

Міністерство освіти України

Заснований
у 1997 р.

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації № 222,
серія 33,
20 червня 1997 р.

Адреса редакції:
Україна, 69063,
м. Запоріжжя, МСП-41,
вул. Жуковського, 66

Телефони
Для довідок:
(0612) 64-26-05,
(0612) 69-98-26

Факс: 64-45-46

В і с н и к
Запорізького державного
університету

- **Філологічні науки**

№2,1999

Запорізький державний університет
Запоріжжя 1999

Вісник Запорізького державного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки /Головний редактор Толок В.О. – Запоріжжя: Запорізький державний університет, 1999. – 176с.

Затверджено Науковою Радою ЗДУ (протокол засідання № 6 від 17 листопада 1999 р.)

Редакційна рада

Головний редактор – Толок В.О., доктор технічних наук, професор
Відповідальний редактор – Сисоєв Ю.О., кандидат технічних наук, доцент

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Чабаненко В.А., д.ф.н. – заступник головного редактора,
Білоусенко П.І., д.ф.н.,
Іваненко В.К., д.п.н.,
Науменко А.М., д.ф.н.,
Пахомова Т.О., д.п.н.,
Скибіна В.І., д.ф.н.,
Тихомиров В.М., д.ф.н.,
Турган О.Д., д.ф.н.,
Шевченко В.Ф., д.ф.н.

ЗМІСТ

БЕДНАЖ М.2	
<i>ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКИМИ МІЖМОВНИМИ ОМОНІМАМИ</i>	5
БОТНЕР В.С., МАНТУЛО Н.Б.	
<i>“ПОГРАНИЧНА СИТУАЦІЯ” (К.ЯСПЕРС) У РОМАНІ Т.УАЙЛДРА “HEAVEN’S MY DESTINATION”</i>	8
БРОВКО А.С.	
<i>Л.А. БУЛАХОВСКИЙ О ЗАИМСТВОВАНИЯХ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ И ПУРИЗМЕ В.И. ДАЛЯ</i>	11
ВОРОПАЙ С.В.	
<i>КОНФІКСАЛЬНІ НАЗВИ ПРЕДМЕТІВ ГОСПОДАРЧО-ПОБУТОВОГО ПРИЗНАЧЕННЯ З ПРОСТОРОВОЮ СЕМАНТИКОЮ</i>	14
ГАМЗЮК М.В.	
<i>ОНТОЛОГІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ЕМОТИВНОСТІ</i>	20
ГАНОШЕНКО Ю.А.	
<i>КУЛЬТ АЛКОГОЛЮ В ТВОРЧОСТІ У.САМЧУКА</i>	25
ГЕРМАН І.С.	
<i>ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ЗАМІТКИ (НА МАТЕРІАЛІ ЗАПОРІЗЬКОЇ ПРЕСИ 20-30-Х РР.)</i>	27
ГОЛУБ Ю.І.	
<i>ПРОЕКТ СИСТЕМНОГО СЛОВНИКА АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ</i>	29
ГРИЦИНА В.І.	
<i>СУБ’ЄКТИВНО-МОДАЛЬНА ФУНКЦІЯ ЕЛЕМЕНТІВ ІНФРАСТРУКТУРИ РЕЧЕННЯ У ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТАХ</i>	34
ГРОЗОВСЬКА Н.А.	
<i>ТЕРМІНОЛОГІЯ ОБРЯДОВИХ ДІЙ ПІСЛЯВЕСІЛЬНОГО ПЕРІОДУ СЕРЕДНЬОНАДДНІПРЯНСЬКОГО РЕГІОНУ</i>	36
ДАВИДОВА О.В.	
<i>МЕТРИКА ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА</i>	40
ДЕГТЯРЕНКО В.С.	
<i>СИНТАКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗИ ГЮНТЕРА ГРАССА</i>	44
ДЕЙНЕГА В.В.	
<i>КАРНАВАЛЬНОЕ НАЧАЛО В РОМАНЕ В.НАБЕКОВА «ИСТИННАЯ ЖИЗНЬ СЕБАСТЬЯНА НАЙТА»</i>	47
ДЕМЧЕНКО І.А.	
<i>КОЛОРИСТИКА ЯК ПРИКМЕТНА ОЗНАКА ПОЕТИКИ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ</i>	51
ЗУБЕЦЬ Н.О.	
<i>ПАРАДИГМАТИЧНІ ВІДНОШЕННЯ МІНІМАЛЬНИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ</i>	55
ДЕНИСЕНКО Л. П.	
<i>СТИЛІСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СЛОВОТВОРУ В ПОЕЗІЇ М. ЗЕРОВА</i>	60
КЛИМЕНКО О.Л.	
<i>ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ МОВНОЇ НОРМИ АМЕРИКАНСЬКОГО ВАРІАНТА АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ</i>	62
КОЗЛОВА Т. О.	
<i>КУЛЬТУРНО-ЯЗЫКОВЫЕ КОНТАКТЫ И ЭВОЛЮЦИЯ АНГЛИЙСКОГО ЛЕКСИКОНА НА ТЕРРИТОРИИ АВСТРАЛИИ</i>	65
КРАСНОНОСЕНКО Т.С.	
<i>К ВОПРОСУ О СОЧЕТАНИЯХ ПЕРЕХОДНЫХ ГЛАГОЛОВ С НАРЕЧИЕМ «ZUSAMMEN»</i>	68
КРИЦБЕРГ Р.Я.	
<i>ФРАНЦУЗСКИЕ И НЕМЕЦКИЕ ЛЕКСИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В АМЕРИКАНСКОМ ВАРИАНТЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА</i>	70

МІНЧЕНКО Т.А.	
<i>СІРИЙ КОЛІР ЯК МЕТАФОРА БУТТЯ В ПОЕЗІЇ ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА</i>	75
МИРОШНИЧЕНКО В.В.	
<i>СИМВОЛІКА ТВОРІВ М.КОЦЮБІНСЬКОГО ТА ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ ЇЇ В ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНОЇ ТА ФРАНЦУЗЬКОЇ УКРАЇНКИ)</i>	78
МИРОШНИЧЕНКО П.В.	
<i>АПОЛЛОНІЙСЬКО-ДІОНІСІЙСЬКА ОСНОВА ТРАГЕДІЙНОЇ ДІЙСНОСТІ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ "БЛАКИТНА ТРОЯНДА"</i>	85
НІКОЛАЄНКО В.М.	
<i>СИМВОЛ ЯК ЗАСІБ РОМАНТИЧНОГО СПОСОБУ ВІДОБРАЖЕННЯ В КОНКРЕТНО- РЕАЛІСТИЧНОМУ ПИСЬМІ РАЇСИ ІВАНЧЕНКО</i>	90
ОНУФРІЄНКО Г.С.	
<i>МОРФЕМНИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОЇ ЮРИДИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ У ГЕНЕТИЧНІЙ ТА СИНТАГМАТИЧНІЙ ПРОЕКЦІЯХ</i>	95
ПАВЛЕНКО А.Н.	
<i>ВЫРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО СОСТОЯНИЯ В СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ СРЕДСТВАМИ ГЛАГОЛЬНОГО СЛОВООБРАЗОВАНИЯ</i>	100
ПІХТОВНІКОВА Л.С.	
<i>ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ ПОЧАТКУ 20 СТ.</i>	109
ПОГРЕБНАЯ В.Л.	
<i>ПРОБЛЕМЫ ЖЕНСКОЙ ЭМАНСИПАЦИИ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»</i>	111
ПРИХОДЬКО А.И.	
<i>РОЛЬ ОЦЕНКИ В ОТОБРАЖЕНИИ НАЦИОНАЛЬНО- ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА</i>	117
ПРОЦЕНКО О.А.	
<i>ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ М.ВІНГРАНОВСЬКОГО "СЕВЕРИН НАЛИВАЙКО"</i>	120
РОМАНЕНКО О. В.	
<i>ЛІНГВОПОЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ</i>	124
САЯПНА Т.В.	
<i>РИТУАЛ І РИТУАЛЬНЕ УТВОРЕННЯ В СИСТЕМІ МІФОПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ («ВІН ІДЕ!» М.КОЦЮБІНСЬКОГО)</i>	128
СКИБИНА В.И.	
<i>ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА В УСЛОВИЯХ ДИССЕМИНАЦИИ</i>	132
СТАДНІЧЕНКО О.О.	
<i>ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ ПУБЛІКАЦІЇ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ПЕТРА РЕБРА</i>	138
ТИЩЕНКО О.В.	
<i>ДО СПЕЦИФІКИ ФОРМАЛЬНО-СЕМАНТИЧНИХ КОРЕЛЯЦІЙ ОБРЯДОВОЇ ЛЕКСИКИ /НА МАТЕРІАЛІ СЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВ/</i>	141
ТУРГАН О.Д.	
<i>"ЛІСОВИЙ КОСМОС" У ДРАМІ - ФЕЄРІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ "ЛІСОВА ПІСНЯ"</i>	144
ТУРГАН О.Д.	
<i>НАБЛИЖЕННЯ ДО ГОРИЗОНТІВ МОДЕРНІЗМУ</i>	149
ФОМЕНКО Е.Г.	
<i>ИНТЕГРАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В КОРОТКОМ РАССКАЗЕ</i>	151
ХОМ'ЯК Т.В.	
<i>ПАРАДИГМА СВІТУ ПОЕЗІЇ М.ХВИЛЬОВОГО</i>	154
ЧЕРНЯВСЬКА Л.В.	
<i>ПОЕТИКА ПУБЛІЦИСТИКИ О.ОЛЬЖИЧА</i>	159
ШАПОШНИКОВА І.Ф.	
<i>ПОЕТИКА ІСТОРІОСОФСЬКИХ ПОЕЗІЙ М.ФІЛЯНСЬКОГО</i>	164
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У "ВІСНИК ЗАПОРІЗЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ"	173

ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКИМИ МІЖМОВНИМИ ОМОНІМАМИ

Беднаж М.

Синхронно-зіставний аналіз лексичного складу української та польської мов не втрачає своєї вагомості, актуальності, оскільки дає можливість з'ясувати особливості взаємодії лексико-семантичних корелятивів у споріднених мовах, виявити ступінь їх близькості в різні періоди функціонування мовних систем, експлікувати процеси і напрямки семантичної трансформації лексичних когнатів. У цьому плані на особливу увагу заслуговує явище міжмовної омонімії, що виникає в діалінгвальній ситуації унаслідок формальної і змістової близькості слів, зумовлює значну кількість сигніфікативно нееквівалентних пар номінативних одиниць — від яскраво виражених денотативних розбіжностей до прихованих при внутрішньомовному аналізі специфічних семантико-функціональних, асоціативно-дериваційних зв'язків семем на рівні вторинної номінації. Незважаючи на те, що теоретичні основи явища міжмовної омонімії в слов'янських мовах, причини та джерела його виникнення, принципи класифікації як у плані форми, так і змісту уже розроблялись у працях Р.О.Будагова, Ю.П.Гольцекера, К.М.Готліба, М.П.Кочергана, В.Л.Муравйова, Л.О.Паламарчук, А.Є.Супруна та ін., до цього часу залишається розмитим лінгвістичний статус цього поняття, критерії розмежування від суміжних понять, термінологічна неоднорідність. Міжмовні омоніми потребують різнопланового вивчення за семасіологічними та ономасіологічними критеріями зіставлення, висвітлення системно-структурних характеристик цих одиниць.

Відзначимо, що точкою відліку для проведення таких спостережень є визначення місця слова у лексико-семантичній системі конкретної мови, з'ясування кількісно-якісного набору міжмовних лексичних корелятивів на синхронічному та діяхронічному зрізах, моделювання діалексем за синонімічними, таксономічними рядами, антонімічними опозиціями, лексико-тематичними й семантичними полями. Такий підхід в ідеалі виходить на реконструкцію національно-мовного образу світу, що відображає особливості матеріальної та духовної культури, звичаїв, побуту та інші ідіоетнічні риси носіїв української та польської мов.

Зважмо й на те, що лексична спільність української та польської мов, як і інших слов'янських, зумовлена цілою низкою зовнішніх та внутрішньомовних процесів, з-поміж яких найголовнішими Г.П.Іжакевич вважає такі: генетична спільність та структурно-морфологічна близькість. Саме ця генетична близькість, як зазначає дослідниця, "створила спільний фундамент лексичних систем обох мов, забезпечила подібні семантико-словотвірні процеси розвитку цих систем у пізніші епохи" [1: 31].

Окреслені аспекти розглядаються в категорії повних чи часткових гомогенних омонімів, виділюваних за ознакою внутрішньої форми, специфікою лексичної об'єктивації сигніфікативів найменувань з урахуванням їхніх функціонально-стилістичних характеристик. Пропонований підхід загалом спрямовується на з'ясування складних процесів конвергенції та дивергенції лексичного складу української та польської мов на різних хронологічних зрізах, особливо у плані їхнього контактування (економічного, політичного, соціокультурного) впродовж XIV-XVIII ст.

Отже, лексико-семантична характеристика польсько-української міжмовної омонімії, в якій переплітаються і тісно взаємодіють методи порівняльно-історичної семасіології з ономасіологічним компонентом зіставлення на синхронному зрізі, включає:

1. Повні гомогенні міжмовні омоніми — це, як правило, однозначні омоніми, які розгалужуються на дві підгрупи:

- такі, що повністю розійшлися в семантиці: укр. *досадний* "який викликає досаду" — польськ. *dosadny* "міцний, виразний, енергійний"; укр. *рихлий* "крихкий або розсипчастий" — польськ. *rychły* "швидкий, ранній"; укр. *тугий* А "дуже натягнений або стягнений", Б "щільно заповнений", "набитий" — польськ. *tegi* А "грубий, повний", "добрий фахівець у своїй галузі", В "дуже сильний, інтенсивний";

- позначають подібні референтні сфери і мають спільну внутрішню форму: укр. *денник* А "щоденник", Б "відгороджене місце в стайні для одного коня" — польськ. *dziennik* "газета, журнал"; укр. *характерний* А "властивий певній особі, предмету, явищу", Б "притаманний, яскраво виражений" — польськ. *charakterny* "відважний", "рішучий"; укр. *грошовий* "той, що пов'язаний з грішми" — польськ. *groszowy* "копійний", "дешевий."

2. Повні гомогенні, моносемічні, із спеціалізацією, звуженням значення в одній із мов: укр. *даня* "знахарський напій, що приворожує" (фольклорне, етнографічне) — польськ. *danie* "страва"; укр. *світлиця* "чиста світла парадна кімната в будинку" — польськ. *światlica* "клуб", "місце в школі для відпочинку після занять"; укр. *печиво* "солодкий виріб" — польськ. *pieczywo* "вироби з тіста взагалі".

3. Часткові гомогенні, що виникають у процесі вторинної номінації, вирізняються співвідношенням та ієрархією ЛСВ полісемантичного слова. З-поміж них виокремлюємо: омоніми епідигматичного типу, що виникли в результаті метафоричних, метонімічних та асоціативно-дериваційних перенесень: укр. *мозоль* А "утворення, яке виникає унаслідок тертя на шкірі", Б "важка праця" — польськ. *mozól* "важка праця"; укр. *туша* А "тіло забитої тварини", Б "про велике гладке тіло людини" — польськ. *tusza* "огрядність";

- омоніми, що збігаються в прямому значенні, але вирізняються переносно-метафоричними. Так, якщо в українському і польському словах *брус* та *brus* низка прямих значень "колода", "точильний камінь" збігається, то вторинне значення "неотеса", "грубіян" властиве тільки польській мові; на основі функціональної подібності предметів — *стос* — *stos*, крім спільного "велика кількість однорідних предметів, складених один на один", розвивається і семантично похідне значення "вогнище, багаття", представлене у польській мові (*spalić na stosie*). Показовими у цьому плані є, як ми підкреслювали, й окремі запозичення, наприклад, французьке запозичення в українській мові *бастіон* засвоїлось тільки у первинному значенні "п'ятикутна споруда на фортечному валу для обстрілу підходів на фортеці", натомість у польській, крім цього військового значення, представлене метафоричне "оплот", "засада" (*bastion polszczyzny*). Грецьке запозичення в українській мові *гороскоп* функціонує тільки з одним значенням "таблиця, складена згідно з правилами астрології для провіщення долі людини й майбутніх подій, яку визначають на основі розташування небесних світил", у польській мові це слово має і метафоричну семему "прогноз" тощо. Порівняймо також укр. *пачка* "купка предметів", "коробка" та польськ. *paczka* "те саме" та "коробка тютюну", "посилка", "компанія, товариство";

4. Часткові гомогенні з гіперо-гіпонімічними відношеннями при полісемії: укр. *вуж* "неотруйна змія середнього розміру" — польськ. *wąż* А у знач. укр. вуж, Б "змія взагалі", В технічний резиновий шланг"; укр. *овід* "двокрила комаха, личинки якої паразитують в організмі різних тварин" — польськ. *owad* "клас — комахи".

5. Омоніми з функціональною диференціацією ЛСВ полісемантичного слова на шляху від переносного уживання до деметафоризації, деметонімізації семантики, її термінологізації в різних номенклатурно-тематичних сферах — офіційно-діловій, звичаєво-обрядовій, юридичній, спортивній тощо: укр. *мета* і польськ. *mieta* збігаються в основній частині значень, але останнє позначає і певні спортивні поняття — "ціль", "фініш". Вирізняються окремими переносно-метафоричними значеннями, уживаними у вузькій сфері, такі слова, як *дошка* — *deska*, оскільки у польській, на протигагу українській, маємо спортивне — "лижа" та "сцена" (*marzyć o deskach scenicznych* — мріяти про сцену). Пор. також укр. *справедливість* "правильне об'єктивне неупереджене ставлення" — польськ. *sprawiedliwość* "те" і "правосуддя"; укр. *бій* "збройна сутичка" — польськ. *bój* А у знач. укр. бій, Б (спортивне) "одна із спроб підняття штанги"; укр. *термін* та польськ. *termin* виявляються частково еквівалентними, оскільки значення "виклик до суду" та "ремесло, заняття" властиві тільки польській мові.

6. Міжмовні омоніми з різним часовим віддаленням значень при полісемії в результаті старіння одного з них, звуження ним сфери свого функціонування, територіального обмеження (з різними варіантами — діалектне і загальнономовне, діалектне і діалектне): укр. *галузь* А (рідко, заст.) "гілка", Б "певна ділянка виробництва, науки" — польськ. *gałąź* А у знач. укр. галузь А (загальнономовне), Б у знач. укр. галузь Б; укр. *гризота* А "душевні страждання, муки", Б "неспокійний, тривожний стан" — польськ. (діал.) *grzyzota* "біль, різь у животі"; укр. *терпіння* А "здатність переносити фізичні і моральні страждання", Б (розмовне) "довго наполегливо робити що-небудь" — польськ. *cierpienie* А "страждання" (нейтральне, міжстильове), Б "хвороба" тощо.

Усі представлені види гомогенної омонімії у плані змісту становлять омонімічні пари. Водночас міжмовна омонімія — категорія співвідносна, яка може бути структурована за ознакою парадигматичного ряду. Ми кваліфікуємо міжмовний парадигматично-таксономічний оморяд як складне переплетіння відношень зіставляваних одиниць за формою і змістом. В основі його моделювання лежить таксономія вторинних ЛСВ діалексем, вихідна мотивційна ознака яких корелює з різними денотатами, що мають синонімічну форму вираження. Наприклад, укр. овоч (F₁) "городня рослина" — польськ. *warzywo* (S₁) і *owoc* (S₂) А "плід", Б "фрукт" утворюють відношення часткового включення (рід — вид). Польський відповідник *warzywo* (S₁) одночасно вступає у взаємодію з омонімічним українським *вариво* А "те, що вариться, страва", Б "кількість їстівного, потрібна для варіння" за формою і тою самою мотиваційною ознакою (де F — форма, S — зміст словесних знаків).

В основу розмежування етимологічних та словотвірних міжмовних омонімів покладено не тільки структурну ознаку (перші мають непохідну основу і не мотивуються на синхронному зрізі, а другі — похідну), наявність чи відсутність етимона, але й семантичні особливості, зокрема й співвідношення зі спільними та відмінними елементами семантичної структури слів. Якщо омонімія першого типу тяжіє в основному для категорії абсолютної, або повної (де маємо по одному моносемічному, первісно спільному десигнату у зіставляваних мовах), то словотвірні омоніми, крім яскраво виражених денотативних розбіжностей, як правило, оказіональних, мають і спільне пряме значення.

Як показує аналіз, міжмовне омонімічне зіткнення, зумовлене трансформацією лексичних когнатів праслов'янського походження, відбувається в розрядах іменників, рідше — прикметників. Воно реалізується у двох основних напрямках:

По-перше, одиниці закріпились за різними денотатами, але мають при цьому спільний етимон; водночас паралельні історичні семантики відсутні: укр. *диво* "те, що викликає подив, здивування" — польськ. *dziwo* "страхіття"; укр. *байда* "безтурботна гуляща людина" — польськ. *bajda* "вигадка, нісенітниця"; укр. *клятва* "присяга" — польськ. *klątwa* "прокляття"; укр. *туча* "хмара" — польськ. *tecza* "веселка" і т.ін. Відзначимо, що зрушення семантики у кожному конкретному випадку має свою специфіку. Так, в основі появи значень "подив" в українській та "страхіття" у польській мовах лежить асоціативне переосмислення первинної ідеї "щось надзвичайне, що викликає страх", яке, можливо, сягає спорідненого позначення Бога в окремих індоєвропейських мовах (лит. *dievas*, лтс. *dievs*, пруськ. *diēws* "Бог"). Очевидно, мотивація первісно пов'язувалась з поняттям дива, чуда, про що засвідчує назва демонологічного образу в окремих карпатоукраїнських (бойківських) говірках [2: 557]. Як зазначає В.Н.Топоров, у слов'янській міфології *dziw* має подвійне значення: і вищої сили, і сили нечистої, злої [див. про це: 3: 162]. Разом з тим розмежування семем в омонімах *туча* — *tecza*, *луна* — *luna* зумовлене спільною архісемою "те, що містить воду або виникає з води" — у першому випадку та "відбиття від перешкоди звукових або світлових хвиль" — у другому. Водночас похідні від праслов'янського архетипу **otroba* "нутро, нутрощі" по-різному реалізували відношення "частина — ціле", набувши відповідно значень: укр. *утроба* "живіт" та польськ. *wątroba* "печінка". В окремих випадках з'ясувати процес семантичного розвитку праслов'янських слів однозначно важко, що засвідчують омонімічні лексеми *хижий* "той, що їсть інших тварин" та *chyży* "швидкий, прудкий", оскільки ці значення зумовлені архаїчними мовними контактами праслов'янської доби. Цей вторинний семантичний комплекс у польській мові виявляється хронологічно пізнім. За даними Ф.Славського, у такому значенні *chyży* відоме з XVII ст. передусім у мазовецьких говірках, звідки, можливо, і проникло в літературну мову [4, I: 96]. Названі значення, як пише В.Мартинов, простежуються і в білоруській лексемі *хыжы*, в окремих українських північнополіських говірках слово *хижий* має значення "грабіжницький", тобто уживається в суміжному з мазовецьким і білоруським ареалами. Не викликає сумніву генетична спорідненість наведених фактів з праслов'янським **хутити* "красти, грабувати, спішити", які почасти закріпились у староросійській мові (*хытити* "красти"), у південнослов'янських (болгар. *хитам* "спішити", серб.-хорв. *хитати* "хапати", *хитар* "хуткий, спритний"). Ідентичні значення в українських поліських говірках та білоруських, що успадковані з балто-слов'янської епохи, виявляються регіональними інноваційними утвореннями від праслов'янського **хутити* (<хутіть) [5 : 12].

По-друге, у наявності омонімів з історично спільним номінативним або переносним значенням: укр. *дума* "думка", "пісня" — польськ. *duma* "те", "пиха, гордість"; укр. *гривня* "грошова одиниця" — польськ. *grzywna* "штраф", укр. *державна* "апарат політичної влади" — польськ. *dzierzawa* "оренда землі" тощо. У зв'язку з останніми показовими є дані етимологічних та історичних словників, за якими у наведених словах архаїчне значення фіксується поруч з новішим. Так, за словником Є.Тимченка, в українській мові *дума* також фіксується із значеннями "пиха, гордість", як це маємо у сучасній польській [6: 839]. Комплекс вторинних історичних семем лексеми *державна* "земля", "володіння", "влада", "сила, міцність", "панування", "господар", представлених у староукраїнській мові, має відповідники-паралелі практично в усіх слов'янських мовах. Ймовірно, це пояснюється процесом хронологічно пізніх міжслов'янських контактів і лексичних запозичень, які приводили до повної втрати значень або до їх витіснення і заміни іншими.

Підкреслимо з цього приводу, що в окремих випадках розвиток переносного значення може бути результатом впливу якоїсь третьої мови, скажімо, чеської, як це маємо у прикметнику *czerstwy* "свіжий, бадьорий" у сучасній польській мові (*Staruszek jeszcze czerstwy* — дідусь ще бадьорий, жвавий).

Як впливає з наших спостережень, основною причиною появи словотвірних омонімів є не тільки випадковий звуковий збіг або зіткнення різних мотиваційних основ слів як при внутрішньомовній омонімії (укр. *іменник* "частина мови, що означає предмет" — польськ. *imiennik* "тезка, однофамілець"; укр. *опал* "коштовний камінь" — польськ. *opał* "паливо, горюче"; укр. *маяк* "башта, що має потужне джерело світло" — польськ. *majak* "міраж, марево"; укр. *оскал* "вищир" (від скалити) — польськ. *oskał* "рудоконна скала" (мотиваційне слово *скала*), а навпаки їхній ізоморфізм та специфічна реалізація ЛСВ полісемантичного слова. Кількість семантичних і словотвірних дериватів на основі ядерного компонента семантичної структури коливається і не збігається. Зокрема в одних випадках маємо лише по одному деривату з відмінним значенням (укр. *живність* "свійські тварини, птиця" — польськ. *żywność* "продовольство, харчі"; укр. *погріб* "льох" — польськ. *pogrzeb* "акт ховання покійника"; укр. *темник* "погріб, великий льох", "приміщення для зимування бджіл" — польськ. *ciemnik* "абажур, ковпак на лампу", "захисний козирок" і т.д.), в інших - розбіжності зводяться до неоднакової якісної характеристики семем, таких функціонально-семантичних особливостей, як:

— звуження семантичного обсягу, термінологізації значення: укр. *похід* з широким семантичним спектром "військові дії, операція", "пересування організованої групи людей" — польськ. *pochód* "крокування війська"(значення вужче); при збігу в основній частині значень на рівні первинної номінації укр. *довід* та польського *dowód*, в останньому розвивається офіційне термінологізоване значення "документ", "посвідчення"; від дієслів *визнати*, *wyznać* тільки у польській мові закріпилось культово-конфесійне *wyznanie* "віросповідання"; укр. *схов* "схов, потаємне місце" — польськ. *schron* "тс" і "газосховище"; укр. *бічний* "той, що міститься з боку" — польськ. *boczny* "тс" і "позашлюбний" (*syn boczny*) тощо;

— різного емоційно-експресивного та стилістичного забарвлення семем: укр. *селянка* "особа жіночої статі щодо селянин" — польськ. *sielanka* "легке, безтурботне життя", "ідилія" (поетичне), укр. *обиватель* "людина з вузькими меркантильними інтересами" вживається у стилістично знижених контекстах з пейоративною конотацією, на відміну від нейтрального, міжстильового *obywatel* "громадянин" у польській мові тощо;

— неоднакових сфери уживання, ступеня застарілості, специфічних просторово-часових характеристик: укр. (діал.) *обрада* "обговорення, порада" — польськ. *obrada* (нейтральне, нормативне). За нашими спостереженнями, часткові гомогенні омоніми превалюють, причому тут вигідно вирізняється така закономірність: практично усі ЛСВ, що функціонують у словниках з позначками "архаїчне", "застаріле", "діалектне" становлять давні запозичення з польської мови типу *без* "бузок", *гурт*, *драб* або належать до спільних східно-західнослов'янських утворень, що сягають ще спільнослов'янського періоду, як *баченє*, *гаданє*, *розправа*. У польській мові останні є неархаїчними, належать до сфери активного вжитку.

Різноплановий аналіз польсько-українських міжмовних омонімів показує, що поява гомогенних омонімів зумовлена трансформацією праслов'янських за походженням лексичних архетипів, різними напрямками та процесами словотвірної і семантичної деривації ЛСВ (розширення або звуження значення, поява антонімічного вихідному, первинному, неоднакова кількісно-якісна таксономія номінативного й комплексу переносних значень, їхніх функціонально-стилістичних особливостей). У цьому плані переважає часткова гомогенна омонімія, що характеризується збігом в основній частині значень, але має низку некорелятивних вторинних семем. Названий тип омонімії, що найбільш часто провокує відомі інтерференційні впливи, позначається на всіх досліджуваних пластах лексики української та польської мов.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сопоставительное исследование русского и украинского языков. Лексика и фразеология. /Синхронический и диахронический аспект /Г.П. Ижакевич. П.Е.Гриценко, В.И.Кононенко и др. - К.: Наук. думка, 1991.- 384 с.
2. Мокиенко В.М. Образы русской речи. - Л.: ЛГУ им. А.А.Жданова, 1986.- 278 с.
3. Петрухин В.Я. Славянская мифология. Энциклопедический словарь.- М.: Эллис Лак, 1995.- 414 с.
4. Sławski F. Słownik etymologiczny języka polskiego.- Kraków, 1952-1982.- Т.1-5.
5. Лексіка Палесся у прасторы і часе. – Мінск: Навука і тэхніка, 1971.- 216 с.
6. Тимченко Є. Г. Историчний словник українського языка.- Харків-Київ, 1930-1932.- Т.1.- вип.1, 2.

УДК 820 – 3. 091

“ПОГРАНИЧНА СИТУАЦІЯ” (К.ЯСПЕРС) У РОМАНІ Т.УАЙЛДЕРА “HEAVEN’S MY DESTINATION”

Ботнер В.С., Мантуло Н.Б.

Велике значення для становлення американської літературної свідомості ХХ ст. мали переклади в США основних робіт класиків європейського екзистенціалізму, перш за все Ж.-П. Сартра та А. Камю. З'явилися роботи американського філософа, теолога П. Тілліха ("Мужність бути"), В. Баррета ("Іраціональна людина") та ін.

Та якогось оригінального розвитку екзистенціалізму у США не виявив. Проте його ідеї задовго до появи теоретичних робіт знайшли своє відображення у творчості таких письменників, як Ф. С. Фіцджеральд, Е. Хемінгуей, Д. Дос Пассос, Т. Вулф, В. Фолкнер, Р. Райт. Останній після прочитання творів Сартра та Камю зазначив, що вони пишуть про те, що він думає, пише і відчуває все життя.

Не менш значну роль зіграли ідеї екзистенціалізму у формуванні художньої свідомості Т. Уайлдера, одного з видатних письменників нашого століття.

“Осягнути уайльдерівське розуміння особистості й екзистенціалізму неможливо без аналізу нехудожньої прози письменника. Вже після смерті Уайлдера було видано книгу його нарисів і статей “American Characteristics And Other Essays”. До неї увійшли есе про видатних американських письменників минулого – Торо, Мелвіла, По, Уйтмена, Емілі Дікінсон, а також статті “Towards an American Language” й “The American Loneliness”, у яких, “підкреслюючи незалежність від традицій, розрізненість і індивідуалізм як основні риси американців, Уайлдер ніби обґрунтовує філософську і психологічну базу американського екзистенціального світосприйняття” [1,193]. “Американці розрізнені, – зазначає письменник. - Вони контактують, але ці контакти з ким-небудь, скрізь, завжди...” [цит. по 1,193]. Індивідуалізм і розрізненість американців детерміновані, на думку Уайлдера, об’єктивними умовами їхнього існування. “Тих, хто першими прибули на американський континент, - стверджує він, - об’єднувала одна загальна риса – їхнє усвідомлення власної особистості не було обумовлене відносинами з оточуючими” [цит. по 1,193].

У критичних статтях Т. Уайлдера також простежується зв’язок його концепції особистості з екзистенціалізмом. Так, погляди американської письменниці-модерністки Г. Стайн на особистість були близькими Уайлдеру. Що, вірогідно, і спонукало його до написання вступів до її книг. Уайлдер повністю погоджується з висновком Стайн про індивідуалізм як основу американського характеру, американського світосприйняття. Він пише, що міс Стайн знайшла влучний образ: “кожний американець – єдине дитя – він єдиний, йому належить усе, він – центр усього” [цит. по 1,194].

У статті Уайлдера про Джеймса Джойса значну увагу приділено джойсівському баченню людини, яке, на думку автора, є “розширеним тлумаченням кожної людської особистості, одночасно єдиної, унікальної, але і архетипової” [цит. по 1,195].

Аналізуючи манеру Джойса – письменника, Уайлдер акцентує увагу на моментах, співвідносних з його власною філософською позицією. Він вважає Джойса найвидатнішим романістом ХХ століття, “котрий досяг найбільших успіхів завдяки тому, що зобразив кожну людину серед усіх людей, які жили і вмерли в усі часи, в усьому світі, усіх рас, усіх катастроф історії. І він також єдиний, хто найбільш драматично був залучений у пошуки індивідуалізму як абсолюта” [цит. по 1,196].

Важливе місце в концепції особистості Т. Уайлдера посідають роботи К. Ясперса, серед яких “Vernunft und Existenz”, “Philosophie”, “Gesammelte Schriften Psychopathologie”. Буття в концепції К. Ясперса має потрійне членування: 1) предметне буття, або “буття – у – світі” ; 2) екзистенція, тобто необ’єктивуюча людська самість; 3) трансценденція як “охоплююче” – неосяжна межа будь-якого буття і мислення.

Все буття, за Ясперсом, має бути прочитане як шифровка трансцендентного, яке виявляється, перш за все, у “пограничних ситуаціях”. Людині, в житті якої відсутні пограничні ситуації (т.т. людина, яку цілком поглинуло “звичайне” і яка не бажає нічого змінити), не відомо, що таке трансценденція. “Трансценденція, - стверджує К. Ясперс, - не з’являється в сліпій душі...Зряча душа постійно занепокоєна питанням: чи добре те, що це так?” або ж “чи не може це стати кращим?” У пограничній ситуації така занепокоєність сягає “безмежності”, бо те, що “здійснюється, здається необґрунтованим. Але у цьому випадку життя людини стає нестерпним: “я не хочу бути тільки нічим” [2, III, 71].

Життя головного героя роману Уайлдера складають “пограничні ситуації”, в яких розкривається екзистенціальне ество його особистості. Уайлдер постійно “занурює” свого героя Браша в “пограничну ситуацію”, що вимагає від нього прийняття конкретного рішення: продовжувати робити Добро чи ж скоритися Злу?

У романі “пограничною ситуацією є сама американська дійсність часів Великої Депресії, і водночас це - своєрідна метафора трагедії людського існування взагалі.

Своєрідна “погранична ситуація” для героя – його шлюб з Робертою, який майже не закінчився розлученням. Ще в романі “Міст короля Людовіка Святого”, написаному в 1927 році, Уайлдер говорить про кохання як про найвеличніше людське почуття, що вибудовує міст від людини до людини, незалежно від того, чи то любов братерська, кровна, чи то материнська любов, чи то любов до жінки або любов до ближнього.

Душа героя Уайлдера жадає любові, проте як глибоко віруюча людина він не уявляє її поза шлюбом, поза родиною. Найважливіше для Браша – дім і сім’я. Він стверджує: “My home is more important to that

my business is” [3,278]. “A fine American home” – саме про це мріє герой протягом усього твору. “I don’t want to live unless I can settle down and have an American home” [3, 159], - говорить Браш.

Здається, що шлюб для героя роману Уайлдера є своєрідною втечею від дійсності, порятунком від неї. Тому для нього жахлива сама думка розлучення з Робертою, на можливість якого натякає сестра Роберти: “Don’t you know about God’s laws? Roberta and I have been married and we’ll be married until we die. The only reason you can say a thing like that is because you’ve never been married and don’t know what an important thing it is. Roberta and I are one person...” [3, 278].

Шлюб, на який у своїй концепції життя так покладався герой, не виправдав його сподівань. Це призвело до переоцінки усталених уявлень і цінностей. Брашу здавалось, що весь світ став догори ногами. Всі принципи, за якими він жив, виявились безсилями і некорисними: “Isn’t the principle of a thing more important than the people that live under the principle” he asked. “Nobody’s strong enough to live up to the rules”, said Lottie...” [3, 279].

Втрата віри в Бога - також “погранична ситуація” в житті героя. На початку роману Браша представлено як глибоко віруючу людину, але жорстокість і недосконалість світу, в якому він має жити, примушує поставити під сумнів існування доброго і мудрого Бога. Сумніви Браша посилюються, коли він стає свідком чужих нещастя і страждань. Особиста драма тільки підштовхнула героя до безвір’я. Своєрідним символом втрати віри героєм є тяжка хвороба, він якої він ледь не вмер. Саме тоді Браш і відчув, що більше не вірує: “One day he arose to discover, quite simply, that he had lost his faith. It was a though in some painless way he had lost his arms and legs” [3,281]. Це саме та “погранична ситуація”, яка прискорила усвідомлення героєм свого становища у світі. Вирішальне значення для духовної еволюції Браша мала його бесіда зі священником, підчас якої він отримав звістку про свою родину, про людей, яких він знав і любив. У цій також “пограничній ситуації”, він здійснює головний суб’єктивний вибір у своєму житті. Втративши віру в Бога, Браш усвідомлює цінність повсякденного буття, робить висновок, що треба жити і діяти не в ім’я неріального Бога, а заради Людини. “From that day he began to get well” [3,285],- пише Уайлдер.

У своєму виборі Браш вільний, що також свідчить про екзистенціальний підхід Уайлдера до проблеми свободи особистості. Але свобода буття – це буття в ситуаціях. Саме ці ситуації і важливі для Уайлдера, і саме в такі ситуації він вживлює свого героя. Жити в ситуаціях – значить жити в прямому значенні слова “по-людськи”, це людська реальність. Свобода, по Ясперсу, невіддільна від екзистенції. Саме у “пограничних ситуаціях”, коли відбувається вільний вибір, простежується екзистенціальний зв’язок з трансцендентним.

Відповідно до вчення Ясперса співвіднесеність екзистенцій здійснюється під час акту “комунікації”, т.т. глибоко інтимного й особистісного спілкування в “істині”. Герой роману досягає просвітлення, спілкуючись з іншими людьми. Перед нами, по суті, подорож особистості у пошуках себе.

“Частково герой Уайлдера має рацію, - стверджує Ю. Фрідштейн, - його свідомо віддаленість від світу буденності, де звичне, повторюване стає синонімом істини, а несправедливість не викликає ні у кого протесту...допомагає поглянути на світ начебто по-новому і побачити кривду, обман і лицемірство, приховані під благоприсойними шатами”[4,16].

Говорячи про своєрідність божевілля героя Уайлдера, Ю. Фрідштейн зауважує, що “прямолінійність Браша, його неспроможність сприймати світ інакше, ніж у назавжди усталених ним категоріях добра і зла, пороку і добродетності, обертається на догматизм, який близький до глупства, а коли і до справжнісінького божевілля” [4, 16].

Догматизм і прямолінійність героя є результатом відсутності життєвого досвіду. І Беркін має рацію, говорячи Брашу: “You live in a foggy unreal narcotic dream...Can’t you see that what you call religion is jast the shevering of the cowardly? It’s jast what people tell themselves because they haven’t got the guts to look the facts of life and death in the face...You have lived all your life among the halfbaked...You haven’t read anything. You haven’t seen anything...” [3,266-- 267].

У тому, що принципи Браша не стосуються реального життя, переконана і Марджі Маккой: “Now listen. Listen to me! she said emphatically. “Where do they get yuh-your the’ries and your ideas? Now-here. Live,kid,-live! What’d become of all of sons-a-bitches if we stopped to argue out every step we took? Stick down to earth”. Brush looked at her with furrowed and brow and said in a low voice:“It seems to me I live” [3, 160].

Згідно зі вченням Ясперса, філософствування надає людині можливість пізнати себе, а разом з тим, і навколишній світ. Т.Денисова у своєму аналізі роману “Березневі іди” посилалась на те, що герої цього роману постійно “прагнуть “реалізувати” філософію, пізнати і втілити філософську істину в житті, в бутті, в екзистенції” [1, 206].

Ми вважаємо за доцільне додати також, що це висловлювання поширюється й на інші твори Т. Уайлдера, зокрема на роман “Heaven’s My Destination”. Джордж Браш з будь-якого приводу створює теорію, на

будь-яке життєве питання у нього є своя теоретична відповідь. "I have a theory...That's one of my theories", – постійно повторює Браш. У романі Беркін, звертаючись до Браша, говорить: "You might start a new religion or something" [3, 263]. Але ж і сам герой вірить у свою велику місію – нести істину: "I think all the ideas that are going around now are wrong. I'm trying to begin all over again from the beginning" [3, 220].

У "пограничних ситуаціях" герої Т. Уайлдера виявляють смисл свого "буття-в-світі", свою екзистенцію, прагнуть до духовно-морального вдосконалення. І як раз в "пограничних ситуаціях" народжується думка про використання у становленні особистості усіх надбань духовного досвіду людства, а в концепції письменника важливе місце посідає не тільки філософія, але й мистецтво, музика та література.

Невипадково таку помітну роль у житті Браша відіграють музика, спів, література. Без їхнього впливу процес духовного зростання героя був би неможливим, вони також допомагають йому реалізуватися й як особистості. Уайлдер, людина високої культури, знайомий з її найкращими зразками, доводить, що мистецтво сближує і об'єднує людей. Талант Браша, його чудовий голос, відкриває двері будинків і серця людей.

Навіть постійне читання Брашем Британської Енциклопедії, його улюбленої книги, спочатку замінює героєві життєвий досвід, а потім, по суті, створює для нього чергову "пограничну ситуацію", в якій він приходиться до нового розуміння світу та людини. У цій "пограничній ситуації" з'являється бажання прочитати "Короля Ліра" Шекспіра саме тому, що автори Британської Енциклопедії високо оцінили цей твір: "His teachers at college had once remarked that "King Lear" was the greatest work in English literature and the Encyclopedia Britannica seemed to be of the same opinion. Brush had read the play ten times without discovering a trace of talent in it, and was greatly worried about the matter. He persevered, however, and was engaged in committing the whole work to memory" [3, 195]. І хоча спроби Браша осягнути суть таланту Шекспіра не мали успіху, проте саме звернення героя до світового шедевра є своєрідним символом його духовного зростання, пошуків своєї екзистенції: "He lay in the hospital for weeks, his face turned to the wall. His few remarks were quotations from "King Lear" [3, 281].

Таким чином, як нам здається, в концепції особистості Т. Уайлдера важливе місце посідає думка К. Ясперса про необхідність самопізнання через збагачення можливостей саморозвитку та вдосконалення власного духовного світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисова Т.Н. Торнтон Уайлдер // Денисова Т.Н. Экзистенциализм и современный американский роман. – К.: Наукова думка, 1985. – С. 191-209.
2. Jaspers K. Philosophie. – Heidelberg, 1973. – V. 1-3, III. – S. 220.
3. Thornton Wilder. The Cabala. Heaven's My Destination. Our Town. - Moscow: Raduga Publishers, 1998. – 400p.
4. Фридштейн Ю. Предисловие // Thornton Wilder. The Cabala. Heaven's My Destination. Our Town - Moscow: Raduga Publishers, 1998. – С. 3-24.

УДК 808.2-541.3(092)

Л.А. БУЛАХОВСКИЙ О ЗАИМСТВОВАНИЯХ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ И ПУРИЗМЕ В.И. ДАЛЯ

Бровко А.С.

Вопрос о заимствованиях в любом языке не менее стар, чем сам язык. Конечно, пишет В.Г. Белинский, "каждый народ владеет известным количеством слов,.. оборотов, которых нет... ни у какого другого народа. Но как все народы суть члены одного великого семейства- человечества,.. то и необходим между народами размен понятий, а следовательно, и слов..." [1, 169] Еще категоричней эта мысль звучит в следующем тезисе великого критика и мыслителя: "Все народы меняются словами и занимают их друг у друга". [1, 167]

Казалось бы, объективная закономерность обмена словами и выражениями, являющаяся следствием торговой, экономической, научной, культурной, спортивной, военной (куда деваться?!) связей между народами и государствами, совершенно очевидна, однако были времена и даже целые периоды, когда

между сторонниками и противниками заимствований вспыхивала напряженная, бескомпромиссная, а в итоге бесплодная борьба; например, между сторонниками Н.М. Карамзина и А.С. Шишкова. Бесплодность подобных схваток видна хотя бы на такой статистической выкладке: латинский содержит в своем лексиконе более семи тысяч греческих слов; в немецком заимствования исчисляются десятками тысяч; в английском их более половины, причем, только романских, главным образом из французского, - свыше 50%; современный корейский язык насчитывает около 75% слов китайского происхождения. По сравнению с приведенными цифрами, процент заимствований в русском (до 10) настолько незначителен, что напрасно, предупреждал Белинский, "пуристы боятся ненужного наводнения иностранных слов: опасение больше чем неосновательное! Ненужное слово никогда не удержится в языке, сколько ни старайтесь ввести его в употребление". [1, 167]

У Л.А. Булаховского не возникало вопроса - полезны заимствования или вредны. Он их воспринимал как неизбежную реальность и потому ставил задачей проследить исторический путь перехода в русский слов из других языков, не игнорируя случаев их "транзита" через языки-посредники. Здесь он преуспел гораздо более других не только широтой охвата материала, но и глубиной исследования. Достаточно показательно в этом отношении учебное пособие "Введение в языкознание", часть II, раздел "Заимствование слов" (М., 1953), способное служить примером лингво-исторического анализа; прослеживания пути перехода слов из одного языка в другой, третий и т.д.; систематизации способов заимствования; указаний, с комментариями, на сопровождающие заимствование перемены в слове - требуемые внутренними законами заимствующего языка семантические, фонетические, морфемные и морфологические коррективы. Несколько тезисов-иллюстраций к вышесказанному.

1. Различаются два способа проникновения в языки заимствуемых слов - устное проникновение и письменное, книжное [2, 111].

2. Первопричину лексических заимствований следует искать в названиях культурных понятий, предметов, заимствованных из относительно более высокой цивилизации, в связи с чем исторически прослеживаются такие хронологические (от самых ранних до самых поздних) слои международной лексики европейской цивилизации: "малоазиатский, индийский и семитический - вавилонский, далее - слой древнегреческий, позже - латинский, за ним - менее влиятельный, но заметный арабский, ближе к нашему времени - итальянский и французский, за ними - в отношении западных и восточнославянских языков - немецкий; для восточнославянских языков некоторое время (XVI - XVIII вв.) роль влиятельного передатчика интернационализмов играет польский..." [2, 114]. Проживи на два-три десятка лет больше, Булаховский не преминул бы назвать одним из последних щедрых языков-доноров - английский, едва ли не самый популярный сегодня в мире.

