовым, свидетельствуют о полной исчерпанности обоих «романов». Заметим, что все три контура любовных историй героев новеллы типологически родственны повествовательным лирическим миниатюрам* в составе книги «Темные аллеи» (Ср.: «Второй кофейник»).

Описание же былых и нынешней возлюбленных Глебова структурно и концептуально соотносимы с портретными стихотворениями в прозе. Выразительные зарисовки на тему нелюбви героев, как и их портреты (Надюши, Ли, Шпиглера), создают в подтексте сильное противостояние подлинному чувству Генрих и Глебова. Так, провожающая писателя и подозревающая его в неверности Ли выглядит нелепо и комично, несмотря на яркую внешнюю красоту. Неумеренно и зло сверкая глазами, манерно извиваясь и театрально изображая пылкую страсть, она вполне определенно показывает характер своей связи с Глебовым.

Генрих же появляется в купе Глебова, когда поезд уже тронулся. Он видит смеющуюся женщину, как будто озаренную мягким, теплым светом. Генрих — «очень высокая, с тонкими, как у англичанки, чертами лица, с живыми янтарно-коричневыми глазами» [1, с.132] — предстает воплощением женственности и благородства. Очарование героини создает особую атмосферу набирающего силу взаимного чувства героев. Любовь оказывается как бы отделенной от внешнего мира и «защищенной» ограниченным пространством уютного купе поезда и бесконечно изменяющимися впечатлениями дороги, тонко дополненными воспомина-

ниями и ассоциациями. В большинстве случаев они принимают форму лирических миниатюр, которые органично вплетаются в фабульную канву новеллы, постепенно наполняя ее глубоким философским смыслом. Иначе говоря, портреты и пейзажи, взаимодействуя друг с другом, создают системное единство, обуславливающее эстетическую природу подтекста в новелле «Генрих» и в конечном итоге проясняющее художественную специфику этого произведения.

Предаваясь воспоминаниям, Глебов рисует словесно-поэтический портрет цыганки Маши, приоткрывающий тайну его собственной души. Отшучиваясь от иронично-подозрительности Генрих, герой пытается характеризовать танцовщицу подчеркнуто примитивными красками: «Очень худа и даже не хороша — плоские дегтярные волосы, довольно грубое кофейное лицо, бессмысленные синеватые белки, лошадиные ключицы в каком-то желтом крупном ожерелье, плоский живот» [1, с.134]. Но увлекаясь воссозданием ее восхитительного танца, завершает портрет виновато-восторженно: «... как подберет на руки шаль из тяжелого старого шелка и пойдет под бубны мелькать из-под подола маленькими башмачками, мотая длинными серебряными серьгами — просто несчастье!» [1, с. 134]. Легкая снисходительная усмешка Генрих, ее готовность понять и принять героя таким, каким он есть, вносит в их диалог интонацию полного взаимопонимания и доверия, столь редко даруемого Буниным персонажам его любовных историй. Переживая в пути «счастье совсем семейной ночи», Генрих и Глебов достигают полной гармонии человеческой и любовной близости. Истинность ее — в откровении героев, в исповедании в самом заветном, потаенном. Благоговейно и страстно звучит признание Глебова в любви к дорожной ночи, к мельканию станционных огней, к божественному и дьявольскому искушению «жен человеческих» и в неприятии упреков «подлых душ» за присущую ему смелость сочинителя.

Наличие скрытого конфликта дает о себе знать по мере приближения героев к Вене. Тональность их общения меняется: грустно-шутливое настроение постепенно переходит

* В основу классификации жанровых разновидностей «стихотворения в прозе» (или лирической миниатюры) нами положен предложенный Г.Н.Пospelовым принцип разграничения стихотворной лирики (см. 6, 7), позволяющий выделить портретную, пейзажную и повествовательную типологические разновидности прозаической лирической миниатюры.