3. Не нужно думать, что заимствование идет только от народов, "опередивших культурно другие". Бывают и так называемые "возвратные заимствования". Русское коляска заимствовано из польского *kolasa, kolaska*. В польском это слово из итальянского *calesse*; в романские языки оно попало из славянских же (чеш. *kolesa*: ср. *kolo* - "круг", русское колеса и т.п.) Вероятно, к итальянскому слову *calesse* восходит и сербское *колеса*" [2, 117].

4. Много слов перенимается через определенную социальную среду, в частности, профессиональную. Так, из немецкого русский (да и украинский) заимствовал названия ремесел, инструментов, трудовых процессов и продуктов труда (слесарь, шуруп, стамеска, верстак, полировать; "от поваров-французов распространилась... номенклатура изысканной барской и ресторанной кухни: ...фрикассе..., рагу..., желе..., пломбир..." [2, 118-119].

5. "При перенимании из языка в язык слова могут приобретать на новой почве значения, очень удалившись от первоначальных..." "Господи, помилуй!" в Древней Руси провозглашали по-гречески: *Kyřile, eleeson!* Последнее восклицание, вероятно, первоначально в обстановке какого-то нарушения церковного благочиния, вошло в основу слова куролесить - "шалить", "проказить", "бесчинствовать" [2, 120-121].

6. "...слово, усвоенное из другого языка, обычно полностью теряет свою внутреннюю форму"... Курорт не распадается в нашем сознании, как для немца (*kur-ort*), на "лечебное место" ("лечить" - *kurieren*, "место" - *ort*)" [2, 121].

7. "Для многих устных заимствований... показательна неустойчивость их внешнего, звукового обличья" [2, 122].

8. Неодинакова степень перенимаемости различных частей речи. "...поступающих изустным путем больше всего из полнозначных - имен существительных. Могут заимствоваться и имена прилагательные, обыкновенно... приобретающие в языке, в который входят,... заметные словообразовательные приметы... Числовые наименования перенимаются почти исключительно как большие числа (сто, тысяча, миллион, миллиард)... Очень редко заимствуются наречия... Совсем не заимствуются местоимения... Среди заимствованных слов относительно мало глаголов... Из служебных слов возможно заимствование

союзов... Как правило, не заимствуются предлоги... Языки могут перенимать друг от друга... междометия" [2, 122; 124]. Например, браво, виват, баста...

Помимо непосредственных заимствований, Булаховский называет кальки - "перенимание... образов", "снятие копий" слов (например, русское недочет передается на украинском калькой недолік, "где лік представляет собой передачу-соответствие от украинского глагола лічити - "считать") и полукальки - "наполовину сохранение, наполовину перевод"...: немецкое perlmutter, откуда наше перламутр, - передача французского слова mere-perle (ср. итал. madre-perla - тот же образ: "мать-перл") [2, 124-127].

Не обошел ученый случаи подчинения перенимаемых слов грамматическим особенностям заимствующего языка. Так, начальная форма (sing.) слова рельс восходит к форме множественного числа (plur.) английского rails (sing. rail + формант plur. s), имея собственно русский показатель множественности - флексию - ы (рельсы). То же самое в слове бутс-бутсы, хотя в английском boots - plur. форма от sing. boot (ботинок) + plur. формант s (ботинки) [2, 123].

Особенно активно, как известно, заимствованные слова хлынули в русский язык в петровское время. Из них, замечает Булаховский, "легко выделить пену - случайные, внесенные в духе моды к иностранному слову, иногда остававшиеся понятными только тому, кто их употребил". Даже сам Петр изнемогал, подчеркивает Булаховский, от варваристического усердия своих помощников, о чем можно судить хотя бы по его письму к послу Рудаковскому: "В реляциях твоих употребляешь ты зело много польские и другие иностранные слова и термины, за которыми самого дела выразуметь невозможно: того ради впредь тебе реляции свои к нам писать все российским языком..." [3, 29].

К ярым неприятелям заимствований в русском языке причисляют и В.И. Даля, который, кстати, и сам не скрывал, что "почти с детства смесь нижегородского с французским" была ему "ненавистна". Тем не менее, пуризм Даля - это не консервативно-монархический пуризм Шишкова, и считать его, как это делал Булаховский, "фанатическим поклонником национальной специфики, представителем исключительно деятельного пуризма" [4, 257], "наиболее высоким гребнем пуристических волн" [5, 74] нет веских оснований.

У Даля действительно были серьезные опасения за, мягко выражаясь, неблагоприятное современное ему состояние и судьбу русского литературного языка. Вот что писал он и докладывал Обществу любителей российской словесности тремя годами раньше начала выхода в свет его Словаря: "Испещрение речи иноземными словами... вошло у нас в поголовный обычай, а многие даже щеголяют этим, почитая русское слово, до времени, каким-то неизбежным худом, каким-то затоптанным половиком, рогожей, которую надо усыпать цветами иной почвы, чтобы порядочному человеку можно было по ней пройти" [6, XXXII - XXXIII].

В то же время Даль хорошо понимал, что "от исключения из словаря чужих слов их в обиходе конечно не убудет...", что "ухо, привычное к эмансипации, цивилизации, гуманности, не находит этих знакомых звуков ни в одном русском слове, и потому, как ни переводит их, все многие будут отвечать: нет, это не то" [7, XXIV - XXV].

Где же выход? В отказе от игнорирования заимствований, в разумном их принятии. Практический шаг составителя, "филолога-самоучки"? - "в словаре сем, с намереньем, не были опускаемы чужесловы, по двум причинам: во-первых, словарь не законник, не уставщик, а сборщик; он обязан собрать и дать все, что есть, позволяя себе разве только указания на неправильность, уклонения и примеры для замены дурного лучшим; во-вторых, долг его перевести каждое из принятых слов на свой язык, и выставить тут же все равносильные, отвечающие или близкие ему выражения русского языка, чтобы показать, есть ли у нас слово это, или его нет" [7, XXIV].

По нашим подсчетам, в толковом словаре Даля только тех заимствованных слов, о которых содержатся в статьях указания на язык-источник, - 1419. Абсолютное же большинство "усвоенных" заимствований подобных помет в словаре не имеет; например, такие слова, как арбуз, базар, кровать, кукла, лента, огурец, тетрадь, чай. Следовательно, уже при Дале и, главное, самим Далем за давностью заимствования и прочностью ассимиляции русским языком очень многие слова такого рода иноязычными не воспринимались. Это еще один плюс в пользу Даля.

Наконец, образованных автором словаря по закону русского словообразования слов лишь как русских эквивалентов "вновь завожых чужеслов" нами насчитано не более 245. Причем, их употребление в словаре было продиктовано желанием Даля не противопоставить иноязычным, а сопоставить их друг с другом с единственной целью - помочь нуждающимся разобраться, "каким русским словом может быть заменено иноземное" и, наоборот, "русские... - более или менее принятыми чужесловами"; особенно, если принять во внимание, что иное чужеземное - "не редко читателю более знакомое, чем свое, родное" [7, XXV]. Очень важно в этом смысле категорическое утверждение Даля в "Ответе на приговор" (январь, 1867), вызванное рецензией на его словарь г.Пыпина: "...во всем словаре моем нет ни одного мною

видуманного слова, то есть, нет в красной строке, как слово объясняемое; в толкованиях могут попадаться, хотя весьма редко, слова, не бывшие доселе в обиходе..." [8, LXXXVIII].

Этим утверждением Даль отбросил несправедливые нарекания в свой адрес, будто бы "он помещает в словарь народного языка слова и речи противные его духу, и следовательно, по-видимому, вымышленные, или по крайней мере весьма сомнительного свойства" [8, LXXXVI]. И как, мол, поверить в их истинное существование, коль в словаре отсутствуют указания, "где именно и кем они сообщены составителю". А можно ли, спрашивает составитель, это выполнить, и во что превратится словарь, содержащий 80 тысяч таких слов, "которых нет доселе ни в одном словаре", и собрал их только один человек - "сам собиратель", "подбиривший крохи эти случайно и 40 лет сряду..?" [8, LXXXVI]. На кого сослаться?

Как видим, лексический состав Словаря, включая все приведенные в нем заимствования, "Напутное слово" к Словарю, любой так или иначе относящийся к поднятому вопросу материал Даля убеждают в умеренных, а не "фанатических", "исключительно деятельных" тенденциях его как пуриста, в понимании им объективной неизбежности заимствований, в интернациональном, общечеловеческом такте по отношению к "чужесловам", ставшим неотъемлемой частью русского словаря [9, 100-102].

ЛИТЕРАТУРА

1. Русские писатели о языке. Хрестоматия./ Под общей редакцией А.М. Докусова. Изд. 2-е. - Л.: Учпедгиз, 1955
2. Булаховский Л.А. Введение в языкознание. - ч. II - М., 1953.
3. Булаховский Л.А. Исторический комментарий к русскому литературному языку. - К., 1950.
4. Булаховский Л.А. Русский литературный язык первой половины XIX века т. II - К., 1948.
5. Булаховский Л.А. Курс русского литературного языка. - К. 1949.
6. Даль В. О русском словаре// Владимир Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. - т. I - М., 1955.
7. Даль Влад. Ив. Напутное слово //Толковый словарь живого великорусского языка. - т. I - М., 1955.
8. Даль В.И. Ответ на приговор //Толковый словарь живого великорусского языка. - т. I - М., 1955.
9. Бровка А.С. Пуризм В.И. Даля //Творческое наследие В.И. Даля в идейно-нравственном формировании личности. Тезисы докладов и сообщений четвертых Далевских чтений. - Ворошиловоград, 1988.

УДК 415.411.12=833

КОНФІКСАЛЬНІ НАЗВИ ПРЕДМЕТІВ ГОСПОДАРЧО-ПОБУТОВОГО ПРИЗНАЧЕННЯ З ПРОСТОРОВОЮ СЕМАНТИКОЮ

Воропай С.В.

Словотвірно-семантичне мікрополе назв предметів господарчо-побутового призначення об'єднує деривати різні як за лексичним складом*, так і за дериваційними значеннями.

Вираження дериваційних значень за допомогою комплексних словотвірних засобів носить специфічний характер. При конфіксальному словотворенні компоненти словотвірного значення розподіляються між елементами дериваційного засобу - конфікса, другий елемент якого передає загальне відношення предмета до поняття, названого мотивуючим словом, а перший конкретизує це загальне відношення, виражаючи різні значеннєві модифікації [8 1978 78]. При формуванні словотвірної семантики предметних назв з локальним значенням центр семантичного навантаження складають препозитивні конфіксальні елементи, що виражають просторову орієнтацію.

* До назв предметів господарчо-побутового призначення звичайно відносять найменування предметів домашнього вжитку, назви елементів одягу, назви елементів кінської та волової упряжі, найменування господарських інструментів, різних приладів та їх частин.

Конфіксальні похідні, які входять в словотвірно-семантичне мікрополе назв предметів побуту з просторовим значенням, об'єднані загальною словотвірною семантикою “те, що у просторі займає певне положення відносно того, що називає мотивуюча основа”. У межах цієї семантики можна виділити ряд часткових лексико-словотвірних значень:

- 1) “предмет, що знаходиться нижче, під чимось, названим мотивуючим словом”;
- 2) “предмет, який розташований поблизу або прилягає до того, що позначає мотивуюча основа”;
- 3) “предмет, розташований вище від чогось, позначеного мотивуючою основою”;
- 4) “предмет, що знаходиться позаду того, що називає мотивуюче слово”;
- 5) “предмет, що проходить через щось, назване мотивуючим словом”;
- 6) “предмет, який знаходиться перед тим, що позначає мотивуюча основа”;
- 7) “предмет, який пролягає поперек того, що називає мотивуюча основа”.

1. Лексико-словотвірне значення “предмет, що знаходиться нижче, під чимось названим мотивуючою основою” мають деривати з конфіксами **під-...-ник**, **під-...-ок**, **під-...-ач**, **під-...-j(а)**, **під-...-к(а)**, **під-...-ниц'(а)**, **під-...-ниц'(а)**, **під-...-Ø**.

Найуживанішими є форманти **під-...-ник**, **під-...-ок**, які творять

а) назви предметів домашнього вжитку: *підвіконник* (СУМ VI 406); *піддзеркальник* (423); *підлокитник* (452) “підвіконник”; *підскляник* (501) “підставка з ручкою для склянки, переважно металева”; *підручник* (495) “посібник (книжка)”; *підодіяльник* (475); *підреши́ток* (489) “густе решето”; *підніжок* (463) “підставка для ніг”; “пристрій у вигляді східців для входу в автомашину, вагон і т. ін.”; *підсошок* (Гр III 180) “підпора тину або огорожі” (*соха* “роздвоєна на одному кінці палиця”); *підскринок* (Ж 649) “нижня частина скрині зі спеціальною шухлядкою”; *підситок* (ФП 196) “посуд під решетом при якійсь роботі”; *підгузок* (Ум-С 680) “невелика пелюшка, якою обгортають нижню частину тіла немовляти” (*гуза* “задня частина... зад”);

б) найменування елементів одягу, прикрас: *підпахівник* (СУМ VI 480) “шматок тканини або спеціальний виріб, який пришивають зсередини рукавів під пахви, щоб запобігти псуванню одягу потом”; *підборідник* (400) “ремінець капелюха, який натягується під підборіддя”; *підколінник* (437) “те, що облягає коліно”; *підшоломник* (527) “шапка, яку надягають під шолом або під каску”; *підрясник* (Гр III 177) “довгий одяг священнослужителя, поверх якого одягається ряса”; *підлубок* (Горбач Романів 70) “підшита в зап'ятку підкладка з тонкої шкіри” (*луб* “вид картону або задник у взутті, зроблений із спец. матеріалу”); *підкисник* (Закр 449) “жіноча головна прикраса”; *підп'яток* (Ум-С 335) “підбір, каблук або підстилка у взутті, що оберігає п'яту від цвяхів, якими прибитий каблук”;

в) назви елементів кінської упряжі: *підсідельник* (СУМ VI 500) “ремінь для укріплення сідла, шматок повсті або грубого полотна, який підкладають під сідло”; *підхомутник* (523) “повстяна прокладка під хомутом”; *підчеревник* (525) “ремінець, що проходить під черевом коня від однієї голоблі до другої”; *підборідник* (400) “ремінець у вуздечці під нижньою губою коня”; *подхвосник* (Горбач Остромичі 310) “ремінь уздовж хребта коневі й попід хвіст тримати хомут”;

г) найменування різних приладів та їх частин: *піддонник* (СУМ VI 403) “те, що ставиться під дно чогонебудь”; *підфарник* (521) “невеликий допоміжний ліхтар на автомашині під фарами або поряд з ними”; *підтоварник* (Гр III 182) “колода, яку підкладають під човен, бочки і т.ін.”; *підколодник* (168) “частина поколодві: пастка для лисиці і куниць”; *підчонок* (О II 72) “дерево під чопами, що над ними ходить вал (у млині)” (*чоп* “зубець колеса машини”);

д) назви музичних інструментів та їх частин: *підгрифок* (СМТ 76) “деталь струнних інструментів, до якої прикріплюються нижні кінці струн”.

Похідні, у структурі яких виокремлюється морфема **під-...-ок**, поширені переважно в різних діалектах. Крім того, згаданий афікс може надавати дериватам значення “предмет, який неповною мірою виявляє свої ознаки і подібний до того, що називає мотивуюча основа”: *підкульок* (Ж 643) “маленький куль, як правило, менший за звичайний”; *підстіжок* (Гр III 186) “невеликий стіг, як правило, менший за звичайний”; *підсумок* (ПТ 217) “невелика шкіряна сумка, яку носять на поясі”; *підситокь* (Вас 32) “сито, що за розмірами є меншим від звичайного і вміщує приблизно половину мірки”.

Рідше для творення слів з тотожною семантикою вживається конфікс **під-...-j(а)**: *підвіконня* (СУМ VI 406); *підголів'я* (415); *підголов'я* (415) “невелика низенька скринька, підставка або інший предмет, що підкладається в головах під подушку для надання їй вищого положення”; *підніжжя* (462) “підставка для ніг”; *підстілля* (508) “основа стола (ніжки і рама), на яку настиляється кришка”; *підстіжжя* (507)

“підкладка, підстилка під стіг, для збереження його від сирості знизу”; *підопліччя* (477) “те саме, що підоплічка”; *підхвістя* (521) “частина шлеї, ремінець біля сідла, що йде під хвостом коня”.

Одиничними прикладами представлені форманти **під-...-ач**, **під-...-Ø**: *підголовач* (СУМ VI 415) “те саме, що *підголів'я*” (пор.: *підголовник* (215) “пристрій для голови (звич. на зуболікувальному, перукарському та ін. кріслах); *підволок* (Чаб III 114) “збита із грубих кілків підкладка-трикутник для перевезення плуга на поле” (від *волокти*). Останнє слово вживається в діалектах.

Конфікс **під-...-к(а)** модифікує граматичне значення твірних, порівняйте: *підрешіток* - *підрешітка* (СУМ VI 489); *підопліччя* - *підоплічка* (477) “підкладка або вставка в сорочці народного крою від плечей до половини грудей і спини”. Таку ж функцію виконують форманти **під-...-ниц'(а)**, **під-...-ниц'(а)**, які виокремлюються в структурі регіоналізмів *підвіконниця* (Чаб III 114) “підвіконня”; *підтарільниця* (Дуб 318) “підставка під тарілку”; *підгорлиця* (Бат 284) “підборідник”.

Серед розглянутих дериватів велика кількість однокорінних словотвірних синонімів, *наприклад*: *підвіконник* - *підвіконня*, *підоплічка* - *підопліччя*, *підрешіток* - *підрешітка*, *підніжок* - *підніжка*, *підніжок* - *підніжжя*. *підголів'я* - *підголовач*; також є словотвірні омоніми: *підручник* (Ізюмов 567) 1) “пелюшка на руки”; 2) (про людину) “помічник, підлеглий”; 3) (книга) “посібник”.

Похідні з конфіксами **під-...-ник**, **під-...-ок**, зрідка **під-...-ач**, **під-...-j(а)** вступають в антонімічні відношення з дериватами, у яких виокремлюються форманти **на-...-ник**, **на-...-ок**, **на-...-ач**: *підголовник* - *наголовник*, *підголовок* - *наголовок*, *підголовач* - *наголовач*, *підручник* - *наручник*, *підчеревник* - *начеревник*, *підстілля* - *настільний*, *підлокітник* - *налокітник*, *підколінник* - *наколінник*, *підвіконник*, *підвіконня* - *навіконник*.

2. Лексико-словотвірне значення “предмет, який розташований поблизу або прилягає до того, що називає мотивуюче слово”, притаманне дериватам з формантами **при-...-ник**, **при-...-ок**, **при-...-ач**, **по-...-ок**, **о-...-ок**, **по-...-ниц'(а)**, **по-...-ень,о-...-ник**.

Найпродуктивнішими є конфікси **при-...-ник**, **при-...-ок**, які творять

а) назви предметів домашнього вжитку: *приголовник* (Гр III 412) “кожна з чотирьох колод, на які кладеться піч в гуцульській колибі”; *присішок* (ВТ 69) “підпорка, стовпчик”(с*оха* “роздвоєна на одному кінці палиця”); *прикозьолок* (ДзПА 82) “деталь, що розташована біля невеликої крокви, якою накривається верх солом'яної покрівлі” (*козел*, *козьол* “з'єднані в горішній частині під кутом два дрючки, якими укріплюють, притискають верх солом'яної покрівлі”); *приголовок* (Ум-С 628) “пелюшка під голову”;

б) найменування елементів кінської упряжі: *посторонок* (СУМ VII 377) “міцний ремінь або мотузок, що з'єднує в упряжі хомут з орчиком”; *приконечник* (Гр III 420) “кінець (кнута, арапника)”; *присідельник* (Горбач Остромичі 314) “ремінь, що проходить через сідло”; *приколібок* (О II 139) “дошки спереду колиби для захисту від вітру” (*колиба* “спец. віз, пристосований для кочового життя”); *приуздок* (Ж 762) “деталь кінської упряжі, яка надівається на голову коня” (*узда* “вуздечка”);

в) назви елементів одягу: *причільник* (Гр III 453) “частина очіпка (що охоплює лоб)”;

г) назви частин народних музичних інструментів: *приструнок* (СУМ VII 47) “коротка струна в бандурі, кобзі і т.ін.”; *приструнник* (Гр III 443) “дерев'яна дощечка на музичних інструментах, якою закріплюються нижні кінці струн, струнотримач”. Деривати творяться від однієї основи за допомогою різних афіксів, які виконують семантично-розрізняльну функцію.

З формантом **при-...-ок** вживаються загалом регіоналізми. Також цей афікс надає похідним додаткового значення “предмет, який неповністю виражає ознаки того, що позначено мотивуючим словом або є його частиною”: *прилавок* (СУМ VII 653) “частина нерухомої лави в укр. хаті під стіною від дверей до кутка”; *прискринок* (Б-Н 300) “маленький ящикоч у верхній частині скрині на боковій стінці, призначений для зберігання дрібних речей або коштовностей”; *прирамок* (Ж 755) “деталь рами вікна, яка вставляється у раму закладну, глуху, замуровану”; *приботок* (Ліпкевич 132) “верхня частина бота, до якої кріпляться бортові дошки”(бот “судно”).

Семантично близькі до попередніх дериватів іменники з конфіксами **по-...-ок**, **по-...-ень**, **о-...-ок**, **о-...-ник**: *поденок* (Ж 675) “підстилка під стіг чи оборіг, щоб снопи або сіно не гнили від землі” (від *дно*); *подолок* (Гр III 244) “нижня частина запаски, даху, снопа від перевесла вниз” (*дол* “низ”); *побочень* (205) “бокова полоса в шлеї”; *оденок* (38) “те саме, що поденок”; *опасок* (Гр III 56) “ремінь для носіння бандури через плече”; *оплічник* (СУМ V 716) “спинка (крісла і т. ін.)”; *одвірник* (Гр III 38); *остільник* (Гриценко 115) “скатерка”; *ошийник* (ДзПА 128) “комір, частина одягу, що облягає шию”; *ошийник* (Ум-С 284) “нашийник”. Афікси **по-...-ок**, **по-...-ень** передають додаткову семантику “предмет, що знаходиться збоку від названого мотивуючим словом”. Серед похідних зі згаданими формантами є абсолютні словотвірні синоніми (*поденок* - *оденок*), діалектизми (*одвірник*, *остільник*, *ошийник*, *побочень*), застарілі слова (*оплічник*, *опасок*).

До цієї групи належать слова розмовного вжитку з конфіксами **по-...-ниц'(а), при-...-ач:** *побічниця* (СУМ VI 619) “більце”; *приголовач* (Ум-С 628) “пелюшка під голову”.

Ідентичне словотвірне значення має застаріле *опліччя* (58) “жіноча сорочка”, утворене за участю форманта **о-...-j(а)**.

3. Лексико-словотвірне значення “предмет, який у просторі розташовується зверху по відношенню до того, що названо мотивуючою основою” притаманне похідним з конфіксами **на-...-ник, на-...-ок, над-...-ок, на-...-ач, на-...-j(а), на-...-ак, на-...-к(а), на-...-ниц'(а)**.

Найуживанішим є конфікс **на-...-ник**, за допомогою якого творяться

а) назви предметів домашнього вжитку: *настільник* (СУМ V 201) “скатерка”; *напёрник* (151) “мішок із щільної тканини, куди насилають пір'я для подушки або перини”; *наличник* (119) “накладна планка, що обрамляє вікна або двері”; *налавник* (114) “вузька, перев. килимова, тканина, якою покривають лави”; *навіконник* (34) “віконний наличник”; *набожник* (УР 1926 435) “вишитий рушник на іконах”; *наквітник* (Ж I 479) “квітковий горщик”; *насвєчник* (492) “підсвєчник, ліхтар”;

б) назви елементів одягу та прикрас: *нарукавник* (СУМ V 179) “чохол, який надягають поверх рукава, для захисту від чого-небудь, манжети, прикріплені до сорочки, блузи і т.ін.”; *наголовник* (52) “те саме, що наголовок”; *напальник* (Сизько 58) “та частина рукавиці, що надівається на один палець”; *нагрудник, напузник* (ДзПА 130) “фартух”; *набрівник* (УР 1926 436) “дівчачий головний убір, подібний до високого очіпка”;

в) назви елементів кінської упряжі: *нахрапник* (СУМ V 230) “ремінь вуздечки, що тягнеться вздовж перенісся до лоба коня” (*храпи* “перенісся у тварин”); *нахвостник* (171) “ремінь з вічком, в яке продівається хвіст для утримання сідла ззаду”; *нахребетник* (153) “частина кінської збруї, яка вдягається коневі на спину за хвіст, щоб не спадала упряж і щоб держати з гори повозку”; *накопильник* (108) “повздовжній брусок саней, який накладається на копила для скріплення і зв'язку їх”; *намордник* (Ж 484) “нижній пасок вуздечки”; *наочник* (485) “боковий щиток на вуздечці біля очей коня, щоб він не дивився вбік і не полохався”;

г) назви сільськогосподарського реманенту та його частин: *навильник* (СУМ V 31) “держак вил”; *наральник* (Гр II 515) “вид сошника”; *наперсник* (Лис 133) “залізне кільце, за допомогою якого коса скріплюється з кіссям”.

Конфікс **на-...-ок** надає дериватам додаткового значення “частини від чогось, позначеного мотивуючим словом”: *наголовок* (Ж 471) “ковпак капелюха або дитячий чепчик”; *напалок* (Гр II 506) “палець перчатки, перев'язка на хворому пальці”; (ДзПА 137) “перстень”; *нап'яток* (Дз 135) “задня тверда частина взуття, яка охоплює п'яту”; *надолок* (Гр II 484) “подол, низ у платті”; *наполок* (Павл 528) “частина одягу, яка пришивається до поли або оздоблення”; *надвірок* (Лекс Фр 130) “завіс на дверях”; *набородок* (О I 461) “ремінь вуздечки під шиєю”; *навилок* (Верх 237) “держак у вилах”; *наралок* (Корзонюк 169) “залізний конечник рала, частина плужка для обгортання картоплі”; *набідрок* (Ум-С 1089) “хомут, ремінці біля хомута”.

До цієї групи також належать похідні з конфіксом **над-...-ок**, наприклад, розмовне *надтінок* (Ж 496) “тент, натягнутий зверху на палиці або на щось інше для створення затінку”; діалектне *надчубок* (Павл 509) “капелюх або щось інше, що виконує функцію капелюха”; *надосник* (Ник 61) “дерев'яний брус, укріплений зверху на металевій осі воза”.

Одиничними прикладами у цій групі представлені форманти **на-...-ак, на-...-ач, на-...-j(а)**: *наголовач* (СУМ V 52) “наголовок”; *навершняк* (Гр II 468) “верхня кришка у маслбійній діжці”; *наруччя* (СУМ V 179) “браслет”. Перші два деривати вживаються на регіональному рівні, останнє слово вийшло з активного вжитку. Іменник *наголовач* вживається також у літературній мові зі значенням “частина вуздечки”.

Конфікси **на-...-к(а), на-...-ниц'(а)** вичленовуються в структурі діалектизмів жіночого роду, наприклад: *надолонка* (Гр II 484) “нашивка з шкіри або сукна на всю долоню, щоб не терлись рукавиці”; *наколінниця* (495) “рід гамаш з білої шерсті, що зав'язуються вище колін, які зимою носять гуцульські жінки”; *нашийниця* (535) “намисто”.

4. Лексико-словотвірне значення “предмет, що перебуває за тим, на що вказує мотивуюча основа, представлене дериватами з конфіксами **за-...-ник, за-...-ок, за-...-ниц'(а), за-...-к(а), за-...-Ø, за-...-ак, за-...-ук**.

Форманти **за-...-ник, за-...-ок** творять

а) назви предметів одягу та їх частин: *зап'ястник* (Гр II 87) “манжета, розшита шнурками”; *зарукавник* (ДзПА 129) “манжет на сорочці”; *загрудник* (Яв 240) “накладка на груди, схожа на жилет”; *засобок* (99) “задня частина сорочки або зборки на спині кожуха вверх від талії” (від *себе, за собою*); *заголовок* (Бат 266) “хустинка на голову дитині”. Усі ці деривати вживаються у діалектах;

б) найменування різних господарчих приладів та їх частин: *заборозник* (Гр II 7) “частина плуга”; *заколесник* (Ж 250) “кілок, який закладають в отвір на осі, щоб не спадало колесо”; *заборонник* (О I 259) “ланцюжок на “побігачці” борони, до якого прикапчують “орчик”; *затильник* (Чаб II 77) “металевий стрижень, що скріплює задню теліжку воза з розворою”; *затилок* (Сизько 35) “дерев'яна планка з дірками на краях, яка надягалася ззаду й спереду дерев'яного воза на полудрабки”; *завісок* (Гр II 19) “залізний брусок у возі, прибитий за віссю для того, щоб колесо не терло плеча, на якому стоїть ящик воза”; *загвіздок* (26) “кілочок або цвях, який заважає кінцю палиці пройти назад з отвору”; *заденюк* (Мельн 79) “задня сторона ящика на возі”;

в) назви предметів домашнього вжитку: *заголовок* (Гр II 28) “подушка”; *запоясник* (84) “кінджал”; *залиштовник* (59) “в оковці кришки селянської скрині: кожна з коротких залізних полос, що проходять від шпуг до кінців скрині і захвачують собою лиштву (*лиштва* “планка”).

Конфікси *за-...-ник, за-...-ок* творять похідні з тотожною словотвірною семантикою і виконують розрізнявальну функцію на рівні лексичних значень, порівняйте: *затильник - затилок, зарукавник - зарукавок* (Елек 62) “злучник, муфта, рукав”.

У мові існує застаріле *запасака* (СУМ III 247) “жіночий одяг у вигляді шматка тканини певного розміру (перев. вовняної), що використовується замість спідниці для обгортання стану поверх сорочки” (*пас* “пояс”) з морфемою *за-...-к(а)*. Також цей дериват може вживатися на регіональному рівні у значенні “фартух”.

З цим самим формантом функціонують діалектизми *запілка* (Гр II 79) “фартух” (*пола* “полотнище”); *залубка* (II 60) “сани з кузовом” (від *луб'янка* “повозка, обшита лубом”). До цієї групи належить регіоналізм з афіксом *за-...-ниц'(а)* *заушниця, завушниця* (СУМ III 374) “сережка”. Це саме значення має похідне *заушник* (Гр III 112).

Форманти *за-...-ак, за-...-ук* виокремлюються в структурі діалектних слів: *заборозняк* (Бат 265); *заборознюк* (265) “заборозник”.

Одиничним прикладом представлений формант *за-...-Ø*: *запіл* (Гр II 79) “пола одягу, завернута так, щоб в неї можна було щось покласти”.

5. Лексико-словотвірне значення “предмет, що пролягає через щось, назване мотивуючою основою” притаманне кількісно обмеженій групі дериватів, з формантами *через-...-ник, через-...-ок, через-...-ень*: *черезпоясник* (Ник 170) “верхня попряга, що йде по сидлу поверх подушки”; *черезплічник* (Ж 1066) “перев'язь для підтримання хворої руки”; “тасьма, стрічка або ремінь, перекинуті через плече (перев. в дорев. військ. формі)”; *черезсідельник* (1066) “частина кінської упряжі - ремінь, що проходить через сиделко від однієї голоблі до другої, підтримуючи їх”; *черезсіделок* (Гр IV 455) “черезсідельник”; *черезсідельень* (455) “черезсідельник”. Останні три деривати - однокорінні словотвірні синоніми, які різняться сферою вживання (*черезсіделок, черезсідельень* - діалектні слова).

6. Лексико-словотвірне значення “предмет, розташований перед чимось, позначеним мотивуючим словом” притаманне іменнику з конфіксом *перед-...-ник* *передплужник* (СУМ VI 174) “робоча частина деяких систем плуга, встановлена на рамі попереду його основного корпусу для кращої якості оранки”.

7. Лексико-словотвірне значення “предмет, що пролягає поперек чогось, названого мотивуючим словом” має конфіксальна структура *перечілокъ* (Вас 24) “верхня частина вуздечки, що проходить через лоб коня” (від *чоло* “частина морди”).

Конфіксальні деривати, що позначають предмети побутово-господарчого призначення, складають досить розгалужену з предметно-тематичного погляду групу, яка відзначається багатством свого складу. Усі вони - продукт живого народного мовлення. Опрацьований матеріал показує, що більшість аналізованих структур утворилася й функціонує в різних говірках, хоча деякі похідні через діалекти потрапили в літературну мову. На сучасному етапі, у зв'язку зі зникненням відповідних реалій, частина досліджуваних іменників перейшла в розряд пасивних.

Найпродуктивнішими для творення назв предметів побутового вжитку виступають конфіксальні форманти з постпозитивними компонентами *-ник, -ок*. Розглянуті структури творяться переважно від основ іменників - конкретних предметів (часто найменувань частин тіла людини чи тварини).

Конфікси, що творять назви предметів побуту з просторовою семантикою складають цілісну систему, кожен елемент якої виконує визначену йому функцію, яка полягає в реалізації певних словотвірних значень. Однак, для вираження однотипних словотвірних значень використовується, як правило, кілька

конфіксальних морфем, які різняться семантичною орієнтацією, додатковою словотвірною семантикою, сферою побутування, ступенем архаїзації.

ДЖЕРЕЛА

- Бат Верхратський І. Говір батюків // ЗНТШ, 1912, т. XV.
- Б – Н Білецький – Носенко П. Словник української мови./ Підготував до видання В.В. Німчук.– К.:Наук. думка, 1966.- 423 с.
- Вас Василенко В. Опыт толкового словаря народной технической терминологии по Полтавской губернии. Отдел I – III. Харьков, 1902.
- Верх Верхратський І. Знадобы до пізнання угорсько-руських говорів // ЗНТШ, 1899, т. 30.
- ВТ Шелудько І.М. Практичний словник виробничої термінології. – Харків, 1930.
- Горбач Горбач О. Західно-поліська говірка с.Остромичі коло повіту Кобринь. Словник // Олекса Остромичі Горбач. Зібрані статті. V. Діалектологія. – Мюнхен, 1993. – С. 169 – 331.
- Горбач Горбач О. Північно-наддністрянська говірка й діалектний словник с. Романів Львівської обл. Романів – Мюнхен, 1965.
- Гриценко Гриценко П.Ю. Ареальне варіювання лексики. – К., 1990.-272 с.
- Гр Словарь української мови:У 4-т./ Зібр. ред. журн. “Киев. старина”. Упорядкував з дод. власн. матеріалу, Б.Грінченко. – К., 1907 – 1909. – Т. – IV.
- ДзПА Дзендзелівський Й.О. Програма для збирання матеріалів до лексичного атласу української мови. – К., 1984.
- Дуб Дубровський В. Українсько – російський словник. – К.: Час,1909.
- Ж Желехівський Є. Малорусько-німецький словарь.– Львів, 1886.
- Закр Закревський М. Старосветский бандуриста. Кн 3. – Словарь малороссийскихъ идиомовъ. – М., 1861.
- Ізюмов Ізюмов О. Українсько – російський словник. – Харків, 1930.
- Корзонюк Корзонюк М.М. Матеріали до словника західно-волинських говірок // Укр. діалектна лексика. – К., 1987. – С. 62 – 267.
- Лекс Фр Лексика поетичних творів Івана Франка. – Львів, 1990.
- Лис Лисенко П.С. Словник поліських говорів. – К., 1974.
- Ліпкевич Словник рибальської лексики // Ліпкевич І.Г. Рибальська лексика в укр. говірках Нижньої Наддніпряниці. Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук.– Запоріжжя, 1993.– С. 212 – 235.
- Мельн Мельничук О.С. Словник специфічної лексики с.Писарівки (Кодимського р-ну Одеської обл.) //Лексикографічний бюлетень. Вип.2. – К., 1952. – С.67 – 99.
- Ник Никончук М.В. Сільськогосподарська лексика Правобережного Полісся. – К., 1985.
- О Онишкевич М.Й. Словник бойківських говірок. Ч.1-2. - К., 1984.
- Павл Павловський А. Грамматика малороссийскаго наречія. Краткий малороссийскій словарь. – СПб, 1918.
- ПТ Словник природничої термінології. – К., 1927.
- Сизько Сизько А.Т. Словник діалектної лексики говірок сіл південно-східної Полтавщини. – Дніпропетровськ, 1990.
- УР 1926 Ніковський А. Українсько-російський словник. - К., 1926.
- СМТ Юцевич Ю. Словник музичних термінів. – К.:Музична Україна, 1971.

- СУМ Словник української мови. – К., 1970 – 1980. – Т. I – XI.
- Ум-С Уманець М., Спілка А. Словарь російсько – український. – Львів, 1893.
- ФП Піскунов Ф. Словниці української (або Югової – Руської мови). – Одеса, 1873.
- Чаб Чабаненко В.А. Словник говірок Нижньої Наддніпрянщини: У 4-т. – Запоріжжя:ЗДУ, 1992.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баценко К.С. Про назви деяких побутових реалій у говорах Хмельниччини // Праці XII республіканської діалектологічної наради. – К., 1971. – С. 298 – 304.
2. Вендина Т.И. Дифференциация славянских языков по данным словообразования. – М.:Наука, 1990. – С. 107 – 108.
3. Гумецька Л.Л. Нарис словотворчої системи української актової мови XIV-XV ст. –К.: Вид-во АН УРСР, 1958.-298 с.
4. Козачук Г.О. Афіксальне творення назв домашнього посуду на молоко // Лексична і граматична
5. деривація в українській мові. Зб. наук. праць. – К.:Наук. думка, 1983. – С. 9 – 17.
6. Козачук Г.О. Назви хатніх меблів у говірках Правобережної Київщини // Дослідження з української діалектології. Зб. наук. праць. – К.:Наук. думка, 1991. – С. 117 – 126.
7. Кубрякова Е.С. Типы языковых значений. Семантика производного слова. – М., 1981.
8. Лопатин В.В. О семантической структуре словообразовательного форманта // Русский язык. Вопросы его истории и современного состояния. Виноградовские чтения I – VIII. – М., 1978. – С. 78 – 89.
9. Ревзина О.Г. Структура словообразовательных полей в славянских языках.-М.: Изд-во Моск. ун-та,1969.

УДК 81'432.4-33

ОНТОЛОГІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ЕМОТИВНОСТІ

Гамзюк М.В.

Аналіз наукових робіт у галузі філології свідчить про збільшення уваги дослідників до проблем емотивності – вираження емоцій мовними засобами. Серед вчених домінує підхід до емотивності як до недискретного явища [1]. Будучи універсальним явищем, властивим усім мовам, у залежності від соціальних і культурних факторів суспільства, членів якого ця мова обслуговує, емотивні засоби мають специфіку вираження. Глибше проникнути в суть емотивності дозволить детальний аналіз об'єкта відображення – емоцій.

Емоційна система людини почала спеціально досліджуватись порівняно недавно. Розглядаючи історію її вивчення у психології, Б.І.Додонов порівняв її з історією Попелюшки, спочатку нелюбимої, гнаної і вічно обібраної на користь старших сестер: розуму та волі, яка лише останнім часом перетворилася на принцесу [2,3].

Незважаючи на велику кількість теорій і підходів до аналізу емоцій, вчені-психологи однак у тому, що ця система відіграє важливу роль у житті та діяльності людини. Психологи визначають емоцію як “особливий клас суб'єктивних психологічних станів, що відображають у формі безпосередніх переживань, відчуттів приємного чи неприємного ставлення людини до світу, людей, процесу і результату своєї практичної діяльності” [3,357]. Емоція являє собою складний феномен, що має нейрофізіологічний, нервово-м'язовий та феноменологічний аспекти. На нейрофізіологічному рівні емоція визначається за електрхімічною активністю нервової системи, на нервово-м'язовому рівні – емоція – це передусім мимічна діяльність, а також – пантомімічні, вісцерально-ендокринні і голосові реакції. На феноменологічному рівні емоція проявляється або як сильно вмотивоване переживання, або як переживання, що має безпосереднє значення для суб'єкта [4,57].

Людина, будучи одночасно живим організмом і членом суспільства, відображає у своєму мозку об'єктивні відношення, що складаються у неї як у особистості з окремими об'єктами відображення. Відображення включає в себе також ставлення особистості як діючого та пізнаючого суб'єкта до

об'єктів, які можуть задовольнити її потреби або перешкодити цьому процесу. Ця своєрідна сфера відображення світу в мозку людини і складає емоційну сторону людської психіки [5,361]. У житті людини емоції завжди виступають у нерозривній єдності з пізнавальними процесами. У реальному житті не буває “чистих” емоцій. Вони завжди предметні, оскільки викликаються тим, що людина відчуває, сприймає, уявляє, про що думає відносно предметів чи явищ об'єктивного світу. Емоції можуть збуджуватися словами, які є знаками відомих людині об'єктів, зовсім невідомі об'єкти не можуть бути джерелом емоційних переживань людини. Від того, як розуміються ті чи інші явища, життєві ситуації, події, залежить характер переживань, які виступають як особлива форма пізнання людиною життєвих явищ.

Емоції є своєрідним відображенням об'єктивної дійсності в мозку людини. Їхня своєрідність полягає в тому, ‘що і як у них відображається. В емоціях відображається відношення певних об'єктів до життя людини як природної і суспільної істоти, до її потреб і прагнень, та ставлення людини до них. Такий вид відображення здійснюється у формі переживання. Емоції являють собою певний процес, що відбувається в часі, одночасно вони є психічним станом особистості [6,334].

Психологи вказують, що емоції відіграють важливу роль у біологічній та соціальній організації людини і виконують декілька важливих функцій. Найважливішою і найдавнішою функцією емоцій не тільки в людини, але й в інших істот виступає *адаптивна* чи *приспосовна*. У процесі еволюції емоційні відчуття закріпилися як своєрідний засіб підтримки життєвого процесу у його оптимальних межах і попереджують руйнівний характер надлишку або нестачі певних факторів. Завдяки емоції, що виникла своєчасно, організм має можливість надзвичайно вигідно пристосуватись до зовнішніх умов, швидко відреагувати на зовнішній вплив, ще не визначивши його тип, форму та інші конкретні параметри [3,369]. У критичних умовах при нездатності знайти швидкий та розумний вихід із загрозової ситуації суб'єкту нав'язуються стереотипні дії, певний закріплений еволюцією засіб “аварійного” вирішення ситуації: втеча, залякнення, агресія та ін.

Емоції виникли в процесі еволюції як засіб, за допомогою якого живі істоти встановлюють значущість тих чи інших предметів і явищ для задоволення своїх актуальних потреб, виступаючи в *оцінній* функції.

Емоції виконують також *комунікативну* функцію, передаючи інформацію про стан мовця та про його ставлення до певних предметів, осіб чи подій.

Вони виконують також функцію *впливу* на суб'єкт сприйняття, виступаючи фактором організації та регуляції діяльності людини.

У процесі розвитку людини, з появою в неї більших духовних і матеріальних потреб, розвивається також і сфера її емоцій.

Особливість емоційної системи полягає у можливості різного впливу на людей. Це проявляється зокрема в тому, що одні і ті ж об'єкти можуть викликати різні емоції не тільки в різних людей, а навіть в одній і тій же людині в різні моменти життя. Це пов'язано з ще одною особливістю емоційної системи людини – наявністю в кожній особі індивідуального емоційного порогу, що призводить до більш частого переживання одних емоцій і рідке переживання інших. Зазначена особливість впливає на формування особистісних характеристик емоційної риси [4,18].

У психології довгий час панувала думка, що оскільки емоції носять суб'єктивний характер, вони не можуть вивчатися об'єктивно і не піддаються дослідженню за допомогою звичної наукової методології. Проте останні дослідження в галузі психології та суміжних з нею наук переконливо довели протилежне. Оскільки емоція виступає складним феноменом, що складається з *нервового*, *виразного* та *переживального* компонентів, її вивчення може відбуватися на будь-якому зазначеному рівні, який відповідає одному з основних компонентів вказаного процесу. Жоден з названих компонентів не утворює емоції самостійно. Цілісна емоція потребує усіх трьох компонентів, хоча в одному з них, експресивному комплексі, *інтенсивність* та *тривалість* обумовлюються соціальними факторами. Фактично кожна емоція є системою, що утворена вказаними компонентами та їхньою взаємодією. Складність вивчення окремих емоцій полягає в особливостях їхнього функціонування: по-перше, емоції не обмежуються однією системою, а активізують увесь організм, по-друге, емоції мають схильність до комбінування і в “чистому” вигляді існують обмежений відрізок часу, - до того, як активізуються інші емоції чи інші системи [4, 83-84].

Хоча переживання емоції суто особисте, її виразний компонент соціальний. Результати соціальних досліджень показують, що окремі емоції є універсальним, загальнолюдським феноменом. І кодування, і декодування ряду емоційних виразів однакові для людей усього світу, незалежно від їхньої культури, мови чи освітнього рівня. Проте соціокультурні фактори відіграють важливу роль у визначенні *виразного* компонента емоції. Кожна культура має свої правила вияву емоцій, і їхнє порушення може мати більш-менш серйозні наслідки для людини. Ці культурні правила можуть вимагати пригамування чи маскуванню одних виразів і, навпаки, частого виявлення інших. Представники західної цивілізації,

наприклад, часто посміхаються при невдачах, а японці мають посміхатися навіть коли переживають горе. І культурні, і статеві відмінності визначають ситуації, у яких треба посміхатися, і в яких треба плакати. Аналогічно до цих правил розрізняються і соціальні установки по відношенню до емоційних переживань. Тобто можна говорити про вплив національного, соціального, культурного середовища на характер експресії емоцій, на появу у ній спеціальних забарвлень, які поширені саме у цьому середовищі. У певному середовищі спостерігаються відомі стереотипи вираження емоцій. Ці стереотипи характерні для певних культурно-соціальних груп і добре ними розуміються. У процесі зміни звичаїв та моральних засад людей змінюються і норми вимог до вираження емоцій. Тому з'являються характерні для різних вікових груп населення особливості вираження емоцій, свої слова, форми передачі емоційного ставлення до людей і подій, які не зовсім чітко сприймаються іншими категоріями людей. Це є причиною вивчення соціокультурного фактора при дослідженні емоцій.

Наукові дослідження довели існування емоційної системи, у якій окремі елементи взаємозв'язані динамічними і відносно стабільними відносинами. Системність емоцій виявляється у їхній ієрархічній організації: тривога може змінитися переляком і перейти в жах.

Іншим показником системності емоцій є полярність між деякими парами емоцій: радість – сум, інтерес – відраза, сором – презирство. Проте наявність подібних пар не означає взаємовиключення емоцій. Емоції, які протиставлені одна одній, часто взаємопов'язані і одна може викликатися іншою. Враховуючи ієрархічні зв'язки, певні системні відношення можуть виникати також між іншими емоціями, так інтерес може змінюватись страхом, зневага переходити в радість і збудження тощо [4,57-58].

Важливу роль для встановлення специфіки емоцій відіграли результати дослідження С.Томкінса про обмеження та свободи емоційної системи, які впливають на ступінь детермінованості поведінки людини. Факторів, які обмежують вияв і переживання емоцій, декілька:

1. Емоційну систему людині важко контролювати. Найбільш успішними засобами контролю є когнітивні процеси, уява та фантазія. Найбільш легко здійснюється контроль міміки та рухового компонента емоції.
2. Емоції пов'язані з потягом і, виникаючи лише завдяки їм, обмежені у свободі, як у випадку, коли радість, наприклад, викликається лише їжею.
3. Існують обмеження емоційної системи завдяки синдромному характеру її неврологічної та біохімічної організації. Коли виникає емоція, включаються всі компоненти емоційної системи.
4. Пам'ять про минулий емоційний досвід накладає інше обмеження на емоційну свободу. Яскраві емоційні переживання минулого можуть стримувати або спонукати до дій.
5. Інше обмеження свободи емоцій може накладатися природою об'єкта емоцій.
6. Фактором, що обмежує емоційне спілкування є складні відношення між мовою і емоційною системою. Для мовної передачі необхідно виділити окремі емоційні стани та передати їх словами. Словесне означення допомагало направити увагу на власні переживання і робило їх більш стійкими. Проте емоції сучасної людини більш багатосторонні, навіть коли вони мають одну назву. Відомо багато відтінків любові, образи, суму. Людина не завжди вміє словами виразити свої емоційні переживання [4,60;7,20].

Важливим фактором для розуміння специфіки емоцій і обмежень їхніх переживань є також реактивність. Вона полягає в тому, що одна емоція має здатність викликати аналогічну емоцію у іншої людини чи інших людей. Ця властивість сприяє спілкуванню і часто допомагає пояснити єдність почуттів та схожість поведінки людей під час спортивних змагань, у певних політичних партіях, соціальних групах, сектах, тощо. Проте у більшості випадків минулий досвід людини, та її емоційні пороги визначають, чи буде певна емоція викликати у неї відповідну емоційну реакцію [3,4]. На виникнення і протікання емоцій впливає соціальний характер існування людини, оскільки процес оволодіння виразом емоцій у суспільстві досить тривалий у часі. Він потребує засвоєння усєї палітри вираження емоцій у тонких і диференційованих формах, що потребує засвоєння ряду вмій та набуття достатнього досвіду. Оволодіння експресією – явище двостороннє, і вимагає, передусім, появу та розвиток сприйняття різних форм і відтінків емоцій, вміння їх тонко розпізнавати. Інший бік процесу потребує вміння користуватися відтінками вираження емоцій, щоб переконливо і точно передавати свої переживання та емоційне ставлення до тих чи інших явищ [5,373]. З ускладненням трудової діяльності та психічного життя кількість емоцій збільшується.

Емоційна система має також десять видів свободи:

1. У емоцій не існує певного ритму чи циклу, вони вільні у часі.
2. Емоції мають свободу інтенсивності.
3. Емоції мають значну свободу щільності, з якою вона діє. Щільність є результатом інтенсивності і тривалості.

4. Емоція може виникнути через вірогідність події.
5. Емоційна система має свободу об'єкта. Хоча емоції викликаються потягом та мають обмежену кількість об'єктів, що мають властивість задовольнити цей потяг, поєднання емоцій з об'єктами через знання значно розширює набір об'єктів позитивних і негативних емоцій.
6. Емоція може бути пов'язана з конкретним видом досвіду: мисленням, відчуттям, діями і т.д.
7. Емоції вільні для комбінації з іншими емоціями, що може призвести до їхньої модуляції та подавлення.
8. Існує велика свобода у способі збудження та згасання емоцій. Як правило, більшість людей хочуть зробити максимальними позитивні емоції і мінімальними негативні, але навіть різні аспекти однієї і тієї ж діяльності можуть викликати або пригасити і позитивні, і негативні емоції.
9. Емоції відносно вільні у можливості заміщення об'єкта.
10. Емоції мають велику свободу з точки зору цільової орієнтації чи можливих альтернатив реакцій [4,58-60].

Окрім кількісних показників (інтенсивності та тривалості) емоції мають також якісні відмінності. Серед вчених немає єдності щодо визначення точної кількості емоцій. Так В.І.Шаховський вказує, що існує більше 500 емоцій [5,98], а К.Ізард наводить всього десять елементарних емоцій, вказуючи, що вони можуть комбінуватися між собою, утворюючи певні комплекси [4,83-88].

Не дивлячись на такі розбіжності у визначенні кількості емоцій, беззаперечним є факт визнання наявності не емоцій взагалі, а певних конкретних емоцій: радості, горя, суму та ін., тобто певного **якісного змісту (емоційного тону)**, що відрізняє одну емоцію від інших. Дослідним шляхом було встановлено, що відмінності між емоціями полягають у всіх трьох аспектах: на нейрофізіологічному, експресивному та феноменологічному рівнях [4,99-116]. Кожна емоція своєрідно впливає на індивід, відчуття радості відрізняється від суму, а думки і дії людини, яка відчуває гнів, відрізняється від її думок і дій, коли вона відчуває сором чи страх. Емоції розрізняються пов'язаністю з певними перцептивними, переживальними, виразними, когнітивними та руховими реакціями [4,94].

Іншим видом якісних відмінностей між певними типами емоцій є **оцінка**. Експериментальним шляхом було встановлено, що емоційний тон виникає внаслідок сприйняття та оцінки. До того, як виникне певна емоція, об'єкт повинен бути сприйнятий та оцінений. У відповідь на оцінку об'єкта, який так чи інакше впливає на людину, виникає емоційний тон, як нерациональне сприйняття чи несприйняття [8,77]. Деякі психологи визнають існування двох видів оцінок: раціональної та емоційної [2,48]. Специфіка емоційної оцінки полягає у наявності більшої кількості її видів у порівнянні з раціональною: позитивної, негативної, амбівалентної та невизначеної [5,364].

Позитивна оцінка є показником того, чи задовольняє, задовольнив чи міг би задовольнити об'єкт потребу людини, а негативна, навпаки, чи він перешкоджує такому задоволенню. Негативних емоцій більше, ніж позитивних. Це пояснюється більшою значущістю негативних емоцій для адаптації до зміни певних умов існування, тоді як позитивне сприймається як більш нормальне, і ця інформація менш актуальна для виживання та адаптації організму [5,363]. Поняття позитивності та негативності у відношенні емоцій потребує уточнення. Інколи під негативними розуміють погані емоції, що шкодять організмові і суспільству, а під позитивними, навпаки, які корисні для нього. Такі негативні емоції, як гнів, сором, страх не можуть бути безумовно віднесені до категорії поганих. Гнів інколи співвідноситься з адаптивною поведінкою і ще частіше – із захистом та ствердженням особистості. Невиправданий та безпричинний гнів має, як правило, негативні наслідки як для організму, так і для суспільства. Так само шкідливою може бути і позитивна емоція інтересу, коли вона породжує насильство. І позитивні, і негативні емоції можуть залежно від певної ситуації або сприяти конструктивній поведінці особи, або бути деструктивними [4,20-21].

При подвійній (амбівалентній) оцінці задоволення чи незадоволення не тільки поєднуються і переходять одне в інше, але такий симбіоз складає одну з необхідних якісних характеристик емоцій. Подвійність емоцій пояснюється тим, що реальні предмети, особи, власні дії, а тим більше життєві ситуації за своїм змістом дуже складні, і зв'язки людини з ними нерідко не вичерпуються яким-небудь одним елементарним ставленням, наприклад, "сльози радості" [4-5].

Четвертий можливий якісний показник емоційного ставлення людини до об'єктів – **невизначеність**. Вона може бути як короткочасною емоційною реакцією, так і стійким почуттям. Невизначеність пов'язана з орієнтацією в них. Людина, зустрічаючись з новим об'єктом, нерідко відчуває хвилювання, виділяє з-поміж інших об'єктів і переживає здивування, зацікавленість. Це емоційний бік первинної орієнтації в нових враженнях. Інколи єдиною потребою таких переживань є необхідність визначення сутності об'єкта. Орієнтовна емоція відрізняється нестійкістю та нетривалістю і легко переходить у позитивне, негативне чи амбівалентне ставлення до нього.

Таким чином, існує чотири види емоційної оцінки: позитивна, негативна, амбівалентна та невизначена.

Фактом, що розрізняє певні емоційні стани є також, як вже відзначалося, *кількісні* показники.-інтенсивність та тривалість.

Інтенсивність визначається силою та задіяністю складових частин емоції: збільшенням кількості розрядів нейронів, задіяністю виразного боку емоції: міміки, пантоміміки, словесних реакцій та глибиною переживання. Так, наприклад, емоція страху на нейронному рівні характеризується досить швидким збільшенням нейронної активності. В залежності від сили нейронної стимуляції викликаються емоції переляку, страху, жаху. На експресивному рівні інтенсивність співвідноситься з напругою м'язів у районах брів, очей, рота, котрі беруть участь у мімічних реакціях страху. Одним з найбільш яскравих показників інтенсивності страху є ступінь підтягнутості куточків рота, які натягують та розправляють губи над зубами. На феноменологічному рівні страх переживається як передчуття, невпевненість, повна незахищеність [4,321-325].

Тривалість емоції – це період між напругою та розрядкою.

Кількісні показники характеризують основні емоційні стани, які переживає людина. Вони діляться на власне емоції, почуття, афекти, стреси. Емоції та почуття передують процесу, направленому на задоволення потреб. Вони мають ідеаторний характер і знаходяться на початку його. Емоції і почуття виражають смисл ситуації для людини з точки зору актуальної у певний момент потреби, значення для її задоволення дії та діяльності, що має бути проведена.

Емоції відносно слабо проявляються в зовнішній поведінці, інколи зовні взагалі незамітні для сторонньої особи, коли людина вміє їх добре маскувати. Вони, як правило, йдуть за актуалізацією мотиву і тривають до раціональної оцінки адекватної йому діяльності суб'єкта. Вони є безпосереднім відображенням, переживанням відношень, що склалися, а не їхньою рефлексією. Емоції здатні передувати ситуаціям і подіям, які ще реально не настали і виникають у зв'язку з уявами про пережиті раніше, або уявні ситуації.

Почуття людини, навпаки, зовнішньо дуже помітні. Вони мають предметний характер і пов'язуються з уявою чи ідеєю про деякий об'єкт. Інша особливість почуттів полягає в тому, що вони удосконалюються і розвиваються, утворюючи ряд рівнів, починаючи від безпосередніх почуттів і закінчуючи вищими, які належать до духовних цінностей і ідеалів. Вони носять історичний характер і різні у різних народів. Почуття можуть по-різному виражатись у різні історичні епохи людьми, що належать до одних і тих самих націй і культур, оскільки вони є продуктом культурно-історичного розвитку людського суспільства. У житті та діяльності людини, в її спілкуванні з оточенням вони виконують мотивуючу роль. У відношеннях з оточуючим світом людина прагне діяти так, щоб підкріпити та підсилити свої позитивні почуття, вони в неї завжди пов'язані з діяльністю свідомості і можуть довільно регулюватися.

Афекти – це особливо виражені емоційні стани, які супроводжуються видимими змінами у поведінці людини, яка в ньому знаходиться. Афект не передує поведінці, а знаходяться в кінці події, що вже відбулася і виражає ставлення людини з точки зору того, в якій мірі в результаті виконання певних дій вдалося досягти поставленої мети, задовольнити потребу, яка стимулювала ці дії. Афекти сприяють формуванню так званих афективних комплексів, які виражають цілісність сприйняття певних ситуацій. Розвиток афектів відбувається за таким законом: чим більшим є вихідний мотиваційний стимул поведінки, і чим більше зусиль треба було затратити на те, щоб його реалізувати, і чим меншим є результат, що був отриманий у результаті цього, тим сильнішим є афект. На відміну від емоцій і почуттів афекти проходять бурхливо, швидко, супроводжуючись різко вираженими органічними змінами і руховими реакціями. Афекти, як правило, перешкоджають нормальній організації поведінки і здатні залишати сильні і стійкі відбитки в довгочасній пам'яті. Емоційне напруження, яке накопичується у результаті виникнення афектогенних ситуацій, може призвести до сильної і бурхливої емоційної розрядки, яка, знімаючи напругу, часто має наслідком відчуття втоми, пригніченості, депресії [3,372-373].

Стрес являє собою стан надмірно сильної і тривалої напруги, яка виникає в людини при отриманні перевантаження її нервової системи. Стрес дезорганізує діяльність людини, порушує нормальний хід її поведінки. Стреси, особливо тоді, коли вони часті та тривалі, негативно впливають не тільки на загальний психічний стан людини, але й на її фізичне здоров'я.

Із зазначених особливостей емоційних станів неважко визначити, що власне емоції, або емоції у вузькому смислі, характеризуються низькою інтенсивністю та відносною короткоплинністю, для почуттів характерна середня інтенсивність та тривалість, афектам притаманна сильна інтенсивність та тривалість.

Ряд вчених виділяє також інші емоційні стани: почуттєвий тон, настрій, пристрасть [7,29;5,374].

Почуттєвий тон – це почуття, що проявляються лише як емоційне забарвлення або своєрідний якісний фон інших психічних процесів. У цьому випадку він усвідомлюється не сам по собі, а як особлива властивість предметів чи дій, здатних викликати у суб'єкта певне ставлення до вказаних об'єктів.

Настрій – загальний емоційний стан, що забарвлює протягом значного часу окремі психічні процеси і поведінку людини. Настрій часто виникає як відгомін сильної емоції, пережитої людиною. Перевага певної емоції надає настрою відповідного забарвлення. Настрій може бути радісним, бадьорим, пригніченим, стурбованим, тощо. Він завжди обумовлений, а характер і стійкість останнього залежать від життєвих обставин, які його породжують, і від індивідуальних особливостей людини.

Пристрасть – сильне, стійке і глибоке почуття, яке спрямовує усі основні думки та дії людини. Вона являє собою сплав емоцій, мотивів і думок та виражається в їхній зосередженості на виконанні певної мети.

Із наведених міркувань неважко визначити, що основна відмінність останньої групи емоційних станів від попередньої полягає у взаємодії з іншими психічними процесами, і передусім, з мисленням. Коли власне емоції, почуття, афекти, стреси становлять чисто емоційні стани, то емоційний тон та настрої є фоном для інших психічних процесів чи станів, а пристрасть є емотивним станом, який відбувається на тлі інших психічних станів. Це визначається взаємодією емоцій з основними системами організації особистості, передусім з когнітивною.

Відповідно до емоцій в об'єктивній реальності при аналізі емотивності мовних одиниць варто також враховувати кількісні та якісні показники: інтенсивність, тривалість, емотивний тон та емотивну оцінність та мовні засоби вираження зазначених показників. Це стосується як мовних одиниць, що виражають емоції в “чистому” вигляді, так і тих, які виражають емотивність у сукупності з предметно-логічним значенням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шаховский В.И. Категоризация эмоций лексико-семантической системе (на материале английского языка): Дис. ... д-ра филол. наук, М. 1988. – 402 с.
2. Додонов Б.И. В мире эмоций – К.: Политиздат Украины, 1987. – 141 с.
3. Немов Р.С. Психология. – М.: Просвещение, 1995. – 576 с.
4. Изард К. Эмоции человека: Перевод с английского. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. – 440 с.
5. Шаховский В.И. Значение и эмотивная валентность единиц языка и речи // Вопр. языкознания. – 1984. - №6. – С. 97-103.
6. Костюк Г.С. Психология. – Радянська школа, 1968.- 572 с.
7. Лук А.Н. Эмоции и личность. – М.: Знание, 1982. – 176 с.
8. Arnold M.W. Emotion and personality. Vol.1.Psychological aspects. – New York: Columbia University Press, 1960. – 243 p.

УДК 883 С-95

КУЛЬТ АЛКОГОЛЮ В ТВОРЧОСТІ У.САМЧУКА

Ганошенко Ю.А.

Під час прочитання ряду творів У.Самчука виникає відчуття певного лейтмотиву, що йде, створюючи особливу систему взаємовідносин між персонажами та об'єднуючи окремі романи за однією темою. Це лейтмотив нетрадиційного сприйняття алкоголю. Простеженню і всебічному розгляду цієї спільної для декількох творів теми і присвячена дана робота.

Традиція використання алкогольної теми в українській літературі велика, але є досить однобокою. Довгий час існувала і з часом утвердилась думка про те, що алкоголь – соціальне зло, яке підлягає викориненню. В У.Самчука ж ця тема отримала досить оригінальне звучання, дуже відмінне від попереднього. Ця нетрадиційність виявилася насамперед у зображенні процесу вживання алкоголю як своєрідного ритуалу, що його люди виконують сторіччями. За своєю природою він багатогранний, оточує собою всі сторони людського життя, овіяний казково-ілюзорним ореолом містичності і являє

собою певного роду культ, якому поклоняються в більшій чи меншій мірі всі персонажі, а якоюсь частиною душі і сам автор.

Проте слід наголосити, що мова не йде про *алкоголізм* – хворобливу пристрасть до спиртних напоїв, а йдеться про особливе філософське індивідуально-авторське бачення проблеми алкоголю в житті людини. Також навмисне уникаються аналогії з культом Діоніса-Вакха в античній міфології, адже культ алкоголю в творах У.Самчука – це явище автентичне, стоїть на принципово іншому світоглядному ґрунті і потребує окремого вивчення.

1. При розгляді й аналізі основних понять, без яких неможливо усвідомити характер культу в творах У.Самчука, знайшлося підтвердження того, що культ дійсно існує, збігаючись за своїми ознаками з ознаками культу взагалі. Поняття “Людина”, як виявлено, повністю залежить від поняття “Алкоголь”: *” А вип’є чарку й одразу: рух, мова, спів...Гори верне...Подивись на одного, коли під чаркою! Не мужик, а людина.”; ”Не є ми до чорта тверезі і, коли щось до чогось,.. мусимо трошки п’яніти, щоб показати себе”*[1,248]. Алкоголь проходить через Життя, через всі його сторони і моменти від народження людини до її смерті: *”Завжди і скрізь... родились – пили, женились – пили, вмирали – пили...Купували щось – також пили, а продавали...Пили-и-и! Ух і пили!”*[1,249]. Тобто значення культу алкоголю в творах У.Самчука можна виразити простою арифметичною дією: Алкоголь+Життя=Людина, яка може існувати лише в такому вигляді, адже культ виникає лише за системної взаємодії усіх трьох понять. Це суперечить законам формальної логіки, що також є однією з основних ознак будь-якої релігії: тертуліанівське “вірю, бо нелогічно”.
2. Під час розгляду церемоніалу, пов’язаного з культом алкоголю, виявилися досить чітко окреслені складові частини культу з їх характерними ознаками. Зокрема, виявлено своєрідний храм поклоніння – “шкальня”; також добре виділяється і сам об’єкт поклоніння, сцену народження якого наведено в тексті “Волині”: *” Одночасно по займиськах курить дим. Це самогонцики. Юрба людей...оточила”куб” і вичікує “перваку”. Куб стоїть, побулькує всередині. З рурки холодильника попищує пара. Під рукою вже приготована пляшка. Ще хвилинка-друга, і пара перестає йти. А натомість тоненьким цюрком линувся первак. Червона, зашкорупла рука пвдставляє чарку, тримає, поки набіжить повна, і несе її під зарослі вусом уста. Хильнула...Ааах! Ух! Міцний чортяка! Пробуйте, куме! Кум пробує, сусід пробує, всі пробують. Було мовчки, а по пробі стало гамірно.”* [2,454] При цьому виявляється одна з найхарактерніших ознак, що традиційно супроводжує культ: шум, а особливо пісня як словесний супровід обряду і рух як вияв найвищих емоцій. Також досліджено стадії, на яких культ з’являється в житті людини (стадія ініціації) та якими він підтверджується протягом життя. Виявлено і прояв культу не лише в зв’язку з певними життєвими ситуаціями, а й у своєрідних за своїм значенням ритуалах і обрядах, які супроводжуються характерними образами тепла і звуку: *”Почалося. Через п’ять хвилин буда почала поволі, несміливо обертатися. Робилося тепло, затишно й голосно. Ще раз! Ще! Наливай, брате! Пара краплин огріє людину!”*[1,24]
3. При розгляді проблеми традиційності культу алкоголю, зображеного У.Самчуком, виявлено, що вона має певне філософське підґрунтя, яке поєднало в собі традиційну основу і нові європейські віяння. Це поєднання ствердило давню традицію культу на теренах України щонайменше з періоду Київської Русі. А при паралельному огляді моментів, пов’язаних з національним чи інтернаціональним характером культу в творах У.Самчука, виявилось, що культ має скоріше територіальний характер, причому підкорює собі людей, що певним чином опинилися на території України (окупантів-німців, переселенця Шалту).Поза межами дії культу для автора настає період табу, період “хворого шлунку”.
4. У перших трьох розділах окреслилася проблема великого значення щодо розуміння суті культу – проблема його етичної диференціації, тобто носієм яких морально-етичних ознак він є: добра чи зла? Дана проблема не знаходить остаточного вирішення на сторінках творів У.Самчука. Автор демонструє ознаки як добра, так і зла в структурі культу без домінування однієї з них. Поряд із положенням людини між двома категоріями, носієм яких вона є одночасно, утверджується таке ж положення культу. Він лише посилює те начало, носієм якого в момент поклоніння є людина (легенда про Дарія Ляша). Окремо розглянуто “пияцтво духу” і його негативні сторони.
5. Поступово окреслилася ще одна важлива проблема, пов’язана з алкоголем – проблема приреченості перед культом. При подальшому розгляді виявилось, що вона стосується всіх. В тому числі й автора. Поклоніння в такому випадку нагадує скоріше обов’язок, життєву необхідність. Це стверджує силу впливу культу на людей.
6. При подальшому розгляді культу алкоголю в творах У.Самчука помічено глибокий генетичний зв’язок з традиційними релігійними формами. При цьому виявлено, що саме моральні норми православ’я і є найчастіше тим позитивним фактором руху в напрямку добра. Виявлено також тяжіння до взаємозалежності між двома релігіями. Причиною такого зв’язку, а також певної

безкарності нетверезої людини в якості гіпотези висунуто аналогію з месійним характером прихильників культу та Великоднем (смерть Ісуса Христа і його воскресіння та “смерть” пияка (напр., Володьки) та наступне “воскресіння” зранку). Аналогія смілива, але має сенс, особливо якщо проаналізувати декілька моментів, що показують зв'язок Великодня з обрядами культу алкоголю.

7. Серед основного ряду ознак, що характеризують культ, важливу роль відіграє ілюзорність сприйняття світу, яку він забезпечує виконавцям ритуалів. Ця ілюзорність створює ореол казкової містичності навколо культу, дає людям солодкі ілюзії дружби, товаришкості, щастя, але він швидко залишає людину, що робить цей ореол гіркувато-трагічним (саме таким моментом закінчується “чистий” обряд: “*Ви, молодий чоловіче, гадаєте, що я п'яний. Поміляється. Глибоко й глибоко поміляється і не знає людської психології. Все, що я кажу – нісенітниця. Розумію, але ж взагалі зміст у цьому є...*” [1,25])
8. При дослідженні поетики культу вивчено неодноразове перенесення її на інші сторони життя. Зокрема, простежено включення алкогольної поетики в описи природи, в сферу моральних та інтелектуальних почуттів. З чого вже можна зробити висновок про значне поширення ролі культу в житті людини, про метафоричне переосмислення алкогольної теми в творчості У.Самчука.

ЛІТЕРАТУРА

1. Самчук У.О. Волинь.: Роман у трьох частинах. Т.1. – К.: Дніпро, 1989. – 573с.
2. Самчук У.О. Волинь.: Роман у трьох частинах. Т.2. – К.: Дніпро, 1989. – 334с.

УДК 070 (477. 64) (091)

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ЗАМІТКИ (НА МАТЕРІАЛІ ЗАПОРІЗЬКОЇ ПРЕСИ 20-30-Х РР.)

Герман І.С.

Інформаційна замітка – жанр газетної інформації, що стисло і виразно, своєчасно і оперативно повідомляє про конкретні факти, події і явища дійсності [1, 10]. В основі замітки лежить факт, що має соціальну значимість. Саме це зумовлює специфіку таких екстралінгвістичних стилеутворюючих ознак цього жанру як факт, його новизна, соціальна значимість, оперативність. Ці жанрові особливості формують мовну модель тексту інформаційної замітки.

1. Факт – одинична подія (явище), для якого характерні певний час, місце, конкретні умови існування. Одиничність події – важлива характеристика змісту замітки. Вона дозволяє фіксувати факт у лаконічній мовній структурі, визначаючи **що, де, коли** відбулося. Жанрові вимоги (**що, де, коли**) зумовлюють специфіку синтаксичних конструкцій замітки (переважають прості речення, ускладнені відокремленими конструкціями, вставними і вставленими словами та словосполученнями, а також складнопідрядні речення з невеликою кількістю підрядних).

2. Новизна факту підкреслюється словами *відкрився, почався, перший, новий, сьогодні, вчора і т.д.*

3. Соціальна значимість події “не завжди виражається експліцитно мовними оцінками, оскільки сама публікація повідомлення – визнання важливості цього факту для життя суспільства” [2, 61]. Нерідко соціальне значення факту визначається часом його публікації чи навіть місцем цієї публікації на полосі газети. Але у більшості випадків соціально значимий факт супроводжується іншими додатковими фактами, які уточнюють, конкретизують основне повідомлення. Як правило, синтаксична структура таких речень розширюється, замітка може складатись із кількох речень, набуваючи при цьому жанрових форм короткого повідомлення чи розширеної інформації.

Соціальна значимість події може виражатися за допомогою експресивно забарвленої лексики, що зустрічається у сучасних інформаційних повідомленнях рідко.

Порядок розташування слів у реченні – це також показник соціальної значимості факту: на перше місце у реченні виноситься ключове слово або група слів, які містять у собі основне інформаційне навантаження (такий стиль написання замітки характерний для сучасної “Запорізької правди”).

4. Оперативність як екстралінгвістична умова передачі нового і соціально значимого факту має найбільший вплив на форму замітки, породжуючи характерні для цього жанру стандарти та кліше.

Характер функціонування стилеутворюючих ознак замітки (факт, новизна, соціальна значимість, оперативність) зумовлюють різноманітність її жанрових форм. М.Подольян називає такі види інформаційної замітки: хронікальна замітка, замітка-повідомлення, замітка-відгук, замітка-пропозиція, замітка-подяка, полемічна замітка, критична замітка, фото-замітка, розширена замітка [3, 9-10]. Б.Вяземський залежно від обсягу замітки виділяє хронікальну замітку (декілька рядків), коротку інформацію (10-30 рядків) і розширену інформацію (40-150 рядків) [4, 262-263].

Жанр інформаційної замітки складав домінанту всього газетного змісту перших періодичних видань Запоріжжя – “Запорожская речь. Еженедельная политическая, литературная и экономическая газета” (1909 р.), “Запорожский край. Еженедельная газета” (1909 р.), “Александровские новости. Газета политическая, общественная, научно-литературная и торгово-промышленная” (1910-1912 рр.). У переважній більшості – це хронікальні замітки, основним постачальником яких було Санкт-Петербурзьке Телеграфне Агентство. Місцеві новини викладалися у формі розширеної інформації.

Від часу виникнення перших україномовних газет Запоріжжя – “Червоне село” (1921 р.), “Степова комуна” (1924 р.), “Селянське життя” (1924 р.), “Червоне Запоріжжя” (1929 р.) (з 1917 року виходила російською мовою під назвою “Красное Запорожье”) відбулася подальша еволюція форми інформаційної замітки, жанрово-стилістичні особливості якої у період 20-30-х років постають цілком сформованими.

У цих періодичних виданнях представлені різноманітні жанрові форми інформаційної замітки: хронікальна замітка, фотозамітка, критична замітка, замітка-повідомлення, розширена замітка.

У зазначених вище виданнях хронікальні замітки, у яких міститься мінімальне інформаційне повідомлення, виражене одним реченням, майже відсутні. Це пояснюється еволюцією форми цього жанру в тодішній радянській пресі, яка проходила шляхом структурно-семантичного спрощення, ущільнення речення за допомогою мовних засобів. Хронікальні замітки у запорізькій пресі 20-30-х років оформлювались переважно так:

Українізація комерційного інституту.

Київський комерційний інститут українізовано. Професори, що не володіють українською мовою повинні перейти до викладань лекцій українською мовою на протязі двох років (Червоне село. 1921, 11 червня).

Жанрові вимоги (**що, де, коли**) втілюються у простому та складнопідрядному присуб'єктивному-атрибутивному реченні. Заголовок та перше речення замітки утворюють тавтологічну конструкцію. У подальшому канони цього жанру спричинять стягнення структури речення.

Як правило, зустрічаються матеріали, що відповідають усім жанровим вимогам хронікальної замітки: *Вчора увечорі до Запоріжжя прибув Рудольф Прассан, член берлінської комуністичної організації (Червоне Запоріжжя. 1930, 11 травня).* Це переважно матеріали кінця двадцятих років.

У запорізьких газетних виданнях тих часів досить поширеною була замітка-повідомлення, яка, крім констатації основної події, містила додаткові факти економічного, технічного, географічного характеру. Як правило, це викликало більш розгалужений склад речення:

А. Нью-Йорк “Асошіейтед Прес” повідомляє з Маніме (Філіпінські острови), що у першотравневій демонстрації брали участь три тисячі чоловік (Червоне Запоріжжя. 1930, 6 травня). У поданій замітці складнопідрядне з'ясувальне речення із головним, “ввідним”, - “Асошіейтед Прес” повідомляє ...” доповнене вставленою конструкцією “(Філіпінські острови)”.

В. У четвер 11-го вересня до Москви прибув відомий письменник і поет Рабіндранат Тагор. Разом з ним приїхали його небіж і донька відомого німецького вченого, автора теорії ймовірності, Ейнштейна (Червоне Запоріжжя. 1930, 14 вересня) – друге речення замітки ускладнене відокремленою прикладкою – “німецького вченого, автора теорії ймовірності”.

Соціальна значимість події, як основна стилеутворююча ознака цього жанру, у інформаційних замітках запорізької преси періоду 20-30-х років виражається:

а) експліцитно, за допомогою стилістично забарвленої лексики. У добірці “По Радянській Федерації” (газета “Червоне село”) вміщена замітка-повідомлення:

Так їх

В Юровській волості до комнезама прилизались два куркулі. Незаможні селяни скоро розібрали, що то за птиці і так їх турнули з комнезама, що небу аж стало жарко. Оце тобі науки куркулю!

Використання негативно забарвленої лексики та фразеологічних зворотів з експресією іронії, зневаги, презирства стилістично задане, воно усвідомлюється як факт навмисного відхилення від літературних норм. Надмірне використання експресивно забарвленої лексики порушує специфіку жанру інформаційної замітки, тому цей прийом вираження соціальної значимості події не є продуктивним. Експліцитність –

досить поширений прийом подачі факту соціальної дійсності у газетах “Червоне село”, “Селянське життя”, “Степова комуна”; у “Червоному Запоріжжі” вживається у поодиноких випадках.

б) Описом соціально значимих фактів, що розширюють структуру тексту замітки:

Дбають про освіту

В селі Михайлово Лукашево селянство з охотою стає до культурної праці. В селі відкрито 1 бібліотеку, 6 хат-читальень, 1 клуб, 2 товариства “Просвіта” і з’організовано 4 драматичних гуртки (Червоне село. 1921, 12 лютого). Композиція інформаційної замітки чітка: перше речення містить головну новину, друге – доповнює й уточнює зміст (конкретні цифрові дані).

Балачки двох вовків

Англійський міністр закордонних справ Чемберлен мав побачення з міністром закордонних справ Франції Бріаном про ставлення Франції й Англії до Німеччини і про спільний виступ у Хіні. Що до Хіни – то вирішено триматися обережної політики і спільно боронити інтереси обох держав у Хіні. (Селянське життя. 1926, 16 грудня). У поданій замітці останнє речення розширює інформацію конкретним повідомленням про результат зустрічі.

Характерною ознакою інформаційних заміток газет “Червоне село”, “Степова комуна”, “Селянське життя”, “Червоне Запоріжжя” було використання заголовків, які або концентрували у собі основне повідомлення замітки (наприклад, “Українізація комерційного інституту”, “Угода з Англією”, “Відкриття сільськогосподарських шкіл для дорослих”), або вказували на оцінки певної події, явища, стаючи єдиним експресивним елементом у структурі тексту замітки. Наприклад, замітка на міжнародну тему у газеті “Селянське життя” має назву “Балачки двох вовків”; у газеті “Червоне село” зустрічаються заголовки “Плоди зради”, “Юдина робота кулаків”. У наш час у хронікальній замітці заголовки зустрічаються рідко.

Однією із жанрово-стилістичних особливостей інформаційної замітки є використання численних стандартів та кліше. У перших україномовних газетах ці мовні конструкції зустрічаються рідко і не є усталеними. Найбільш поширеними є такі стандарти та кліше: *провадити у життя, завдання електрофікації* (“Червоне село”); *вносити резолюцію з подякою, ліквідація безграмотності, боронити інтереси держави* (“Селянське життя”); *готувати проєкта* (“Степова комуна”). Структура інформаційних заміток газети “Червоне Запоріжжя” відзначається більшою насиченістю мовних штампів, які розташовувались переважно на початку синтаксичної конструкції: *за повідомленням агентства “Гавас”, “Асошіейтед Прес” повідомляє, як повідомляють з ..., газета сповіщає і т.д.* Мовні штампи та кліше визначають основні стилістичні особливості інформаційних заміток – чіткість, лаконічність, офіційність.

Жанр інформаційної замітки у запорізькій пресі 20-30-х років перебував на шляху формування та удосконалення її стилістичних вимог та особливостей: відбувалася трансформація форми численних жанрових різновидів, яка зумовила у подальшому лаконічність замітки; формувалася синтаксична структура жанру, яка спричинила чіткість викладу соціальної події, явища; унормованим стає лексичний склад замітки – для позначення соціальної значимості події надається перевага мовним штампам та кліше, експресивно забарвлена лексика використовується у більш пізніх виданнях рідше, ніж у попередніх.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вартанов Г.І. Короткий довідник газетного працівника. – К., 1989. – 130 с.
2. Современная газетная публицистика. Проблемы стиля/ Под. ред. Лысакова И.П. – Л., 1987. – 120 с.
3. Подолян М. Публицистика як система жанрів. – К., 1998. – 41 с.
4. Справочник журналіста/ Под ред. Богданова Н.Г., Вяземского Б.А. – Л., 1971. – 420 с.

УДК 801.321.1(030)

ПРОЕКТ СИСТЕМНОГО СЛОВНИКА АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Голуб Ю.І.

Робота над складанням проєкту будь-якого словника має такі етапи:

1. Обґрунтування його необхідності й актуальності.

2. Визначення типу й основних характеристик словника.
3. Встановлення точного адресату.
4. Відбір одиниць реєстру слів, систематизація лексичного матеріалу відповідно до прийнятих авторами принципів організації словника, вироблення умовних позначень і поміток.
5. Вироблення авторської концепції словникової статті, що враховує особливості параметризації, спосіб розташування матеріалу лексикографування, вибір типу словникових визначень.

Створення проекту системного словника англійської мови також проходило поетапно.

Необхідність та актуальність названого лексикографічного довідника обумовлюється тим фактом, що сьогодні отримання інформації про різні системні зв'язки одиниць англійського лексикону вимагає звернення до великої кількості джерел. Це значно ускладнює роботу із словником, а отже, суперечить одному з основоположних принципів лексикографії - принципу утилітарності. Для того, щоб допомогти пересічному користувачеві пізнати лексичну систему англійської мови і максимально використовувати багатство її ресурсів, необхідно максимально представити в рамках одного словника всю різноманітну інформацію про системні зв'язки лексичних одиниць, яка наводиться різними лексикографічними джерелами. Це завдання і повинен виконати системний словник англійської мови. Досягнення цієї мети, на наш погляд, необхідне не тільки з наукової точки зору, але й для розвитку самої лексикографічної творчості. Поєднання в словнику переваг зручного довідника і наукової праці, поза всяким сумнівом, підніме його престиж, оскільки користувач буде знаходити в ньому інформацію не про ізольоване слово, а про певну ділянку лексичної системи, умовним центром якої є необхідне слово.

У цій статті ми хочемо висвітлити питання, пов'язані з визначенням типу словника, його загальної характеристики і адресату, окреслити принципи відбору одиниць реєстру слів і порядок їх розташування, розкрити особливості побудови словникової статті.

Сама назва розробленого нами лексикографічного довідника - системний словник - вказує на його головну типологічну особливість. Проаналізуємо тип словника відповідно до деяких традиційних основоположних ознак:

- *З кута зору способу опису слова* цей словник є загальним, оскільки він орієнтований на опис усього багатоманіття аспектів лінгвістичної сутності одиниць англійського лексикону.

- *З кута зору розташування матеріалу* це алфавітний словник. Однак він включає елементи ідеографічного і гніздового словників.

- *З кута зору епохи функціонування слів* - це неісторичний словник, оскільки в ньому представлений синхронний зріз лексики англійської мови.

- *З кута зору відбору лексики* системний словник англійської мови задумано як словник тезаурусного типу. Однак практичні можливості укладачів словника і той факт, що його адресатом є користувач, для якого англійська мова є іноземною, накладає деякі обмеження на вибір одиниць реєстру слів. Передусім слід відзначити, що об'єктом лексикографування в цьому випадку є літературна лексика англійської мови. Це передбачає мінімальну представленість у словнику термінів, діалектних слів, сленгізмів. Архаїзми, неологізми, рідковживані слова використовуються в словникових статтях тільки в тих випадках, коли їх наведення є важливим з точки зору відображення тих чи інших системних відношень. У той же час ми хочемо підкреслити, що відбір одиниць реєстру слів не є суворо регламентованим. Розроблена нами методика може бути застосована при складанні словників, що відображають різні стилістичні й тематичні пласти англійського лексикону, наприклад, системного словника термінів англійської мови, системного словника англійської діалектної лексики, системного словника сленгу англійської мови.

- *З кута зору адресата* словник призначено для користувачів, для яких англійська мова є іноземною. І хоч він не замислюється як навчальний, сам принцип подачі лексичного матеріалу передбачає деяку методичну направленість. Відображення системних зв'язків близьких у тому чи іншому відношенні лексичних одиниць дозволяє глибше пізнати лексичну систему англійської мови і більш повно використовувати багатство її ресурсів, що є вельми істотним при вивченні як рідної, так і іноземної мови.

Словник буде складатися з трьох частин:

1. Власне словник.
2. Тематико-ідеографічний індекс.
3. Морфологічний індекс.

У першій, основній, частині системного словника заголовні одиниці розташовуються за алфавітом. Кожний увід має літерно-цифровий код, що відсилає користувачів до тематико-ідеографічного індексу. Літерний код вказує на тематико-понятійну співвіднесеність слова, позначаючи певне семантичне поле, до якого воно належить. Цифровий код відповідає порядковому номеру слова усередині семантичного

поля. Тлумачення кожної заголовної одиниці міститься в словниковій статті, побудованій за принципом групової семантизації. Дотримання цього принципу відкриває широкі можливості для адекватного опису близьких в тому чи іншому відношенні слів шляхом комплексного урахування різних лексичних угруповань і їх відображення в кожній словниковій статті. Крім того, словникова стаття містить дефініцію, граматичну інформацію, стилістичні та ареальні помітки.

Тематико-ідеографічний індекс складено на основі синоптичної схеми «Лексикону сучасної англійської мови» Т. Макартура (Longman Lexicon of Contemporary English, 1981). Ця схема представляється нам вдалим поєднання тематичного і понятійного моделювання лексичної системи англійської мови. Кожному семантичному полю і мікрополю передує літерний код, всі слова, розташовані усередині поля, мають порядковий номер. Тематико-ідеографічний індекс являє собою перелік слів, у ньому відсутні словникові статті. Наявність у словнику даного індексу дозволить користувачам отримати широку інформацію про лексичні одиниці, об'єднані тематичною або концептуальною спільністю зі словом, що їх цікавить. Отже, друга частина словника виконує завдання відображення семантичної системності лексикону.

Морфологічний індекс містить тлумачення словотворчих елементів, що беруть участь у творенні похідних слів, які наводяться в словникових статтях першої частини словника. Усі словотворчі елементи розташовані за алфавітом і супроводжуються описово-функціональними визначеннями:

-ish. 1-ish is added to many adjectives in order to form other adjectives. Adjectives formed like this describe something as having a particular property, or colour, but only to limited extent. For example, 'reddish' means slightly red, and 'smallish' means slightly smaller than average, but not very small. EG ...*dark-darkish*... ...*young-youngish*... ...*big-biggish*... ...*yellow-yellowish*.

2-ish is also added to some nouns in order to form adjectives. Adjectives formed like this describe someone or something as being like a particular kind of person or thing. For example, 'childish' means like a child, or typical of a child. EG ...*girl-girlish*... ...*monk-monkish*...

При складанні морфологічної частини системного словника за основу беруться дані таких словників: Collins Cobuild English Language Dictionary, The Concise Oxford Dictionary of Current English, The American Heritage Dictionary. Наявність морфологічного індексу дозволяє наводити в першій частині словника похідні лексичні одиниці без визначень, оскільки самостійне виведення користувачами значень більшості похідних шляхом поєднання значень кореневих слів і словотворчих елементів не викликає утруднень.

Оскільки розроблений нами системний словник англійської мови має на меті відображення різноманітних відношень між одиницями англійського лексикону, то його мікрорівнева організація повинна відзначатися послідовним нарощуванням системних лексикографічних параметрів. Системна організація лексикону проявляється в його мікро- й макроструктурованості, в існуванні розгалуженої мережі внутрішньослівних та міжслівних зв'язків. Отже, системний словник повинен не тільки відображати семантичну структуру кожного слова, але й вказувати на факт існування різних лексичних угруповань - предметно-тематичних і лексико-семантичних груп, родо-видових ієрархій, синонімічних рядів, антонімічних пар, словотворчих гнізд - тобто показувати кожен лексичну одиницю не ізольовано, а в усьому розмаїтті зв'язків з іншими одиницями. Подібне завдання висуває на перший план словотворчі, семантичні й синтаксичні системні параметри, які передбачають зазначення в кожній словниковій статті похідних слів, гіперо-гіпонімічних і тематичних відповідностей, синонімів, антонімів, стійких словосполучень, ядерним елементом яких є описуване слово, його комбінаторних можливостей.

Стаття системного словника англійської мови буде відзначатися нетрадиційною побудовою. Лексикографований матеріал об'єднується в таблицю, що складається з десяти рядків. Кількість стовпців залежить від числа лексико-семантичних варіантів, які виділяються в слові.

Перший рядок цієї статті поєднує орфографічний, орфоепічний, акцентологічний, граматичний та семантичний параметри. Семантика слова розкривається за допомогою описових визначень. Другий рядок вказує на тематико-понятійні відповідності слова. Фрагмент словникової статті, що починається третім і закінчується сьомим рядком, об'єднує найбільш близькі елементи лексико-семантичної групи. У третьому рядкові вказуються гіпероніми, яким передує символ ←, і гіпоніми - перед ними стоїть символ →. У четвертому рядкові перераховуються синоніми. У п'ятому наводяться слова, зв'язані з заголовною одиницею тематичною спільністю. У шостому дається антонімічна парадигма. Власне антоніми виносяться в сьомий рядок. Восьмий рядок демонструє елементи словотворчого гнізда із зазначенням їх семантико-функціональної приналежності. У двох останніх рядках розкриваються комбінаторні можливості кожної лексичної одиниці шляхом наведення вільних (дев'ятий рядок) та стійких словосполучень (десятий рядок).

Запропонований нами принцип побудови словникової статті акцентує увагу користувачів на системних зв'язках одиниць лексикону не лише змістом лексикографічних параметрів, але й самим розташуванням

словникового матеріалу. Деякі сумніви викликають неуніктиві при подібній організації словникової статті пустоти, обумовлені семантичною невизначеністю лексики. Однак, на наш погляд, відсутність певних системних відповідників, яка властива тій чи іншій лексичній одиниці, також є інформативною, що компенсує певну нераціональність використання словникового простору.

Таблиця 1.

1	Funny / f nɪ / <i>adj.</i> (funnier , funniest) 1. Causing one to laugh or be amused	2. Unusual and difficult to explain	3. Being slightly ill or crazy
2	entertainment	general, usual, unusual	bodily conditions
3			
4	laughable, droll, humorous, comic(al), farcical	odd, strange, queer, curious,	ill, sick, unwell, eccentric
5	amusing, diverting, witty, entertaining	grotesque, bizarre, fantastic, mysterious, puzzling	weak, unfit, ailing, indisposed, crazy, mad, lunatic, maniacal
6	serious, solemn, grave, sober	ordinary, usual, normal	healthy, sane
7	sad		
8	funnily <i>adj.</i> , funniness <i>n.</i> ,	funnies <i>n.</i> - comic strips in	newspapers
9	~ to + inf. (it's ~ to listen to him), ~ that + clause (it's ~ that he didn't call)	~ about (there's sth ~ about him)	
10	see the ~ side of - be able ~ ha-ha - amusing ~ business - sth illegal or ~ peculiar - strange ~ money - printed illegally ~ man - a man with a	to laugh in a difficult or bad disapproved, reputation for humour	situation

Така структура словникової статті, на наш погляд, дійсно втілює принцип послідовного нарощування системних лексикографічних параметрів, оскільки в ній розкривається семантична, словотворча, синтаксична системність лексики шляхом відображення парадигматичних і синтагматичних зв'язків його одиниць.

Проаналізуємо більш детально словникове тлумачення прикметника **funny**.

Наведемо ще раз зміст кожного рядка словникової статті:

1. Семантична структура слова.
2. Відсилки до семантичного поля.
- 3-7. Лексико-семантична група:
 3. Гіперо-гіпонімічні відповідності.
 4. Синоніми.
 5. Тематично близькі слова.
 6. Антонімічна парадигма.
 7. Власне антоніми.
8. Похідні слова.
9. Вільні словосполучення.
10. Стійкі словосполучення.

Трьома лексико-семантичними варіантами, які наводяться в першому рядку, прикметник **funny** входить до трьох семантичних полів: 1. Розваги.

2. Загальне, звичайне, незвичайне.
3. Стан організму.

Назви семантичних полів подаються в другому рядкові.

У своєму першому значенні прикметник **funny** складає елементарну лексико-семантичну групу зі словами **laughable, droll, humorous, comical, farcical, amusing, diverting, witty, entertaining, serious, solemn, grave, sober, sad**, розташованими в третьому - сьомому рядках. Пустоти в третьому рядкові пояснюються відсутністю гіперо-гіпонімічних відповідників. Прикметники, перераховані в четвертому рядкові, зв'язані зі словом **funny** відношеннями синонімії, маючи в своєму значенні об'єднуючу сему - «викликати сміх». У п'ятому рядкові наводяться слова найбільш близькі тематично. Прикметники, розташовані в шостому і сьомому рядках, утворюють разом з **funny** антонімічну парадигму, в якій власне антонімом є слово **sad**, яке протиставлене за ознакою «викликати сміх» - «викликати сум». Зв'язуючим елементом між **funny** і **sad** виступає прикметник **serious**, який реалізує семантичну ознаку «не викликати сміх». Слова **solemn, grave, sober** також входять до зазначеної антонімічної парадигми, оскільки вони близькі за значенням зі словом **sad**.