в отчаянно-тревожное. Художественно эта модуляция осуществлена посредством включения в повествовательную ткань новеллы пейзажной зарисовки швейцарской каменной деревушки. Ее дикая красота, уподобленная дну ущелья, отчетливо дисгармонизирует камерному счастью Генрих и Глебова. «Портрет» сурового лика природы не смягчается ласковой беспечностью женщины. Герои уже предчувствуют катастрофу, которая разразится помимо их воли и без видимых причин.

Описание варшавской погоды, с мокрым ветром и редким, крупным дождем, и далее — бледной от «жидкого снега» равнины по пути в Вену подготавливает кульминацию лирического сюжета, неожиданную для эпического хода событий. Утреннее пробуждение Генрих сопровождается ее внезапными слезами. Попытка объяснить причину грусти звучит в устах героини трогательно-наивно: «Через несколько часов ты уедешь, а я останусь одна, пойду в кафе ждать своего австрийца... А вечером опять кафе и венгерский оркестр, эти режущие душу скрипки...» [1, с. 137]. Глебов пытается удержать возлюбленную от ненужного поступка. Отвечая ему порывом новой страсти, почти иступленной нежности, Генрих в подсознании уже прощается с Глебовым. Ее отчаянные надежды на их вечную близость разобьются о ненависть человека, персонажирующего неотвратимый рок. Для композиционной выразительности новеллы очень важно, что портрет австрийца с «бледно-зеленым» лицом, источающим злобу, вклиняется в наиболее лирически насыщенный эпизод повествования, выводя таким образом в текст новеллы вступившие в конфликт категории бытия — любовь и смерть.

Развернутый финал произведения начинается фрагментом, темпо-ритмическая организация которого создает элегический фон дальнейшим событиям: «И был венский вокзал, и запах газа, кофе и пива, и уехала Генрих, нарядная, грустно улыбающаяся...» (1, с.138). Собственно геройное мироощущение объективируется авторской речью, т.е. происходит энергичный выход подтекста в текст новеллы, обозначенный гирляндой блестяще написанных пейзажей: от ослепительного Земмеринга до «ласко-

вых огней милой Италии». Колористическая насыщенность дорожных зарисовок («красное вино «Феслау» на ослепительно-белом столике», «райское индиго неба», «воспаленно-красный, дымящийся огонь») психологически достоверно воссоздает состояние Глебова в момент переживания разлуки с Генрих. Призрачный вид Антибского мыса навевает на героя пока еще смутную тревогу. Скоро она сменяется нервозностью, потом злостью и ненавистью от осознания собственной беспомощности перед вытеснившим все другое желанием целиком принадлежать Генрих. Предполагая обман, герой пытается «взглянуть на все свое жалкое и постыдное поведение трезво», забыть возлюбленную и вернуться в Москву. Рожденный этим настроением мотив беспечности скоро заглушается потоком трагических ассоциаций. Глебов вспоминает прекрасную огнеглазую сицилианку и молодого гребца в «погребально лакированной гондоле», слышит «злой и жалостный» надрыв чайки, видит меркнувший диск маленького солнца. Ровная безнадежная тоска — оцепенение героя — «взрывается» газетным сообщением об убийстве Генрих Артуром Шпиглером.

Развязка сюжета возвращает к центральному, как оказывается, звену его завязки — размышлениям Глебова над не вполне понятной ему самому жаждой путешествий: «... в Ницце теперь чудесно, Генрих отличный товарищ... а главное, всегда кажется, что где-то там будет что-то особенное, счастливое, какая-нибудь встреча...» [1, с.130]. Предчувствие какого-то нового счастья настолько теряется в торжестве достигнутой героями полной гармонии взаимной любви, что по-настоящему актуализируется лишь в момент известия о смерти Генрих, когда проясняется и причина пережитого ею внезапного приступа тоски. Иначе говоря, в лирическом сюжете новеллы последовательно воплощается авторское видение неизбежности трагического исхода внешне благополучной любовной коллизии. Безусловной родственностью мироощущения порождена любовь, предваренная дружбой умных, тонких, красивых людей, с большим темпераментом переживающих обаяние друг друга. Свойство обоих — изящно-ироническая оценка окружающего мира, сочета-