У другому значенні прикметник **funny** складає елементарну лексико-семантичну групу зі словами: **odd, strange, queer, curious, grotesque, bizarre, fantastic, mysterious, puzzling, ordinary, usual, normal**, розташованими в третьому - шостому рядках. Пустоти в третьому рядкові пояснюються відсутністю гіперо-гіпонімічних відповідників. Прикметники, перераховані в четвертому рядкові, зв'язані зі словом **funny** відношеннями синонімії, маючи в своєму значенні об'єднуючу сему - «бути дивним». У п'ятому рядкові наводяться слова найбільш близькі тематично. Прикметники, розташовані в шостому рядкові, утворюють разом з **funny** антонімічну парадигму, в якій реалізується протиставлення «бути дивним» - «бути звичайним».

У третьому значенні прикметник **funny** складає елементарну лексико-семантичну групу зі словами: **ill, sick, unwell, eccentric, crazy, mad, weak, unfit, ailing, indisposed, maniacal, lunatic, healthy, sane**, розташованими в третьому - шостому рядках. Пустоти в третьому рядкові пояснюються відсутністю гіперо-гіпонімічних відповідників. Прикметники, перераховані в четвертому рядкові, зв'язані зі словом **funny** відношеннями синонімії, маючи в своєму значенні об'єднуючу сему - «бути хворим». У п'ятому рядкові наводяться слова, найбільш близькі тематично. Прикметники, розташовані в шостому рядкові, утворюють разом з **funny** антонімічну парадигму, в якій реалізується протиставлення «бути хворим» - «бути здоровим».

Зі словами **funnily, funniness, funnies** описувана лексична одиниця складає словотворче гніздо. Значення прислівника **funnily** легко виводиться шляхом поєднання значень прикметника **funny** та суфікса **-ly**, тому **funnily** подається в словниковій статті без визначення. З цієї ж причини відсутнє визначення і в іменника **funniness**. Нагадаємо, що всі афікси, які беруть участь у творенні похідних слів, наведених у словнику, зібрані в його морфологічній частині, де розташовуються за алфавітом. Отже, самостійне виведення користувачами значень похідних слів не представляє складності. Значення іменника **funniness** вимагає окремого визначення, яке і наводиться у восьмому рядку словникової статті.

Не менш важливим, ніж розкриття семантичної і словотворчої системності, є опис системності синтаксичної. Цьому аспекту присвячені дев'ятий та десятий рядки словникової статті. В дев'ятому рядку розкриваються комбінаторні можливості **funny** в його різних значеннях. Так, у значенні «незвичайний, важкий для пояснення» **funny** сполучається з іменниками й займенниками, яким передує прийменник **about**. А в значенні «те, що викликає у когось сміх, розважає» **funny** вимагає після себе інфінітив з часткою **to**. Відображення сполучуваності слова пов'язане також з проблемою структури речення, оскільки реалізація тих чи інших значень може вимагати вживання слів у реченнях певної структури. Так, значення «те, що викликає у когось сміх, розважає» реалізується в складнопідрядному реченні з підрядним з'ясувальним, що поєднується з головним за допомогою сполучника **that**.

Відображення синтаксичної системності передбачає також зазначення стійких словосполучень. У десятому рядкові проаналізованої словникової статті наводяться такі стійкі словосполучення, ядрним елементом яких є прикметник **funny**: *see the ~ side of, ~ ha-ha, ~ peculiar, ~ business, ~ money, ~ man*. Кожне стійке словосполучення супроводжується визначенням.

Таким чином, різні прояви лексичної системності, багаторазово відображаючись у тематичних, синонімічних, антонімічних, словотворчих, функціональних системних зв'язках кожної лексичної одиниці, утворюють розгалужену мережу, яка є одним із важливіших вимірів лексичної системи мови. Відтворення фрагментів цієї мережі зв'язків і відношень в рамках однієї статті системного словника, безсумнівно, сприяє адекватному відображенню мікро- і макроструктурованості словникового складу англійської мови. Це доводить відповідність словника тим завданням, для виконання яких його було розроблено.

СУБ'ЄКТИВНО-МОДАЛЬНА ФУНКЦІЯ ЕЛЕМЕНТІВ ІНФРАСТРУКТУРИ РЕЧЕННЯ У ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТАХ

Грицина В.І.

Вставні одиниці як елементи інфраструктури речення [1] посідають важливе місце серед засобів, які служать для вираження суб'єктивно-модальних значень у реченні. Як правило, суб'єктивна модальність (ставлення мовця до змісту висловленого) розуміється досить широко. Іноді до суб'єктивно-модальних значень відносять значення більшості вставних одиниць У нашій роботі до вставних слів і словосполучень, які виконують суб'єктивно-модальну функцію, слідом за Г.О.Золотовою віднесемо тільки 1) слова і словосполучення із значенням упевненості, переконаності: *звичайно, розуміється, безумовно, безсумнівно, дійсно, справді* та ін.; 2) слова і словосполучення із значенням згодності, невпевненості: *може, можливо, певно, очевидно* та ін. [2: 148]. Тобто ті вставні одиниці, які традиційно відносять до модальних і які визначаються у мовній системі як окрема частина мови. У цій групі протиставлені, з одного боку, одиниці із значенням упевненості, достовірності, а з іншого - одиниці із значенням невпевненості, недостовірності, гаданості.

Суб'єктивно-модальні значення накладаються на граматичний ґрунт речення, яке вже має модальне значення, утворюючи ніби другий шар модальних значень у смисловій структурі висловлення. На відміну від об'єктивної модальності, яка є ознакою кожного речення, суб'єктивна модальність, виражена вставними словами, є явищем факультативним. Суб'єктивна модальність, виражена вставними словами, не змінюючи основного модального значення речення, подає це значення в особливому ракурсі, в особливому освітленні [2:149].

Вставні одиниці із значенням упевненості/невпевненості у публіцистичних текстах допомагають авторові показати свою 'позицію, свою думку, своє сприйняття явищ дійсності.

За допомогою вставних слів і сполучень слів *без сумніву, безумовно, безперечно* посилюється достовірність, незаперечність висловлення, що, очевидно, за задумом автора, повинно відповідно вплинути на читача, на формування його позиції. Іноді речення з цими вставками мають аксіоматичний характер, напр.: *Без сумніву, технічна сила людини значна і можливість коїти зло величезна* (жур."Дніпро"). *Безперечно, свій шлях найоптимальніший* (жур."Дзвін"). *Без сумніву, верхів'я Прип'яті повинно входити до складу парку* (жур."Дніпро").

За допомогою таких вставних одиниць мовець не тільки показує свою впевненість щодо висловленого, але й свою тривогу і небайдужість до фактів, наведених у базовій частині речення, напр.: *Невизначеністю щодо мови, без сумніву, скористаються чиновники у східних і південних областях, які відверто і приховано гальмували і гальмують відродження української мови і духовності, позбавляли права українців, представників багатьох національних меншин, їхніх дітей отримувати освіту та інформацію рідною мовою* (газ."Літ.Укр.").

У складнопідрядних реченнях вставні слова найчастіше входять до головної частини, де беруть участь у передачі логічного висновку, мотивація якого знаходиться у підрядній частині чи частинах речення. Причому автор категорично стверджує щось, а потім іде доведення цих тверджень фактами. Цим досягається полемічне загострення теми, напр.: *Безсумнівно, така можливість існує, оскільки чи не найперше в нашій історії сьогодні реальними є обставини, коли зовнішня незалежність України, що де-юре вже існує, де-факто майже повністю залежить від нашої здатності організувати внутрішнє життя* (жур."Вітчизна"). *Звичайно, критик не багато побачить, якщо його засліплює амбітність або комплекс власної неповноцінності, якого він хоче позбутися тим, що ставатиме навипиньки та крикливо заперечуватиме всіх і вся...* (газ."Літ.Укр.").

Вставні елементи із значенням достовірності зустрічаються переважно у розповідних реченнях, які описують певний стан речей.

Вставні слова *звичайно, зрозуміло, певна річ* та ін. вводяться у речення найчастіше тоді, коли публіцист глибоко переконаний у правильності висловленого і вважає це звичайним явищем і для читача, напр.: *Зрозуміло, всі ми в розпачі від того, що так мало видається нині українських книжок* (жур."Київ"). *Звичайно, є чимало показників, за якими можна судити про стабільність чи нестабільність суспільства* (жур."Вітчизна"). *Звичайно ж, Шевченко не був обізнаний з тими історичними матеріалами, які сьогодні доступні нам*(жур."Дніпро"). *Певна річ, добре написаний і схвалений закон про мову - лише декларація діла* (жур."Дніпро").

Висловлення з вставними одиницями, які мають значення невпевненості, сумніву, здогаду, не є категоричними твердженнями, вони виражають передбачення автора щодо достовірності висловленого і надають висловленню проблемного характеру. Для публіцистичних текстів використання слів, які

виражають сумнів, гіпотетичність, є досить характерним явищем. Введення їх зумовлюється, очевидно, тим, що часто ступінь достовірності наших знань про світ досить відносний. Тому висловлення мислиться автором не як реальний факт, а лише як можливий. "Вставно-модальні елементи ніби оформлюють хід роздумів автора, допомагають йому створити враження безпосереднього пошуку істини, змусити читача залучитися до мислительного процесу, самому дошукатися до суті висловлених передбачень" [3:173-174].

Вставні слова проблематичної достовірності дають можливість авторові підкреслити полемічність своїх роздумів, тому що достовірною інформацією він не володіє, напр.: *Одного тільки не передбачили, а можливо, й не хотіли передбачити всі, хто захоплювався цю злочинну бездумність: що природа ніколи не прощає нахабного втручання в свою сферу* (жур."Дніпро"). *Можливо, сукупність цих рис національного характеру і національної політики і є ознаками персони нон грата в шляхетному товаристві удадніших народів?!* (жур."Дніпро").

В окремих випадках, навпаки, автор переконаний у правильності висловлення, але вводить слова очевидно, може, мабуть, певно та ін., щоб зменшити категоричність вислову і цим спонукати читача до роздумів, до власної оцінки зображуваного, напр.: *Говорити про те, що нам дісталось у спадок від імперії, можна довго, та найнеймовірніше, мабуть, те, що проімперські вияви мають місце і після завоювання Україною незалежності* (жур."Вітчизна"). *Очевидно, настав час переглянути саму концепцію розвитку й розміщення атомної енергетики в місцях споживання електроенергії, тобто в густонаселених районах з родючими сільськогосподарськими угіддями й поблизу великих міст* (жур."Дніпро").

Зменшення категоричності висловлення іноді продиктоване етичними міркуваннями, напр.: *Тож чуйне ставлення до іногородців притаманне українцям, певно, більшою мірою, ніж представникам інших націй* (жур."Дніпро"). За допомогою вставних одиниць автор показує хід пошуку причинно-наслідкових зв'язків у тексті, напр.: *Здається, ні замовника, ні виконавців не цікавила й не цікавить ні доля людей, які там живуть, ні доля цілого краю* (жур."Дніпро"). *Очевидно, переконати половину республіки легше ніж використати ці кошти на розробку й будівництво очисних споруд для використання стічних вод міста Львова* (жур."Дніпро").

Вставні слова із значенням гіпотетичної модальності допомагають оповідачеві дати мотивування вчинків певних осіб, напр.: *Всякі зазіхання на свою мову скільки-небудь духовно розвинена людина сприймає, мабуть, найбільшійше з усього* (І.Дзюба). *Може, численні посилання на європейський та заокеанський досвід декого вже й дратують* (жур."Вітчизна"). *Можливо, хтось висловлював пі побажання чи вимоги в не дуже продуманій і не дуже тактовній формі* (І.Дзюба).

Вставні слова дозволяють автору висловити своє обґрунтування певних явищ чи подій, напр.: *А, можливо, суть у тому, що всі імперії утримувалися лише на грубій силі, яка не здатна кликати до відродження, до творчої праці, до розквіту?* (газ."Літ.Укр."). *Це, можливо, одна із найзагадковіших постатей тієї пори, яка, як це часто трапляється, опинилася поза увагою істориків* (жур."Дніпро"). *Здається, тільки тепер ми розуміємо всю мудрість і далекоглядність найдивовижнішого явища в історії людства - українського матриархату...* (газ."Літ.Укр."), або своє передбачення розвитку подій, напр.: *Почуття національної свідомості й честі в людях зростає, хоча й не тішимо себе ілюзіями: шлях відродження, національного самоутвердження, очевидно, буде складним і тривалим* (газ."Літ.Укр."). *І лине, мабуть, немало часу, доки народ відлучить їх од можливості розплінно впливати на його духовність* (газ."Літ.Укр."). *Ймовірно, проблеми, аналогічні прибалтійським чи молдавським, згодом виникнуть і у нас* (жур."Дніпро").

Мовець за допомогою вставних слів виступає не тільки коментатором власного висловлення, а й показує, що факти у висловленні подаються саме через його сприйняття, напр.: *Здається, наведених прикладів досить, аби переконатися у наявності відвертого комуно-ревізіонізму* (жур."Дніпро"). *Суперечність між нами, як мені здається, не сприятиме консолідації, що її маємо прагнути сьогодні взаємно* (газ."Літ.Укр.").

Важливу роль вставні слова із значенням невпевненості, здогаду відіграють у реченнях, які містять висновок. Автор подає умовивід не у категоричній формі, а як передбачення, даючи можливість читачеві погоджуватися або не погоджуватися з ним. Це, в свою чергу, "сприяє збільшенню сили впливу публіцистичного матеріалу, формуванню запланованого відгуку аудиторії" [3:181], через те що автор, реалізуючи свій задум, не нав'язує думку читачеві, а підводить до неї без зайвого тиску та категоричності, надлишковість яких може дати протилежний ефект. Наприклад: *Можливо, це нас і тримало на поверхні історії, не давало забути, ким ми є насправді* (газ."Літ.Укр."). *Очевидно, потрібні значно динамічніші заходи, потрібна терпляча, довготривала, але неодмінно результативна робота* (жур."Дніпро"). *Очевидно, пошук альтернативних видів енергії - єдиний шлях до порятунку* (жур."Сучасність").

За допомогою вставних одиниць, які мають суб'єктивно-модальні значення, мовець аналізує явища дійсності, виражаючи власні погляди на ті чи інші події, явища. Це особливо важливо у публіцистичних текстах, оскільки є одним із засобів прямого контакту автора з читачем, що підпорядковане кінцевій меті публіциста - переконанню читачів, залученню їх на свій бік.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баранник Д.Х. Два рівні граматичної структури речення//Мовознавство.-1993.-№6 - С.13-19.
2. Золотова Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка.-М.:Наука, 1973.-352с.
3. Рудковская М.Н. О функционировании вводно-модальных слов со значением достоверности - недостоверности в публицистических текстах// Вопросы стилистики.-М.: Изд-во Моск. ун-та.1983.-С.163-181

УДК 808.3 -5

ТЕРМІНОЛОГІЯ ОБРЯДОВИХ ДІЙ ПІСЛЯВЕСІЛЬНОГО ПЕРІОДУ СЕРЕДНЬОНАДДНІПРЯНСЬКОГО РЕГІОНУ

Грозовська Н.А.

Народне весілля - це важливий стійкий та складний компонент народної традиційної культури, один із найбільш яскравих зразків поєднання слова і дії, реалії і символів, номінації і поетики. У ньому відбилися кращі риси світогляду, моралі, поетичних уявлень народу, його архаїчні елементи народних вірувань, звичаїв, сімейно-шлюбних відносин.

Термінологія є невід'ємною частиною обряду, духовної культури. Усі особливості позамовного плану передаються лексемами в сконцентрованій формі, "термін служить семантичним стержнем, який об'єднує обрядові й міфологічні форми народної культури" [1,53].

Межі обрядової весільної лексики визначені й відносно стійкі у своїй традиційній основі. Сюди належать поряд з обрядовими термінами, терміносполученнями і необрядова лексика - загальноживана та діалектна, запозичення з інших сфер.

Триразова структура весільного циклу - передвесільний, власне весільний, післявесільний періоди, відзначена багатьма дослідниками весільного обряду [1, 2, 3, 4], притаманна й характерна для середньонаддніпрянського регіону. Кожний весільний період поєднує різну кількість обрядових дій усіх типів (обов'язкового, факультативного, допоміжного) і відрізняється один від одного часовими межами.

Завершальний етап обрядового циклу - післявесільний - за часовими межами відбувається протягом тижня. Обрядові дії в основному зосереджені в перші два дні після весілля. Післявесільні святкування відрізняються урочистим настроєм, значною насиченістю ритуальних дій, різноманітним виконанням обрядів, рядженням учасників, випробуванням молодого подружжя, викупом батьків та сватів та ін. Завершальною частиною обрядового циклу є традиційне відвідання молодими батьків нареченої, яке в структурі обрядових дій післявесільного періоду має важливе місце і відбувається через тиждень після весілля. В цілому, весь етап відрізняється чіткою структурою, послідовністю, гротеском.

Другий день після весілля, власне його перша частина, - послідовне продовження власне весільної урочистості, оскільки вранці відбувається ритуальне будіння подружньої пари, прихід гостей, які гуляли на весіллі, родичів та знайомих з ритуальною їжею (**сніданням**) для молодих, привселюдний обряд показу шлюбної сорочки нареченої, продовження святкування й на завершення, різні фізичні випробування молодих.

Обряд будіння молодих у селах середньонаддніпрянського регіону відбувається урочисто, весело, з різного роду дотепними примовками, приспівками. У ритуальному будінні беруть участь ті особи, які заводять молодих до комори: постільна мати (постільниця), дружка, сестра, сваха.

Термінологія деякою мірою розкриває конкретні сторони цієї обрядової церемонії, хоча не скрізь обрядодія будіння молодих позначається весільними лексемами: **на молодих, нести снідання молодим**. Ці номінації по-різному реагують на обрядові дії й відтворюють найсуттєвіші моменти.

Перша лексема **на молодих** мотивована головними діючими особами - молодим подружжям. Вона ареально обмежена, оскільки словники не фіксують її як номінацію обрядової церемонії.

Терміносполучення **нести снідання молодим**, на відміну від попередньої лексеми, виходить за межі вузько локальних і регіональних обрядових одиниць, зафіксована в словниках як їжа, призначена для споживання вранці [5 IV, 161; 6 IX, 426]. У середньонадніпрянському весільному обряді семантика номінації конкретизується формальною структурою - сполученням лексем і відповідною обрядовою спрямованістю: вранці другого дня приходили дружки, бояри, які **несли снідання молодим, йшли на снідання, йшли на борщ**, де **снідання** - особлива їжа, спеціально приготовлена для молодих, адже під час весільного застілля вони дотримувалися табу на їжу, щоб запобігти пристрїту, чаклунства; **борщ** - страва, яку приготувала сама молода.

Другою частиною обряду, його логічним завершенням, є демонстрація цнотливості молодої. Ця обрядова дія зосереджена на показі шлюбної сорочки молодої, яку демонстрували всім присутнім і родичам.

Однак, весільна церемонія показу цнотливості молодої не є традиційною, не виділяється як окремий самостійний ритуал, а етичними нормами складає частину весільного ритуалу, в основному у символічному показі чесності нареченої: на хаті вивішують червоний пояс (хлак), голову молодої обв'язують червоним поясом, старшому бояринові чіпляють червоного пояса та ін. Із плином часу цей обряд втрачає свою актуальність.

Своєрідна дань поваги до запрошених гостей, які повертаються після снідання в дім нареченої, на території середньонадніпрянського регіону передається номінацією **потрусини**. **Потрусини** - зборище невеликої кількості гостей, найближчих родичів на другий день після гулянки для доїдання [5 III, 382]. Допоміжним компонентом цього процесу було **колихання** гостей у **рядні, танцювання на рядні**.

Кожний наступний день післявесільного періоду насичений як обов'язковими, так і допоміжними ритуалами, які повторюються протягом усього весільного циклу.

Продовженням весілля, весільного застілля, яке було розпочате напередодні, є святкування в домі жениха, що відрізняється від попереднього весільного бенкету атрибутами обрядових дій, змістом, засобами номінації.

Деякі терміни, що називають другий день післявесільного святкування, можна об'єднати за формальними ознаками в такі групи:

1) лексеми з кореневою морфемою -хміль-: **похмілля, напохмелки**;

2) терміни з кореневими -зв-, -зов-: **перезва, перезови, зазовини**.

Ці номінації об'єднані не тільки з структурної точки зору, а і з мотиваційної ознаки. Перша група має прозору мотивацію за обрядовою дією, друга група лексем також мотивована дією, але дещо іншого характеру (звати, зазивати).

Номінації **похмілля, напохмелки** утворені на базі загальнонавживаної лексики з мотиваційною обрядодією: похмелитися, похмелятися - повторна випивка, найчастіше на другий день після пияцтва [5 III, 387; 6 VII, 451]. Поступово ці утворення стали використовуватися у значенні обрядових одиниць.

Номінації з прозорою мотивацією за дією **звати, зазивати** відтворюють обрядовий процес, який закладений у семантиці термінів **перезва, перезови, зазовини** - частина українського весільного обряду, звичай, за яким родичі молодої після першої шлюбної ночі йшли або їхали з відповідними обрядовими піснями на частування до хати молодого [5 III, 118; 6 VI, 183]. Хотілося б наголосити, що обрядова семантика лексем значно ширша мотиваційної основи. **Перезва** - це не тільки гуляння в домівці нареченого із запрошеними в першу чергу батьками нареченої, а й відвідування родичів та гостей: ходять, їздять по селу до всіх, хто був на весіллі.

Для середньонадніпрянського регіону характерний допоміжний ритуал, який надає обряду перезви регіональної специфіки: молодих ведуть свахи до церкви, де піп покриває молоду серпанком, закриваючи все її обличчя, а зверху накриває хусткою. Цей ритуал носить назву **скривать молодих**. **Скривати** - надівати на голову молодої жіночий головний убір: очіпок, намітку [5 IV, 143]. Потім скривальну хустку молода дарує свекрові й свекрусі.

Важливою ритуальною дією під час післявесільного застілля є розподіл обрядового короваю, який урочисто розрізають і роздають по шматочку всім присутнім. Розподіл короваю супроводжується піднесенням та отриманням подарунків. Наречена дарує подарунки рідним нареченого, молоді обдаровують гостей, а ті у свою чергу віддарюють.

Таке взаємне дарування, яке приурочене до обрядового розподілу короваю на території Середньої Надніпрянщини має назви: **даровизна, дари, дарування, подарки, дарувати коровай, справлять подарки, дарини молодим**. Зазначені терміни можна віднести до локальних весільних номінацій, мотивація яких зумовлена обрядовою дією **дарувати** - передавати що-небудь у власність як подарунок [6 II, 213], та обрядовими реаліями **дарами** - те що підноситься, жертвується [6 II, 211].

Другого дня весілля молоді проходять етапи різних випробувань: весільні гості обдирають комина, а молода повинна помазати, примушують молоду варити борщ, возили молодих по городу, примушують міряти межу, засівати город, сіяти жити тощо. Усі ігрові моменти, що супроводжують ці обрядові дії, безперечно, пізнішого характеру, оскільки в будь-якому весільному ритуалі можна побачити відлуння давніх уявлень та вірувань.

Досить поширений обряд рядження гостей та гуляння їх по селу, який можна охарактеризувати як жартівливий, ігровий, з різного роду дотепними витівками. Однак, ритуально-магічне спрямування переодягання пов'язане з дохристиянськими традиціями, коли одягалися в маски із застережною метою: ввести в оману, залякати злих духів, оскільки вважалося, що у влаштуванні людських шлюбів беруть участь небесні світила [7, 163]. Із віруваннями у появу богів серед людей, побутує обряд, який зберігся й у весільній обрядовості - **переодягання** [8, 51]. Для середньонаддніпряньського регіону цей обряд широковідомий під назвами **цигани**, **циганщина**, **циганування**, важливим компонентом якого була участь ряджених з традиційними персонажами - фальшивими молодими, циганами, лікарем, дідом, бабою, козою, ведмедем та ін. **Циганщина** - весільний обряд у вівторок (чи середу), який складається із збирання циганами та іншими весільними гостями різної данини, яку потім пропивають; люди, які беруть участь в обряді, та подаровані речі [5 IV, 429; 6 XI, 210]. Ця номінація має прозору мотивацію за весільними персонажами - **циганами**.

Однією з важливих обрядових дій післявесільного періоду є символічний похід молодого подружжя до криниці, річки, ставка, який у своїй основі також бере початок із давніх традицій. Обряд позначається такими номінаціями: **митвини**, **вмивання молодих**, **купати батька й матір**.

Усі терміни та терміносполучення мотивовані обрядовими діями, які зумовлені магічною символікою води як джерелом життєвої та очищувальної сили [9, 125]. За народними уявленнями молода, після шлюбної ночі, наділяється особливою силою, яка здатна забезпечити багатство, плодючість усьому живому в домівці. Молодят до річки ведуть гості в супроводі пісень та музики.

Ряд обрядодій, що виконуються протягом тижня й спрямовні на вшанування батьків з нагоди одруження дитини (особливо найменшої в сім'ї), на території середньонаддніпряньського регіону передаються номінаціями: **парити сваху**, **тещу смажити**, **водити у вінку**, **купувати батьків**.

Основа всіх ритуальних дій однакова в різних ареальних зонах. Так, обрядодії **парити сваху**, **тещу смажити** відбуваються на третій день весілля в домівках обох молодих. Весільні гості роблять солом'яне опудало, на нього вдягають старий одяг, везуть на драбині до води, возять по селу, продають, привозять до воріт і спалюють. У знак очищувальної сили сваха перестрибує через вогнище.

Деякі терміносполучення вживаються в прямому значенні й мотивовані обрядовими діями, основна мета яких - повага до батьків, вдячність, їх шанування. У більшості районів Середньої Наддніпрянщини існує звичай **водити (возити) батьків у вінку**, де терміносполучення має пряме значення: влаштовують візок або нчви без коней, одягають на голову батьків сплетені з колосків, барвінку, м'яти вінки і **водять (возять)** по селу. Сполучення мотивоване обрядовими діями, основна мета возіння, водіння - веселощі, гуляння, розваги.

Допоміжною обрядовою дією в цьому ритуалі побутує звичай під назвою **смажити сало**. Терміносполучення вказує на реальну дію, коли весільні гості, вирушаючи з батьками на село, засмажують шматок сала на вогнищі й намагаються обмазати кожного, хто зустрінеться їм на дорозі.

Під кінець весільної церемонії кількість обрядів зменшується, але кожний із них не повторює попередні в ритуальному призначенні, термінології або символізації. Найважливішими обрядовими діями післявесільного святкування є **іти на кури (курі)**, **кури їсти**, **биття каші**, **молотьба жита**.

Перший обрядовий процес, який названий за основною реалією - **курка**, характерний для окремих населених пунктів середньонаддніпряньського регіону. Терміносполучення **іти на кури**, **іти на курі**, **кури їсти** є номінаціями ритуального дійства, коли у вівторок у хаті молодого варять курей, або гості самі приносять варену чи печену курку. Власне курка, яйце в обрядовості східних слов'ян наближаються за значенням до зерна, символізуючи плодючість, багатство, відродження життя.

До традиційної обрядовості на території Середньої Наддніпрянщини слід віднести обряд **биття каші**, номінація якого мотивується обрядовою дією. Третього дня весілля гості в складчину варили пшоняну чи гречану густу кашу з маслом. Ще коли вона знаходиться в печі, куховарка продає її. Як правило, кашу викупляв хрещений батько. Горщик обв'язують рушниками, витягають із печі й тягнуть по дошці на стіл, де його розбивють. Молода першою набирає каші у фартух й обсіпає нею подвір'я, город, худобу. Потім по грудочці роздає гостям. На думку О.Потєбні, богиня, для якої варилася каша, мала відношення до дощу і води, одруження і смерті [7, 83].

Слід зазначити, що обряд **биття каші** має глибоке коріння й свідчить про спільну давньоруську основу весільних звичаїв східнослов'янських народів. Як відомо, терміном **каша** в давнину позначався весільний обряд взагалі [10, 60].

У більшості районів середньонадніпрянського регіону поширений обряд **молотьби жита**, який є ніби доповненням до попереднього ритуалу, але з більшим семантичним навантаженням. Жито, покраса - рослинні реалії, які уособлюють багатство, плодючість, символи заможного життя. Пучки жита (покраси) протягом весілля розміщені в кутках, під сволоками як у домівці нареченого, так і в нареченої. Термінологічне сполучення конкретно передає акціональну сторону обряду: після весілля гості збираються, знімають покрасу й молотять її на розстеленому рядні ціпками. Після чого жінки збирають зерно і, розірвавши на матері молодой сорочку, висипають його в пазуху.

Завершується обрядовий весільний цикл традиційним відвідуванням молодими батьків молодой. Для середньонадніпрянського регіону така гостина має назви **закалачини, відвідини, одвідини, од'їдини, добридні, іти за щастям, за подарунками, за приданим, дякувати**.

Побутування обрядової одиниці **закалачини** - мотивується прямим обрядовим призначенням калача, символічна функція якого виступає на перший план. Молоді йшли з калачем до родичів і говорили: "Кланяються вам батько й мати і прислали калач". Їм висловлювали подяку й пригосаили.

Терміни, що об'єднані морфемою -від- **відвідини, одвідини** мотивовані обрядовою дією відвідувати - ходити, їхати до когось, бувати в когось або де-небудь [5 I, 207; 6 I, 564] і у весільному обряді середньонадніпрянського ареалу виступають полісемантичними: називають як відвідання молодого подружжя родини молодой, так і зворотній візит батьків нареченої до батьків нареченого.

Аналогічне обрядове вираження несуть у собі вузьколокальні номінації **од'їдини, добридні**. Термін **од'їдини** має загальновідому семантику - з'їдати ту кількість чого-небудь, яку раніше не можна було їсти з певних причин; наїдатися досхочу [5 I, 214; 6 V, 631]. Лексема **добридні** несе в собі символічний смисловий підтекст і належить до суто локальних номінацій.

До малопоширених, регіональних обрядових одиниць можна віднести сполучення метафоричного типу **іти за щастям, іти на подарунки, іти за приданим**.

Номінації мають прозору мотивацію, розкриваючи зміст ритуалу: через тиждень у хаті батьків нареченої збираються родичі і чекають гостей - молоде подружжя, яке пригосають, обдаровують подарунками.

Загальноживана лексема **дякувати** - виражати, висловлювати подяку, бути вдячним за щось [5 I, 462; 6 II, 451], у весільній обрядовості середньонадніпрянського регіону набуває обрядового вираження в період післявесільного святкування, коли гості та рідичі молодого йдуть на гостину до батьків нареченої. Зазначена обрядова одиниця, на відміну від попередніх термінів цього семантичного ряду, емоційно забарвлена, показує позитивний момент традиційного візиту до батьків молодой. Мета цієї зустрічі - своєрідна данина домівці нареченої, її батькам, рідним за молоду дружину.

Аналізуючи номінативну лексику післявесільних обрядових дій середньонадніпрянського регіону, відзначимо, що обов'язковими, основними є традиційні весільні терміни, які фіксуються в наукових дослідженнях, етнографічних розвідках, тлумачних словниках: **вінчання, покривання, дарування, перезва, циганщина** та ін. Вони поповнюються в залежності від регіональних особливостей.

У весільному обряді середньонадніпрянського регіону обрядові дії проходять послідовно, обов'язково звертається увага на обрядові дії мінімального характеру, адже без них весільна церемонія не могла б відбутися як обряд.

Разом з тим, із плином часу деякі ритуали втрачаються, зливаються в один обряд, трансформуються традиційні дії й з'являються нові локальні модифікації.

Несучи в собі найбільше смислове навантаження, весільна лексика чітко передає призначення й зміст ритуалу. Терміни ніби сконцентровують суттєві обрядові дії, мотивуються ними, тому значна частина номінацій - це віддієслівні іменники (відвідини, вінчання, од'їдини, скривання, потрусини, дарування та ін.), предикативно-об'єктивні сполучення (водити (возити) батьків, молотити жито, кашу бити, сало смажити), складні слова (добридні).

ЛІТЕРАТУРА

1. Толстой Н.И., Толстая С.М. О задачах этнолингвистического изучения Полесья // Полесский этнолингвистический сборник: Материалы и исследования. - М, 1983.
2. Борисенко В.К. Весільні обряди та звичаї на Україні. - К., 1988.
3. Здоровега Н.І. Нариси народної весільної обрядовості на Україні. - К., 1974.
4. Кравець О.М. Сімейний побут і звичаї українського народу. - К., 1966.

5. Грінченко Б.Д. Словарь української мови. - В 4-х т. - К., 1907 -1909.
6. Словник української мови: В 11-ти т. - К., 1970-1980.
7. Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. - Х., 1914.
8. Сумцов М.Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских. - Х., 1881.
9. Здоровега Н.І. Нариси народної весільної обрядовості на Україні. - К., 1974.
10. Козаченко А.И. К истории великорусского свадебного обряда // Советская энциклопедия. - 1957. - №1.

УДК...883m-1

МЕТРИКА ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА

Давидова О.В.

1. РОЗМАЇТТЯ ВІРШОВИХ РОЗМІРІВ У ПОЕЗІЯХ Л. МОСЕНДЗА

Отже, торкнемося першої проблеми: розмаїття віршових розмірів у творчості Леоніда Мосендза. Якщо брати до уваги конкретний матеріал, на ґрунті якого провадилося дослідження, то можна стверджувати, що провідним розміром є ямб. Причому представлені, звичайно з неоднаковою повнотою, але все ж таки більшість його різновидів - від одностопного до семистопного. Творів, написаних ямбом, є 35, і це становить 78 % від досліджуваної сукупності. Хоча, дуже багато поезій Леоніда Мосендза є загубленими, чимало їх знаходиться за кордоном і не розглядалися саме в цій розвідці, тому абсолютно об'єктивно наполягати, що в доробку Мосендза єдиним домінуючим розміром є ямб, не беруся. Тим більше, що до цього спонукає й інша причина: схильність поета до писання хореем та амфібрахієм. Хорей зустрічається у шести творах і становить 13%, амфібрахій - у чотирьох (це є 9 %). Крім того, є величезна кількість різноманітних особливостей, суть яких полягає і в уживанні розмірів, складених зі стоп різних метрів (асинартетичних), й у варіантних інтерпретаціях того чи іншого розміру.

Тепер, для більшої ясності й переконливості, звернімося до таблиці № 1, яка містить повний перелік віршових розмірів, характерних поетичним творам Мосендза. Слід зазначити, що аналізувалося 1732 верси і 45 творів.

2. РІЗНОВИДИ ЯМБІЧНИХ РОЗМІРІВ

Тепер зупинимося на більш детальному аналізі двоскладових розмірів і спочатку попрацюємо з ямбом. Доречним буде знову удатися до таблиці (див. т. № 2). У ній подається кількість рядків усіх ямбічних розмірів, кількість рядків, що має пірихітчну іпостасу, а також досліджуються клазули, а саме - акаталектичні та гіперкаталектичні.

От яких висновків можна дійти, проглянувши таблицю:

1. Можна вибудувати ієрархічну градацію ямбічних розмірів від найпоширенішого до найменш уживаного (за кількістю рядків):
4-, 5-, 3-, 2-, 1-, 7-, 6-стопний ямб.
2. Вибудовуємо ієрархічну градацію розмірів, які мають найбільше версів із пірихітчною іпостасою, а отже, бачимо прямо пропорційну залежність пірихітну від кількості стоп у розмірі: зростає кількість стоп - зростає кількість пірихованих рядків. Тобто найбільша кількість пірихованих рядків потрапляє на семистопний ямб.

Вираховуємо, що в середньому з нарощенням одної стопи кількість пірихітчних іпостас збільшується в 1,22 рази.

3. Визначаємо загальний відсоток пірихованих рядків. Вони становлять 69 %.
4. Порівнюємо кількість акаталектичних та гіперкаталектичних клазул, і зазначаємо, що загальна кількість останніх переважає приблизно у 1,5 рази. Це є порушенням метричної структури вірша і може бути пов'язана із розхитуванням усталених канонів. Якщо ж аналізувати кожний розмір окремо, то можна помітити, що семистопний та тристопний ямб є найменш схильними до такого

порушення, а в чотиристопному й одноstopному “спокійно співіснують” і такі й такі клаузули, що дає змогу вказувати на більшу варіативність цього розміру.

Таблиця 1

Розмір	Кількість рядків	% від загальної кількості версів	Кількість творів, де зустрічається	% від загальної кількості творів
1. Одноstopний ямб	19	1,09 %	1	2,2 %
2. Двостопний ямб	44	2,54 %	1	2,2 %
3. Триstopний ямб	101	5,83 %	4	8,9 %
4. Чотиристопний ямб	693	40 %	10	22,2 %
5. П'ятиstopний ямб	535	30,9 %	24	53,3 %
6. Шестистопний ямб	11	0,64 %	6	13,3 %
7. Семистопний ямб	18	1,04 %	1	2,2 %
Таким чином	1421 ямбічний верс	82,04 %		
8. Одноstopний хорей	3	0,17	1	2,2 %
9. Двостопний хорей	13	0,75 %	1	2,2 %
10. Триstopний хорей	12	0,69 %	1	2,2 %
11. Чотиристопний хорей	61	3,5 %	3	6,7 %
12. П'ятиstopний хорей	29	1,7 %	2	4,4 %
13. Шестистопний хорей	25	1,4 %	2	4,4 %
Таким чином	143 хорейчні верси	8,26 %		
14. Триstopний амфібрахій	126	7,27 %	5	11,1 %
15. Чотиристопний амфібрахій	11	0,64 %	2	4,4 %
Таким чином	137	7,91 %		
16. Триstopний каталектичний дактиль	4	0,23 %	1	2,2 %
17. Хорейямб	1	0,06 %	1	2,2 %
18. Сполука 1-stopного хорейю з 3-stopним ямбом	21	1,21 %	2	4,4 %
19. Сполука 1-stopного хорейю з 4-stopним ямбом	3	0,17 %	2	4,4 %
20. Сполука 2-stopного анапесту з 1-stopним амфібрахієм	2	0,11 %	1	2,2 %

Таблиця 2

	Стопи (кількість)						
	1	2	3	4	5	6	7
Кількість версів	19	44	101	693	535	11	18
% від загальної кількості ямбічних версів	1,34%	3,11%	7,11%	48,77%	37,64%	0,77%	1,27%
Кількість версів з пірихітною іпостасю	-	20	49	441	438	11	18
% від кількості ямбічних версів у кожному різновиді	-	45,45%	48,51 %	63,67%	81,95%	100%	100%
% від загальної кількості ямб. версів	-	1,4%	3,45%	33,78%	30,82%	0,77%	1,27%
Кількість версів із акаталектичними клаузулами	9	20	94	348	222	1	18
% від кільк. версів у кожному різновиді	47,37%	45,45%	93,07%	50,21%	41,5%	9,09%	100%
% від загальної кількості ямб.версів	0,63%	1,4%	6,62%	24,5%	15,62%	0,07%	1,27
Кількість версів із гіперкаталектичними клаузулами	10	24	7	345	313	10	-
% від кільк. версів у кожному різновиді	52,63%	54,55%	6,93%	49,78%	58,5%	90,09%	-
% від загальної кількості ямб. версів	0,7%	1,69%	0,49%	24,27%	22,03%	0,7%	-

Усього: версів із пірихієм - 977 (69 %)

версів із акаталектичними клаузулами - 625 (43,98%)

версів із гіперкаталектичними клаузулами - 709(49,89%).

3. ДОСЛІДЖЕННЯ ПІРИХІІЧНИХ ІПОСТАС

Тепер розглянемо розташування пірихіічних іпостас у кожному ямбічному розмірі (див. Т. № 3). Зазначимо, що пірихіій може припадати або виключно на одну стопу у віршовому рядку або створювати комбінацію пірихованих стоп в одному версі.

Проаналізувавши таблицю, робимо висновки:

1. Найбільша кількість одиничних пірихіічних іпостас припадає на передостанню стопу у дво-, три-, чотири - та п'ятистопному ямбі, відповідно 45,45 %, 31,68 %, 37 %, 88% та 26,10 %. Тобто у двостопному ямбі найбільша кількість пірихілів потрапляє на першу стопу, у тристопному - на другу, в чотиристопному - на третю, в п'ятистопному - на четверту.

2. Аналізуючи шестистопний та семистопний ямби, помічаємо, що така закономірність їм не є властивою, оскільки в шестистопному найбільша кількість одиничних пірихіів припадає на другу стопу (27,27 %), а в семистопному - на четверту (16,67 %). Розташування одиничного пірихію на передостанній стопі цих розмірів взагалі відсутнє.

3. Починаючи з чотиристопного ямбу з'являються комбінації пірихованих стоп у одному версі. У чотиристопному ямбі є наявними чотири такі комбінації, в п'ятистопному - п'ять, у шестистопному - знову чотири, в семистопному - сім. Усього є 14 різновидів комбінації. Цікавим є те, що в чотиристопному ямбі не зустрічаємо тристопових комбінації, є лише двостопні, в тому числі й дипірихіій

(пірихічні іпостаси, розташовані поруч - на другій і третій стопі), а починаючи з п'ятистопного ямбу з'являються тристопові комбінації, скажімо, пірихій розташовується на першій, третій і четвертій стопах; на першій, третій і п'ятій; на другій, четвертій і п'ятій та на другій, четвертій і шостій стопах.

Тепер визначаємо, які комбінації найбільш характерні для кожного розміру:

а/ для чотиристопного ямбу - 1 та 3 стопи (12,3 %);

б/ для п'ятистопного - друга та четверта (16,38 %) і, меншою мірою, перша та четверта (7,92 %);

в/ для шестистопного - четверта та шоста стопи (22,22 %), друга, четверта і шоста (22,22 %) і, меншою мірою, перша та четверта і друга та четверта (по 11,11 %).

5. Також цікавою особливістю є така, що із нарощенням стопи в розмірі поступово зникає кількість одиничних пірихіїв у версі і зростає кількість комбінацій (у шестистопному ямбі одиничні пірихії припадають на 2 стопи (другу та третю), у семистопному - на одну (четверту)).

6. Найнезначнішим є вживання дипірихію.

Таблиця 3 - Різновиди пірихічної іпостаси, кількість версів / %

Різновиди ямбу	Стопи, на які припадає пірихій						
	1	2	3	4	5	6	7
1-стопний							
2-стопний	20/45,45%						
3-стопний	8/7,92%	32/31,68%	9/8,91%				
4-стопний	57/8,17%	32/4,68%	262/37,88%	1/0,02%			
5-стопний	20/3,78%	58/10,70%	68/12,61%	140/26,1%	-		
6-стопний	-	3/27,27%	1/9,09%	-	-	-	
7-стопний	-	-	-	3/16,67%	-	-	-

Продовження: комбіновані стопи, кількість версів / %

Різновиди ямбу	Комбінації стоп, у яких зустрічаються пірихій													
	1-3	1-3-4	1-3-5	1-4	1-4-6	2-3	2-4	2-4-5	2-4-6	2-5	3-4	3-5	3-6	4-6
4-стоп	85 12,3%			1 0,02%		4 0,52%	2 0,04%							
5-стоп	15 2,7%	1 0,17%		43 7,92%			88 16,38%			5 0,96%				
6-стоп		1 9,09%	2 18,18%							3 27,27%		1 9,09%		
7-стоп				1 5,56%	2 11,11%		2 11,11%	1 5,56%	4 22,22%				1 5,56%	4 22,22%

Таким чином, статистичний метод дозволив визначити деякі закономірності та особливості будови версів поезій Леоніда Моседза. У цій розвідці було накреслено загальну метричну канву його творів, яка в подальшому дослідженні надасть змогу ставити глибші проблеми, як наприклад:

1/ дослідження місцезнаходження цезури у двоскладових і трискладових розмірах, що дозволить поділити окремі розміри на підрозміри;

2/ дослідження місцезнаходження павзника, що дозволить поринути в психологічний стан героя твору;

- 3/ більш глибоке вивчення довільного віршування і його особливостей на прикладі драми “Вічний корабель”;
- 4/ зробити висновки про канонічність і варіативність метрики поезій Мосендза;
- 5/ встановити, які розміри якому стилю і жанру є притаманними.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу (Українські письменники-націоналісти - “вісниківці”). - Дрогобич: Відродження, 1996. - 288 с. - С. 199-227.
2. Гаспаров М. Современный русский стих. Метрика и ритмика. - М.: Наука, 1974. - 487с.
3. Качуровський І. Нарис компаративної метрики. - Мюнхен, 1985. - 119с.

УДК 803.56

СИНТАКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗИ ГЮНТЕРА ГРАССА

Дегтяренко В.С.

Таке художньо і соціально вагоме явище як “Данцигська трилогія” сучасного німецького письменника Г. Грасса потребує ретельного і цілісного лінгвістичного аналізу з двох основних причин. По-перше, великий успіх творів Г. Грасса як у широкого читача, так і у представників літературної критики доводить їх виключну цінність не тільки для літературного та культурного процесу в цілому, але й для розвитку та збагачення національної мови. По-друге, тільки цілісний аналіз художнього твору може дати його об’єктивну оцінку. Та незважаючи на те, що ще в 1930-х роках В. В. Виноградов запропонував виділити дослідження мови художньої літератури із лінгвістики та літературознавства в окрему наукову дисципліну, яка б стояла поза межами цих наук, але б використовувала їх дані й була б сконцентрована на цілеспрямованому аналізі мови белетристики [1], сучасні дослідження художньої мови обмежуються звичайним виявленням або екстралінгвістичних, тобто стильових, їх особливостей (поле діяльності літературознавства), або ж особливостей мовних, тобто стилістичних (поле діяльності лінгвістики). Необхідною буде спроба провести не стилістичний або стильовий аналіз синтаксису в прозі Г. Грасса, не об’єднати їх, а синтезувати, спираючись на досягнення як літературознавства та лінгвістики, так і логіки (як науки, що окреслює розумові основи організації синтаксичних одиниць), і художньої стилістики (яка надає необхідний дослідженню понятійний апарат), і лінгвістики тексту (яка допомагає викрити зміст конкретних синтаксичних одиниць через принципи їх об’єднання до надфразової єдності).

Серед головних проблем, які треба викрити під час аналізу синтаксису творів Г. Грасса, назвемо такі:

- 1) обрані автором для вираження певного змісту синтаксичні конструкції та синтактико-стилістичні фігури;
- 2) відповідність обраної форми змісту, який вона має виразити;
- 3) ритм і темп прози Г. Грасса;
- 4) синтаксичні традиції в творчості автора.

Розглянемо їх детальніше.

1. ОБРАНІ АВТОРОМ СИНТАКСИЧНІ ТА СИНТАКТИКО-СТИЛІСТИЧНІ КОНСТРУКЦІЇ

Синтаксичні конструкції, які обрав Г. Грасс для створення своєї “Данцигської трилогії” і які роблять можливим розпізнавання авторства Г. Грасса вже за декількома прочитаними рядками, так, як можливо розпізнавання творів талановитих композиторів за декількома прослуханими музичними тактами, характеризуються таким чином:

- 1) Як це властиво усному розмовному оповіданню, події відображені майже без винятків у хронологічній та логічній послідовності. Поступово-хронологічний переказ знаходить свої вираження у синтаксичній організації тексту: переважає використання простих речень (приблизно 32% речень твору є простими), а також складносурядних речень (20% всіх речень у Г. Грасса) або періодів, які базуються на сурядному та асиндетичному зв’язку (8% речень “Данцигської трилогії”). Найбільш вживаними сполучниками в такому типі прози є “und” та “aber” (адитивний і протиставний

типи включення інформації). У текстах, композиційною ознакою яких є розвиток дії в логічній послідовності, маємо справу з чітким збереженням причинно-наслідкового зв'язку, що у синтаксисі відбивається у переважанні серед невеликої кількості складнопідрядних речень другорядних причини і часу (у Г. Грасса відповідно 6% та 8% всіх другорядних речень) або ж другорядних означувальних (20% складнопідрядних речень твору) та вживанні відповідної системи сполучників [2].

- 2) Як кожний оповідач, як арабські розповідачі казок або Шехерезада із “Тисячі та однієї ночі” (як взірць оповідача), з котрими героя “Данцигської трилогії” Оскара Мацерата порівнюють певні зарубіжні дослідники [3], оповідач у трилогії Г. Грасса дотримується ще однієї особливості розмовного оповідання. Дуже часто, щоб не відриватися від основної лінії оповідання та додати необхідні для розуміння ситуації деталі, а іноді й наводячи свої всезнаючо-філософські міркування, оповідач використовує вставні конструкції (парантези): “Ulanen, es juckt sie schon wieder, sie wenden, wo Strohmieten stehen - auch das gibt ein Bild -, ihre Pferde und sammeln sich hinter einem, in Spanien er Don Quijote heißt, doch der, Pan Kiehot ist sein Name, ein reingebürtiger Pole von traurig edler Gestalt, der allen seinen Ulanen den Handkuß beibrachte zu Pferde, so daß sie nun immer wieder dem Tod - als wär' der'ne Dame - die Hände anständig küssen, doch vorher sammeln sie sich, die Abendrute im Rücken - denn Stimmung heißt ihre Reserve -, die deutschen Panzer von vorne, die Hengste aus den Gestüten der Krupp von Bohlen und Halbach, was Edleres ward nie geritten.” [4, с. 187].
- 3) У вищій мірі показовою характеристикою прози Г. Грасса є також використання різноманітних прийомів експансії синтаксичної структури речення - перелічення, контактні повтори, поширення групи підмета за рахунок вживання дієприкметникових означень, часто до того ж відокремлюваних. Повтори у Г. Грасса - це саме ті повтори, які зустрічаємо в народних казках і переказах, - контактні повтори одного й того ж слова (яке несе найчастіше особливе логічне або ж експресивне значення та виділяється фразовим або логічним наголосом), що надає їм експресивно-підсилюючого відтінку, а оповіді в цілому - наївно-простецького звучання (що, втім, є тонко розрахованим кроком автора, приховуючим складну багатозначну реальність, образність твору, які кидають виклик спроможності читача її роздивитися за невибагливою розповіддю): “Vor langer langer Zeit - zählt Brauxel an seinen Fingern ab - ...” [4, с. 549]; “Und alle in der Hängestube verstreuten Salatblätter mit ihren Schildkrötenbißornamenten traf es grell grell grell;...” [4, с. 549]. Крім того, якщо взяти до уваги особливу, тільки їй притаманну музичність прози Г. Грасса (про що див. далі), цей прийом розуміється як *staccato*, котре доповнюється численними переліченнями: “Jahr für Jahr machten sie Reisen und brachten Andenken aus Pillau, Norwegen, von den Azoren, aus Italien unbeschädigt nach Hause in den Kleinhammerweg, wo er Semmeln buk und sie Kissenbezüge mit Mausezähnen versah.” [4, с. 42].

Як і повтори та перелічення, поширення групи підмета є характерним для Грасса-оповідача, котрий намагається привабити читача яскравістю, образністю розповіді і змушений вставляти описи в речення, щоб не втратити розпочату думку: “Wenn Alexander Scheffler nicht sprach, befeuchtete er unermüdlich mit der Zungenspitze seine Oberlippe, was ihm Matzeraths Freund, der uns schräg gegenüber wohnende Gemüsehändler Greff, als unanständige Geschmacklosigkeit übelnahm.” [4, с. 42]; “Nackt und den Dotter versinnbildlichend liege ich bäuchlings auf weißem Fell, das irgendein arktischer Eisbär für einen auf Kinderfotos spezialisierten osteuropäischen Berufsfotografen gestiftet haben muß.” [4, с. 42].

3. РИТМ ТА ТЕМП ПРОЗИ Г. ГРАССА

Про ритм та темп кажуть у першу чергу стосовно ліричних та музичних творів, але саме ритм та темп прози Г. Грасса є тим пунктом, який об'єднує погляди різних дослідників його творчості [3], [5]. І справді, поглиблюючись у читання сторінки за сторінкою його “Данцигської трилогії”, захоплюєшся і відчуваєш себе затягнутим самотутнім, мінливим, але чітким і красивим ритмом прози письменника. Ритм цей складається із слідування та змін синтагм з логічним та фразовим наголосом, довжини речень та пауз між синтагмами, реченнями та мікротекстами.

Прості, але насичені образними деталями речення, складносурядні конструкції, періоди, мелодично-розповідне нанизання слів у речення, речень у мікротексти - проза Г.Грасса могла б здатися ліниво-присипляючою, якщо б не виявлення авторської своєрідності та авторського наміру змушувати читача думати під час читання. Вибагливий малюнок вставних конструкцій, які створюють додаткові наголоси і паузи і впливають на ритм кожного окремого речення в цілому, а більш за все найяскравіша риса будовання речень у Г.Грасса - перенесення рими речення на його початок за рахунок використання інверсії та виділення цієї рими логічним наголосом (автор використовує таку схему у 28% речень) роблять ритмічний малюнок оповіді в трилогії неповторним.

“Sie haben mir das rechte Wort empfohlen. Unschuldiges Papier verlangte ich, und die Verkäuferin errötete heftig, bevor sie mir das Verlangte brachte.” [4, с. 10]. Порядок слів й ритм першого речення не відхиляються від норми, прямий порядок слів і з тим звичайний ритмічно-наголосовий малюнок другого

речення проте давало б шкільнограматичне “Ich verlangte unschuldiges Papier ...”, але обраний автором варіант створює такий ритм:

1. (Sie haben mir das rechte Wort empfohlen.)
2. (Unschuldiges Papier verlangte ich, ...)

1. - - - - - ` - - - - -`

2- `` - - - - - ` - - - , ...

де - позначає ненаголошені у фразі склади, ` - логічний наголос і `` - фразовий наголос.

Як відомо, таке перенесення акцентів з сильної долі такту на слабкі (біт, англ. *beat*) відрізняє ритмічний малюнок джазу. Отже, джазові ритми в прозі - це дійсно феноменально!

4. ЛІТЕРАТУРНО-МОВНІ ТРАДИЦІЇ В ПРОЗІ Г. ГРАССА

Характеристика мови Г. Грасса була б неповною без посилання на “грунт”, який її “зростив”. Справжніми прашурами письменника можна назвати плутовський роман, твори Рабле й Гріммельсгаузена, а також роман ХХ століття (“Улісс” Дж. Джойса, “Берлін Александерплатц” А. Дебліна, романи напрямку “потому свідомості” й “школи нового роману”) [5].

У плутовського роману Г. Грасс бере саме для “Данцигської трилогії” не тільки елементи ідейного, але й синтаксичного наповнення. Оповідач, “нанизування” речень і сцен у логічній та хронологічній послідовності, більшість використаних автором синтактико-стилістичних прийомів (парантези, переважання простих та складносурядних речень, перелічення, розповідь, а не опис, аукторіальний тип авторської оповіді) - все це знаходимо як у плутовському романі XV-XVII століть, так і в прозі Г. Грасса [6]. Пригадати тільки це капрічно про введення Оскара у вишукане мистецтво кохання: “...denn Lina Grell bot mir ein Orchester, so breit und tief gestaffelt, wie man es allenfalls in Bayreuth oder Salzburg finden kann. Da lernte ich Blasen, Klimpern, Pusten, Zupfen, Streichen, ob Generalbaß oder Kontrapunkt, ob es sich um Zwölfötner, Neuntötner handelte, den Einsatz beim Scherzo, das Tempo beim Andante, mein Pathos war streng trocken und weich flutend zugleich...” [4, с. 212] Немов читаєш того Рабле, котрий на п’яти сторінках міг перераховувати назви книжок, коли його Пантагрюель опинився у бібліотеці абатства, або називати дві сотні ігр, в які останній грався дитиною...

З іншого боку, у мові Г. Грасса відчувається і вплив роману цього століття, особливо тих творів або течій, які відрізняються величезною багатогранністю стилю, хоча це розмаїття він тримає в досить строгих рамках. Так, переміщення перспективи оповіді вже в першому романі “Данцигської трилогії” зазнає впливу з боку Дж. Джойсівського “Уліссу”. Втім, незважаючи на те, що Оскар розповідає про себе то в першій, то в третій особі, декілька розділів “переказує” Бруно або ж інший герой, перспектива, на відміну від “Уліссу”, залишається доступною розпізнаванню. Або ж у розділі “Віра, надія, любов”, де, як і в більшості сцен трилогії, вживано “розповідний” минулий час Imperfekt, роздуми Оскара про вічні поняття віри, надії, любові оформлено в теперішньому часі. Вживання презенсних форм дієслів має тут функцію не “осучаснення” минулого; розповідь йде вже не в хронологічній послідовності, а асоціюється з внутрішнім монологом. На місце мовної логіки заступає, отже, логіка асоціативної свідомості, елемент роману “потому свідомості”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. О теории художественной речи. - М.: Высшая школа, 1971.
2. Канакова И.М. Семантико-синтаксический аспект устно-разговорного рассказа // Семантика синтаксических единиц в германских языках. Межвузовский сб. - Горький, 1986. - С. 109 - 113.
3. Henri Pford. Über die Blechtrommel // Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 1/1a, Juni 1978. - S. 40 - 51.
4. Günter Grass. Danziger Trilogie. - Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 1997.
5. Jochen Rolfs. Erzählen aus unzuverlässiger Sicht. Zur Erzählstruktur bei G.Grass // Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 1/1a, Juni 1978. - S. 51 - 60.
6. Томашевский Н. Вступительная статья к сборнику “Плутовской роман”. - М.: Художественная литература, 1975. - С. 5-20.
7. Шакиржанова Р.Х. О синтаксисе лирической повести О.Берггольц “Дневные звёзды” // Филологические науки, 1987. - №2. - С. 80 - 83.

КАРНАВАЛЬНОЕ НАЧАЛО В РОМАНЕ В.НАБОКОВА «ИСТИННАЯ ЖИЗНЬ СЕБАСТЬЯНА НАЙТА»

Дейнега В.В.

«...Почти стемнело, с того места, где я сидел, было видно небо на западе. Края несколько плотных облаков были окрашены в бледно-коричневый цвет, а их средняя часть была почти черной...

- *Рыхлые края и плотный центр*, - сказал он, указывая на облака...» [1, 71].

В набоковских книгах много неба; воистину оно бездонно; кто пробует представить его конец, рискует помешаться, но Набоков держал равновесие.

Может не было бы все так трагично, именно трагично, - мы можем говорить о набоковской трагедии: в этом искусственном безвремье прячется серьезное и печальное лицо, человеческое лицо, предвидящее свою смерть. Именно потому, что рядом есть такая подруга, бессмысленно идти только по одному пути, нужно эти пути менять, это будет смена масок и декораций. Так появляются арлекины. Они, поистине везде. «Ты, нищий, хочешь быть королем? – Становись им!» – говорит мысль, мечта. Она же смеется. Шутовство...(Только жаль, что кроме короля и «смирненного» священника ты не успеешь быть еще кем-то. – Вот трагичность).

Эта маска серьезности предложения заключает в себе смех: люди принимают схематичную идею, - противоядие помешательства, - за подлинную, отсюда и появляется пошлость, которая и есть псевдоистина.

Но для видения нужна жесткая, упорядоченная жизнь, именно для ощущения вышеуказанной конечности. «У меня сложилось впечатление о крайне ненормальном воспитании, скованном мертвыми великосветскими условностями» - удивлен И.Гессен [2,8 (20)]. – Это была закалка духа.

Однако, в то время, как были произнесены эти слова, Набоков шел уже по другому пути. Маска эмиграции, - страдание по родине, была гессеновской, но Набоков свою маску сменил, потому и удивились все непонятному холоду.

Исследователь А.Долинин вторит американскому критику Марку Лилли, с полным основанием применившему к Набокову термин *Homo Ludens*. «...Одним из главных критериев оценки текста как «целого» при таком подходе становится «искусность» его соразмерного построения, изящество «узора», скрытого от невнимательного наблюдателя, подобно загадочным картинкам, где все нарочно спутано...» [3, 462].

Но создание «узора» воспринимается нами не как «плоская пустота» [4, 406], - по восприятию современника В.Набокова В.Варшавского, - но как сложности, обусловленные предчувствием близкой потусторонней истины. «Некое тайное знание, привкус потустороннего постоянно проступает сквозь ткань набоковских текстов: за пределами дольного мира существует другой – призрачный и непостижимый...» [5, 247]. И его языковые формы, свободные от всякой душевности, - как «установление общей меры между собой и миром» [6, 201]. Скажем так, - это некая освобожденность от всяких привязок к прошлому (чем мучалась вся эмиграция), и это возможность побыть в мире в разных качествах.

Каждая вещь – это определенный символ, все вокруг нас глубоко символично; эти символы суть отражение какой-то высшей красоты, и названы они символами, чтобы человек стремился их разгадать, для научения человека. Принимая во внимание эту мысль П.Бицилли[7], русского исследователя средневековых традиций, отметим, что образ бабочки - самый совершенный символ человеческой жизни, который нам подарила природа; чаще большинство людей являют нам куколок, сморщенных в собственном коконе.

Набоковская бабочка, явившаяся ему некогда в «детском райке», и легким оттиском отмеченная в его книжных карнавалах, здесь весьма символична. Она – душа, погруженная в мировой эфир.

В связи с этим, нам близка мысль Дж. Мойнгана о том, что Набоков всю жизнь отходил от исходного пункта всего его творчества – детского рая. Детский рай – это то ощущение истины, поиск которой протекает во всех его книгах-карнавалах.

За всю жизнь Набоков много перемещался по миру: судьба давала ему материал для его «книжных карнавалов». Напомним, что все в его книгах «несерьезно», но все его персонажи находятся в состоянии поиска истины. Каждое перемещение, каждая книга, - и поиск приобретает иную дорогу. Каждая книга имеет новый оттенок поиска. Поэтому приходится говорить о *многомасочности* Набокова.

Мы избрали только одно произведение для поиска разгадки набоковского феномена. Это произведение – «Истинная жизнь Себастьяна Найта». Это «островное» произведение Набокова, поскольку представляет собой определенную грань, переход из пространства русского языка в пространство английского. В отношении географическом, - это переезд из «эмиграционной Европы» в заокеанскую страну. И «Истинная жизнь...», в этом смысле, может «звучать» как заключительный аккорд поиска истины в Европе (со всеми ее историческими накоплениями), и подготовка к выходу в «открытое американское пространство» (с новыми культурными наслоениями) для дальнейшего поиска. И, в конечном счете, само название оказалось созвучным с нашим стремлением приоткрыть набоковский феномен, приблизиться к искомой Набоковым надежде на существование запредельной истины.

Пришло время высказать мысль В.Ерофеева, рассмотревшего метароман, - изобретение XX века, - как одну единственную прафабулу, которая представлена в целой серии романов внутри одного романа под разными углами зрения.

Набоковское построение романного рисунка великолепно тем, что он напоминает *wood doll*, так называемых матрешек. Самая большая – действительно существующий роман, вмещает в себя более мелкие, созданные уже, якобы, не Набоковым, а неким Автором; а через «матрешку» Автора проступают «матрешки» Себастьяна и целая вереница прочих фигур. Через все романы пущена одна стрела: истинность жизни героя.

Наша прафабула – идея театрализации; игра у Набокова серьезна и даже трагична из-за вплетения реальности в сюжет повествования.

Гете, лицезревший римский карнавал в 1788 году, позже писал, что четкой границы между символом и реальностью в карнавале не существует; римский карнавал и вообще, видимо, любой карнавал – это празднество, в котором люди «оставлены в покое», они свободны от всяких шор. Погружение Набокова в его собственные «задачи» - это тоже освобождение от внешнего, наносного, рамчатого. И в нашем случае началом карнавального пиршества была фраза: «Себастьян Найт родился...» [8, 17].

Итак, происходит его рождение, рождение в этот мир, и он должен что-то сделать в нем, чтобы произошла смена его облика для новых достижений: вполне реальное событие имеет невидимую подкладку.

И мальчик нелюбимый, нелюбимый в гимназии, любимый приемной матерью и сводным братом, но чрезмерно загадочный для них, рос, постоянно чувствуя свою «белесость» по сравнению с окружающими; «...если бы она (застенчивость, «белесость») была обычного потливо-прыщавого свойства: множество молодых людей через это проходят, но никто особенно не горюет. Но в моем случае она приобрела признак болезненной тайны, никак не связанной с муками возмужания...», - говорит Себастьян [8, 63].

Но если карнавалы – это народное явление; народ, таким образом создает себе кратковременную свободу (и М.Бахтин подчеркивает элемент *всеобщей слитности* людей; ощущение себя как чего-то цельного (9)), то у Набокова карнавалы заключают в себе одного главного арлекина, который создает своих арлекинов. Но это не рождает народного ощущения «своей коллективной вечности, своего земного исторического народного бессмертия...» [8, 271], но рождает индивидуальное рассмотрение жизни и смерти, - каждый погружается в роль или в душу кого-то, несуществующего, чтобы стать тем, чем он не станет при жизни, и, таким образом, как бы упраздняет время. Время как прямая дорога к смерти.

Сводный брат Себастьяна стал Себастьяном, таким образом, был «втянут» в карнавальное шутовство. Он начинает «идти по стопам» своего брата и делать то, чего не было в его жизни; он начал трактовать книги Себастьяна с полным их пониманием как свои собственные, хотя у других они вызывали только предчувствие тупика. И мы даже не знаем кто, собственно, наш Автор! Все время слышим мы выражение - «по делам фирмы», но какие могут быть «дела фирмы», если Автор постоянно ездит по местам себастьяновой кочевой жизни.

Одна примечательная деталь: мама Себастьяна, - крайне взбалмошная особа, бегущая неизвестно куда, и вовсе не понять, то ли за избавлением, то ли за находкой. Облик ее подернут пеленою призрачности, может быть, от того, что автор наделил ее фамилией мужа еще в младенчестве: она была Найт всегда. И призрачность ее отзовется странным эхом в иных женских обликах, - госпожи Речной, Лесерф, Граун, - промелькнувших в жизни Себастьяна, и в источнике своем имевших все ту же Вирджинию, мать Себастьяна.

Во всем жизненном карнавале Себастьяна была некая трагичность, возможно, из-за этой детской потери «карнавальной» матери Себастьяна. И все его карнавалы возникли с оглядкой на «материнский источник». Много лет позже, когда Себастьян стал известным писателем и ввиду дурного зуда в левом предплечье уехал в пансион отдохнуть, он каким-то странным образом стал прикован к взбалмошной женщине, у которой жизнь была сплошным карнавалом. Эта женщина с помощью своих масок погружала Себастьяна в трагедию, - Речная, Лесерф, фон Граун, - может, это та призрачная Вирджиния, его мать, которую Себастьян в последний раз равнодушно увидел в гостинице «Европейской»; она

сунула ему в руку пакетик засахаренных фиалок, одарила премную себастьянову мать нежной улыбкой и исчезла. Через год она умерла. «Как странно, раздумывал я: налицо словно бы фамильное сходство между Ниной Реной и Еленой фон Граун – по крайней мере между портретами, нарисованными мужем первой и подругой второй. Выбирать было бы особенно не из чего: Нина – пуста и тщеславна, Елена – коварна и жестока, та и другая – вздорны» [8, 134].

Символ засахаренных фиалок присутствует всегда (наряду с шахматным черным конем) как путеводная нить, не дающая потерять цепь трагедии. Фиалки мы встречаем в его замкнутом ящике вместе с себастьяновыми «шестнадцатилетними» стихами. Мы встречаем фиалки, наспех нарисованные на воротах пансиона с таким же названием, в котором умерла мать Себастьяна.

Маскарадность возлюбленной Себастьяна проявляется во время ее же поиска. Ее письма хранились рядом с письмами его «действительной» любви – Клэр.

С первой маской мы встретились, посетив вместе с Автором квартиру Речного, «доброе малого», который в конце их разговора радостно пробасил: «Я, между прочим, часто ловлю себя на мысли, что ее просто никогда не было» [8, 122]. И тут с ее небытийностью улавливается мысль, что столь же неуловима трагедия самого Найта, сопровождавшая всю его жизнь в качестве исчезающей тонкостанной особы. В этой же квартире появляется загадочный молчун, открывший двери Автору, и в руке он держал фигуру черного коня. Черный конь проступает и в конце юношеских стихов Себастьяна вместо подписи. Тогда в юности черный конь – предчувствие будущего трагедийного хода его жизни.

А наш Автор появляется, чтобы создать свой «себастьянов» карнавал. Автор был нам *дан* для воссоздания облика Себастьяна: «Едва он начал обдумывать книгу, мне стало очевидно, что я должен буду...воссоздать эту жизнь из осколков, срастив их с внутренним знанием его характера. *Внутренним знанием?* Да, им – то я обладал, ощущая его всем своим существом» [8, 38]. (Так же, как Себастьян ощущал свою предопределенную единичность).

Но Себастьян не только создавал свои карнавалы, таким образом, выходя из назначенных ему рамок, он сам был участником карнавала.

Летом он с мамой отдыхал в лужском их имении. Ему было 18. Там поблизости отдыхали поэт-футурист Алексей Пан со своей женой, взбалмошной Ларисой, обожавшей своего чудаковатого мужа. Как-то мать нашла записку, написанную себастьяновой рукой, что он вместе с четой Пан отправился в путешествие на Восток. Что, как выяснилось, означало передвижение в восточном направлении от одного провинциального городка к другому, давая в каждом из них маленькие концерты, - «лирические сюрпризы», состоящие в штопанье Ларисой старых вещей своего мужа на сцене, в то время как Алексей, стоя перед публикой, читал свои взбалмошные стихи (с потаенной в них искрой гения).

Вскоре Себастьян вернулся и говорил об этом как сторонний наблюдатель. К слову скажем, с Ларисой в том путешествии стало что-то неприятное; вздорный Алексей повесился на подтяжках. Сразу вспоминается гетевская мысль о предназначении человека в определенном обличье и получение нового по выполнении задания. Пан справился со своей вздорностью, он был для этого рожден и теперь умер для нового возрождения. Родился Пан для вздорности и умер для обновления. В заключительной части карнавала звучало (как вспоминал Гете увиденный им карнавал) пожеланием смерти, как пожелание возрождения. В этом заключается как бы двойственность непостижимой природы, жизни. Это было реальное участие Себастьяна в жизненном карнавале.

Набоковский герой всегда занят творчеством, он занят обыгрыванием какой-то маски (писательство или шахматная игра), - своеобразное стремление «догнать» некогда потерянное.

Или же, наконец, карнавал уже зрелого Себастьяна, когда однажды в компании друзей Себастьян придумал – в ожидании еще одной пары – шутку, это был сюрприз для опаздывающих, и когда все были «заведены» и замысел с азартом начал осуществляться, Себастьян мгновенно сник.

Но все же Себастьян оставался непонятным другим; не весь «народ» участвовал в этом шутковстве, и часто только один он; другие же смотрели на него с изумлением. С другой стороны, он хотел участвовать в *якобы* карнавале других людей, но у него не получалось; он должен был создавать свои: «...основу себастьянова чувства неполноценности в его попытках «перебританить» Британию (в Кембридже – попытка слиться со всеми)...подводит его...само стремление жить и поступать по образцу других людей, тогда как он приговорен к благодати одиночного заключения внутри собственного «я»» [8, 47].

Что до карнавального *вымысла*, то он начинается уже с названий себастьяновых произведений, которые, можно подумать, вовсе не имеют никакого смысла в сочетании с сюжетом; быть может, это опять же карнавальная идея сочетания нелепости с некоей мыслью, в карнавале это все соседствует.

«За свою жизнь, с 1925 года по 1936-й Себастьян написал семь произведений, причем четким контуром очерчены произведения – первое и последнее. Первое – «Граненая оправа», последнее же – «Сомнительный асфодель». Автор указывает на последнее как на наиболее значительное. Те пять,

которые «внутри», расставлены довольно произвольно, и здесь картины постоянно тасуются, но произведения невидимыми пластическими нитями соединены.

В «Граненой оправе» идет расследование случившегося убийства, но пока сыщик запаздывает, все о нем забывают, все погружаются в настоящее идиллическое счастье (это при том, что труп в пансионе!); время вроде остановилось: никаких зловоний не распространяется, а пансионное счастье продолжается. И вдруг, - появляется сыщик! Расследование возобновляется. Но труп исчез. Оказалось, убийства вовсе не было. Чудно придуманная история, карнавал, сотворенный Себастьяном. «Но для автора, повторяем, весь этот приглушенный юмор не более, чем трамплин», - слова Набокова. [8, 81]. И теперь эту фразу можно истолковать как создание отдохновения от движущегося времени и от возложенной на него миссии.

«Стол находок» – второе произведение Себастьяна, и, это находки из прошлого: взять хотя бы воспоминания о дуэли отца; воспоминания о пансионе «Фиалки», где умерла его мать. Так, «Стол находок» – действительно находка, находка истоков своей трагичности, - разлука с «карнавальной» матерью. Параллельно со «Стол находок» возникает «реальная» жизнь Себастьяна. После «книжной находки» обнаруживается ситуация: его действительная любовь к Клэр Бишоп, увлекающейся восточными языками, - тоже предвестник разных сказок.

В «Столе находок» есть глава об авиационной катастрофе. Почта разбросана по полю. Среди дюжины писем выделяется одно, в нем корреспондент с горечью отказывает возлюбленной из-за другой женщины, с которой он несчастен. В адресате Автор сразу раскрыл Клэр. Эта катастрофа – как бы очередное признание заложенного в Себастьяне трагедийного; увы, он должен вернуться к трагедии: это его участь.

Выявляется два решения: либо он (Себастьян), создавая свои карнавалы, настолько погружался, что рождался заново, много раз обновлялся; или же – из-под всех этих карнавалов проглядывало лицо истинного Себастьяна, которого никак невозможно было познать.

Может поэтому в «Истинной жизни...» введен эпизод с портретом Себастьяна, созданным Роем Карсуэллом перед смертью Себастьяна. Себастьян всматривается в свое отображение в источнике: вглядывание в себя как познание истины.

Интересна мысль о том, что вглядывание в себя может зародить любовь к себе... Вспомним, что сказала мадам Лесерф – трагедия Себастьяна, финишная черта его миссии в этом мире: «Я как-то пожаловалась своему доктору что стоит мне дотронуться до каких-нибудь цветов, кроме гвоздик и *нарциссов*, так они вянут. Странно, правда?» [8, 136]. Совсем нет: Себастьян был рожден для движения по нити трагедии и к трагедии, потому соприкосновение с ней дает ему залог вечности. Гете сказал: «...в основе мировых явлений предполагается непостижимое, безусловное, юмористическое, себе противоречащее существо, и все может сойти за игру, сугубо серьезную» [9, 276].

Его герой в «Успехе» – Ив, даже не герой, а как бы подгерой, чувствовал страшное движение времени и его соседом был фокусник (которому Ив предложил купить кролика; нелепость какая-то!), который в конце «Истинной жизни...» вдруг переместился в *реальный* карнавал: «...в кулисах, припрятав кролика (купил – таки!), дожидается выхода старый фокусник...» [8, 166]. Но здесь, вместо того, чтобы в карнавале как можно сильнее перевоплотиться, Себастьян проступает явно, - в облике этого *плакучего Ива*, который жаловался на присутствие времени (трагедия Себастьяна, к которой он подвигался все ближе, была связана со временем). В произведениях Себастьяна время как таковое отсутствует, но оно есть - в словах героя (например, Ива).

Но вот появляется «Сомнительный асфодель» – последняя книга Себастьяна – вершинный вымышленный и реальный карнавал; он *явился и отдохновением, и окончательным выполнением миссии*. На сцене появляется умирающий, который жалеет, что не поучаствовал во многих других карнавалах: в железнодорожном крушении, землетрясении, в пожаре, «что упускал возможности, поезда и намеки» [8, 144]. Заключительная часть реального карнавала в том, что Себастьян умер (как умирает его герой в «Сомнительном асфоделе»), побоявшись уверовать в выполненность своей миссии: асфодель сомнителен.

Истина Себастьяна так и осталась с ним, и с Автором, и с героями. Себастьян слился с Автором, быть может, от взмаха руки «старого фокусника», того, которому мешал опять же сотворенный Ив из «Успеха». Успех наступил – трагедия в черной исполинской шляпе появилась: «...Нина, освещенная ярче всех, та сидит на стуле под нарисованной пальмой, держа фужер фуксином подкрашенной воды...» [8, 166]. «*Маленький лысый суфлер* захлопывает свою книгу, медленно гаснут огни» [8, 106]. Маленький лысый суфлер, - «маленький лысый» почти синонимы к слову «суфлер» – признак ускользающей лживости, скажем мягко – обмана.

Экстравагантное творчество всемирно известного писателя В. Набокова намекает на то, что поиск ускользающей истины может интерпретироваться безгранично: лишь та стрела летит вечно, которая попала в цель.

Особость его творений – это замкнутая внутренняя суть.

Бабочка – вечная спутница Набокова. Порхая на все лады, она допускает вольность смены своей окраски в разном окружении. И театральность Набокова – отнюдь не искусственно созданное, но суть природы. Истоки набоковской художественной многомасочности кроется в его желании запечатлеть всякое мгновение. И это желание заостряло быстротечность всего. Игра же – способ прожить много жизней, предпринять многочисленные поиски в течение одной жизни.

«Истинная жизнь Себастьяна Найта» был первым романом В. Набокова, написанным им на английском языке во Франции перед своим переездом в Америку.

Творения В.Набокова попали в луч света постмодернизма, потому предложенное нами рассмотрение романа связано с понятием метаромана как движения прафабулы через весь роман и через все романы, созданные главным героем Себастьяном.

Подоплекой себастьяновых карнавалов при нашем рассмотрении становится так называемая трагедия – едва обозначенные контуры матери Себастьяна, умершей, когда наш герой пребывал в очень юном возрасте. Возвращение «не вовремя исчезнувшего» становится лейтмотивом себастьяновых карнавалов.

Игра начинается с появлением первого арлекина – Автора, сводного брата Себастьяна, который призван написать книгу о нем. Из его воспоминаний рождается второй арлекин – Себастьян, создавший в своих произведениях еще десяток арлекинов. Все эти вымышленные страдающие шутники призваны для выполнения отведенной каждому миссии. Но главная мысль в создании всех этих арлекинов – изобразить жизнь вечной.

Наше исследование Набоков назвал бы в шутку «детективным расследованием стиля писателя», - но это лишь один из волнующих моментов. В центре нашего познания – магия художника. Вспомним: реальность непостижима. Литература – великая сказка, способ создания миров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кастанеда К. Отдельная реальность. – М.: Миф, 1991. – 223с.
2. Гессен И. Молодой Набоков // Начало. – 1992. - № 20. – С.8 (20).
3. Долинин А. Цветная спираль Набокова / В.Набоков. Рассказы...эссе, интервью, рецензии. – М.: Книга, 1989. – 529 с.
4. Дарк О. Загадка Сирина / В.Набоков. Собрание сочинений в четырех томах. – М.: Правда, 1990. – т.1 – С. 403 – 409.
5. Кузнецов П. Утопия одиночества. Владимир Набоков и метафизика // Новый мир. – 1992. - № 10. – С.243 – 250.
6. Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. – М.: Советский писатель, 1990. – 447 с.
7. Бицилли П. Элементы средневековой культуры. – СПб.: Мифлир, 1995. – 243 с.
8. Набоков В. Истинная жизнь Себастьяна Найта. – М.: Художественная литература, 1991. – 430 с.
9. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. – М.: Художественная литература, 1965. – 526 с.

УДК 883 К – 1.081

КОЛОРИСТИКА ЯК ПРИКМЕТНА ОЗНАКА ПОЕТИКИ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

Демченко І.А.

Колір у художніх творах несе принаймні потрійне навантаження: смислове, описове, емоційне. О.Кобилянська, чутлива до колористики, за допомогою відповідних барв і світлових контрастів передавала різні психічні стани персонажів, створювала настроєві пейзажі, суголосні станам людей і тим

самим викликала в читача різні асоціації, певні емоції. Згадаймо хоча б семантику ніжно акварельних барв у творі “В неділю рано зілля копала” або функцію сірого кольору в “Землі” чи монохроматизм у новелі “Місяць”. Білий колір (роман “Через кладку”), образно кажучи, у багатьох психологічних відтінках. Чорні очі, чорний одяг головної героїні у повісті “За ситуаціями”. Барви пір року. Зелений з різними відтінками карпатський ліс...

Іржі Горак ще 1928 року відзначав, що “Ольга Кобилянська насамперед талант ліричний, який тяжить до фарб, світла й гармонії” [1,308].

Щоб показати таке “тяжіння”, простежимо за своєрідною грою чорного і білого кольорів у новелі “Віщуні” (1910р.). Вона незаперечно підтверджує ту думку, що в художньому тексті навіть автологічне слово, наповнюючись відповідною морально-естетичною енергією, стає мікрообразом. Одним з віщунів буттєвої драми є лаконічний осінній пейзаж, що “закутується в чорний тон, - тон закінчення” [2,III,409]. У своєрідному заспіві новели бачимо й інших віщунів - “чорний пеня”, зграї “перемоклих круків, що пізньої осені снують полями, мов дрібні грабіжники”. Безпосередньо після цього зображується внутрішній стан головного учасника буденної драми. При допомозі одного-єдиного прислівника “також” письменниця вводить читача в енергетичне поле дії принципу паралелізму: “Старому Войцехові, теперішньому побережникові панського лісу, також (виділено нами. - І.Д.) не то мрякою зависло” [2,III,410]. Принцип паралелізму в новелі є наскрізним.

Вагоме місце у новелі займає ліс і те, що насамперед визначає його, - дерева і квіти. У душі Войцеха тільки “в зеленім його світі спокійно”, оскільки стосунки з селом у нього не склалися, бо він “зайда”. Персоніфікуючи ліс, О.Кобилянська пише: “Ліс-великан узяв його в свої обійми, замкнув і відгородив від села, і йому добре” [2,III,411].

“Крім лісу не знала нічого” і наймолодша дочка побережника Цецілія, що “в його неприсутності замість нього до лісу бігала”. Як у кінокадрах змінюється ліс. Від кінця листопада на початку новели через ретроспективу спогадів про ліс у різні пори року до наступної зими - такий хронотоп твору. Добираючи відповідні кольори й відтінки, О.Кобилянська ніби й справді “малює” ліс. Ось ми бачимо “зелений, широкий, пишний-препишний рай” - “царство зеленого лісу”, а ось - “осніжене гілля лісу, що, ніби пухом одіте, тут і там отрясалось зі свого біло-срібlistого одіння”.

Впродовж усього твору письменниця показує глибинні зв'язки людини з природою (це зацентовано в назві). Невипадково мала Цецілія розмірковує над батьковим: “Людина як деревина - як його попроведиш, так тобі й виросте”. Бажаючи віднайти “свою” деревину, вона просить допомоги у батька. “Старому, - пише Кобилянська, - дитяче питання ніби розсвітлює душу, і він без намислу каже:

-Ти, моя душко, ти біла берізка”.

Дитині таке визначення до душі:

-О, берізка! - кличе вона й розсміюється з якоїсь-то радості. - Добре, - каже. - Я буду завжди берізка” [2,III,414].

Дівчинка з “білою” душею неодмінно передає через батька в костюл для Матері Божої білі квіти. Білі, завжди білі... Такі ж білі, дбайливо зібрані нею, висипались їй з рук - “що до одного” - “перед престолом”, коли батько взяв її з собою до храму Божого. Від величезного потрясіння “з нею щось діється, - щось велике, потужне”. Вона “не годна говорити. Щось її віддих замкнуло”. Вона “побіліла як сніг і стоїть з широко відкритими очима”.

Усі колізії твору переконують, що душа Цецілії рокрита для білого простору (“О... я все буду біла!”), “повного ангелів та святих”. “Біла” дитяча мрія... Пригадаємо, що образ білої мрії є й у романі “Через кладку”, але там він звучить у зовсім іншій тональності. А в цій новелі образ білої мрії якнайтісніше пов'язаний з образами чорних віщунів. Цей зв'язок уособлено в дубі-великані. Простежимо в тексті: “дуб-великан виднівся прекрасно свіжоосніженим гіллям своїм, мов висока біла мрія” [2,III,418]. Та не судилося цій мрії втілитися в життя. Першими про це довідуються “віщуні”: “нечувано довгий ряд чорного вороння підлітає звідкись і плавучим своїм льотом зсувається чорними клаптями на ліс”. І згодом: “Його дуб-великан облягли з вершка до долини самі чорні ворони”.

Авторка ніби не втримується від акцентації контрасту: “Дивно і приманливо виглядає той чорний гість на осніженій деревині, що лиш ще недавно одяглась набіло...” І відразу (це знову дія принципу паралелізму): “Дивне почуття переймає” Войцеха.

Старий побережник розуміє, що відбувається і забороняє дочці проганяти чорне птаство. Він говорить про це “так спокійно й рішуче, з таким смутним підданством у голосі, що Цецілія слухає”.

У кінці новели остаточно домінує чорний колір. Віщуні попередили і про смерть, і про інші нещастя: помер Войцех, зрубано дуба-великана, розпадається, залишившись без господаря й оселі, родина побережника. І, врешті-решт, стається те, чого найбільше боявся старий батько, - гине Цецілія.

Як бачимо, новела, з виразно міфологічною основою про віщунів, зіткана на контрасті білого й чорного кольорів.

Вагомим критерієм розмежування цих семем кольору є особлива експресіоністична наповненість: обидва кольори в даному контексті стали самостійним висловом експресії. Більше того, білий колір в окремих випадках виступає навіть без предметного тла (біла дівчинка, біла мрія). Це не тільки наповнило твір відблиском імпресіоністичних замальовок і відповідних вражень, а й посилює психологічний підтекст.

Наскрізь зіткана із серпанку колористичних образів новела “Восени” [3].

У ній домінують барви осені, а отже, відповідні зорові образи - почервоніле листя на білім мурі, червоно-жовта хоругво винограду, жовте полум'я листя між густо-зеленими смереками, “розжеврілось дрібне листя ніжної берези”, “широке блідно-жовте листя сильного явора”. Домінуючий принцип організації твору - синтез зорових і слухових образів. Він посилює загальну ліричну тональність опису осінньої природи, яка при всьому різнобарв'ї очікує неминучого приходу зими. Найактивнішою дійовою особою є осінній вітер, який хоче “застелити за одну хвилину землю хаотичним узором різнорідного опадаючого листя”. А воно з останніх сил “впоследнє процвітає”. Всі інші образи - “тихі”, “спокійні”, бо колористичні зміни, що відбуваються з ними, - внутрішньо органічні, споконвіку природні. Наскрізь персоніфікована природа немов відчуває “обмежену хвилину життя і розкошується в барвах (виділено нами. - І.Д.). На “асоціаціях, властивих інтелекту художника слова” (П.Плющ), вималювано образ води, яка “має розцвістися”, “стати проза і чиста, якою не буває ніколи ні весною, ні літом, а тільки восени”. До пари йому і образ срібної павутинки, яка ще “не порвалася тремтячою ниткою між гіллям в лісі”.

Ніби попереджаючи про неминуче “закінчення” яскравого осіннього різнобарв'я, у тексті згадується (але не з'являється) сірий колір. Він виступає із зміщеним предметним тлом (небом) і тому набуває особливої експресіоністичної наповненості: “Згодом небо закутається в сірий смуток” (виділено нами. - І.Д.).

Метафоричні образи новели вбирають у себе проміжні ланки зв'язків і асоціацій, і перед читачем час від часу спалахують імпресіоністичні “плями” всім знайомій осені. Ось деревина до останньої краплини видобуває “силу з землі і перебирається в барви” (виділено нами. - І.Д.). Для передачі згасаючого кольору життя (червоного) письменниця використовує сполучення антитетичних образів “розкоші” і “жалю” з їх наступною проекцією в персоніфікований образ деревини, яка “в листя остатню кров свою виливає - не піддається...”

Особливої емоційної сконденсованості Кобилянська досягає за допомогою “музичної” метафори, вміщеної на маргіналіях пізньої осені: “Тому грає і дрижить напівомертвіле листя восени”. Асоціативну під'єднаність до контексту згасання природи авторка передає градаційним рядом метафор: листя бореться, усміхається, опирається, кровавиться і - надіється. Висновок: “Надія - це послідне, що його покидає...”.

У кінці новели несподівано з'являється улюблений образ письменниці - “білої мрії”, народжений “лагідним льотом” білих сніжинок. Вивершує “білу мрію” оригінальний звуковий образ - “змішані з гострим вітром звуки морозячої коси: Дзень... Дзень”.

Новелу “Восени” можна вважати найкращим зразком словесно-живописної мініатюри.

Не оминемо увагою ще один твір з виразно колористичним началом. Це - “Битва”. Думається, що він став результатом своєрідної сердечно-мовчазної розмови письменниці, оскільки в “Автобіографії” вона згадувала: з “дальних прогулок я привезла з собою з великого лісу здобуток, а це - “Битву”, котру бачила я власними очима [...] Довший час носила я ту картину живої природи в душі, доки не настала хвиля, де я кинула її на папір, жаліючи, як фанатична поклонниця природи, за пишним лісом...” [2,II,222].

Ось яким бачимо ліс на початку твору: “Зелено-брунатний, високий по коліна мох буяв, ніколи не тиканий, лагідними хвилями у мокрявій землі пралісу. З нього не надто густо виринали сосни, котрих вік можна було вгадати, але красу й об'єм їх - годі було змалювати. Їх пишні корони пестилися з облаками й зносили над собою лиш сяйво сонця.” [2,II,302].

Змальований Кобилянською пейзаж чітко обмежений певними рамками. Це смерековий ліс у Карпатах. У зображенні письменниці він не різнобарвне тло дії, а іпостась головного персонажа “битви”. Прагнучи викликати у читача відповідний душевний стан, О.Кобилянська використовує так звані “підтекст настрою”, застосовуючи для цього такі стилістичні засоби, як ритм фраз, шумові ефекти, що досягаються асонансами й алітераціями, окличні речення. Перечитаємо ще один опис:

“Чудні були звуки лісу в тишині сеї ночі! Ніжніші від музики; був то радше якийсь шепіт, що зіллявся з м'якою темнотою ночі, а серед того шепоту з листка на листок падали краплі дощу, що зросив усе ще за сонця” [2,II,308].

У цьому уривку передусім звертаємо увагу на впорядкованість мовних одиниць, об'єднаних своїми буквальними значеннями з так званою “прямою предметною спрямованістю” [4,217].

Напруження лісу перед отим страхітливим словом “Зрубати!” письменниця передає за допомогою абсолютного уособлення, художньої тавтології та неповної інверсії: “дерева здержали віддих, беззвучна тишина, повна очікування, розіслалася” [2,II,302].

Швидкоплинний потік лексем (іменників), що передають поліфонію голосів природи, утворюють неповторну мелодію “досі ніколи не виданої розпуки” [2,II,303]. Крім того, тут виразно простежується градація. Спочатку чути “шемрання”, “стривожений шепіт, зітхання”, врешті піднявся шум, немов від вихру [...] як шум моря [...] а наостатку зашуміла буря” [2,II,303].

Через входження в метафори, парафрази, гіперболи письменниця зображає зв’язок природи з Космосом і показує той “душевний” надривний стан, який огорнув це одвічне “дуо” під час нищення. “Блискавиці летіли в смереки, розколювали без милосердя найкращі пні, а грім пробував розсаджувати гори, - читаємо відразу після опису початку дощу. - З таким лоскотом і гуком потрясав ними, неначе хотів їх присилувати виступити зовсім із свого непохитного супокою. Здавалось, що горами котились великанські, викликувані від часу до часу золотисто миготячими блискавицями...” [2,II,303].

Звернемо увагу ще й на контраст барв у цій картині. Художникові, який би забажав перенести словесне зображення на полотно, неважко було б відтворити і небо, що “затмилося грізно-чорною барвою”, і “золотисто миготячі блискавиці”, і потік в долині, який “метався брудно нескладними хвилями по камінню” [2,II,303].

Е.Неизвестний у статті “Про синтез мистецтв”, розглядаючи пейзаж, колорит, композиційну організацію простору в О.Пушкіна і Ф.Достоевського, переконував, що “синтез не еkleктика, де зібрано все волею випадку”. Це організм, частини якого складають естетичну єдність, яка, чим більше коло явищ вбирає в себе, чим “симфонічніше переживання” в ній, тим “більше різноманітності”. Об’єднана “першоенергією замислу”, вона є “мікрокосмосом” [5,74].

Не заглиблюючись тут у трактування сутності синестезійності Кобилянської, підкреслимо, що в даній новелі виразно проступають як нові неоромантичні віяння, так і ознаки імпресіоністичного письма.

Разом з цим атмосфера несподіваності, напруження, тривоги і глибокого суму, що пронизують новелу, вносять у твір певний експресіоністський струмінь. А якщо в даному контексті знову акцентувати побачені письменницею сцени винищення прадавнього карпатського лісу, тобто цілком реальні події, то маємо вкотре визнати, що проза О.Кобилянської справді не вміщалась в одних якихось рамках певної стилісової течії.

Послаблена фабульність новели обумовила посилену увагу письменниці до пейзажу, до колористики, навіть, скажемо, до акварельно-етюдної техніки словесного зображення. Вона вміло використовує як автологічні, так і метафоричні означення барв. Наприклад, “темно-синьою зеленню миготять праліси”, “зелено-брунатний мох”, “небо затмилося грізно-чорною барвою”, “буйна ясно-зелена папороть”, “брунатно-зелений мох”, “з темно-зеленого тла лісу”, у стрікзюк “прозора-сині крильця”.

У колористичній гамі пейзажу контраст чорного (16) і зеленого (14) відіграє одну з головних ролей. Думається, що навіть кількісна перевага чорного теж значима. Згармонізовані з колористичними і звуковими ефектами. Переконливо розрізняла слухові й музичні образи Ф.Пустова. При цьому вона підкреслила, що “в описах авторки “Битви” більше, ніж в інших прозаїків, дотикових образів. Часто, продовжила дослідниця, - враження дотику поєднується із слуховими та зоровими” [6,70].