ющаяся с элегической сопричастностью всему прекрасному. Но Генрих и Глебов по-разному выражают невозможность безраздельного единения человека с уже осознанной и прочувствованной красотой. Истинно трагическая личность — Генрих. Вспомним, что Глебов, отправляясь в путешествие, не с ней связывает надежды на счастливую встречу, хотя рядом с возлюбленной принадлежит ей целиком. Генрих в силу своей утонченной духовности и пронизательности не может не предчувствовать трагическую развязку романа с Глебовым. Ее смерть — неизбежный итог земной любви, освобождение страсти от связей с эмпирической действительностью во имя сохранения нравственной и духовной высоты, достигнутой в момент кульминации любовной близости людей.

Таким образом, жанровая структура новеллы «Генрих» представляет собой синтез разновидностей лирической миниатюры, органически связанных в целостное единство новеллистическим началом. Вопрос о художественной специфике собственно лирических миниатюр в составе книги Бунина «Темные аллеи» требует специального исследования. Однако, анализ поэтики новеллы «Генрих» показал, что вычленению миниатюр как относительно самостоятельных и типологически дифференцированных жанровых форм предшествовала их разработка внутри новеллы. В «Генрих» отчетливо проступают лирические портреты и пейзажи, а их особая организация создает подтекст, существенно расширяющий содержательные возможности традиционной жанровой формы.

1. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1966. Т.7.
2. Гейдеко В.А. А.Чехов и Ив.Бунин. —М.: Сов. писатель, 1976. —376 с.
3. Иофьев М. Поздняя новелла Бунина // Иофьев М. Профили искусства. —М.: Искусство. 1965. —С.279-319.
4. Иссова Л.Н. Проблема жанра стихотворения в прозе // Учен. зап. Калнингр. ун-та. —1970. —Вып.5. —С.17-31.
5. Михайлов О.Н. И.А.Бунин: Жизнь и творчество. —Тула: Приок. изд-во, 1987. —317 с.
6. Пospelов Г.Н. Лирика. —М., 1976. —208 с.
7. Пospelов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Пospelов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: Сб. ст. —М., 1983. —С.202-212.
8. Сильман Т.И. «Подтекст» — это глубина текста // Вопр. лит. —1969. —№1. —С.89-102.



ОБРАЗ БОГОРОДИЦІ І ЗАСОБИ СМИСЛОТВОРЕННЯ БАРОКО

О.Ю. Супрун



пецифіка українського бароко полягає у поєднанні богословських концепцій і віянь нової епохи, сакрального і риторичного. Нашим завданням і буде виявлення засобів, що розширюють смислові можливості символічних образів, взятих для позначення Богородиці.

Користуючись старою риторичною традицією, де кожен образ підлягав чотирирівневій структуризації на літеральний та алегоричний рівні (тропологічний та анагогічний) [9, с. 19–30], бароківі письменники доволіно ставлять акценти на речовому рівні, щоб потім перенести їх на потрібний об'єкт. Інтертекстуальність була головною інтерпретаційною моделлю досліджуваного періоду і стала основним генератором смислу. Але семантичний діапазон символів обумовлений не тільки їх поділом, згідно з досвідом олександрійських теологів, а й прив'язуванням їх до певної теми.

Кожна з 24 частин книги Дмитра Туптала «Руно орошенное» побудована на взірці емблеми: епіграф до оповідання-міракля — надпис, чудо — картинка, повчання та бесіда — підпис. Ці гетерогенні елементи тематично детерміновані і їхня єдність стає смислоутворюючою як для всієї конструкції, так і для її образних складових. Назва одного з оповідань — «Роса обуреваемым пристанища» — розвинена у тексті чуда повідомленням про звільнення чоловіка Томи від бісівського впливу біля Богородичної ікони. У роздумах з цього приводу автор звертається до образу Іони в утробі кита та інтерпретує його як провіщення народження Христа від Діви-Матері «...се храняше Іону три дни жива и невредима, яко хотяше слово отъ Дѣвы нетленно воплотитися чесою Іона образъ в китѣ