Знову повернемося до тексту і простежимо дифузю слухових, зорових і дотикових образів. “Відповідь укараного згубилася в оголомшаючій гуку, бо новоприкочені пні мали сунутись під пили. Одні пішли під пили десятиножові, другі - під п’ятнадцять, а знов інші, столітні, - під двадцятиножові. З сиком, роздираючим уха, яким вперед пні заголомшено, заким їх убито, пірнули пили в їх тіло. Гострокінчастими зубами прорізували з блискавичною швидкістю прегарні пні, а трачиння (тирса. - І.Д.), немов кров (виділено нами. - І.Д.) вибухала з них, обсипувало їх і покривало коло них поміст.

Коли ножі метнулись крізь них по раз останній, то по фабриці пронісся гострий, проймаючий сик, і колишні горді великани розпалися вахлярувато в тонкі білі дошки й перестали існувати навіки” [2,II,314-315].

Система використаних у цьому уривку тропів забезпечила цілісну єдність слухових, зорових і дотикових образів, які створюють ілюзію, що деревина - “жива”. У цьому переконує ще один власне слуховий образ - тиші. “Лише вночі, - читаємо у новелі, - панувала тут смертельна тишина” [2,II,315]. Значно посилює цей образ епітет “бездушна”, вжитий письменницею для констатації завершення “битви”: “Навкруги панувала бездушна (виділено нами. - І.Д.) тишина” [2,II,317]. Ця тиша, як і те, що відкривалося зору (знову поєднання звукового і зорового образів) будили “жаль у серці”: “Біляві спорохнявілі пняки стирчали густо одні коло одних, неначе кістяки з поживклої трави. Нездатні дерева лежали в величезній кількості покалічені вкрузи, а з кори обдерті пні, що показалися нездоровими, порохнявіли нетикані даліше. Великі випалені місця на землі нагадували рани пожежі” [2,II,317].

Перед тим, як продовжити задовгу, але вкрай необхідну цитату, подумки пригадаємо пейзаж на початку новели... А тепер дочитаємо кінець твору: “Молоді соснові дерева, колись майже ясно-зеленої й блискучої барви, були поламані й навіки ушкоджені. [...]”

Тут і там до землі придавлена крушина, не позбавлена своєї сили цілковито - вродила безліч червоних ягід, а ті сяяли здалека з матово-зеленого тла, немов яркі калюжі крові...”

І щойно цитований уривок, і новела в цілому переконують у багатовимірності символічних колористично-звукових і дотикових образів з їх неповторно-ліричною настроєвістю, глибинно-вмотивованим психологічним підтекстом, особливою філософсько-поетичною витонченістю, багатогранністю асоціацій. О.Кобилянська магією свого таланту з прозаїчної сцени вирубубування лісу витворила естетизований художній простір, де антитетично протистоять краса і байдужість до неї, віра і безнадія, буяння флори і голі пеньки, врешті-решт життя і смерть.

Таким чином, письменниця дійшла вершин синтетичної поетики, органічно поєднавши, переплавивши художні імпульси з різних сфер буття. У глибоко емоційній, аж до трагізму, образній системі новели вчувається пересторога письменниці людству, що в нашому столітті зазнало глобальних екологічних катастроф.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ольга Кобилянська в критиці та спогадах: Зб.ст./ Упоряд. та прим. Ф.П.Погребенника та ін. Вст. ст. Ф.П.Погребенника. - К.: Держлітвидав України, 1963. – 559 с.
2. Кобилянська О. Тв.: У 5 т. - К.: ДВХЛ, 1962-1963. Далі посилаємося на це видання в тексті, позначаючи римською цифрою том, арабською – сторінку.
3. Кобилянська О. Восени // Кобилянська О. Новели. – К.: Книгоспілка, 1929. - С.150-152.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 4-е. - М.: Сов.Россия, 1979. – 320 с.
5. Неизвестный Э.И. О синтезе искусств // Вопросы философии. – 1989. - №7. – С.73-82.
6. Творчість Ольги Кобилянської у контексті української та світової літератури // Тези доповідей і повідомлень Респуб.наук.конфер. – Ч.І.: Літературознавство. - Чернівці, 1988. – 179 с.

УДК 808.3 - 318

ПАРАДИГМАТИЧНІ ВІДНОШЕННЯ МІНІМАЛЬНИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ

Зубець Н.О.

Фразеологічна система української мови становить собою сукупність фразеологізмів, пов'язаних стійкими відношеннями на парадигматичній і синтагматичній вісях. Парадигматичний ряд є однорідним, оскільки його складники вступають у внутрішні відношення між собою.

Семантичну парадигму у сфері фразеології складають: 1) фразеологізми, охоплені явищем варіантності, 2) фразеологізми синонімічного та антонімічного характеру, 3) окремі значення в середині багатозначного фразеологізму, 4) тематичні ряди, що утворюються на основі семантичної спільності фразеологізмів тощо [6, 116].

Мінімальні фразеологізми (одиниці, у складі яких не більше одного повнозначного компонента) становлять собою самостійний різновид стійких сполучень слів у фразеологічній системі української мови, займають у ній особливе місце у зв'язку з урахуванням їх загальних, а особливо специфічних ознак у плані вираження (форма фразеологічної одиниці) і в плані змісту (семантика фразеологізму).

Саме такі внутрішні закономірності, як полісемія, синонімія, антонімія, паронімія, стали основними вісями організації мінімальних фразеологізмів у єдину систему. Причому парадигматичні системні відношення на цьому рівні фразеології виявляються по-особливому: окремі тенденції, малопомітні, непродуктивні у фразеології акумулюються і виступають більш окреслено і виразно.

Так, характерною особливістю мінімальних фразеологізмів прийменниково-відмінкових моделей та конструкцій з частками *не*, *ні* є активний розвиток багатозначності. У сучасному мовознавстві багатозначність фразеологічних одиниць вчені визнають як реальне явище, яке неоднаково характерне

для різних розрядів фразеологізмів. Результати наукових досліджень залежать не тільки від розуміння мовознавцями сутності фразеологічної одиниці, її ознак, а й від обраного типу класифікації фразеологічного матеріалу. Загальноновизнаним уже є той факт, що багатозначність властива перш за все одиницям, смислова структура яких може включати в себе нові значення. Серед фразеологізмів, які мають у своєму складі більше одного повнозначного компонента, багатозначність розвинута досить слабо. Л.Г.Скрипник встановила, що майже з трьох тисяч фразеологізмів, наявних у перших трьох томах Словника української мови, полісемічних - 188: найбільше - дієслівних (130), іменних - 15, сполук з одним повнозначним компонентом - 19 [9]. У нашій картотеці із майже тисячі мінімальних фразеологізмів налічується близько трьохсот одиниць, у яких різні словники фіксують від 2 до 5 значень. М.І.Сидоренко відзначає особливо часті випадки багатозначності адвербіальних фразеологічних одиниць, що становлять собою сполучення службового і повнозначного слів, і пояснює це тим, що така конструкція «сама по собі не вказує на відношення між реаліями, в силу чого й образ, який ліг в основу її фразеологізації, позбавлений змісту відношень» [8, 167].

Аналіз багатозначних мінімальних фразеологізмів показує, що серед них переважають одиниці з двома значеннями (2/3), з трьома значеннями - 62 одиниці. Більше значень мають фразеологізми: *до біса, на видноті, з головою, на диво, до діла, до дна, на дорозі, без душі, без краю, до краю, на ногах, на очах, до пари, до речі, на славу, за спиною, не до ладу, від душі, у лад, без пам'яті, не в лад*.

Як вторинна за походженням одиниця, фразеологізм набуває багатозначності іншими шляхами у порівнянні зі словом. Т.З.Черданцева вказує на дві основні причини, які її [багатозначність] зумовлюють: 1) зміна дистрибуції, 2) різноманітні шляхи створення образу [10, 115]. Спираючись на це, відзначимо, що для мінімальних фразеологізмів аналізованих моделей одним із шляхів розвитку багатозначності є ланцюжок асоціацій, пов'язаних з образом, який кладеться в основу фразеологічної одиниці. Пов'язуючи багатозначність мінімальних фразеологізмів із широкими валентними можливостями, ми згодні з точкою зору С.М.Панкратової, що «багатозначність виникає не внаслідок зміни кількісної валентності фразеологічної одиниці чи корекції морфологічної форми актантів, а внаслідок зміни семантики валентних партнерів фразеологічної одиниці або загального семантичного заряду всього оточення фразеологізму» [7, 67].

Для більшості багатозначних одиниць на синхронному рівні неможливо визначити, яке значення первинне. Дослідники фразеологічних одиниць підкреслюють домінуючу роль конотативного компонента у їх семантиці. Тобто, йдеться про номінативну функцію фразеологізму. Серед зафіксованих мінімальних фразеологізмів приблизно для 3 % стійких зворотів номінативний аспект семантики достатньо відчутний під час їх виникнення і функціонування у мовленні. У такому разі можна говорити про внутрішній розвиток багатозначності цих одиниць, про ієрархію значень в їх семантичній структурі, хоч вона й умовна. Наприклад, у мові закріпилося стійке сполучення *в тілі*. Його перше значення - 'не худий, в міру повний' - встановлює ознаку стосовно людини («Дівка як дівка. З ногами, руками, косами. При здоров'ї і *в тілі*» (С.Кравч.); друге значення - 'вгодований, ситий' - формується на основі першого і вже стосується худоби («В гарній артілі й худоба *в тілі*» (Н.тв.). У мінімальному фразеологізмі з *голочки* перше значення встановлює певну ознаку - 'абсолютно новий і елегантно пошитий (про одяг, взуття і т.ін.)' («На вас от - інша річ! Все новеньке та чистеньке... З *голочки*» (О.Г.), друге значення формується на основі першого - 'гарно одягнений, причепурений (про людину), ошатний' («А зараз - годину на різні приготування. Приїхав кореспондент центральної газети. Щоб усі були, як з *голочки*» (Інг.), третє значення - на основі другого - 'дуже гарно, елегантно' («Він рум'яний, одягнений з *голочки*, задоволений з свого пальта на хутрі» (Кундз.). А от значення фразеологізму у *славі* зв'язані з ознаками людини ('1. Прославлений, відомий чим-небудь. «Одлунає гроза,.. і повернетесь ви, як герої, додому у *славі*, дорогі земляки, побратими і друзі мої» (В.С.). 2. Знеславлений, зганьблений. «Тепер ти поїдеш, мене *в славі* покинеш, - будуть мене люди обминати. Бо хто ж візьме ту дівчину-наймичку, що парубок покинув» (Вас.) і базуються на основі різних асоціацій. Первинність якогось із них встановити неможливо.

Така протилежність значень (своєрідна енантіосемія) простежується і в одиницях *за душею* ('1.У собі. 2.При собі'), *до зорі* ('1. До пізнього вечора, ночі. 2. До ранку'), *не до солі* ('1. Кому-н. дуже важко, скрутно. 2. Кому-н. байдуже до чогось, коли є важливіша справа'). Значення у таких фразеологізмів «рівноправні».

За нашими спостереженнями, чим більше значень виявляється у мінімального фразеологізму, тим ширше їх коло, бо вихідний образ, який лежить в основі одиниці, у свідомості мовця пов'язується з різними характеристиками дійсності (різні семантичні поля, емотивні оцінки і т.ін.). Наприклад,

не за горами '1. Незабаром, скоро (часова характеристика) («Вже й зима *не за горами*» (Мир.); 2. Недалеко, близько' (просторова характеристика) («Вже *не за горами* були передові сили німецької інтервенції» (Дмит.);

без душі '1. Дуже сильно, до самозабуття (високий ступінь вияву почуття) («Наталка без душі його [Петра] любить, через його всім женихам одказує» (Котл.). 2. Мертвий. («Зразу ж біля діброви побачив Микула трьох турків на землі: два з них лежали *без душі*, один ще стогнав» (Мак.). 3. Дуже переляканий (стан). («Латин старий був не рубака і воювати не любив. Од слова - смерть - він, неборака, був *без душі*, і мов не жив» (Котл.). 4. Сухо, формально, по-казенному' (емотивна оцінка) («Казенного ще в нашій роботі багато. Наказують, вимагають - і все *без душі*» (Зар.).

Значення цих і подібних полісемантичних фразеологізмів різняться широтою охоплення дії чи вияву ознаки (*через верх, на ногах, на пам'ять, у парі*); ступенем метафоризації (*по кісточки, у колісці, у латках, під носом, ні приступу, ні півкроку*); функціональною активністю значень, що відбивається у відповідних ремарках (*на твалт* '1. діал.'; *до діла, до снаги, не до ладу* - окремі значення мають ремарку «рідко»; *без обиняків* - '2. заст.'; *в обхід* '2. військ.' і т.ін.). Доказом на користь останньої диференціальної риси є те, що не всі можливі значення деяких фразеологізмів зафіксовані у словниках, бо не всі вони відомі кожному носієві мови. Наприклад, мінімальний фразеологізм *за простибі* вживається із значенням 'даром' («Думаєш, хтось тобі подасть або дасть [насіння] сеї весни *за простибі*»), а в говірках ця одиниця має ще значення 'милостиня' («Дати дідові *за простибі*»). Отже, на прикладі багатозначності мінімальних фразем помітно, що можливість, обмежено реалізована у системі фразеології в цілому, одержала розвиток на рівні мінімальних фразеологізмів.

Значення окремих фразеологічних одиниць, втрачаючи зв'язок із внутрішньою формою, розходяться досить далеко одне від одного. У зв'язку з цим закономірно постає питання про розмежування багатозначності та омонімії. Вчені відзначають, що поява нових значень у фразеологізмів може призвести до руйнування семантичної тотожності одиниці самій собі і виникнення омонімічних фразеологізмів (за термінологією Н.Д.Бабич - власне омоніми-фразеологізми - 2, 116). Очевидно, власне омонімами-фразеологізмами можна вважати тільки ті, в основі значень яких лежать різні вихідні образи. За спостереженнями вчених, таких фразеологізмів, що збігаються структурно і нічого спільного не мають у своєму значенні, у мові мало. Омонімічних мінімальних фразеологізмів у джерельних лексикографічних працях не виявлено. Однак, вважаємо, що значення кількох одиниць у синхронії розходяться далеко і цілком можливо, що вони стануть джерелом виникнення омонімічних одиниць: *по кісточки* ('1. чого. Дуже багато чого-небудь. 2. Дуже мілко'); *на крилах* ('1. 3 сл. бігти, спускатися і т.ін. Дуже швидко. 2. У доброму настрої, на піднесенні'); *по маківку* ('1. Дуже сильно, у великій мірі. 2. Дуже багато (справ, клопотів, турбот і т.ін.').

Відомо, що фразеологічні конструкції - джерело поповнення розряду службових слів, зокрема, вторинних прийменників. Наведемо кілька прикладів перехідних випадків, коли можна говорити про омонімію мінімальних фразеологізмів і службових слів: *на чолі-1* - на чолі-2, *на черзі-1* - на черзі-2, *на честь-1* - на честь-2, *по праву-1* - по праву-2, *в дусі-1* - в дусі-2, *в світлі-1* - в світлі-2, *під виглядом-1* - під виглядом-2. Як вважає Н.Я.Дзюбишина, такі прийменники утворюються внаслідок зміни синтаксичних зв'язків [5]. Так, фразеологізм *на чолі* співвідноситься з дієприкметником або дієсловом ('очолюваний, керований; очолюючи, керуючи') і переймає синтаксичні властивості, сполучаючись з іменником («*На чолі* полку мчить Тарас»; «Ніколи не забудемо ми, що в рядах пугачовських повстанців були й повстанці башкири *на чолі* з воїном та поетом Салаватом Юлаєвим»). Внаслідок вільного порядку слів у реченні залежний іменник від мінімальної фраземи може відділятися дієсловом і вже не тяжіти до іменника. Це й сприяє його перетворенню в прийменник («На збори хлопці прибули *на чолі* з своїм бригадиром»).

Отже, лексична система впливає на рівень мінімальних фразеологізмів не тільки активним розвитком багатозначності, а й приєднанням до себе частини одиниць, що свідчить про відсутність чітких меж між мовними рівнями, про їх взаємопроникнення і взаємовплив.

Для одиниць ряду мовних рівнів, які мають семантичну визначеність або смисл, властиві синонімічні й варіантні відношення. Фразеологічні синоніми і варіанти виступають виявом семантичних відношень і мовним засобом у процесі вираження думок, як і лексичні синоніми та варіанти. Фразеологічна синонімія - явище значно складніше і різноманітніше, ніж лексична. Більшість вчених поділяє думку, що фразеологізми-синоніми характеризуються значеннєвою близькістю, різнокомпонентним складом, однаковою синтаксичною роллю в реченні при різній внутрішній формі. На сьогодні уже встановлені ознаки, характерні для більшості фразеологічних синонімів: близькість семантики, однорідна синтаксична роль, різниця у відтінках значення або в стилістичному забарвленні [1, 73].

Мінімальні фразеологізми проходять свій шлях синонімізації, вступаючи у зв'язки з окремими словами і фразеологізмами (одномоделними чи різномодельними). Оскільки мінімальні фраземи виступають заміниками певних частин мови, то вони входять до складу синонімічних рядів разом з лексичними синонімами (дешево, недорого, *за півдарма, за півціни, за безцінь*; незручний, невідгідний, неспосібний, *не з руки*; просто, по-простому, попросту, *без викрутасів*, не мудруючи лукаво) або з іншими фразеологізмами (в т.ч. й з ін. мінімальними), однак, домінантою в них є стилістично нейстральне слово (наприклад, для фразеологізмів *в (на) ціні, не по кишені, на вагу золота, ціни немає, ціни не можна зложити* домінантою виступає слово 'дорогий'; спільне поняття 'не подобається' притаманне

фразеологічним одиницям *не до вподоби, не по душі, не до серця, не до смаку, серце (душа) не лежить, не наvertsється серце, не по нутру*; 'повністю' (у 1 зн.): *без останку* (у 1 зн.), *до цурки* (у 2 зн.), *до крихти* (у 1 зн.), *до нитки* (у 1 зн.), *до ноги, по зав'язку, до голки, до решти* (у 2 зн.), *до точки* (в 1 зн.).

Співіснування різнокомпонентних фразеологізмів в одному синонімічному ряду стало можливим внаслідок асоціювання з однією ідеєю переосмислених різних словосполучень, сполучень слів, речень. Проте фразеологічні синоніми можуть відрізнятися ще й семантичними відтінками, які базуються на різній образності, сполучуваності. Це не дозволяє ототожнювати одиниці, про що справедливо зауважував Л.А.Булаховський: «Синоніми, звичайно, бувають лише відносно тотожними один з одним і, будучи вживані навіть поряд, служать тому, щоб уточнити або відтінити певний зміст, переказуваний відповідними словами» [4, 44].

Наприклад, синонімічні фраземи з *мізинець, в мініатюрі, з наперсток* (у 1 зн.) мають спільне значення 'малий', але образна позначеність і сполучуваність їх різна. Так, одиниця *в мініатюрі* вживається здебільшого на позначення малих розмірами предметів, речей; з *мізинець, з наперсток* вживаються стосовно людей, тварин і т.ін., які малі величиною, довжиною, зростом. Причому у передачі смислового об'єму останньої одиниці є слово «дуже», яке вказує на високий ступінь вияву ознаки. Об'єднавшись у синонімічний ряд на основі спільності загального значення, мінімальні фразеологізми продовжують через семантику зберігати відмінності, пов'язані з їх приналежністю до певного професійного середовища. Порівняймо ці фразеологічні синоніми у контексті: «У Чорному морі мешкала рибка-піщанка - маленька, з *мізинець* у довжину, тоненька, срібляста стрічечка» (Наука.), «А у донечки в руках - лялька, неначе портретик її *в мініатюрі*» (Довж.), «Світлашка був завбільшки з *наперсток*, хоч йому йшов сімнадцятий рік» (Мик.). Отже, ці мінімальні фразеологізми - не рівнозначні.

Спільне значення 'багато' виражають фраземи-синоніми *без ліку, до біса, по горло, по вуха, по зав'язку*. Крім різної образної співвіднесеності, характер ознаки деяких із цих одиниць передається з певними стилістичними відтінками. Фразеологізму *до біса* властивий грубий відтінок («Леонтій Леонтійович - людина статечна, розумна і *до біса* хитра» (Коч.), *по вуха* - жартівливий («Заліз у довги [борги] *по самі вуха*» (Укр. присл.), *без ліку* - дещо урочистий («Гуркочуть льотчики, змітаючи з лица землі ворогів *без ліку*» (Довж.). За такої умови адекватна заміна фразеологічних синонімів неможлива.

Для багатьох мінімальних фразеологізмів синонімічні зв'язки ускладнюються тим, що вони багатозначні. Такі одиниці потрапляють до різних синонімічних рядів, маючи різну синтаксичну сполучуваність. Так, наприклад, фразеологізм *в лице* входить до складу синонімічних рядів з домінантами 1) відверто, 2) зовні і відповідно одиниці *не моргнувши* - 1) швидко, 2) упевнено; *не на жарт* - 1) серйозно, 2) сильно; *ні приступу* до кого - 1) захищений, 2) недоступний.

Синонімічні ряди поповнюються новими одиницями. За спостереженням І.І.Чернишової, однією з причин досить інтенсивного розширення фразеології на основі структурних синонімів є саме апробована часом образна мотивованість твірної фразеології. Дослідниця вказує на два фактори, що зумовлюють виникнення й існування синонімічних одиниць одного поняттєвого змісту й однієї функціонально-стилістичної приналежності: по-перше, процес «стирання образу, забуття образної мотивованості; по-друге, прагнення оновити фразеологізм, підвищити його експресивність, емоційний вплив» [11, 42]. Очевидно, у зв'язку з цими тенденціями синонімічний ряд *під хмільком, під мухою, під джмелем, під градусом, під газом* доповнився одиницею *під шофе*; у фразеологізмі з *молотка* з'явився структурний синонім з *торгів*; *під крилом* - *під фасадом*, а синонімічний ряд *для годиться, для видимості, для виду* одержав фразеологізм *для форми*.

У сфері мінімальних фразеологізмів синоніми мають ті одиниці, які розкривають характер людини, її вдачу, позитивні чи негативні риси і т.д. До синонімічного ряду можуть потрапляти і фразеологізми-варіанти (форми вживання однієї й тієї ж одиниці). У ряду *ні билини, ні духа, ні (і) духу [живого], ні [живої] душі, ні (ані) лялечки* одиниці 2, 3, 4 - варіанти, 1, 2, 5 - синоніми.

При всій різноманітності типів варіювання мінімальних фразеологізмів (фонетичні, словотворчі, лексичні, граматичні, змішані) це явище охоплює лише 25% зафіксованих одиниць, оскільки воно характерне в основному для фразеологізмів, які не втратили внутрішньої форми.

Додатковим семантичним компонентом значень мінімальних фразеологізмів, як і слів, можуть бути також їх антонімічні зв'язки, встановлення яких труднощів не викликає. При виділенні антонімічних пар у фразеології спираються, як правило, на лексичну антонімію, у визначенні якої тісно переплітаються філософські, логічні та лінгвістичні категорії. Фразеологічні антоніми визначаються як одиниці, що протиставляються за найбільш загальною і суттєвою для їх значення семантичною ознакою - предметно-пояснювальною віднесеністю [3, 25]. Можливість виникнення антонімічних відношень у фразеологічному складі створюється тим, що значення фразеологізмів носить якісно-оціночний характер (як відомо, антонімія спостерігається серед одиниць, пов'язаних з вираженням тієї чи іншої якості - частіше позитивної чи негативної).

Мінімальні фразеологізми вступають в антонімічні відношення з іншими фразеологічними одиницями, утворюючи різноструктурні пари: *до гибелі - як кіт наплакав*; *з наперсток* (у 1 зн.) - *верства келебердянська*; *під носом - за тридев'ять земель*; *не іграшки - як горіхи лущить*; *ні приступу* (у 2 зн.) - *на всі боки приступний* та ін.: «Риба в Пслі любить «балуватись»... Там її *до гибелі*» (О.В.), «Там і цукерок тих, як *кіт наплакав*» (Куч.), «Свпташка був завбільшки з *наперсток*, хоч йому йшов сімнадцятий рік» (Мик.), «Він був чи не в два рази вищий од неї, *верства келебердянська*» (Ільч.), «Як курить мені хто *під носом*, то, здається, оддав би все на світі, щоб тільки покуштувати отого поганого зілля» (Н.-Лев.), «Очі видючі - *за тридев'ять земель* бачать» (Ю.Ян.), «*Не іграшки*, не жарт - В зубах собачих побувати» (Гл.), «Розумом Левко на голову вище стояв од своїх однолітків - задачі розв'язував - *мов горіхи луцив...*» (Літ. Укр.), «Оце вже Роман так замурується в своїй хатині з книжками, що до його *ані приступу!* - говорила Соломія до матері» (Н.-Лев.), «Жвавий, на всі боки приступний, він надумався поширити свої комерційні справи виданням... книжок» (Вас.).

У різноструктурних мінімальних фразеологізмах значення протиставляється предметно-понятійним ядром (протилежні кількісні відношення, протилежні розміри, протилежні ознаки і т.ін.).

Вступаючи в антонімічні відношення між собою, мінімальні фразеологізми утворюють одноструктурні пари (абсолютні антоніми), семантика яких склалася під впливом антонімічних компонентів фразеологічних оцінок: *з вогником - без вогника*, *на лихо - на щастя* (у 1 зн.), *без пуття - до пуття* та ін.: «З трибуни дедалі частіше звучать слова похвали, заклики рівнятись на молодого перспективного спеціаліста-інженера, що працює *з вогником*, - Надію Очеретну» (Ю.Ян.), «Любі Соколовій здавалося, ніби в театрі все робиться повагом, *без воника*» (Соб.), «Перед двірцем увесь час ходив жандарм, і, *на лихо*, світив тоді повний місяць» (Сам.), «*На щастя* Багірова, це була не осколкова міна» (О.Г.), «Навіщо мучусь я і скнію *без пуття!*» (М.Р.), «Чого з язика не зірветься, коли не вмієш *до пуття* говорити» (М.Ст.).

До цієї групи належать також фраземи-антоніми, протиставлення семантики яких пояснюється наявністю частки *не*. Вона входить до складу компонентів і є засобом творення антонімічної одиниці (*по зубах - не по зубах*, *по руці - не з руки*) чи елементом внутрішньої форми окремого фразеологізму у синхронії (наприклад, порівняймо значення фразеологізмів: *в міру* і *не в міру* 'достатньо, скільки треба' і 'більше, ніж треба; багато, забагато'; *в ладу* і *не в ладу* - 'мирно, дружно' і 'у поганих стосунках').

Л.А.Булаховський свого часу застерігав від сплутування протилежності значень із запереченням, яке є однією з форм виявлення суперечливості явищ: «Під антонімією розуміють не просте протиставлення, яке можна передати, додаючи заперечення..., а протиставлення значень» [4, 39]. А частка *не* у мінімальній фразеології може виступати звичайним запереченням фразеологізму без *не*. Новоутворені структури є похідними одиницями, наприклад: *з біса : не з біса; до (по) душі : не до (по) душі; у формі : не в формі* та ін.

В антонімічні відношення вступають не одиниці як такі, а їх значення. Тому полісемічні фраземи можуть знаходитися одночасно у кількох антонімічних рядах: *під рукою* ('1. Близько, поблизу, напихваті, поруч') - *у чорта в зубах* ('У віддаленому або якому-небудь невідомому, небезпечному місці'; '2. У залежності від когось, у підлеглості кому-небудь') - *сам собі пан (голова, хазяїн)* ('Незалежна, вільна у своїх діях, вчинках людина').

Багатозначні мінімальні фразеологізми антонімізуються здебільшого одним значенням. Так, одиниці *до діла* і *без діла* мають по три значення, проте в антонімічні відношення вони вступають лише одним ('доречно, відповідно до конкретної ситуації' - 'без будь-якої потреби; недоречно').

Отже, антонімічність виступає компонентом смислового змісту мінімальних фразеологізмів. Протиставлення включається в предметно-логічний зміст співвідносних фразем, так що усвідомлення однієї з протилежностей неможливе без її протичлена.

Значення фразеологічної одиниці є тим цілим, у якому виділяються різні, у тому числі й суперечливі частини, а суперечливість - одна з найважливіших особливостей діалектики. Проте відомо, що суперечливості виявляються не тільки в протилежності. Не всякі видові поняття можуть вступати у такі відношення, а значить і не всякі фразеологізми чи їх окремі значення, як і слова, можуть мати антоніми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авксентьев Л.Г. Сучасна українська мова: Фразеологія. - 2-е вид., перероб. - Харків, 1988. - 133 с.
2. Бабич Н.Д. Фразеологічна омонімія і полісемантизм // Українське мовознавство, 1980. - Вип. 8. - С. 113-118.
3. Бабич Н.Д. Антонімія у фразеології східнослов'янських мов // Українське мовознавство, 1984. - Вип. 12. - С. 25-32.
4. Булаховский Л.А. Курс русского литературного языка. - 5-е перераб. изд. - Т.1. - К., 1952. - 447 с.

5. Дзюбишина Н.Я. Прийменники та їх омоніми // Культура слова. - К., 1986. - Вип. 34. - С. 63-67.
6. Жуков В.П. Семантика фразеологических оборотов. - М., 1978. - 160 с.
7. Панкратова С.М. Валентность единиц лексико-фразеологического уровня (на материале немецкого языка). - Л., 1983. - 159 с.
8. Сидоренко М.И. Из наблюдений над синонимическими связями наречных слов и фразеологизмов // Тр. Самарканд. ун-та. Новая серия. Вопросы фразеологии. - Самарканд, 1970. - Вып. 178. - С. 165-171.
9. Скрипник Л.Г. Розвиток полісемії у фразеологічній системі української мови // Мовознавство, 1973. - № 3. - С. 3-12.
10. Черданцева Т.З. Язык и его образы. - М., 1977. - 218 с.
11. Чернышова И.И. Некоторые закономерности развития фразеологической системы // Проблемы фразеологии и задачи ее изучения в высшей и средней школе. - Вологда, 1967. - С. 41-50.

УДК 808.3-56:883.3-1

СТИЛІСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СЛОВОТВОРУ В ПОЕЗІЇ М. ЗЕРОВА

Денисенко Л. П.

М. Зеров активно використовує засоби словотвору для вираження різних відтінків експресії, надання словам книжного, емоційного забарвлення, що робить його поезію такою ілюстративною і в той же час такою глибокою за змістом.

У творах М. Зерова знаходимо суфікси з книжним відтінком **-анн(а), -енн(а), -інн(а), -ств(о) (-зств(о)), -цтв(о), -іств, -от(а), -ист(ий)**, які надають поезії більшої абстрактності, глобальності, і суфікси розмовного відтінку **-ищ(е), -уват(ий), -аст(ий), -ав(ий) (яв(ий)), -уч(ий) (-юч(ий)), -уц(ий) (юц(ий))**, що вносять живомовний струмінь. Серед них суфікси віддієслівних іменників **-анн(а), -енн(а), -інн(а)**, що утворюють абстрактні і загальні назви, становлять близько 22%, напр.: *Та розійшлося чарування щасне: Осінній день, тепло і сонце ясне Побачили мене сухим стеблом [1,69]. А там світають дні прозріння і науки... [1,27]. Знай: коли б люди своїм мордуванням і мукам всякчасним Бачили певний кінець, то якось вони спромоглися Стати на опір погрозам жерців та стражданням поетів [1,130]. Все, що вдалось поколінням, Все, що виводили віки, Ти руйнував одним велінням, Єдиним порухом руки [1,412]. О музо! Наслухай Господнього веління: Не прагнучи вінця, оподаль від борні Стривай байдужістю і осуд, і хваління, І блазня присуди дурні [1,397]. Старослов'янські за походженням суфікси **-ств(о) (-зств(о)), -цтв(о), -іств** складають 24%: *А потім надійшло гурманство слова: Добірних звуків шата пурпурова Оповила мій символічний "блат"... [1,45]. Зачотів, лекцій, дум і хвилювань Позаду залишилось довгі смуги, Коли їм тьмою крились виднокруги І товариство їх топило в твань [1,45]. І справді – що таким знавецтва суд убогий? Іван зламав свій заповітний круг, Глуху обмеженість, батьківський плуг Іван спалив у цій печі могутній [1,39]. А кінь гребе І ловить ніздрями далеку воґкість Дону [1,61].* Позначений експресією книжності й прикметниковий суфікс **-ист(ий)** з основами, що виражають структурні і фізичні властивості предметів (9%). *Море півдиском на ній, круглиною оберне долі, І золотиста луска грає на синьому тлі [1,88].* Для посилювання стилістичної виразності тексту М Зеров застосовує вищенаведені засоби попарно або в рядах, напр.: *Все, що вдалось поколінням, Все, що виводили віки, Ти руйнував одним велінням, Єдиним порухом руки [1,412].**

Як засоби емоційно-експресивного тонування тексту майстер художнього слова використовує суфікси іменників **-ищ(е)** (8%) та прикметників **-уват(ий)** (18%), **-ист(ий)** (5%), **-ав(ий) (-яв(ий))** (9%), а також **-уч(ий) (-юч(ий)), -уц(ий) (-юц(ий))** дієприкметникового походження (21%), напр.: *А строгих образів звисока Злітає стовпище рясне... [1,75]. А я – засушений, воронуватий – Плету собі – кастальський пілігрим – Банальне плетиво банальних рим Та сонетоїда мотузні грати [1,73]. І вроди й гідності струмистий німб Над чолом ніжним і дитячим сяє [1,59]. Цей вал, надгробки (їх зосталось трохи!) – Застиглий шум пістрявої епохи, Що тут метала бистрий "фараон", Епохи тьми, неволі і азарта; І грецька назва з припіском: Херсон – З тій же колоди висмикнута карта [1,39]. В погосжі ночі, в запахуцім травні... Вона стоїть пречиста і свята...[1,47].*

Кількісно збагачують внутрішню експресивну лексику, а відтак збільшують її виражально-зображальні, емоційно-оцінні можливості слова, утворені за допомогою іменникових та прикметникових суфіксів з демінутивним (-ок, -ин, -ик, -чик, -к(а), -ичок, -очк(а), -еньк(ий)) та пейоративним значенням –уц(ий) (-юц(ий)), -енн(ий), -иц(е) напр.: *Ще вчора він слова точив мені медові, І стільки приязні було в облесній мові! Та утиральничок скрашав поважну статтю [1,44]. І там громадку нашу, горем гнану, Зустріли лотофаги; з глибини Землі своєї принесли вони Поживу нам солодку і незнану [1,24]. Плач, Венеро! Плачте, купідони! Плачте, люди витончені й чемні: Вмер горобчик милої моєї, Вмер горобчик, що вона любила І як свого ока доглядала [1,191]. Б'ють молоти, нові часи кують І будять лугу займище просторе [1,29]. Нині ж судилось мені – і мій смуток і біль нестерпучий! – В спомині тільки плекать ті неохмарені дні! [1,386]. Дванадцять днів, дванадцять синіх чаю, Над сірими і ржавими ярами – Ми їх пили маленькими ковтками, Бо знали ми: півмісяць буде наш [1,55].*

Стилістична наснаженість певною мірою забезпечується і префіксами. Словотвірний тип іменників з префіксом **пра-**, який вказує на давність чи далекий у часі родинний зв'язок, тепер є непродуктивним і лексично обмежується всього кількома назвами, які позначені експресією урочистості, піднесеності, поетичності: Римського роду **прамати**, *утихо людей і безсмертних, Ти, благодатна Венеро!* [1,128]. *Останні дні дрімотно досинає Олегів мужніх прастаре кубло* [1,29]. У М. Зерова зустрічаємо несподіване утворення, яке порушує норми емпіричної продуктивності і системність словотвірного типу [2,163], а саме: *Як ніжна праосінь ти йдеш моїми снами, Мов китиці калин, рожевієш устами...* [1,80]. Створює стилістично заданий тон вислову префікс **про-**: *В крайнебі гасли просмуги янтарні, А проти нас крізь млу і далечінь Займалось дві зорі на солеварні [1,55]. Хоч як звели тебе гермокопиди І несмак архітекторів-нездар, І всюди прослід залишив пожар, - Ти все стоїш, веселий, ясновидий...* [1,28].

Нерідко емотивна експресія творів М. Зерова виникає на ґрунті нульсуфіксального складання: Епічний **піворіз**, герой – вагант, Він всюди сіяв щедрою рукою Колядку, діалог і студний кант [1,32]. Ут – Напіштіме, давній предку мій, Загублений в далекому океані, Я – Гільгамеш, прославлений на брані, Я – цар Урука, кат і **лиходій** [1,57]. Поет активно вживає складені іменники-зближення, що являють собою сконденсовані порівняння: *Ще далі... тиша славного кварталу, Де в куряві розкопаного валу Храм-мавзолей покоїть свій фронтон* [1,38]. На основі прислівниково-прикметникових словосполучень майстер слова утворює прикметники-юкстапозити, що характеризують психічний стан (ознаки, що виражають або викликають настрій людини): *Тягар робочих літ наліг мені на плечі, І голос чую я настирливо-шорсткий. Лукавий найміте, а де ж доробок твій?...* [1,80].

Потужної експресії надають вислову, оновлюють емоційну насиченість слова іменники, утворені нульсуфіксальним способом, напр.: *І вгору брались ми крізь глід і терен, Не зводячи очей з огнистих зерен, Просипаних на кристалічну синь* [1,55]. *Хай рання юнь, надіями рясна, Схилиється бездумними очима Над склянку рожевого вина [1,43]. Ти кажеш: "Поліфем!.." Нащадок Посейдонів, Він знав вогонь, а ці – сире і свіже рвуть; Не має впину їх непогамовна лють, Не відають святих гостинності законів [1,25].*

М. Зеров використовує комбіновані способи словотвору, напр., основокладання з суфіксацією: *Ліс перед вами схилить верховіття І себелюбство згине, як туман* [1,51].

За допомогою словотвірних засобів поет творить різні стилістичні фігури й побудови (градації, повтори, контрасти), які здатні викликати в читача глибокі художньо – естетичні враження і досягаються завдяки контрасту, який ґрунтується на зіставленні слів із семантично різними постпрефіксальними частинами: *Який ясний і безтурботний спів Ще нам пригадує ті дні безхмарні* [1,72]. До нього за своїми стилістичними ознаками дуже близький контраст, що ґрунтується на зіставленні й протиставленні композитів, у яких перші структурні компоненти однакові, а другі різні, напр.: *Хай Гірсове благословення Додасть вам ваги й сил нових, Щоб вам зазнавть благоволення Урядників і станових...* [1,95].

Меншою мірою М. Зеров використовує префіксально-суфіксальний спосіб. За допомогою цього способу поет надає словам відтінку урочистості, піднесеності, поетичності, напр.: *О ні! В пустелі цій не випадася манна, Сидить лише гризот неублаганний смок І душить тугою мій виснажений крок* [1,69].

Зустрічаємо в поезії М. Зерова й зразки префіксально-безафіксного способу творення, які поновлюють емоційний відтінок слова: *А Одиссей стоїть і, сам не свій, Під чарами стрільчастих брів і ввій Ладен забути безмір_мук і горя...* [1,59].

Ще менше поет використовує зі стилістичною метою морфолого-синтаксичний та лексико-синтаксичний способи. Субстантивовані прикметники, що означають абстрактні поняття, мають відтінок книжності. Використання таких прикметників у поезії М. Зерова як іменників надає їм узагальнюючого експресивно-стилістичного значення, напр.: *Я пам'яттю живу і мріями старими; Видиць минулого передо мною рій...* [1,399]. *Старих я чую прикрий сміх І слово, значене хулою...* [1,409].

Отже, М. Зеров широко використовує словотворчі засоби, які надають мові поезії стилістичної гнучкості, милозвучності і ритмічності, забезпечують потреби римування та структурно-граматичної компресії, визначають ліро-епічний тон його поезії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зеров М.К. Твори в 2т. Т1.-К.,1990.-843с.
1. Чабаненко В.А. Стилїстика експресивних засобів української мови. Ч.1 – Запоріжжя:ЗДУ,1993.-216с.
2. Пономарів О.Д Стилїстика сучасної української мови. – К., 1992. – 248с.
3. Дідківська Л.П., Родніна Л.О. Словотвір, синонімія, стилїстика. – К., 1982. – 168с.
4. Коваль А. П. Практична стилїстика сучасної української мови. – К., 1978. – 376с.
5. Дорошенко С.І. Граматична стилїстика української мови. – К., 1985. – 200с.

УДК 802.0-08

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ МОВНОЇ НОРМИ АМЕРИКАНСЬКОГО ВАРІАНТА АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Клименко О.Л.

Норма являє собою “складний лінгво-соціальний феномен, який гармонійно поєднує лінгвістичні та соціальні сторони” [1,19]. Лінгвістична природа норми виявляється в тому, що вона відображує систему мови, тому звичайно норма розглядається як частина проблеми відношення “мовна система-норма”.

Взаємозв'язок норми і системи найбільш детально був досліджений Е.Косеріу, який чітко розмежував ці поняття. Він визначив систему як “систему можливостей, координат”, а норму – як “систему обов'язкових репрезентацій, прийнятих в даному суспільстві та даною культурою” [2,174]. Таким чином, Косеріу вважає систему ширшою за норму, оскільки “через систему виявляється динамічність мови, процес її формування і внаслідок цього її здатність виходити за межі вже реалізованого, норма ж відповідає фіксації мови в традиційних формах”, “норма включає моделі, історично вже реалізовані”, “норма відповідає не тому, що можна сказати, а тому, що вже сказано, і що за традицією говориться в даному суспільстві”[2,174-175].

Норма розуміється як свідомо або несвідомо регламентація потенцій мовної системи, закріплена суспільною практикою [3,337]. З одного боку, норма визначається системою певної мови, але в той же час вона значною мірою детермінується узусом – вживанням мовних одиниць у суспільстві [4,29]. Мовна система як кінцева система інваріантів і правил задає нескінчену кількість варіантів, а норма обмежує їх кількість. Тому вважається, що система утворює онтологічний аспект мови, а норма функціональний [5,119] та існує мовна норма в межах структури мови і узусу.

Мовознавці наголошують, що норма виробляється суспільством в процесі комунікації як “сукупність правил, які встановлюють списки соціально прийнятих варіантів і конкретизують соціальні умови їх вживання” [6,168] і притаманна всім формам національної мови.

Соціальна природа норми виявляється у трьох відношеннях:

1. Норма кодифікується, тобто закріплюється в авторитетних джерелах, рекомендується авторитетними виданнями – словниками, підручниками. Свідомо фіксація норми є головним фактором, який формує її соціальну природу.
2. Норма здатна реагувати на суспільно-історичні і культурні події у житті мовного колективу, соціально-економічні зміни у житті суспільства.
3. У сукупності своїх варіантів норма може бути соціальною характеристикою мовця, тобто дає можливість визначити його соціальний статус, походження, рівень освіти, вік.

Серед найбільш характерних ознак мовної норми, на нашу думку, слід відзначити такі:

1. Відносна стабільність, що включає історичну тривалість, традиційність, деяке обмеження варіантів, відносна територіальна однаковість.

2. Диференційованість мовних засобів, що припускає зберігання цілого ряду варіантів і синонімічних засобів вираження, а варіативність мовних засобів забезпечує функціонально-стилістичну диференціацію.
3. Соціальна зумовленість, що виявляється не тільки у відборі та фіксуванні мовних явищ, а також в системі їх оцінок, тобто тісно пов'язана з ціннісною орієнтацією даного мовного колективу, що виявляється в орієнтації на різні стандарти і, в суб'єктивному плані, в різному, інколи суперечному, оцінюванні одних і тих же мовних явищ.
4. Тенденція до всенародності.
5. Наддіалектний характер.
6. Історична мінливість, динамізм. «З позиції динамічного підходу, норма – це не тільки результат мовленнєвої діяльності, закріпленої в традиційних “зразках”, а й створення інновацій в умовах їх зв'язку з потенційними можливостями системи мови з одного боку, і з реалізованими зразками – з іншого» [7,9].

Нормативність – категорія динамічна, яка зазнає змін у ході історичного розвитку. Формування та розвиток норми відбувається під впливом таких соціокультурних факторів, як суспільно-історичний розвиток нації, умови соціального існування літературної мови, суспільні та лінгвістичні погляди кодифікаторів літературної норми, а також відображає прогресивні тенденції розвитку мови, які в свою чергу обумовлюють зміни в системі норм. Серед найважливіших тенденцій дослідники відзначають: тенденцію до демократизації, тобто максимального зближення нормативної літературної мови з живим розмовним мовленням, тенденцію до економії та тенденції до одноманітності та уніфікації [8,34].

Нормативність виявляється в мові в двоякому плані: як сукупність лексем, словоформ та мовних конструкцій, які вживаються в мові, та як сукупність тенденцій відбору і правил використання мовних засобів. Норма властива будь-якій формі існування мови, в тому числі соціальним діалектам. Крім кодифікованої літературної норми, що являє «сукупність колективних реалізацій мовної системи, прийнятих суспільством на даному етапі його розвитку за правильні та зразкові» [9,196] існує також норма мовлення або узус. За визначенням Г.В.Степанова, норма мови – це ядро мови, а норма мовлення – це периферія [10].

Кожна норма має свою специфіку. Норму мовлення характеризує досить короткий період формування і відносна нестабільність, вона складається під впливом мінливих соціальних оцінок. Оскільки в основі виникнення мовленнєвої норми лежать оціночні процеси, вона правомірно називається аксіологічною. На відміну від мобільної аксіологічної норми кодифікована літературна норма складається протягом більш тривалого часу, вона більш консервативна і як своєрідний зразок, «мовний ідеал», виконує еталонну, прескриптивну функцію. Вона виступає нормою деонтичною [11,26].

Однак поняття мовної деонтичності в варіантах англійської мови не збігається: літературна норма американського варіанта не є тотожною нормі британського варіанта, «елементи, які є нормою в стандартній мові США, можуть бути сленгом для англійців» [12,30]. За основу американської літературної мови було покладено деонтичну норму британського варіанта. Однак її остаточне становлення проходило під впливом аксіологічної норми - норми реального мовлення американських колоністів (узуса) і певних чинників, які сприяли її демократизації. Як зауважує О.І.Чердиченко, недооцінка аксіологічної норми, спричиняє ігнорування зовнішніх умов виникнення варіативності (географічних та національних відмінностей, соціальної стратифікації) [13,58]. Тому при аналізі потрібно враховувати варіантність самої літературної норми, її розвитку, який частково зумовлюється і таким чинником, як «зіткнення» з нормами інших складових частин національної мови [14,67].

Слід також відзначити, що під час заселення колоній, формування національної англійської мови ще не було закінчено. Продовжувалося витиснення деяких мовних одиниць з літературної норми в соціальні діалекти, в той час як в аксіологічній нормі колоністів такі одиниці часто зберігалися. Крім того, поселенці були, головним чином представниками так званих «середніх» та «нижчих» верст населення з значним прошарком декласованих елементів та соціального «дна» Англії, тому їх мова значною мірою була насичена елементами соціальних діалектів (жаргонів). Як зазначає М.М.Маковський, значну роль у формуванні «американського мовного стандарту» відіграли сленг та соціальні діалекти [15,166], а це зумовило той факт, що американська літературна норма в подальшому стала відкритою для одиниць розмовного мовлення, зокрема сленгу, «який є одним із джерел поповнення лексики американського варіанта англійської мови і одним з елементів американської культури» [16,184].

Сленг поєднує соціальні, професійні та корпоративні жаргони (соціальні діалекти) з літературною лексикою і є проміжним ступенем, своєрідним посередником у процесі поповнення літературної мови з нелітературних соціально забарвлених джерел. У слензі відбувається нейтралізація соціального та професійного прикріплення лексики, що сприяє переходу деяких жаргонізмів до літературної норми, оскільки «межа між літературним і нелітературним мовленням є рухомою і постійно порушується»

[17,40]. Загальнорозумілість сленгу і “розмитість” межі між сленгом та літературною мовою приводить до повної або часткової нейтралізації стилістичної маркованості сленгізмів.

Сучасний етап розвитку англійської, як і багатьох інших мов, характеризується тенденцією до все більшого поповнення літературної лексики з нелітературних соціально забарвлених та розмовних джерел (соціальних діалектів та сленгу). Дослідники зазначають, що значне зростання розмовних елементів у літературних мовах сприяє “лібералізації” літературної норми [18,243; 19,44]. Наприклад, кодифікатори літературної норми галісійської мови (в Іспанії) навіть вважають, що “нормативна мова повинна бути поставленою на службу культурі реального і конкретного народу, тому вона повинна бути продовженням мови, якою спілкується суспільство, щоб мати тим самим тверду життєву основу” [20,26-27].

ЛІТЕРАТУРА

1. Пирогова Н.К. Лингвосоциальная природа орфоэпической нормы русского языка // Вестник Моск. Ун-та. Серия 9. Филология.-1991.- №3.- С.19-25.
2. Косериу Э. Синхрония, диахрония и история // Новое в лингвистике.-М.,1963.-Вып.III.-С.143-343.
3. Семенюк Н.Н. Норма // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. – С.337-338
4. Мыркин В.Я. Всегда ли языковая норма соотносится с языковой системой // Филологические науки. – 1998. - №3. – С. 22-30.
5. Карлинский А.Е. Понятие языковой общности и речевой нормы в связи с проблемой двуязычия // Мови європейського культурного ареалу:Розвиток і взаємодія.-К.:Довіра,1995.-С.111-125.
6. Швейцер А.Д.Никольский Л.Б. Введение в социолингвистику.- М.: Высшая школа, 1978.-216с.
7. Скворцов Л.И. Теоретические основы культуры речи.-М.,1980.-352с.
8. Постникова В.В. Об изменении в системе норм современного английского языка // Системное описание лексики германских языков.Межвуз.сб.-Л.:Изд.ЛГУ,1981.-Вып.4.-С.34-40.
9. Семенюк Н.Н. Из истории функционально-стилистической дифференциации немецкого литературного языка.-М.,1972.-215с.
10. Степанов Г.В. О двух аспектах понятия языковой нормы // Методы сравнительно-сопоставительного изучения современных романских языков.-М.:Наука,1966.-С.226-235.
11. Семенец О.Е. Социальный контекст и языковое развитие. Территориальная и социальная дифференциация английского языка в развивающихся странах.-К.:Вища школа,1985.-174с.
12. Маковский М.М. Взаимодействие ареальных вариантов “сленга” и их соотношение с языковым стандартом // Вопросы языкознания.-1963.-№5.-С.21-30.
13. Чередниченко А.И. Язык и общество в развивающихся странах Африки. Проблемы функционирования западноевропейского языка.-К.:Вища школа,1983.-166с.
14. Едличка А. Литературный язык в современной коммуникации // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XX. - М.: Прогресс, 1988. - С. 38-134.
15. Маковский М.М.Системность и асистемность в языке: Опыт исследования антиномий в лексике и семантике.-М.:Наука,1980.-210с.
16. Швейцер А.Д. Социальная дифференциация английского языка в США.-М.: Наука, 1983.-216 с.
17. Мечковская Н.Б.Социальная лингвистика. Издание второе, исправленное. - М.: Аспект Пресс, 1996.-207с.
18. Босак Я. Разговорность как динамический фактор // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XX. - М.: Прогресс, 1988. - С. 243-252.
19. Ярцева В.Н.О теоретической основе социальных диалектов // Норма и социальная дифференциация языка.-М.:наука,1969.-С.26-46.
20. Нарумов Б.П. Особенности становления современной литературной нормы галісійського языка // Известия РАН. Серия литературы и языка.-1996.-Том 55.-№3.-С.25-34.

КУЛЬТУРНО-ЯЗЫКОВЫЕ КОНТАКТЫ И ЭВОЛЮЦИЯ АНГЛИЙСКОГО ЛЕКСИКОНА НА ТЕРРИТОРИИ АВСТРАЛИИ

Козлова Т. О.

Одна из форм существования естественного языка представлена его территориальными вариантами, возникновение которых обусловлено географической дисперсией языка, и, как следствие, трансформацией его в полиэтническую систему. Так, например, трансплантация английского языка на территорию Австралии привела к формированию австралийского варианта (далее - AuE), эволюция которого сопровождалась рядом модификаций языковой системы.

Имеющие место трансформации языковой системы являются в значительной степени результатом изменения среды обитания транспортированного на новую почву языка. Следует отметить, что языковые изменения наиболее отчетливы на лексико-семантическом уровне и связаны в первую очередь с появлением пласта локальных неологизмов – лексических единиц, отражающих автохтонные культурные и языковые влияния.

Трансформация лексической системы во времени и в пространстве, как известно, протекает медленно и редко бывает доступной носителям языка. Исключения составляют процессы, обусловленные культурно-языковыми контактами, особенно в условиях значительного этнолингвистического разнообразия взаимодействующих сторон. Такого рода ситуация столкновения и дальнейшего взаимодействия различных по характеру культур и языков сложилась, в частности, на протяжении XIX-XX вв. на территории Австралии.

Лингвистические последствия контакта европейской культуры и культуры австралийских аборигенов, а также взаимодействия английского языка с автохтонными языками Пятого континента стали объектом проводимого нами исследования. При этом основное внимание уделялось этнокультурным факторам, способствующим преобразованию словарного состава английского языка в Австралии. К таковым, на наш взгляд, следует отнести, в частности, исторические особенности установления и развития контактных отношений европейской части населения с аборигенами.

Лексика, отражающая историю контактов поселенцев с местными племенами, условно может быть разбита на несколько групп.

1) фатическая (контактоустанавливающая) лексика – слова, появление которых было вызвано необходимостью общения с аборигенами, и которые использовались в качестве средства установления взаимопонимания контактирующих групп. К этому разряду можно отнести: а) лексику раннего контактного периода (XVIII в.) - весьма незначительный в количественном отношении класс слов, исключительно аборигенного происхождения, необходимых лишь для минимального общения; б) в значительной степени расширенный запас слов повседневного общения (XIX в.), сформированный на базе лексических единиц как автохтонного, так и общеанглийского фонда; в) разряд автохтонных единиц, семантика которых свидетельствует о фактах дезориентации сторон в языке и культуре друг друга;

2) реляционная лексика – слова, в семантике которых отражена история отношений переселенцев с коренными жителями: а) отношений обмена (XIX в.); б) “белой” политики уничтожения аборигенного населения Австралии; в) проведения мер по защите коренных жителей и организации помощи (втор. пол. XIX в.); г) ассимиляции аборигенов и их интеграции в австралийское общество (XX в.);

Начальные этапы колонизации материка характеризуются спорадическими контактами с туземцами. Особой необходимости в общении не возникало, поэтому лексика, относящаяся к начальному контактному периоду, представлена автохтонными заимствованиями, обозначающими повседневные занятия аборигенов, свидетелями которых могли стать белые поселенцы: *bogey* (1788, 1841) – “swim, bathe”, *patta** (1790, 1847) – “eat”, *cobra** (1790, 1833) – “head, skull”, *pialla* (1790, 1846) – “tell”, *nangry** (1790, 1853) – “sleep, rest”, *narang** (1790, 1879) – “little”, *cramma* (1798, 1912) – “steal” [CAND].

С 30х гг. XIX в. контакты с местным населением становятся более интенсивными, возникает необходимость в лексике, обозначающей “деньги”, “движения”, “средства коммуникации” и т. д. Например, “ходить пешком” - *mundowie** (1822, 1976), *yan** (1839, 1882), *footwalk** (1946, 1952); “понимать” - *make a light** (1834, 1893); “работать” - *yakka* (1847, 1926); “еда” - *kai* (1845, 1946); “деньги” - *hoot* (1864, 1977); “рядом” - *longa** (1879, 1968); “беседовать” - *yabber** (1841, 1857), *wongi** (1872, 1976); “умирать” - *bung** (1841, 1886), *crack-a-back** (1867, 1893); “записка, сообщение” - *paper* (*talk*) (1849, 1958); “ульи диких пчел” - *sugar bag** (1830, 1985), *honey-bag** (1928, 1983); “много” - *plenty** (1834, 1951) [CAND]. Данные примеры показывают, что в этот период появляется лексика не только из

разряда аборигенных заимствований, но и созданная на базе общего английского словаря, что свидетельствует о проявлении взаимной инициативы контактирующих сторон.

Употребление значительного количества (16 из 23) лексических единиц из данной подгруппы на стилистически сниженном уровне коммуникации – Australian Pidgin – также является подтверждением интенсификации коммуникативного процесса, который остается актуальным на современном этапе: *footwalk** (1946, 1952) – “to travel on foot” [CAND].

Привлекает внимание тот факт, что, как это часто бывает, дезориентация этнических представителей в сфере культурных реалий контактирующей стороны приводит к ложному истолкованию слов, которые заимствуются, и, как следствие, к своеобразному развитию их семантики в рамках заимствующей системы. Например, аборигенное заимствование *yarraman* в системе AuE имеет значение “a horse” (1842, 1984). В системе автохтонных языков, распространенных южнее Сиднея, слово *yiraman* (*yira*) означает “long teeth”. Единица была адаптирована системой пиджина, которым ранние поселенцы пользовались при общении с аборигенами. Используя слово *y* в значении “horse”, первые колонисты полагали что употребляют автохтонный термин. Аборигены же, в свою очередь, думали, что их научили английскому слову [CAND, 656].

Подобного рода путаница привела к трансформации в AuE значения автохтонного слова *quamby*, которое в буквальном переводе с языка аборигенов означает “to sleep; a sleeping place”. В AuE *quamby* употреблялось в значениях “to lie down, to camp” (1830, 1859) и “a camp, a temporary shelter” (1841, 1846). Модификация семантики вызвана неправильным истолкованием ритуала аборигенов. У туземцев существовал обычай падать на колени, выкрикивая “Quamby! Quamby!”, что означает “Mercy, mercy, spare me!”. Аборигены верили в то, что если их соплеменник “уснет”, то есть умрет, то он может воскреснуть в образе белого человека (ср.: *jump up white fellow**). Заметив лагерь, который разбивали колонисты, аборигены, моля о пощаде, выкрикивали слово “*quamby*”, которое должно было, по их представлениям, защитить их от смерти. Вследствие этого автохтонное значение слова *quamby* было ложно истолковано европейскими поселенцами и воспринималось как означающее “лагерь, временное укрытие”.

Современная лексика не является исключением и пополняет ряды слов с “ложной” семантикой. Доказательством тому служит происхождение названия популярного в Мельбурне карнавала *Moomba* (1955, 1985). По свидетельству Б. Блейка (B. J. Blake), “несомненно самым неудачным оказался выбор аборигенного термина для имени собственного, когда “отцы” города решили дать ежегодному фестивалю в Мельбурне название *Moomba*. Предполагалось, что название означает “Let’s get together and have fun”, но разве можно быть таким наивным, чтобы поверить в то, что все это выражено в двух слогах. В действительности, *moom* (*tum*) означает “buttocks” или “anus” в переводе с языков в области Виктории, а “-*ba*” – это суффикс, который может иметь значения “at”, “in” или “on”. Вероятно кто-то попытался интерпретировать фразу как означающую “up your bum” на местном языке” [CAND, 341].

Другой разряд слов, охватывающих тематику “установление контакта”, представлен реляционной лексикой. Появление такой лексики относится к периоду, когда контакты между европейцами и аборигенами стали развиваться более интенсивно и впоследствии приобретали характер обмена (*wog* (1940, 1981) – “to buy (goods) or sell to the local inhabitants”). Основная часть слов данной подгруппы обозначает “алкоголь”, который являлся одним из главных продуктов обмена – *tumble down** (1827, 1845), *rum* (1834, 1944), *firewater* (1853, 1972); “транспортные средства” для доставки спиртных напитков аборигенам – *wheelbarrow** (1848, 1879), *flagon-wagon* (1982, 1985), *grog-run* (1982); “табак” – *nailrod* (1886, 1967), *chewback** (1925, 1944); “пищу”, которую доставляли местным жителям в качестве угощения и благотворительных пожертвований – *tuck-out** (1847, 1863) “еда”, *ration* (1884, 1913) “провизия, пожертвованная правительством или религиозной миссией”, *bubble-bubble** (1888, 1923) “лепешки из муки и воды” [CAND].

Отношение белых поселенцев к местным жителям носило двоякий характер. Аборигенов часто преследовали, уничтожали, насильно вытесняли в глухие центральные районы страны, мало пригодные для существования. Такое отношение к туземцам иллюстрирует лексика XIX в.: *disperse* (1805, 1890) “drive Aborigines away from a particular area; commonly to seek out and kill (an Aboriginal or a party of Aborigines)”, *roving party* (1831, 1870) «a detachment of men engaged in the pursuit ... of Aborigines», *recruiting* (1892, 1911) “blackbirding” – аборигенов часто отлавливали для продажи в Квинслэнд в качестве рабочей силы. Однако правительство принимало некоторые меры по защите коренного населения и оказанию ему благотворительной помощи. Лингвистическим подтверждением проводимой правительством политики служат слова, обозначающие официальных должностных лиц и организации, которые проводили работу по защите местного населения: *Protector* (*black protector*, *native protector*, *Protector of (the) Aborigines*) (1835, 1947) “an official responsible for the welfare of the Aboriginal population of a particular district”, *Protectorate* (*Protectorate of (the) Aborigines*) (1841, 1856) “the office or function of a Protector”, *Protectorate station* (1840) “an area of land reserved for Aborigines under a *protectorate system*

(1842), the practice of delegating responsibility for Aboriginal welfare to Protectors of (the) Aborigines” [CAND].

Для местных жителей устраивали благотворительные праздники, где они получали продукты и одежду. Например, ежегодно 21 сентября проводили *Blanket Day* (1857, 1880) в честь дня рождения королевы. В последний четверг месяца (День Св. Георга) аборигенам раздавали одеяла (blankets) и различную одежду. Устраивают также праздник-пикник, который получил названия *pink-eye* *(1899, 1984) и *walkabout* (1908, 1974), где проводят нечто вроде игры: пищу подвешивают в воздухе или тащат по земле, туземцы должны ее поймать, чтобы утолить голод. Такие состязания проводят тогда, когда у “добротого хозяина” нет работы для местных. Устраивают прощальный пикник, и туземцы покидают поселения белых, возвращаясь к традиционному образу жизни. Такого рода традиция послужила стимулом для дальнейшего развития значения слова *walkabout* и появлению производного – (1910, 1969) “a journey on foot, as undertaken by an Aboriginal in order to live in the traditional manner (esp. one undertaken as a temporary withdrawal from white society)” [CAND]. Отметим, что слово *binga* в переводе с языка аборигенов означает “to hunt”, отсюда происходит еще одно название этого праздника - *pinkie* или *pink-eye*.

Примером, свидетельствующим о мерах, проводимых в отношении коренного населения, может служить сочетание *sit down* (1931, 1981) “a rest, a stay”, которое употребляется во фразе *sit-down money** (1978, 1981) в значении “unemployment or welfare benefits” [CAND].

Лексика из разряда неологизмов свидетельствует о том, что аборигены Австралии сегодня – полноправные граждане и законные владельцы своих территорий: *assimilation* (1951, 1984) “the integration of Aborigines into white Australian society”, *traditional owner* (1974, 1982) “an Aboriginal who is a member of a local descent group having certain rights in a tract of land, esp. as recognized under the Aboriginal Land Rights (Northern Territory) Act 1976” [CAND].

Лексика, отражающая тематику национальных праздников, свидетельствует о социокультурной контаминации представителей этнических социумов. Например, ежегодно весной празднуют цветение акации/мимозы. В языковом сознании аборигенного населения этот праздник представлен как *Gohanna Days* – буквально “дни цветения акации”, когда растение излучает сильный аромат (возможно именно с сильным запахом растения связано популярное в Австралии поверье о том, что ветка цветущей акации в доме приносит неудачу). В языковом сознании белого населения Австралийского континента праздник цветения акации находит аналогичное отражение – *Wattle Day* (1910, 1985). Однако в AuE имеется еще одно наименование этого праздника – *Empire Day*. В данном случае образование синонимической пары вызвано причиной экстралингвистического характера: австралийская акация (*wattle*) - символ, флористическая эмблема Австралии, и ветка акации (a twig of wattle), наряду с фигурами эму и кенгуру, является элементом Государственного Герба Австралии. Сам объект номинации и термин для его обозначения имеют одинаково большое как культурное, так и политическое значение для населения континента.

Большой популярностью у сиднейцев пользуется весенний фестиваль *Warratah*. Источником номинации послужило слово *warrada* - заимствование из аборигенного языка Dharuk, которое обозначает вид растения (куст с ярко-красными цветами, похожими на тюльпан). *Warratah* – флористическая эмблема Нового Южного Уэльса. В AuE имеется несколько терминов для обозначения этого растения, образованных на основе английской лексики, например, *tulip tree*. Однако для названия праздника - *Warratah* (1956, 1984) - была выбрана именно автохтонная единица, поскольку она, вероятно, является наиболее интенсивной в передаче местного колорита.

Отметим, что такие животные и растения как *emu* и *kangaroo*, *wattle* и *warratah*, и многие другие, являясь наиболее распространенными и яркими представителями эндемичной флоры и фауны на австралийском континенте, оказались значимыми в культурном плане как для аборигенной части населения, так и для европейской, а, следовательно, служат одним из звеньев, объединяющих различные этнокультурные общества – природно-социальные феномены, сосуществующие в одном и том же пространственно-временном континууме, - и косвенным образом способствуют их этнокультурной контаминации.

Изученный нами лингвистический материал показывает, что исторические особенности установления и развития контактных отношений англоязычного этноса с аборигенами Австралии не только нашли яркое отражение в лексико-семантической системе английского языка на Пятом континенте, но и явились мощным культурным фактором ее формирования. Последствия влияния указанного фактора проявляются в генетическом и функциональном разнообразии языковых единиц. Данный пласт лексики наглядно демонстрирует специфику реализации таких функций языка как коммуникативная, фатическая и аккумулятивная.

ПРИМЕЧАНИЯ

'Здесь и далее цифры означают наиболее раннюю и последнюю даты из зафиксированных в письменных памятниках. "Здесь и далее единицы, отмеченные знаком *, употребляются на уровне Australian Pidgin.

ЛИТЕРАТУРА

1. The Concise Australian National Dictionary/ Ed. by J. Hughes. – Melbourne: Oxford Univ. Press, 1992. – 662 p.

УДК 803.0 – 541.45/47

К ВОПРОСУ О СОЧЕТАНИЯХ ПЕРЕХОДНЫХ ГЛАГОЛОВ С НАРЕЧИЕМ «ZUSAMMEN»

Красноносенко Т.С

В предлагаемом докладе исследуются сочетания переходных глаголов с наречием „*zusammen*“, функционирующие в языке как составные лексические единицы с большей или меньшей семантической спаянностью компонентов [3], например: *zusammenstellen* – составлять, *zusammenfalten* – складывать газету, *zusammenreden* – наговорить.

Наречие „*zusammen*“ в самостоятельном употреблении имеет ярко выраженное социативное значение [1]: „*Helen und ihr Bruder Fred hatten zusammen die Farm geerbt*“ [12], что подтверждается и его частичными синонимами: *gemeinsam, miteinander, im ganzen, gleichzeitig* [5].

Однако, как показывают значения вышеприведенных лексических единиц, наречие „*zusammen*“ в их составе может утрачивать свое первичное значение. В каких же случаях социативное значение этого наречия в его сочетаниях с переходными глаголами сохраняется, а в каких случаях оно развивается в сочетаниях с переходными глаголами иные значения? С этой целью необходимо распределить все зафиксированные единицы исследуемого типа по семантическим группам, что позволит установить значение наречия „*zusammen*“ в составе единиц каждой группы.

По мнению Н.Л.Левинсона, глагольно-наречные единицы с компонентами *zusammen* и *beisammen* рассматриваются в ряду сочетаний, образованных по модели «локальное наречие + глагол» [2].

На основе классификации Т.Н.Степановской, сочетания переходных глаголов с наречием „*zusammen*“ можно распределить на следующие группы:

1. Наиболее многочисленная группа с общим значением „соединять части в одно целое“, она охватывает сочетания глаголов, обозначающих преимущественно трудовую деятельность человека, с наречием „*zusammen*“. Глагол указывает на процесс, способ, средство, орудие соединения; например: *zusammenbinden* «связывать»: „*Da gewahrt Lope, das Förster Mertens Hände auf dem Rücken zusammengebunden sind*“ [14]; *zusammenlegen* „объединять“: „*Man hat zwei Büros zusammengelegt*“ [10]; *zusammenleimen* «соединять посредством клеящего вещества»: „*Dort stand er vor einem Arbeitstisch, leimte dünne Holzplatten zusammen, überzog sie mit Leinwand.*“ [7]

В рассмотренных единицах группы «соединять в одно» наречие „*zusammen*“ указывает на соединение двух или более объектов друг с другом, т.е. оно служит показателем того, что какому-то действию совместно подвергаются несколько объектов. Социативное значение наречия „*zusammen*“ отражается здесь как направленность действия минимум на два объекта. Такое преломление социативного значения наречия обусловлено употреблением „*zusammen*“ при переходном глаголе.

2. Аналогично наречие „*zusammen*“ преломляет социативное значение в единицах, объединенных значением „приводить в соприкосновение“. Эти единицы могут быть образованы на основе как глаголов механического воздействия: *zusammenpressen* «сжимать губы», *zusammenschlagen* „соударять“, так и на основе глаголов перемещения *zusammenstoßen* „сталкивать“, *zusammenziehen* „сдвигать“ (брови): *Der Oberleutnant setzte das Glas ab und zog die Brauen zusammen, um mit bloßem Auge nach Beresowez hinüberzublicken* [8].

3. Двойственный характер наречия „*zusammen*“ обнаруживается в группах единиц со значением „располагать рядом“ (о предметах): *zusammenstellen* „ставить рядом друг с другом“, *zusammenhalten* „держат рядом“: „... *nur wenn man die Farben zusammenhält, kann man den feinen Unterschied erkennen*“ [5].

4.«Помещать вместе (о людях)»: *zusammensperren* „запирать в одном месте“, *zusammenlassen* „оставлять вместе“, *zusammenlegen* „помещать рядом“: „Himmelstoß legte beide nun so zusammen, daß der eine las obere, der andere das darunter befindliche Bett bekam“ [11].

5.Общим значением единиц пятой группы является значение «уменьшать объем, размеры, изменять форму». Эти единицы образованы, в основном, с опорой на глаголы, обозначающие различного рода механические воздействия на предмет, например: *zusammenknüllen* «скомкать»: *Jemand riß in paar Seiten aus dem Buch, knüllte sie zu einem Papierball zusammen, den er Regulski an den Kopf warf* [9]; *zusammenrollen* «свертывать, скатывать»: „Die Wachstuchdecke wurde zusammengerollt“ [12]; *zusammenknittern* «смять, сплющить»: „Er hatte einmal einen Wagen gesehen, der 100 gefahren worden war und den ein Mast zusammengeknittert hatte wie Staniolpapier“ [13].

6.Совершенно иное значение наречие „*zusammen*“ проявляет в группе единиц с общим значением „увеличивать количественно, приумножать“: *zusammenbetteln* «собрать попрошайничая», „*zusammenkaufen*“ „скупать, закупать“: „Wahrscheinlich hat er auf dem nächsten Straßenkreuz in letzter Minute die Reste billig zusammengekauft“ [13]. Наречие „*zusammen*“ в вышеупомянутых единицах выступает как показатель интенсивности действия и охвата действием всего объекта.

7.Как показатель интенсивности действия наречие „*zusammen*“ выступает в составе единиц с общим значением „наговорить“, „навыдумывать“, представляющих собой сочетание наречия „*zusammen*“ с глаголом, обозначающим мыслительно-речевую деятельность: *zusammensprechen*, *zusammenreden* „наговорить“, *zusammenschwatzen* „наболтать“, *zusammenphantasieren* „нафантазировать“: „Du redest heute einen Quatsch zusammen“ [6].

8.Абстрактное значение имеет наречие „*zusammen*“ в составе единиц с общим значением „разрушать, уничтожать“. Семантическим центром этой группы являются единицы, образованные глаголами, обозначающими механическое воздействие на предмет, а именно: расчленение его на части: *zusammenreißen* „разрушать“, „*zusammenbomben*“ - разбомбить, „*zusammenschlagen*“ - разбить: „Man weiß doch nie bei euch Jungen? ... was euch am meisten Spaß macht, Aufbauen oder Kaputt schlagen. Wenn ihr klein seid, macht ihr aus euren Bauklötzen eine Burg... dann schlagt ihr alles zusammen, nur, um es noch mal aufzubauen“ [12].

ВЫВОДЫ:

1.Рассмотренные сочетания переходных глаголов с наречием „*zusammen*“ представляют собой неоднородный в семантическом плане пласт глагольной лексики.

2.Сочетания переходных глаголов с наречием „*zusammen*“ можно распределить на следующие группы:

2.1.Глаголы с общим значением „соединять части в одно целое“, охватывающая сочетания глаголов, обозначающих трудовую деятельность человека.

2.2.Глагольные единицы, образованные на основе как глаголов механического действия, так и на основе глаголов перемещения.

2.3.Глаголы со значением „располагать, ставить рядом“.

2.4.Глагольные единицы, включающие понятие „помещать, оставлять вместе“.

2.5.Глаголы, обозначающие различного рода механическое воздействие на предмет со значением „уменьшать объем, размеры, форму“.

2.6.Группа глагольных единиц с общим значением „увеличивать, количественно приумножать“.

2.7.Глаголы, обозначающие мыслительно-речевую деятельность (с общим значением „наговорить“).

2.8.Группа глаголов, обозначающая механическое воздействие на предмет (расчленение его на части).

3.Проведенная классификация показала, что ни в одной семантической группе социативное значение наречие „*zusammen*“, ярко проявляющееся в его свободных сочетаниях с переходными глаголами, явно себя не обнаруживает. Однако в самой многочисленной группе единиц со значением „соединять части в одно целое“ оно выступает в измененной форме, указывая на совместное действие по крайней мере двух объектов. Наряду с конкретными значениями наречие „*zusammen*“ развило в единицах исследуемого типа и абстрактные значения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия, 1966.- С. 251
2. Левинсон Н.Л. Соединение локального наречия и глагола в немецком языке как словосочетание и как сложное слово. Автореферат дис.к-та филолог.наук: 221.05.71, Ленинг.Гос.пед.ин-т. – Л, 1971.- С.17

3. Rajewski M.W. Strukturen des deutschen Verbalwortschatzes. Mosaik- Verlag, 1979, S.124
4. Степановская Т.Н. К вопросу о семантической дифференциации немецких глагольных единиц типа „zusammensetzen“. Сб-к научных трудов. – Тульский Гос.пед.ин-т. - Тула, 1979.- С.89
5. Wahrig G. Deutsches Wörterbuch. – München, Mosaik-Verlag, 1986/87, S.1481
6. Dörge U. Brücken für Susanne, Halle/Saale, 1962, S.69.
7. Hilscher E. Der Morgenstern. B. Verlag der Nation, 1972, S.208.
8. Hofe G. Roter Schnee. B. Verlag der Nation, 1972, S.256.
9. Knobloch H. Pardon für Betten.-B. 1976, S.103.
10. Remarque E.M. „Drei Kameraden“-M. 1963, S.316.
11. Remarque E.M. „Im Westen nichts Neues“-Berlin u. Weimar, 1975, S.42
12. Seghers A. Die Entscheidung. Berlin u. Weimar, 1970, S.120, S.423, S.81.
13. Steinberg W. „Der Hut des Kommissars“-B., 1978, S.137.
14. Strittmatter E. „Ochsenkutscher“. L. 1976, S.310.
15. Wahrig G. Deutsches Wörterbuch. Gütersloh, 1969, S.428.

УДК 802.0-087:804.0:803.0

ФРАНЦУЗСКИЕ И НЕМЕЦКИЕ ЛЕКСИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В АМЕРИКАНСКОМ ВАРИАНТЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Крицберг Р.Я.

Иноязычные влияния в современном американском варианте английского языка (АМА) отражают уникальные исторические особенности развития США. Заимствования из языков индейцев Северной Америки и иммигрантских языков в определенной степени способствовали формированию дифференциальных характеристик АМА.

Французское и немецкое влияния оставили заметный след в американском словарном составе. Задача настоящей статьи — осветить их наиболее важные языковые аспекты, сравнить особенности употребления.

Рассмотрим вначале исторический фон. Французы появились в Америке раньше, чем англичане. В XVII в. Франция уже имела опорные пункты по торговле мехами в Канаде, к концу этого века французские торговцы продвинулись вниз по реке Миссисипи и вышли к Мексиканскому заливу, объявив всю территорию своей колонией под названием Луизиана. Конец XVII и начало XVIII вв. отмечены англо-французскими войнами, в результате чего к Англии отошли земли, прилегающие к Гудзонскому заливу, а также область между рекой Миссисипи и Аллеганскими горами. В начале XIX в. Луизиана была продана Францией США [1, 359]. Согласно переписи населения США 1980 г., 12 892 000 человек имели французские корни [7, 18].

В 1681 г. квакер У. Пенн основал первую немецкую колонию в штате Пенсильвания, куда большими группами стали прибывать немцы, спасаясь вначале от преследований за религиозные убеждения: из Пфальца, Эльзаса, Вюртемберга, Гессена, Силезии, Саксонии, Швейцарии. В 1775 г. в Америке было уже 90 000 немцев. Последняя иммиграционная волна из Германии в США приходится на конец XIX - начало XX вв. После 1890 г. большинство иммигрантов было из Германии, хотя сама иммиграция идет на убыль. В 1851-1860 гг. из Германии в США переселилось 951 667 человек, за 1871-1880 гг. — 718 182 человека, в 1881-1890 гг. — 1 452 970 человек, 1891-1900 гг. — 505 152 человека, 1901-1910 гг. — 341 498 человек, 1911-1920 гг. — 143 945 человек [1, 363]. Согласно переписи 1980 г., немецкие корни имели 49 224 000 человек, что немногим меньше населения, выходцев из Англии [7, 18].

К истории исследований. Французское влияние в АМА освещалось в работах Г. Форгю. Ученый ограничивается перечислением ряда слов французского происхождения в АМА с указанием времени их возникновения [2], [3]. Г. Менкен в своем известном труде The American English посвящает французским заимствованиям несколько параграфов, ограничивается отдельными примерами и датами

начала употребления лексем в американском варианте. [5, 123-124]. А. Марквард приводит список 45 французских слов, отмечая при этом, что к 1902 г. общее число французских заимствований в АМА составило 102 [4, 35]. При ближайшем рассмотрении корпус А. Маркварда содержит ряд неточностей, что ставит под сомнение и общие данные, приведенные автором. Часть слов из этого списка восходит к канадскому французскому, т.е. являются канадизмами, например, *caribou* «олень», *coulee* «маленький ручей, овраг»; некоторые слова не обнаруживают лексикографических ссылок на их американское происхождение или распространение, например, *pumpkin* «кабачок»; другие — продукт собственно американского словообразования (*to sashay* «гулять» — альтерация от *chasse*) или американизмы-дивергенты (*flume* «искусственный канал для промышленных нужд» от исходного устаревшего значения «поток, ручей»). Отдельные слова вообще не регистрируются словарями или восходят к другим языкам.

Немецкое влияние в АМА также упоминается в ряде работ. При этом, однако, отсутствует полное и подробное исследование данного корпуса. Например, Г. Менкен приводит 17 примеров американизмов с немецким суффиксом *-fest*, большинство из которых либо вышли из употребления, либо диалектизмы (большие словари Oxford и Webster регистрируют лишь 2 слова). Также в этой работе приведены 7 слов с суффиксом *-burger*, из которых лишь 3 слова регистрируются словарями [5, 255]. Заметим здесь, что следует различать ассимиляцию иноязычных аффиксов, имеющих свободную сочетаемость с исконно английскими деривационными базами, и заимствование лексем.

К. Шенфелдер в работе, посвященной немецкому языку в США, представляет корпус из 443 слов [6]. После проверки, однако, выяснилось, что только 82 слова из списка автора могут быть причислены к немецким заимствованиям в АМА по уже отмеченным причинам: выход из употребления, диалектная ограниченность, отсутствие регистрации в словарях.

А. Марквард представляет полный, по его мнению, список немецких заимствований в АМА из 53 слов [4, 48]. При ближайшем рассмотрении, однако, примерно 40 % этого списка не выдерживают проверки: часть слов вообще не регистрируется словарями (например, *fossnock*), у многих слов отсутствуют пометы, указывающие на их американское происхождение (*Christmas tree*), некоторые слова не имеют с немецким ничего общего (*poker* «игра в покер», слово неизвестного происхождения), отдельные лексемы уже вышли из употребления (*Kris Kringle = Santa Claus*). В свою очередь, немало немецких заимствований в список А. Маркварда не попали.

В диахроническом аспекте французское влияние в АМА начало проявляться с XVII в. Наиболее раннее заимствование *sault* «стремнина» (1600), но оно, возможно, пришло из Канады. Слово *creole* (1604) возникло в Вест-Индии в значении «выходец из Европы», в США оно проникло позднее в значении «франко-говорящий европеец». Слово *vendue* «аукцион» (1666) также, возможно, первоначально употреблялось в Вест-Индии. Заимствование *carousel* (1672) было известно в Англии с 1650 г. в значении «рыцарский турнир», позднее выйдя там из употребления.

В XVIII в. интенсивность французского влияния в АМА остается примерно на том же уровне. К этому времени относится начало употребления таких заимствований, как *carryall* «легкий экипаж» (1714), *chowder* «суп из рыбы и бекона» (1751), *bayou* «рукав, приток» (1766), *ocelot* «вид рыбы» (1774), *riffle* «водоворот» (1785).

В XIX в. отмечен пик французского влияния. Среди заимствований, проникших в АМА, *shivaree* «шумная серенада» (1805), *gopher* «вид крысы» (1812), *brandade* «блюдо из трески» (1825), *butte* «одинокий холм» (1838), *craps* «игра в кости» (1843), *to derail* «сойти с рельс» (1850), *rotisserie* «ресторан, где подают жаренное мясо» (1868), *jambalaya* «цыпленок с рисом» (1877), *pousse cafe* «алкоголь после кофе» (1880), *charcutier* «продавец свинины» (1884).

Начало употребления ряда французских лексем в АМА относится к нынешнему веку, например, *sabayon* «вид десерта» (1906), *poontang* «сексуальные отношения» (1929), *poussin* «цыпленок» (1938), *zydeco* «вид креольской музыки» (1949), *steak au pauvre* «вид бифштекса» (1953), *a-go-go* «вволю, в свое удовольствие» (1965). На современном этапе французское влияние в АМА достаточно заметно.

Немецкое влияние в АМА начало проявляться несколько позже, с XVIII в., самое раннее заимствование — *dunker* «баптист» (1756).

В XIX в. число немецких слов в АМА возрастает, достигая своего максимума во второй половине века, например, *dummkopf* «глупец» (1809), *sweeny* «атрофия мускулов у животных» (1813), *schnapper* «вид рыбы» (1827), *sapsago* «вид сыра» (1846), *hex* «колдун» (1856), *liverwurst* «печеночная колбаса» (1869), *delicatessen* «бакалея» (1877), *wienerwurst* «венские сосиски» (1889), *strudel* «вид пирога» (1893).

И в нынешнем веке отмечено немало немецких заимствований в АМА, например, *rathskeller* «пивной подвал» (1902), *to dunk* «макать в соус» (1919), *seidel* «пивная кружка» (1922), *kegler* «играющий в кегли» (1932), *cold cuts* «холодное мясо» (1945), *klatsch* «неформальная беседа» (1953), *spritzer* «смесь вина и содовой воды» (1961).

Этимологические особенности. Среди французской группы этимологически примерно 15% рассмотренных слов восходят к американскому французскому или французскому Луизианы. Это такие примеры, как *bayou* «рукав, ручей», *craps* «игра в кости», *lagniappe* «маленький подарок», *cheniere* «островок на болоте», *prairiellion* «небольшой участок прерии», *jambalaya* «сосиски или цыпленок, сваренные в рисе», *rigolet* «ручей», *pape* «птица *Passerina ciris*», *paille finne* «трава *Panicum hemisomon*» и др.

Американский французский сыграл роль определенного промежуточного звена, в котором происходили предварительные ассимиляции, подготавливающие заимствования перед их употреблением в АМА. Именно здесь, в промежуточном звене этимологической цепочки, между происхождением лексем и рецептором (АМА), происходит частичная ассимиляция, фонетическое и лексическое приспособление заимствований к нормам английского языка.

Так, например, слова, заимствованные из американского французского *sacalait* «вид окуня *Poinoxis annularis*», *choupique* «рыба вида *Amia calva*», *bayou* «рукав, ручей», *bogue* «поток», восходят, в свою очередь, к языку индейцев чоктав. Слова *griffe* «потомок негра и мулата» — к американскому испанскому, *lagniappe*, *copalm* «дерево *Liquidanear styraciflua*» — к мексиканскому испанскому, *creole* — к испанскому и португальскому, *voodoo* «ритуал магии» и *gumbo* «окра», «похлебка из мяса и овощей» — соответственно к африканским языкам фон, ив, чилуба и банту; *kinkajou* «волчица» — к языку индейцев алгонкинов.

Некоторые французские заимствования в АМА либо вышли из употребления в литературном французском языке, либо сохранились там в диалектах. К первым относятся такие примеры, как *vendue* «аукцион, продажа», *riffle* «небольшой водоворот»; ко вторым — *conche* «машина для изготовления шоколада», *ranche* «бросок в кеглях, оставляющий одну фигуру», *gam* «нога», *calumet* «длинная трубка». Слово *quiche* «пирог» восходит к немецкому диалектизму *küche*, но большая часть слов данной группы — дериваты, среди них много аффиксальных образований и причастий, например, *craquelé* «ломкая и сухая корка», *to derail* «сойти с рельс», *demitasse* «полчашки кофе», *vendue* «аукцион», *refait* «карточная игра», *renifleur* «получающий сексуальное удовлетворение от запахов» и др.

Примерно 15 % немецких заимствований восходят к территориальному диалекту немецкому Пенсильвании. Среди них такие примеры, как *clook* «глупец», *putz* «изображение сцен рождения Христа», *overden* «стог сена», *to grex* «жаловаться», *panhas* и *ponhaws* «похлебка из свинины и кукурузного пюре», *schränk* «двустворчатый шкаф для одежды», *schnitz* «сухие нарезанные фрукты», *schnitz and knepp* «пирожки с сушеными яблоками и ветчиной», *spritz* «шприц», *sweeny* «атрофия мускулов», *to dunk* «макать в соус», *dunker* «член баптистской группы», *hex* «заклинание», *to hex* «посылать заклинание», *sots* «дрожжи», *fastnacht* «вид пончика», *snally gaster* «мифический ночной дух» и др.

Роль немецкого Пенсильвании как промежуточного звена при проникновении заимствований в АМА аналогична роли американского французского. Именно здесь имела место предварительная ассимиляция ряда лексем. Например, слово *hex* «колдун» заимствовано из *hexe* (немецкий Пенсильвании), которое восходит к литературному немецкому слову *hexen* с аналогичным значением.

Большая часть немецких заимствований имеет корни в древневерхненемецком языке и далее в древнесаксонском, древнефризском, готском. Исключения немногочисленны, например, *delicatessen* «магазин деликатесов» (происхождение — французский), *graupel* «крупный град» (славянского происхождения), *schwa* «безударный звук «e» (из иврита), *sardelle* «вид сардин» (латынь > итальянский > идиш > немецкий), *strüdel* «вид пирога» (индо-европейское происхождение), *seidel* «большой стакан пива» и *salta* «настольная игра» (оба — латынь).

Некоторые немецкие заимствования восходят к диалектам, например, *pinocle* «карточная игра», *nitwit* «глупец», *glitch* «импульс, помеха», *strüdel* (все: южная Германия, Австрия), *schrund* «широкая расщелина в леднике», *gugenhupf* «вид пирога» (юг Германии, Швейцария, Австрия), *springerle* «вид пирожного» (юг Германии, Швейцария), *stollen* «сладкое мясо, зубная железа» (юг Германии), *schiffi* «текстильная машина» (Швейцария), *stippen* «болезнь яблони» (север Германии), *quetsch* «большой чан», *semmel* «вил пирога» (все — немецкие диалектизмы с общими пометами).

Ряд немецких заимствований в АМА вышли из употребления в Германии, являются там архаизмами. Таковы, например, слова *pinocle*, *schafskopf* (оба — карточные игры), *schenkbeer* «пиво на вынос», *bushhammer* «молот», *querl* «завиток», *schuetzenfest* «соревнования по стрельбе», *turnverein* «гимнастическое общество», *schwarz* «выигрыш всех взяток в картах», *backfische* «молодая девушка», *schwegel* «духовой инструмент».

Ассимилятивные и семантические особенности. Процесс ассимиляции французских заимствований в ряде случаев сопровождался народной этимологией, например, *carryall* «легкий экипаж» от французского *cariole*, *seabob* «вид креветок» (французское *six barbs* «шесть бород»), *dogs* «вид утки

Aythya» (*dog gris* «серая спинка»). Заимствование слова *chouette* «метод игры в карты» сопровождалось эллипсисом (*faire la chouette*). В отдельных словах при заимствовании имела место альтерация, например, *shivaree* «шумная серенада» от *charivari*, *zydeco* «креольская музыка» от *les haricot*, *poontang* «близкие отношения» от *putan*, *chevon* «козлиное мясо» от *chevre*, *mack* «сводник» от *maquereau*, *cahoots* «сотрудничество» от *cahute*; а также усечение (*to nap* «покрывать соусом» от *napper*). В целом значительная часть французских слов была заимствована без видимых фонетических и семантических изменений, сохранив при этом свои значения.

Примерно в 20 % французских заимствований изменение номинативной функции в процессе ассимиляции основано на метафоре и метонимии, причем превалирует последняя. Например, *eveque* «епископ» > «темно-фиолетовый цвет», *courge* «тыква» > «корзина», *cahoots* «хижина» > «партнерство», *hoopla* «восклицание» > «возбуждение», *mack* «макрель» > «сводник, альфонс» (все — метафора); *poontang* «женщина легкого поведения» > «сексуальные отношения», *chevon* «козел» > «козлиное мясо», *vendue* «проданный» > «аукцион» (все — метонимия). Здесь нередко отмечена пермутация, непреднамеренная метонимия, как механизм лексической ассимиляции. Сравним: *a go-go* «дисотека» от названия кафе *Whisky à Gogo* в Париже, *Praline* «жареный миндаль в сахаре» по имени маршала *Plessis Praslin*, чей повар изобрел это лакомство, *zydeco* «стиль музыки в Луизиане» от слова *les haricot* «бобы» (дословно: *les haricot ne sont pas salé* «бобы не посолены», популярная песня).

Сужение понятия в результате ассимилятивных трансформаций отмечено лишь в нескольких случаях, например, *butte* «холм» > «изолированный холм», *poussin* «молодая домашняя птица» > «цыпленок». Изменение грамматических маркеров в процессе ассимиляции встречается редко, например, *vendue* «проданный» > «аукцион», *hoopla* «восклицание» > «шумиха».

Большинство французских заимствований в АМА имеет по одному значению. В полисемантах чаще всего метонимия, реже метафора, обуславливают семантические образования. Например, *craps* «игра в кости» > «бросок в 2, 3, 12 очков в этой игре», *griffe* «потомок негра и мулата» > «потомок негра и американского индейца», *bayou* «приток реки» > «рукав, медленный речной поток», *levee* «плотина против наводнения» > «плотина для ирригации», *prairie* «прерия» > «светло-желто-коричневый цвет», *Mardi Gras* «вторник на масленицу» > «праздник, отмечаемый в этот день» (все — метонимия); *gumbo* «растение, похлебка» > «смесь», *picayune* «маленькая монетка» > «нечто незначительное», *gopher* «американская крыса» > «житель штата Миннесота» > «сплавщик леса, работающий под бревнами», *to derail* «сойти с рельс» > «отвлечь внимание», *cahoots* «партнерство» > «секретное соглашение» (все — метафора).

Инклюзивно-эксклюзивные связи достаточно редки, например, *lagnippe* «маленький подарок» > «поощрение любого вида» (расширение понятия).

Большая часть немецких заимствований сохраняет свою первоначальную форму вследствие близости этого языка к английскому. Видимым фонетическим изменениям подвержена малая часть лексем. Например, *nix* «ничто» из *nichts*, *sabsago* «вид сыра» из *Schabziger*, *bummer* «бродяга» из *Bummler* (заимствование сопровождается альтерацией), *sweeny* «атрофия мускулов» от *schwinny*, *fresh* «наглый» от *frech* (заимствование обоих сопровождается народной этимологией), *cold duck* «вид коктейля» от *kalte Ente*, *nut-breaker* «щипцы для раскалывания орехов» от *Nußbrecher*, *sliding time* «скользящее время работы» от *Gleit Zeit*, *faltboat* «складная лодка» от *Faltboot* (все — кальки с немецкого), *stein* «большая кружка» от *Steingut*, (заимствование сопровождается усечением). Слово *Wisenheimer* «всезнайка» — гибрид из *wise* + части немецкой фамилии.

Изменение грамматических маркеров в процессе ассимиляции среди немецких заимствований происходит достаточно редко. Для этой группы не характерны сложные трансформационные изменения. Например, *delicatessen* «гастрономия» (заимствование из формы множественного числа), *schwarz* «выигрыш всех взяток в игре» (из немецкого значения «черный», adj > n), *schmeiß* «торговля в карточной игре» от «бросать». В АМА в отдельных словах отмечены двойные формы множественного числа, например, *festschrift* «антология сочинений, вручаемая на праздновании в университетах»: *festschriften* и *festschriften*. В слове *putz* «новогоднее украшение» в АМА регулярная форма множественного числа, в то время, как в немецком она совпадает с единственным.

Изменение семантики в процессе ассимиляции имело место в 20 % немецких слов. Это — относительно высокий показатель, учитывая поздний характер немецкого влияния. При этом сужение понятия при заимствовании лексем в АМА наблюдалось достаточно редко. Например, *Ding* «вещь» > *dingus* «устройство», *diener* «помощник» > «ассистент лаборатории», *patz* «халтурщик» > «неумелый шахматист», *katzenjammer* «неприятные последствия» > «похмелье».