бѣше» [3, с.89]. Дмитрій Ростовський, очевидно, спираючись на матеріали апокрифічного євангелія, в «Успенській драмі» зображає смерть і по трьох днях взяття в небо Діви Марії. Використавши сюжетну паралель Успіння Богородиці та смерті. Воскресіння і Вознесіння Христового, автор п'єси застосовує до змалювання події раніше згаданий образ, що традиційно тлумачиться як знак Воскресіння Христового [7, с. 14].

У творчості Григорія Сковороди зустрічаємо образ Діви Марії, вплетений в загальну тканину філософії українського Сократа. Звернення до архаїчного літературного засобу — стилістичної симетрії — дозволяє побачити в поетичній формі задекларування філософського узагальнення:

*Снійде архангел в Назарет ко Дѣвъ,
Приносить радость праматерь Евѣ
Радуйся Ево! Радуйся, Дѣво! Обрадованна.
Господь с тобою! Радость с тобою,
Всѣм будет данна [6, с. 267].*

Відповідно до особливості поетичного засобу — другий член симетрії говорить про теж, що й перший, але іншими словами та іншими образами [5, с. 169] — образи Дѣви Марії, як майбутньої матері Спасителя, і Єви, як типової представниці людства, прирівнюються. Адресатом слів благовісника стає кожна жінка, але за певних умов — «вмѣстивших в серцѣ своемъ духъ заповѣдй Господнихъ, пошѣаю, ублажаю и цѣлую симъ цѣлованіемъ» [6., с.169]. Таке прирівнювання ні в якому разі не применшує ролі



Божої Матері, а малює духовно-філософську перспективу для людства.

Бароко — епоха, в яку символ може реалізувати «тяжіння до графічного зображення» [2, с. 23]. Наочним прикладом цього служить велика кількість збірників емблем, та й, зрештою, творчість Григорія Сковороди. В кінці XVII століття спостерігаємо явища зближення двох типів знаків в одному образі — іконічного і конвенціонального. У «Руні» іконографічна схема Покрови стала моделлю деяких символічних уподібнень: «Матери нашей Преподобнословенной даны быша двѣ крылѣ орла великаго, то оуповаемъ яко она покрыетъ ны кровомъ крылу своєю, извѣщаемся о покровительствѣ ея отъ Андрея святого юродиваго» [3, с. 79]. Ця конструкція, побудована на асоціації образів, унікальне поєднує різномірні елементи: міметичної моделі ікони, заснованої на історичній правдоподібності [4, с. 45], і словесного знака. Джерелом образів для уподібнень в часи бароко все частіше ставали новозапозичені, а полюбляння роздумувати над марністю життя спрямувало увагу авторів до Апокаліпсису. Есхатологічний період став однією з головних тем, мистецьке втілення якої найбільш часто робили, звертаючись до образу Божої Матері. Дванадцять зірок над головою Диви Марії і місяць під ногами на іконах викликали виразну алюзію тринадцятої глави творіння Іоана Богослова. Дмитрій Туптало користується її рисами у збірці: «І коли побачив дракон, що він повержений на землю, переслідував жінку, яка народила сина-мужа. А жінці дано двоє крил орла великого, щоб летіла в пустиню на місце своє, де кормитиметься там за часу, часів, і півчасу, далеко від лиця змія» [Одкровення 12: 13–14]. Наглядність картини і типологічна подібність ситуацій опіки своїх дітей птахом і людей Богородицею дозволяє застосовувати подібні образи до одного з трьох головних елементів у почитанні Богоматері [4, с. 117] — тієї, що має особливий дар охороняти людський рід від вічного й дочасного горя.

У XVII столітті були розповсюджені твори, заголовком яких був певний символічний образ: «Труби словес проповідних», «Меч духовний» Лазаря Барановича, «Вертоград многоцвітний» Симеона Полоцького, «Ключ розуміння» Іоанікія Галатовського, «Огородок Марії Богородиці» Антонія Радивилівського, «Руно орошенное» Дмитрія Туптала та

ін. Відомий дослідник І. Чернов відзначає, що «у літературі бароко позатекстові елементи тексту, наприклад, посвяти й дедикації, цікаві для з'ясування функції його в даний період» [10, с. 155], але, крім цього, співвідношення між заголовком і текстом — засіб генерування сенсу. Символічна перспектива у передмові до збірки оповідань-міраклів Дмитрія Туптала, привносячи «Икону Пресвятой Богородици Чудотворную» і «малую книжищу сію» до «руна орошенного», уподібнює їх одне до одного, що свідчить про наближення малярського образу до наративного тексту.

У Антонія Радивилівського між заголовком і текстом також складаються метафоричні стосунки, де «Огородок» — це і вся Церква, коли «На цвѣтахъ святыхъ zostали, бо яко цвѣты в Церкви сами процвѣтали» [1, пердм.], і Печерський монастир, і вся євангельська історія. Автор неодноразово наголошує, що певна подія, наприклад, розп'яття Христове, відбувається в «Огородку», який у книзі складає риторичний простір, обмежений її рамками.

Отже, основними засобами смислотворення в українській літературі доби бароко стали: тематична детермінованість образу, його чотиривісний структурація, зближення різних типів знаковості, вживання стилістичних засобів, відношення між структурними елементами тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ант. Радивилівський. Огородок Марії Богородиці. К., 1676.
2. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс / теория метафоры. М., 1990. — С. 5–32.
3. Дим. Туптало. Руно орошенное. Чернівці, 1683. — 106 с.
4. Іванків Є. Український християнський схід. Чикаго, 1992. — 245 с.
5. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. — 357 с.
6. Сковорода Г. Вірші Пісні, і т. ін. К., 1983. — 542 с.
7. Сперанский М. Н. Успенск, драма св. Дмитрия Ростовского. М., 1907. — 41 с.
8. Успенский Л. Богословие иконы православной церкви. М., 1989. — 476 с.
9. Ушкалов Л. В. Світ українського бароко. Харків, 1994. — 112 с.
10. Чернов И. Из лекций по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976. — 186 с.

ЗМІСТ

Розділ І. Мовознавство

<i>Сващенко А.О.</i> Антропонімія Слобожанщини в XVII ст.	4
<i>Філон М.І.</i> Методичні аспекти дослідження образів українських колядкових пісень	11
<i>Муромцева О.Г.</i> Про мову Ганни Барвінок (до 170-річчя з дня народження)	16
<i>Ломакович С.В.</i> Предикативне відношення в структурі одиниць малого синтаксису	20
<i>Редін П.О., Щербакова Н.В.</i> Ідеографічний опис багатозначних фразеологізмів з назвами людей	24
<i>Довбах С.П.</i> Концептуальний аналіз и его «уровни» (Фрагменты эпистемологического исследования)	27
<i>Чурсіна Л.В.</i> Французькі запозичені основи з нульовим ступенем словотвірної валентності	32
<i>Чурсіна Л.В.</i> Словотвірний потенціал назв осіб французького походження у сучасній українській літературній мові	35
<i>Безрукавая Ю.В.</i> О критериях выделения варваризмов в языке (на примере английского, русского, украинского языков)	38
<i>Дьолог О.С.</i> Лексична інтерференція як наслідок українсько-англійської двомовності в українській діаспорі США і Канади	42
<i>Махнева Е.Ю.</i> К вопросу о классификации заимствований по функциональному признаку	46
<i>Гур'єва Л.Г.</i> Суспільно-політична термінологія в українській періодиці кінця 80-х – початку 90-х років (термін і оцінка)	49
<i>Абраїмова Т.В.</i> Явища субстантивзації в історії української мови (на матеріалі «Синопису»)	52
<i>Пономаренко В.Д.</i> Типи семантичних нарізень у значенні похідних відід'єктивів ..	55
<i>Чорновол-Ткаченко Р.С.</i> Рекламний слоган у прислів'ях і приказках (на матеріалі німецької мови)	59
<i>Уманцева Н.Ф.</i> Діалектна лексика із семантико-стилістичним відтінком «зневажливе» (на матеріалі лексичної групи «особа»)	62
<i>Мясоєдова С.В.</i> Роль формально-граматичних і лексико-семантичних ознак в організації питально-спонукальних речень	66
<i>Мартінова А.</i> Безсполучникові складні речення у синтаксичній системі української мови	70

<i>Загrevський Є.І.</i> Функціонування складних безсполучникових речень у книжних стилях сучасної української мови	73
<i>Загrevський Є.І.</i> Засоби граматикалізації в безсполучникових складних реченнях пояснювальних відношень	77
<i>Ткач О.В.</i> Роль фразеологізмів в організації займенниково-співвідносних речень з речень із корелятом якісно-кількісної семантики	81
<i>Дудка О.О.</i> Деякі особливості наголошування іменників у текстах українських творів Г. Квітки-Основ'яненка за редакцією О. Потебні (на прикладі повісті «Конотопська відьма»)	88
<i>Петрова Л.</i> До проблеми інтелектуалізації українського поетичного мовлення (на матеріалі поезій Ліни Костенко)	92
<i>Варич Н.І.</i> Метафори з космонімічним модифікатором у поезії Б.-І. Антонича	96
<i>Ковальова Т.В.</i> Колірна парадигма у поетичному словнику В. Поліщука	99
<i>Скачков А.Ю.</i> Деякі особливості портретного ланцюжка у творах М. Коцюбинського	105
<i>Ізмайлова Н.О.</i> Святе Письмо у «житті Теодосія Печерського» (XI ст.)	111
<i>Ізмайлова Н.А.</i> Противоборство Божьего и дьявольского в «Житии Феодосия Печерского» (XI в.)	114
<i>Любицька О.Є.</i> Історія вивчення, перспективи та напрямки дослідження проблеми оберегів	116
<i>Зелінська О.І.</i> До питання про психолінгвістичний аспект в рекламі	120

Розділ II. Літературознавство

<i>Хоменко Г.І.</i> Концепти Г.Сковороди в українській літературі «нового середньовіччя»	124
<i>Гульй К.В.</i> О специфике метафоры в английской ренессансно-барочной лирике	128
<i>Муслиєнко О.В.</i> М. Хвильовий: Психологічна версія абсурдного світу	133
<i>Кузьменко Р.Г.</i> Лирико-психологический рассказ Ю. Казакова 50–60-х годов	139
<i>Блажеєвська Т.К.</i> Засоби психологічного аналізу в романі «Євпраксія» Павла Загребельного	143
<i>Егоянц Е.В., Евстафьева Н.П.</i> Поэтика новеллы И.А. Бунина «Генрих»	148
<i>Супрун О.Ю.</i> Образ Богородиці і засоби смислотворення бароко	152

Збірник наукових праць

Вісник Харківського державного університету

№ 408

Актуальні питання сучасної філології

Підписано до друку 06.08.98

Формат 70×108/16.

Папір офсетний **3-50**

Умовн.-друк. арк. 13,65.

Обл.-вид. арк. 10,88.

Видавництво «Акта»

310145, Харків, вул. Новгородська 1. к.303

ОБСЯГ СТАТЕЙ, ПРИВЕДЕНИХ У ЗБІРНИКУ

Автор, назва статті	Обсяг, (Обліково-видавничі аркуші*)
Сващенко А.О. Антропонімія Слобожанщини в XVII ст.	0,61
Філон М.І. Методичні аспекти дослідження образів українських колядкових пісень	0,41
Муромцева О.Г. Про мову Ганни Барвінок (до 170-річчя з дня народження)	0,363
Ломакович С.В. Предикативне відношення в структурі одиниць малого синтаксису	0,32
Редін П.О., Щербакова Н.В. Ідеографічний опис багатозначних фразеологізмів з назвами людей	0,27
Довбах С.П. Концептуальний аналіз и его «уровни» (Фрагменты эпистемологического исследования)	0,40
Чурсіна Л.В. Французькі запозичені основи з нульовим ступенем словотвірної валентності	0,25
Чурсіна Л.В. Словотвірний потенціал назв осіб французького походження у сучасній українській літературній мові	0,26
Безрукавая Ю.В. О критериях выделения варваризмов в языке (на примере английского, русского, украинского языков)	0,29
Дьолог О.С. Лексична інтерференція як наслідок українсько-англійської двомовності в українській діаспорі США і Канади	0,26
Махнева Е.Ю. К вопросу о классификации заимствований по функциональному признаку	0,22
Гур'єва Л.Г. Суспільно-політична термінологія в українській періодиці кінця 80-х – початку 90-х років (термін і оцінка)	0,23
Абраїмова Т.В. Явища субстантиваци в історії української мови (на матеріалі «Синопису»)	0,21
Пономаренко В.Д. Типи семантичних нарошень у значенні похідних відід'єктивів	0,35
Чорновол-Ткаченко Р.С. Рекламний слоган у прислів'ях і приказках (на матеріалі німецької мови)	0,23
Уманцева Н.Ф. Діалектна лексика із семантико-стилістичним відтінком «зневажливе» (на матеріалі лексичної групи «особа»)	0,32
Мясоєдова С.В. Роль формально-граматичних і лексико-семантичних ознак в організації питально-спонукальних речень	0,33
Мартинова А. Безсполучникові складні речення у синтаксичній системі української мови	0,28

* Один обліково-видавничий аркуш (авторський лист) дорівнює 40000 др. знаків.

Загrevський Є.І.

Функціонування складних безсполучникових речень
у книжних стилях сучасної української мови 0,34

Загrevський Є.І.

Засоби граматикалізації в безсполучникових
складних реченнях пояснювальних відношень 0,34

Ткач О.В.

Роль фразеологізмів в організації займенниково-співвідносних
речень з речень із корелятом якісно-кількісної семантики 0,62

Дудка О.О.

Деякі особливості наголошування іменників у текстах
українських творів Г. Квітки-Основ'яненка за редакцією
О. Потебні (на прикладі повісті «Конотопська відьма») 0,29

Петрова Л.

До проблеми інтелектуалізації українського
поетичного мовлення (на матеріалі поезій Ліни Костенко) 0,30

Варич Н.І.

Метафори з космонімічним модифікатором
у поезії Б.-І. Антонича 0,222

Ковальова Т.В.

Колірна парадигма у поетичному словнику В. Поліщука 0,58

Скачков А.Ю.

Деякі особливості портретного ланцюжка у творах
М. Коцюбинського 0,47

Ізмайлова Н.О.

Святе Письмо у «житті Теодосія Печерського» (XI ст.) 0,19

Ізмайлова Н.А.

Противоборство Божьего и дьявольского
в «Житии Феодосия Печерского» (XI в.) 0,17

Любичька О.Є.

Історія вивчення, перспективи та напрямки
дослідження проблеми оберегів 0,30

Зелинська О.І.

До питання про психолінгвістичний аспект в рекламі 0,26

Хоменко Г.І.

Концепти Г.Сковороди в українській
літературі «нового середньовіччя» 0,34

Гульй К.В.

О специфике метафоры в английской
ренессансно-барочной лирике 0,39

Муслиєнко О.В.

М. Хвильовий: Психологічна версія абсурдного світу 0,59

Кузьменко Р.Г.

Лирико-психологический рассказ Ю. Казакова 50–60-х годов 0,37

Блажеєвська Т.К.

Засоби психологічного аналізу в романі
«Євпраксія» Павла Загребельного 0,44

Егоянц Е.В., Евстафьева Н.П.

Поэтика новеллы И.А. Бунина «Генрих» 0,31

Супрун О.Ю.

Образ Богородиці і засоби смислотворення бароко 0,18