Метафора и метонимия как механизм семантических изменений преобладают в данном материале. Например, *liederkranz* «венок» в «сорт сыра», *loafer* «лыжник» в «бродяга», *schwinny* «тратить» в *sweeny* «атрофия мускулов», *Fritz* «немецкое имя» в «не в порядке, неисправность», как во фразе *to be on the Fritz* (все — метафора). Следующие примеры демонстрируют различные виды смежности, на которых

основаны изменения при заимствовании: *sapsago* «вид твердого сыра» из *schabziger* «скрести + сыворотка» (сам процесс изготовления), *grindle* «вид рыбы *Amiacalva*» от *Grund* «земля», *gründel* «дно» (от привычки рыбы зарываться на дно), *schnecke* «пирог» от значения «улитка», в форме которой он сделан; *schnapper* «вид рыбы *Pagrosomus auratus*» от привычки рыбы хватать пищу ртом — *schnappen*; *Heinie* «немецкий солдат», «немец» (от *Heinreich* собственное имя).

Полисемия среди немецких заимствований в АМА развита достаточно слабо. Это хорошо объяснимо сравнительно недолгим сроком функционирования лексем: всего 15 % слов данной группы имеют более одного значения.

Развитие полисемии немецких заимствований основано на метонимии и метафоре. Например, *to hex* «практиковать колдовство» > «очаровывать», *delicatessen* «гастрономические продукты» > «магазин для их продажи», *stein* «большая кружка» > «пиво, ее содержимое», *wienerwurst* «венские сосиски» > «франкфуртер», *mucker* «мизантроп» > «отравляющий радость» (все — метонимия); *nix* «ничто» > «недоставленная почта», *bummer* «бродяга» > «грузовик для доставки бревен» > «рабочий на конвейере в шахте», *spieler* «зазывала» > «диктор», *kraut* «капуста» > «немецкий солдат», *katzenjammer* «похмелье» > «депрессия» > «сильный шум» (все — метафора).

В отдельных случаях развитие полисемии обусловлено изменением грамматических маркеров «переходность» - «непереходность» и наоборот, например, *to dunk* «макать» > «окунаться».

Нередко в АМА заимствуется не исходное, но вторичное (производное) значение. Сравним соответственно немецкий и французский материал: *putz* «чистка стен» и «изображение сцены рождения Христа», *schuß* «выстрел» и «прямой спуск на лыжах», *schafskopf* «дурак» и «карточная игра», *schnecke* «улитка» и «пирожное», *schneider* «портной» и «карточная игра», *Backfische* «жаренная рыба» и «молодая девушка», *bower* «мужлан» и «валет в картах». А также: *levee* «подъем» и «плотина от наводнения», *quete* «поиск» и «сбор денег», *brasserie* «пивоваренный завод» и «ресторан».

Продуктивность рассматриваемых лексических элементов в образовании производных в АМА достаточно низкая. Среди французской группы исключение составляют лишь несколько слов. Например, *creole*: *creolite*, *to creolize*, *creole language*; *to derail*: *derailment* «сход с рельс»; *prairie*: *prairie wolf* «степной волк» и еще более сотни композитов по модели $n + n = n$, образованных от этого слова. Также *gopher*: *to gopher* «закладывать мины нерегулярным способом», *gopherman* «горняк, извлекающий руду из карманов, куда не достает бурильная машина», *gopher-ball* «вид подачи в бейсболе»; *vendue*: *vendue master* «распорядитель на аукционе»; *picayune*: *picayunish* «мелкий, незначительный».

Среди немецкой группы только отдельные лексемы образуют более одного деривата: *nix* «ничто» и *bummer* «бродяга»: *nixie* «недоставленная почта из-за неправильного адреса», *to nixie* «ставить штемпель с пометой такой почты»; *bum* «бродяга» (сокращение), *to bum* «бродить, скитаться».

Другие особенности. Частотность употребления большинства лексем в АМА, по нашим данным, весьма низкая. Исключение составляют такие заимствования, как *creole*, *levee* «дамба», *gopher* «американская крыса», *bayou* «приток» рукав», *prairie*, *craps*, *cahoot* «сотрудничество, соглашательство», *butte* «одинокий холм», *to derail* «сойти с рельс» (все — французские); *bummer* «бродяга», *fresh* «наглый», *delicatessen*, *spiel* «болтовня», *spieler* «зазывала, диктор», *kitsch*, *klatsch* «болтовня», *coffee-klatsch* «беседа за чашкой кофе», *katzenjammer* «похмелье», *wiesenheimer* «умник», *frankfurter*, *hamburger* (все — немецкие).

Тематически большинство французских слов ограничены кулинарными наименованиями. Например, *jambalaya* «жаркое из цыпленка с рисом», *demitasse* «маленькая чашка кофе» и др. Присутствуют также обозначения особенностей ландшафта (*bayou*, *prairie*), животных и растений (*gopher*, *kinkajou* «волчица», *gumbo* «охра»), предметов быта (*bar* «сетка от москитов»), развлечений, особенно, азартных игр (*craps*, *chemin de fer*). Примерно четверть всех немецких слов связана с кулинарией, едой, питьем, например, *knackwurst*, *leberwurst* «печеночная колбаса», *sauerbraten* «жареная говядина», *rollmops* «филе селедки», *sapsago* «вид сыра» и др. Отдельные немецкие заимствования относятся к развлечениям, особенно, к карточным играм, например, *klaberjass*, *schneider* (виды карточных игр), *schwarz* «выигрыш всех взяток в картах», *schuetzenfest* «состязание в стрельбе на открытом воздухе». Немало примеров связаны с оценкой человека, часто отрицательной: *bummer* «бродяга», *fresh* «наглый», *loafer* «бездельник».

Часть французских лексем ограничены употреблением на территории Юга страны, преимущественно в штате Луизиана, например, *sacalait* «вид рыбы». Часть немецких заимствований ограничена употреблением средним районом США, Midland, либо прилегающими штатами, Пенсильвания и Мэриленд, например, *ponhaws* «жаркое из остатков мяса и кукурузы», *sots* «дрожжи», *schränk* «большой шкаф для одежды», *saengerbund* «хоровая капелла», *saengerfest* «представление хоровой капеллы», *snallygaster* «мистический ночной дух», *overden* «копна сена».

Удельный вес коннотативно окрашенных лексем относительно высок среди более поздней, немецкой группы, например, *nix* «ничто», *fresh* «наглый», *to spiel* «болтать», *spieler* «зазывала», *nitwit*, *dummkopf*,

clook «глупец» (все), *fritz*, *Heinie* «прзвище немца, немецкого солдата», *backfische* «молодая девушка» и др. Причем из немецкого языка заимствуются стилистически маркированные слова. А немногочисленные французские коннотативно окрашенные лексемы заполняют стилистическую лакуну (нейтральные во французском, разговорные в АМА), например, *boku* «много», *picayune* «мелкая монета», «нечто незначительное», *cahoots* «сотрудничество», *gam* «нога», *poontong* «близкие отношения» и др.

Многие французские заимствования проникают в общеанглийский слой. К таким лексемам относятся *craps*, *creole*, *levee* «дамба», *prairie*, *praline*, *butte* «одинокий холм», *brouhaha* «возбужденное состояние», *carryall*, *shivaree* «громкое песнопение, серенада» *to derail* «сходить с рельс», *griffe*, *automobile*, *picayune* «что-то незначительное», *gam* «нога», а также многие кулинарные названия. Их удельный вес достигает 40 % всей французской группы. Значительно меньше немецких слов проникают в общеанглийский слой. Британские и австралийские словари либо сопровождают такие лексемы пометами «orig. US», либо не содержат никаких указаний на их американское происхождение, которое становится очевидным лишь в результате специального анализа. Таковы, например, слова *fresh* «наглый», *delicatessen*, *to spiel* «болтать», *spieler*, *glitch*, *kitsch*, *klatsch*, *cold duck* «вид коктейля», *frankfurter*, *hamburger*, *sliding time* «скользящее время», *coffee-klatsch*, *wiener (schnitzel)* «венский шницель» и др. Их число достигает 15 % немецких заимствований.

Подавляющее большинство лексем двух языковых групп — существительные. Исключения — немногочисленны: глаголы *to spiel* «болтать», *to hex* «колдовать», *to derail* «сойти с рельс», предлог *chez* «у, возле, около» в специальных сочетаниях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бруннер К. История английского языка: Пер. с нем. - М.: Изд-во иностр. лит., 1956. - Т.1. - 386 с.
2. Forgue G., McDavid R. La langue des Américaines. - Paris: Auber Montaigne, 1972. - 272 p.
3. Forgue G. Les mots Américaines. - Paris: Presses Universitaires de France, 1976. - 126 p.
4. Markwardt A. American English. - New York: Routledge-Oxford University Press, 1958. - 194 p.
5. Mencken H. The American Language. - New York: Alfred A. Knopf, 1986. - 777 p.
6. Schönfelder K. Deutsches Lehngut in Amerikanischen Englisch. - Haller: Vemax Mimeyer Verlag, 1957. - 288 s.
7. Stevenson D. American Life and Institutions. - Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1994. - 144 p.

УДК 883П – 1.081

СІРИЙ КОЛІР ЯК МЕТАФОРА БУТТЯ В ПОЕЗІЇ ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА

Мінченко Т.А.

Сірий колір є домінантним у поезії Євгена Плужника. І це не дивно, бо епоха, в яку випало жити поетові, вирізнялася складністю і суперечливістю. Революція, громадянська війна, коли народ був захоплений манією самознищення, потім мирні, але хаотичні часи НЕПу, поступове наростання тиску репресивної системи – все це створювало атмосферу тривоги, пригніченості, постійного очікування репресій і сприяло зростанню відчуття екзистенціальної загубленості людини в хаосі страшних подій. Життя людей було сповнене сірих відтінків.

У першій збірці поета “Дні” знайшли відображення події громадянської війни та повоєнного часу. Атмосфера цієї епохи була ненависною Євгену Плужнику. Один з найбільших поетів-гуманістів ХХ століття, він дуже гостро відчував антигуманність цієї епохи. Людське життя, яке було для Плужника найвищою цінністю, втратило свою вартість для суспільства, отруєного ненавистю і насильством. Це доба, що вкрила душі людей “сірих хмар рядном”, доба “землі, від утоми сірої”. Нелюдська система, що санкціонує вбивства, терор, обезличує людей, нівелює їх особистість, робить їх “не героями, не жертвами...”, а “...так собі маленькими, сіренькими людьми”.

Плужник розуміє, що він теж підпадає під вплив часу, його особистість теж нівелюється. Але люди навколо ніби не помічають того: одні – без опору вмирають, інші – байдуже, холоднокровно вбивають.

Сучасне боляче ранило поета, і, навіть не почутий, він не міг мовчати, бо не міг залишатися осторонь страждань цілого народу. “Плужник володів загостреною, невсипущою чутливістю до людського страждання...” [1] – напише згодом Леонід Новиченко.

У системі часових координат сучасне для Євгена Плужника – нуль, жахлива порожнеча. І ця сіра діра, як відома астрономічна “чорна діра”, поглинає все, що досягне для її ненаситного черева : людей, їх почуття, болі, страждання. Але найстрашніше те, що ця порожнеча може поглинути майбутнє і, таким чином, знищити надію на відродження. Найголовніше для поета, ”... щоб за сірим днем десь обрій не загиб...”. І поет таки сподівається, що “обрій не загине”, бо на осі часу поряд з порожнечею сучасності існує минуле. У народі й досі жива мрія “про переліг незайманий та вільний”.

Євген Плужник був не першим, хто визначив сучасність як сірий морок, ”димно-сіру завісу”, що заважає людям пізнати справжнє життя. Михайло Коцюбинський у новелі “Сон” змальовує реальне життя у сірих тонах. Герой новели тоне, захлинається у цьому сірому морі, він відчуває, що не живе, а тільки фізично існує. Герой шукає альтернативу цій сірості і знаходить її за межами реальності – у сні. Виявилось, що його фантазії є більш життєвими, ніж реальне життя. Лише тут, у фантазіях, оживають давно забуті, глибокі, живущі почуття, тут його серце б’ється енергійно і молодо. Картини цього сну сповнені яскравих, теплих кольорів – це ожива душа героя. Такий же яскравий кольоровий світ шукає і Євген Плужник. А знаходить її поет у минулому.

Сучасне – це вік пасивності і екзистенціальної загубленості людини в сірому світі, йому передував вік страждань, щедро зрошений кров’ю на тлі активності людини, здатності до борні. З цього випливає протиставлення: сірий колір – онуки – сучасники, червоний, колір крові – діди. Шлях від сірого до червоного – це шлях ретроспекції. Минуле для поета є більш привабливим, ніж сучасність.

Хіба те, що під сірим вечірнім дощем
Десь на розі вити б і вити,
Так як вили колись і мої діди,
Називаючи вий цей співом,
Коли співів чужих сліди
Запивали червоним пивом. [2]

Прекрасні зерна минулого, як зиму, переживуть сіру безплідну добу сучасності і проростуть цілющими плодами в майбутньому.

Щоб в смузі днів сіренький і нудній
Часів нових початок розпізнати,
Коли в розлогах світових ланів
Почне життя своє минуле жати. [2]

І хоч затока “в безгомінні сірім пригаса”, вже “одна зоря бліда й висока, маревні вказує небеса”. Цей непевний дороговказ і є майбутнім, породженим надією. Але це не те майбутнє, за яке “селянський син” повинен “лягти в бур’ян головою”. Такі жертви не наблизять часів миру і спокою, зате гарантують майбутнє, залите кров’ю, освячене братовбивством. Така перспектива є неприпустимою для Євгена Плужника, для нього майбутнє – прекрасна країна справджених сподівань, віднайдені гармонії, моральності, країна вільних людей. Єдиний шлях здійснення мрії – відродження людяності, саме про це благає своїх сучасників поет:

О, ні !
Не копійки брудні !
Дайте шматочок ширості ! [2]

Тільки за цієї умови здійсниться мрія про “золотий вік”, коли життя буде підпорядковане інтересам “маленької” людини. Люди увійдуть до “радісних брам” – брам любові, миру і спокою. І цей освячений щастям час народить нову людину, про яку мріяв поет. “Прийдуть дужі й щасливі люди” з вільною від кривавих забобонів свідомістю, здатні до співчуття. Сірість зникне з життя і з душ людей. Нащадки тих маленьких, заштовханих, принижених істот побачать “справді велику, невмирущу, як вічність, любов !”

Хоча сучасники і не чують пророчого голосу поета, він вірить, що колись його слова розбурхають серця людей. Євген Плужник, як засуджений до страти Галілео Галілей, промовляє пророчі слова: ”А все-таки вона обертається!”

Але сірий колір у поезії Євгена Плужника стосується не лише сучасного йому життя: він несе в собі глибоке психологічне значення. Часто сірий колір вживається як своєрідна характеристика психічного стану поета. Вдамося до використання класичних методик психологічної діагностики, зокрема, ”тесту Люшера”, що дає психологічну інтерпретацію уподобань людини в області кольору. Таким чином, ми спробуємо відтворити особливості психічних станів поета, вплив яких виразно прослідковується в поетичному тексті. За “тестом Люшера” вибір певного кольору відображає настрій, емоційні стани, певні риси особистості.

Як ми вже зазначали, для кольорової гами творів Євгена Плузника характерне домінування сірого кольору. Надання переваги цьому кольору свідчить про певні негативні тенденції: тривожність, стрес, розчарування, самотність. Чи має таке трактування підстави стосовно поезії Плузника, ми й спробуємо з'ясувати.

Важко впливала на психічний стан Євгена Плузника невиліковна хвороба – спадковий туберкульоз. Постійна боротьба з хворобою, періодичні її загострення, перебування на межі між життям і смертю виснажували поета. Плузник усвідомлював свою приреченість на ранню смерть, що позбавляло його душевної рівноваги. Сірий колір у поєднанні з похмурою іронією говорить про знижену енергетику:

Знов за вікном осіння тиха мжичка...
Знов у палаті сірий смерк розквіт...
Нудьгуй, нудьгуй... Розвага невеличка –
Задавнений плеврит. [2]

Але ми можемо говорити лише про певний відбиток, який наклала хвороба на темперамент та енергетику поета, що, в свою чергу, вплинуло на творчість.

Дуже часто в Євгена Плузника сірий колір асоціюється з пасивністю, нездатністю до дії. Як зазначає Ганна Токмань у статті “ORDO AMORIS ліричного героя Євгена Плузника”, “загадка ліричного героя Євгена Плузника полягає у відсутності в його зображенні категорії героїчного: він не воєвода і не натхненник подвигів, не відсторонений від світу мудрець і не протестант-пасіонарій” [3]. Так в поемі “Галілей” поет розкриває сутність своєї “сірості”:

Не герої, не жертви... ми так собі...
Ті сіренькі, маленькі люди,
В кого серця гарячий бій
Бодем виснажив груди! [2]

Таким чином поет говорить: я не герой, здатний до боротьби, і навіть не жертва, здатна до активної оборони й захисту свого життя, але в мене є дещо більше – “серця гарячий бій” – бурхливе духовне життя, безмежний духовний світ. Він вдивляється в навколишню дійсність і не бачить для себе в ній місця, як і для всіх інших, “що в житті похились травою”. Їх існування сповнене болем, болем, що є каталізатором духовного життя особистості, він очищає душі, призводить до морального зростання людини й усвідомлення найвищих цінностей буття. Але що до того “болю вічного” “вічно щасливим братам?” “Чим можуть зацікавити аморальну епоху моральні, духовні здобутки цих людей? Нікому немає діла до “маленького людського серця агонії.”

“Позитивній сірості”, що виступає синонімом пасивності, бездіяльності, малості й загубленості у житті, протистоїть “сірість” агресивна. Вона є виразником негативних тенденцій у духовному житті людини. “Сірість” виступає синонімом інтелектуальної й духовної обмеженості, ницості потреб та ідеалів. НЕПівська реальність надавала таких прикладів більше, ніж достатньо:

Кооператор один знайомий
(Сірий костюм, рукавички, бриль)
Говорив мені :
Вам двадцять сьомий,
А ви й досі ще гниль! [2]

Коли Євген Плузник трактує людину як носія “сірості”, він відходить від застосування сірого кольору відносно часу. Час вже не є похмурим проваллям, всепоглинаючою порожнечою, він вже стає “заповітним”.

Саме тут зосереджена екзистенціальна проблема вибору. “Заповітні часи” відкриваються тільки тому, хто обере вірний шлях, шлях людяності, щирості та духовності. Саме вони залишаться правими перед обличчям невблаганого судді-часу, тільки їм буде даровано відпущення гріхів.

Зовні ці люди сірі й буденні, заштовхані, але то тільки зовнішнє. Такими їх зробила сталінська репресивна система, обставини життя. Та сірість існування, постійне приниження все-таки не змогли загасити вогню в їх душах, зовнішня “сірість” не увійшла в духовний світ людей. Свою внутрішню неповторну сутність, “іскри сонця, відбиті в людських очах”, протиставляють вони холодному, байдужому, сірому світу. Система зробила цих людей жертвами, але вони не збираються миритися з вироком, вони чіпляються за життя. Як сказав Еріх Марія Ремарк у романі “На Західному фронті без змін”: “Людину можна вбити, але її не можна перемогти”[4]. Непереможність людини Євгена Плузника у людяності, доброті, співстражданні, саме ця глибинна людяність і є тим внутрішнім стрижнем, що слугує їй опорою в житті.

У поетичному тексті Плузникових творів образам надається не лише фактичне, а й символічне значення. Сірий колір має в образній системі Євгена Плузника свої смислові відповідники. Часто зустрічаємо в контексті отожднення смислового навантаження сірого кольору і образу ночі:

Сіра мжичка за вікнами... Ніч... Кімната.
 І сьогодні таке, як вчора...
 Стала ніч над горами. Затока
 В безгомінні сірім пригаса... [2]

“Стала ніч”, але чому ж тоді “безгоміння сіре”, коли логічніше було б вжити прикметник “чорне”? Тут ми можемо спостерігати нагнітання інтенсивності певного психічного стану ліричного героя за допомогою образів асоціативних синонімів. “Сірість” для Плужника – поглинаюча, нівелююча сила. Так само і ніч виступає поглинаючою силою, під її завісою стирається різноманітність життя, породжена світлом. Сірість – це “ніщо” – буття без сенсу. Це “ніщо” й поглинає людину. Та надходить час, коли ніч вже не владна над людьми – час світанку. Промені сонця розганяють темряву ночі, а промені щасливого майбутнього освічують безлику сірість сучасності.

Для поезії Євгена Плужника характерне асоціативне поєднання образу осені і сірого кольору :

Знаю, сіренький я весь такий,
 Мов осінній на полі вечір... [2]

Безликість пересічної “маленької” людини, з якою асоціює себе автор, порівнюється з похмурих осіннім вечором. Тьмяна череда днів пізньої осені, схожих один на одний, наганяє нудьгу, набридає одноманітністю. Так і ця маленька “сіренька” людинка, одна з натовпу, нічим не вражає увагу. Для неї життя відкривається своїми найжорстокішими проявами. Її “стомлені плечі”, “гаснуче серце” – все це є настільки незначущим для системи, що вона ладна пожертвувати тисячами цих людей заради химерного “світлого” майбутнього. Але справжнє щасливе майбутнє проростає в душах саме цих людей. Лише вони своєю моральністю, чистотою, людяністю можуть наблизити майбутнє.

Хоча сірий колір і посідає визначне місце в поезії Євгена Плужника, поет намагається знайти вихід з цієї сірої безодні. Плужник шукав цю альтернативу і в поезії, і в житті. Він не мав точних рецептів виходу з сірості сучасного, але знав – дорогою, що веде до виходу із кризи, є відродження загальнолюдських цінностей. Саме цей шлях виведе суспільство з сірого мороку безцільного існування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Новиченко Л.М. По той бік спокою //Новиченко Л.М. Вибрані праці в 2-х томах – Т.2.- К.:Дніпро . – 1984. - С. 271 - 333.
2. Плужник Є.П. Поезії.- К.: Рад.письменник.- 1988. - 415 с.
3. Токмань Г. ORDO AMORIS ліричного героя Євгена Плужника// Вітчизна.- 1997.- № 7-8. - С. 114-117.
4. Ремарк Ерїх Марія. Твори в 2-х томах.:Т.1: “На Західному фронті без змін”. “Три товариши”.-К.: Дніпро.-1986. - 293 с.

УДК: 802/809 : 26

СИМВОЛІКА ТВОРІВ М.КОЦЮБІНСЬКОГО ТА ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ ЇЇ В ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНОЇ ТА ФРАНЦУЗЬКОЇ УКРАЇНКИ)

Мирошніченко В.В.

Серед головних причин, що спонукали М.Коцюбинського до написання цілої низки “екзотичних” творів були пошуки надзвичайних вражень, що значно розширило діапазон української національної літератури, ввівши до її обігу тематику й сюжети інших етносів, як тих, що проживали на теренах України, так і поза нею. Ще більше той інтерес підігривали відомі на той час фольклорні й етнографічні студії з побуту й способу життя гірських карпатоукраїнців – гуцулів, окремішній світ яких так блискуче відобразив Коцюбинський у своєму творі “Тіні забутих предків”. Кульмінацією став показ екранізованої версії цього твору, створеної відомим кінорежисером С.Параджановим, який отримав найвищу нагороду Канського кінофестивалю і поширив резонанс про цей твір на цілий світ, але своєму глядачеві був доступний лише під час ювілейних подій або з нагоди наукових конференцій, що проводились у родинному гнізді Коцюбинських у Чернігові, де мешкає тепер музей імені письменника.

Кожного, хто причетний до цього твору (і до тематики також), надихало на творчість те враження, що його отримуєш після знайомства з місцем та матеріалом про нього і самим твором. Екзальтоване у такий спосіб враження стимулювало Коцюбинського до створення “*fiat lux*”, твору усього свого життя, С.Параджанова на його кіношедевр “*Les Chevaux de Feu*”, а згодом і Стівена Шумейка та Марка Царинника, а також Ж.Меркадэ й Е.Крюба на переклади й дослідження тематики, пов’язаної з цим твором, Марі Шеррер-Долгорукі – на екзальтовану передмову, Богдана Рубчака – на екзальтований відгук та есе, а Дж.Лукія на успішну публікацію цього шедевр у “*Ukrainian Academic Press*” (а мене на окремих розділ дисертації. – В.М.) [1], [2], [3], [4], [5], [6].

Окремий паралельний світ, створений М.Коцюбинським у цьому харизматичному творінні, надихав вітчизняних та закордонних фахівців на етнографічні, мовознавчі, фольклорні (а тепер ще й демонологічні/езотеричні розвідки), викликаючи непересічний інтерес до самого етносу, зображеного у творі. До речі, інтерес цей давно уже вийшов за рамки літературної чи фольклорної творчості, на кшталт “Верховино, світку ти наш...” Серед причин, що спонукали до написання цього твору, французькі дослідники Е.Крюба та М.Долгорукі відмічають повільне і підсвідоме дозрівання авторського задуму, бажання написати твір, у якому він міг би повністю реалізувати себе й свій задум у такий спосіб, аби твір цей став працею усього його життя. Отже, поєднавши довгу й ретельну підготовку, майже наукову роботу з вивчення етнографічних матеріалів та особистий досвід, отриманий під час відвідин Криворівні, Коцюбинський, який, до речі, уже перебував у захваті від усього прочитаного й побаченого, а особливо від того, що відчув особисто, створив дивовижний, вигадливий, гострий і дотепний, мудрий і людяний, демонічний і чарівний твір – справжній ‘*lux gratuite*’ (дароване світло), що врешті-решт надав йому задоволення скоріше духовне, аніж матеріальне [5].

На думку канадських дослідників, твори Коцюбинського проросли корінням із українського життя, але вони є ще й психологічними студіями, співзвучними духу ‘*fin de siecle*’, кінця століття [1]. Автори розвідок сприймають цей твір через призму суб’єктивного сприйняття, якому притаманним є акцент на містичній стороні його сюжету, і де рефлексію Коцюбинського позначено національною та соціальною психологією, що корінням своїм проросла із фольклорного ґрунту українського народу й гуцульського етносу зокрема. Творчий підхід до фольклорних та етнографічних матеріалів посприяв успішному відтворенню специфіки гуцульського світосприйняття навколишнього світу, який заломлюється через призму міфологічного його бачення. Сюжет повісті побудовано на злитті й переплетенні фізичного й метафізичного елементів, що відбиває тогочасний гуцульський спосіб мислення.

У радянські часи робилася спроба відгородитися від містичного елементу твору, але переплетення реального й фантастичного, що на ньому побудовано твір, вперто зумовлювало підсилену увагу саме до фантастичного компонента твору, до його символіки врешті-решт.

“Паралельний світ”, що його створив у своєму творі М.Коцюбинський, привертав увагу не тільки майстрів пера, мелосу і пензля. Так, шотландський дослідник Дж.МакГрегор, розповідаючи з надзвичайною теплою про українців (власне то були галичани й гуцули – В.М.), що розбудовували культуру й економіку провінції Альберта, щедро підкреслює їх чесноти і проводить паралель з шотландцями, які мають дивовижну схожість з ними не тільки психологічно, бо влаштовують схожі видовища і танці, вщерть наповнені варварською напруженістю, також мають схожі: демонологію, містику, і, нарешті – своїх Роб Роя і Олексу Довбуша, Роббі Бернса та Шевченка [10]. Резонансом на цю етнографічну розвідку була стаття Юрія Кленового (сина В.Стефаніка) “Чи справді вільні землі?”, що з’явилася в 4-му числі літературного альманаху “*The Word*” (“Слово”) (Нью-Йорк, 1970). В ній автор коментує, що дійсно не існує двох народів з різним етнічним походженням, які б мали стільки подібностей, і Дж.МакГрегор наводить цьому численні приклади, змальовуючи характери сучасних нащадків – далеких від батьківщини гірських українців і шотландських верховинців (які, отже, виступають зовсім не блідою тінню їх давніх пращурів – В.М.) – нащадків волхвів і незабутніх характерників.

Через два роки після появи французького перекладу “Тіней забутих предків” у видавництві *Ukrainian Academic Press*, Літлтон (штат Колорадо) було надруковано англійський переклад цього твору, виконаний Марком Царинником, супроводжений розвідкою Б.Рубчака з утаємниченою назвою “*The Music of Satan and the Bedeviled World*” (Музика сатани й заворожений світ. – В.М.). А ще раніше переклад цього ж твору побачив світ у серії публікацій на сторінках “*Svoboda Ukrainian Daily*” (Джерсі Сіті, 1940), виконаний Стівеном Шумейком. Уривок цього твору, а точніше його адаптація з’явився у березневому номері “*The Ukrainian Canadian*” (1982) під назвою “*Ivanko and the Chuhaister*” в інтерпретації М.Т.Скрипник. Ще один французький переклад, виконаний Е.Крюба, побачив світ у виданні *Kotsyubinsky M.M. Nouvelles: -- Kiev: “Dniro”, 1971.*

Поняття “символіка/ символ” означає умовний якийсь знак/ сигнал/ символ/ факт, слово або предмет, що умовно/ символічно означають сутність якогось явища чи предмета або факту, є завше фігуральним, воно імпліцитно несе в собі інформацію про порівняння/ поєднання чогось з чимось, виступаючи у вигляді тропу, артефакту, тотему, що в контексті літературного твору може виступати в ролі образу,

внаслідок реакції проти натуралістичної приземленості, коли на місце імпресіоністичної деталі – вражень та відчуттів приходять узагальнення, як реалізація суб'єктивних відносин поета зі світом людей.

Символ є кінцевою межею еволюції поняття-образу, його максимальним ступенем узагальнення в процесі апробації та універсалізації його змісту в численних мовленнєвих контекстах і поза ними, що призводить врешті-решт до його іконізації у вигляді містичного/ емпіричного якогось феномена, повір'я, тотема, фетиша.

Символічною виступає, отже, спроба Коцюбинського відтворити у своїй уяві, а відтак і у творі, тіні забутих гуцульських пращурів. Це є наслідком того, що, на відміну від сонячного й гармонійного світу острова Капрі, що так вразив уяву “сонцепоклонника” Коцюбинського, спонукавши його до написання цілої низки сонячних новел, Карпати в його уяві постали світом таємничим, інтригуючим, темним і демонічним [3].

Серед критиків Західної Європи, США й Канади існує подвійна думка про цей твір: 1) це є відхід від попереднього стилю й тематики і початок нового творчого етапу, продовжити й розвинути якого далі не дозволила письменникові його передчасна смерть; 2) “Тіні забутих предків” є по суті продовженням і синтезом усіх його філософських та психологічних студій, що володіли помислами письменника на протязі усього зрілого мистецького періоду [1], [3], [5].

Акцентуючи увагу на типовій зацікавленості пересічного українця незвичними й надзвичайними явищами й демонологією, успадкованої від пращурів – слов'ян, західні фахівці (зокрема Е.Крюба, Б.Рубчак) підмічають особливий інтерес Коцюбинського до екзотичних середовищ татар і молдаван, небезпечного способу життя політичних вбивць, сатрапів і революціонерів, що й спричинило, на їх думку, тяжіння письменника і його захоплення дикими, спонтанними й романтичними гуцулами, а отже генетична пам'ять письменника спонукала його помістити своїх героїв у площині, де знаходиться межа світу реального, фізичного і потойбічного, метафізичного, так само, як, на нашу думку, історична реальність помістила героїв українського етносу, фольклору та історії – запорозьких козаків на межі трьох світів – християнського (православного обряду), а відтак свого, та мусульманського і католицького – чужого, потойбічного і ворожого. Створивши цей твір, Коцюбинський, отже, повернув у такий спосіб із небуття тіні давно забутих пращурів, аби нагадати, звідки прийшло до нас таке містичне сприйняття світу.

Б.Рубчак говорить про трикутникову побудову твору, якого складено із таких його сторін, як 1) реалістична,

2) реалістично-міфологічна, 3) легендарно-міфологічна плюс персоніфікований особистий рівень поетичного світосприйняття світу самим митцем. Зазначається, що сюжет при цьому так само, як і у більшості його творів зрілого періоду, слугує у Коцюбинського лише каркасом для побудови, в якій збирається та інтерпретується символіка його творів, що, до речі, провокує деяких критиків на пошуки літературних паралелей [3].

Верхній шар цього твору дійсно сигналізує соціальний характер, бо мова йде про бідність гуцульської сім'ї, але глибинний аналіз виявляє ще й такі втаємнічені факти, як сатанинське походження головного героя, метафоризацію природи й містифікацію сюжету, залучення до нього давніх архетипів та міфічних фігур язичницьких богів (Пана) та літературних прототипів (Мефістофеля), а на рівні езотеричному – ще й астральну символіку й містерії дванадцяти (а то й тринадцяти) астральних знаків Зодіаку.

Символами у творі виступають 1) коломийки як засіб самовираження героїв та засіб визначення будь-якої іншої значної події гірського буття “номада”-гуцула. Коломийка слугує тканиною, що одягає весь твір, поєднуючи й інтегруючи його. 2) Магія – чорна і біла, що використовується для створення інтриги й розвитку сюжету. Музикальні інструменти: трембіта, що проголошує або віщує смерть, народження, іншу значну подію; сопілка/ денцівка/ флюора та музика, що вони її грають – від зачарованих мелодій щезника/ арідника до Маріччиних співанок та гуцульських полум'яних танців, а також мелодій – ритуальних, релігійних, сигнальних, символічних.

Майстерніть гри на сопілці, отримана від диявола, на відміну від аналогічного сюжету, відомого в західних літературах, трактується Коцюбинським як прокляття. Паралельний образ Пана, якого помилково наділено музикальним талантом Аполлона, виступає джерелом натхнення для містичного відгуку, яким наділено музикальну натуру головного героя, який реагує у такий спосіб на таїни природи, і, як літературний образ, прокладає шлях до літератури символізму.

Щезник/ арідник, диявол у двох своїх іпостасях, виступає у творі особливим типом Мефістофеля, з яким Іван укладає спілку і який виступає каталізатором його спасіння й покарання водночас, відбиваючи специфіку гуцульської концепції християнства, що має дещо причинний характер. Цей факт ілюструє картина святкування гуцульського псевдо-християнського, а насправді язичницького святкування храму, коли спалахує безглузда сутичка між ворогуючими родинами. Отже, кохання Івана і Марічки зароджується на ґрунті, политою кров'ю родаків, і під журливий акомпанемент трембіти, що оплакувала

смерть Іванового батька й кидала зловісну тінь на його власну долю. Символічним є й те, що у творі протиставлено навіть музику – срібні мелодії сопілки й похмурі звуки трембіти. Останні перемагають, коли смерть бере гору над коханням.

Головною опозицією твору виступає конфлікт між поетичною уявою митця, надиханого коханням, і жорсткою владою соціуму та похмурого натурального довкілля. Все це відбувається під акомпанемент Маріччиних “співаночок”, що роблять людяними відчужені й неземні, надихані шезником/ арідником мелодії флюари, і роблять вони їх у такий спосіб земними. Фоном для кохання молодих героїв твору слугує натуральний пейзаж і язичницький пасторальний контекст, де герої твору пізнають цю науку, спостерігаючи її у тварин. Так символічно втілюється концепція Коцюбинського про обов’язки поета перед мистецтвом світським і чистим мистецтвом [3].

Важливим символом у творі виступають гори, тло, на якому розгортається сюжет і створюється певний настрій – від замріяного до віщого/ похмурого, що викликає передчуття лиха. Мешканців Карпат оточує подвійна реальність, яка зливається в одну у критичні моменти їх буття. Гори ніби слугують вертикальною площиною хреста, що поєднує земне буття з піднебесним, відокремлюючи одну реальність від іншої, а відтак люди, що мешкають у тій площині, значно відрізняються своєю ментальністю і способом життя від жителів долини, бо розташовані ближче до космосу. Саме звідти доходять ті дивовижні історії, відгуком яких став цей твір Коцюбинського, і саме цим пояснюється той значний інтерес, що його виявляють дослідники і фахівці до цього населеного мікрокосму. Як і в акварелі “На камені”, гори слугують тією межею, лінією “табу”, що спричиняє загибель кожного, хто її переступає (Іван, Алі). Іншим символом кордону з потойбіччям виступає вода (ріка, море), де знаходять свій трагічний кінець Фатіма й Марічка. Містичну роль відіграє пейзаж (“готичний пейзаж”), стихія – “вітер, гострий, як наточена бартка”. Фізичний та метафізичний аспекти зливаються у творі в один, стверджуючи й передбачаючи одне одного. Автор, як і його герой, сам ніби перебуває в пошуках того міфічного джерела, від якого отримав своє власне мистецтво.

Отже символічний герой здійснює подорож до символічного місця. Але після загибелі своєї важливої спільниці він перетворюється на вовулака (“вервольфа”), жертву чорної магії, втілену у образі шезника/ арідника. Символічний образ чорної магії, як і в інших творах Коцюбинського, втілено у вигляді темної метафори – звіра, що символізує сучасний йому технологічний прогрес і соціум, в якому він перебуває, а це викликає паралель з французькими художниками Барбізонської школи та імпресіоністами, отже, міфічний та психологічний аспекти, так само, як і у романтиків і символістів, а згодом і у Юнга, взаємно підсилюють одне одного.

Образ псевдо-Марічки, що прийшла із світу мертвих, і яку Іван зустрічає вперше біля потоку, що забрав Маріччине життя, перетворюється на викривлену метафору його кохання.

Дар поезії розглянуто як прокляття, бо він викликає заздрість, незрозуміння й несприйняття його колективною ментальністю соціуму, породжуючи відчуження героя від людей.

Викривлено міф про Орфея: в “Тінях забутих предків” кохана дівчина, а точніше спотворений її образ, веде свого нареченого у зворотному напрямі – в країну мертвих, звідки прийшла сама. Свідомість героя роздвоєно, “розщеплено”, як у К.Г.Юнга, між темною і світлою сторонами жіночого принципу. Іванова однакова приязнь до Марічки й не-Марічки виявляє його нездатність відрізнити світ реального від ірреального, що віддзеркалює особисте почуття Коцюбинського, що він його відчував у зрілий період своєї творчості, коли він ще не відрізняє чорної магії від білої, а відтак, за словами Рубчак, не відрізняв “народний міф” від особистого. У творі цей факт відображено у вигляді “братства” людей і не-людей (танок з чугайстиром), проявленого на найелементарнішому рівні їх буття. Похоронний ритуал також символізує єдність людини і лісового духу, проявлений на лоні природи, такий собі синтез життя і смерті, повний кругообіг людського буття на землі. В зображенні похоронних ігрищ продемонстровано кінець “особистого міфу” на фоні “народного” (Рубчак), суперечність між авторовою силою поета і його слабкістю як людини, адже в бурхливому потоці життя, що нуртує навкруги, поетове життя виглядає швидкоплинним і дуже вразливим, “мов вишневий цвіт”.

Як і інші твори цього циклу, повість “Тіні забутих предків” завершує етап побудови філософського кредо автора, бо разом з його смертю пішли з життя і два його концепти – громадянина і письменника, що також є характерним для тогочасної літератури. Притаманне йому надто відповідальне ставлення до своєї творчої праці призводило до постійної тривоги за особисті недоліки і почуття зради за своє покликання, викликаючи напади самоприниження, що також відповідає духу сучасного йому модернізму (та містерії астрального поля Діви, під яким він народився). Коцюбинський вірив, що, потрапляючи у тенета творчості, він стає приреченим на зраду, бо площина справжнього мистецтва лежить поза межами образів, втілених словами, у якійсь синкретичній площині (Рубчак), де панує довершена чистота. Отже, він прагне створити власний світ ідей, що є альтернативним світові Малларме, і вірить, що світ цей має позбавити його почуття зради, бруду й жадоби. Але таке бачення є злом більшим у його містичному

розумінні, ніж зло “зачарованого світу”. Письменникові не вдалося досягти чистого мистецтва у філософському його розумінні і розв’язати протиріччя, що виникає на межі між чистим мистецтвом і життям, а, отже, тепер він блукає в пошуках свого покликання, музика ж сатани і зачарований ним світ є однаково проклятими і приведуть письменника до зради, а врешті і до його фізичного кінця.

Отже, та двоїстість, що є характерною для пристрастей Коцюбинського, і яка у вигляді енергії високої напруги протікає між двома полюсами його творчості, саме та енергія допомогла авторові створити більшість його творів, разом з “Тінями забутих предків”, а протиріччя, що виникає у площині між чистим мистецтвом і авторовим особистим досвідом, безперечно робить Коцюбинського письменником усього ХХ сторіччя, що мінає [3].

Порівняльний план-аналіз першотвору і його перекладів (англомовний метатекст Марка Царинника й французькі Ж.Меркаде й Е.Крюба) наводять на думку, що культура й культурологія обох країн – сприймачів авторської концепції художнього твору (АКХТ) М.Коцюбинського, переплавивши й “перетравивши” загалом велику кількість літературної й мистецької інформації, виробили гнучку систему залучення тієї інформації до свого обігу. Дескриптивні можливості англійської й французької мов, хоч і різні за характером і технологічними засобами, дозволяють відтворити у перекладі будь-яке чуже поняття, годі говорити про загальний зміст, а носії двох мов, особливо, коли вони генетично споріднені з обома, будучи представниками другої, третьої чи подальшої генерації української еміграції в США або деінде, здатні не просто перекласти твір, а навіть синтезувати його зміст у певний сплав обох культур, що, до речі, й сприяє здійсненню вдалої спроби відтворити АКХТ в перекладі.

В перекладах “Тіней забутих предків” застосовано як традиційні методи трансляції змісту першотвору і окремих його частин, так і вдале їх поєднання з численними національно-культурними аналогіями та тлумаченням у текстовому рядку, підряднику й коментарях, що дає підставу говорити про етнографічний різновид перекладу художнього тексту. Усі три інтерпретатори до тонкощів володіють майстерністю мімікрії, здатністю перевтілюватися в самого автора. До того ж і сам Коцюбинський сприяє цьому, даючи лаконічні підказки у самому тексті, враховуючи специфіку сприйняття твору пересічним читачем Східної України та будь-яким іншим. Це дозволяє перекладачам навіть подекуди інтерпретувати його текст, пристосовуючи його до специфіки мовлення на мові перекладу, наприклад, у такий спосіб: аридник (злий дух) – ‘the evil spirit of the aridnyk’.

Діалектизми – лексичні, етнографічні, “карпатизми”, інші мало відомі поняття завше уточнено у контексті трансляту, виходячи саме із специфіки першотвору, а не тільки загальновідомих паралельних понять, таких як, наприклад, русалка – ‘a water nymph’, а не загальновідоме ‘mermaid’, а також нявки – ‘the wood nymphs’, мольфар – ‘a sorcerer’, чорнокнижник – ‘a necromancer/ necromancieuse’, планетник – ‘an astrologer’, при цьому французькі перекладачі є завше дуже близькими до тексту першотвору: “планетників усяких” – ‘les astrologues de toute espèce’, ‘les astrologues de toutes sortes’, виказуючи ще й знання специфіки перекладуваного феномену.

Смисл етнографічних реалій інтерпретовано засобами гіпо- й гіперонімії, але виділено курсивом, сигналізуючи їх емпатичне вживання й привертаючи увагу читача, конкретизуючи зміст поняття або культурологічного терміну/ реалії, що свідчить про обов’язкову специфікацію – себто диференціацію → уточнення → паспортизацію компонентів смислу в перекладі на початковому його етапі. У такий спосіб перекладено, окрім етнонімів, ще й зміст назв окремих об’єктів довкілля, орнітологічних термінів або діалектичних понять типу “каня” – kite, “оберіг” – a peaked stack of hay, “маржина” – sheep, “висока кичера” – a high peak, “ватаг” – chief shepherd, vatah, le berger en chef, le chef de bouvier, le doyen de bergers; “спузар” – a fire-keeper, “козар” -- a goatherd, “бовгар” – a cowherd і загальне “чабан” – a shepherd.

Специфічні назви місцевості передбачили вживання аналогій: “полонина” – upland, upland pasture, un alpage, les paturages, спостерігається, як бачимо, навіть деяка фонетична подібність, далі: “царинка” – high fields, hay fields, “плай” – the green upland track, highland path. Диференційовано згідно стильового реєстру соціальні поняття, такі як “любас” – a lover, “любаска” – a paramour, “газда” – a master, особливі предмети гуцульського домашнього побуту: “бартка” – a hatchet, une hachette, une hache, a broad ax, an ax; “постоли” – mocassins, “ліжник” – warm woolen bed cover, “гугля” – a mantle, “кресаня” – hat, fancy straw hat, “легінь” – lad, “дедьо” – daddy. У більш структурно поширених висловлюваннях навіть збережено риму: “готури гутіли” – heathcocks hissed; “трембіта трембітала” – the trembita had once echoed; “канькає каня” – the kite’s weeping; “співанками косичила їх розлучення” – she wove a wreath of their parting; зберігаючи у такий спосіб чи компенсуючи фольклорну традицію. У більш складних випадках смисл понять визначено у розширеному

контексті, а співанки й коломийки перекладено зі збереженням ритму й інструментовки, відтворюючи їх, головним чином, білим віршем, причому відтворено як зміст коломийки, так і її образність, лише деякі місцеві назви замінені гіперонімами типу “Менчила” – а *mountain crest, par le village* і т.ін. При цьому М.Царинник мистецьки вплітає архаїчні форми для відтворення урочистої оповіді персонажа, а також тлумачить зміст реалій у текстовому рядку, коректно і майже непомітно, так само, як і автор першотвору, що дозволяє заховати лінійне відхилення (тут декомпресію) від структури першотвору і водночас дати вичерпне за змістом пояснення.

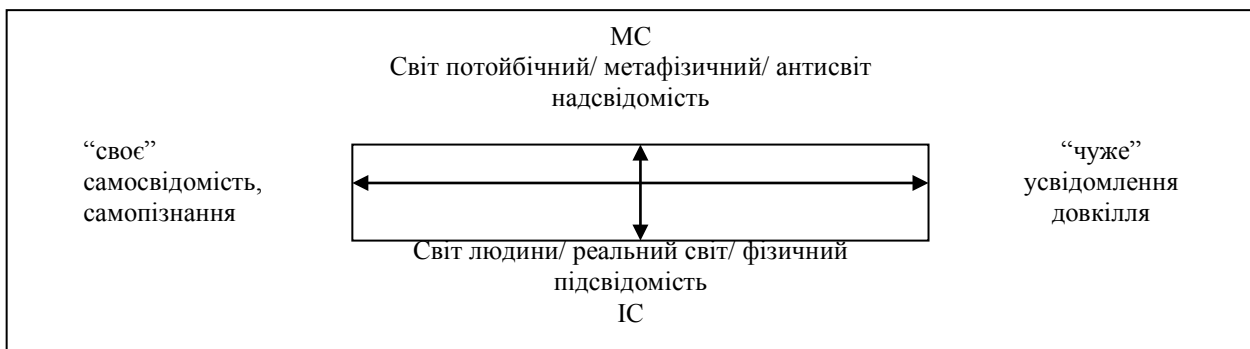
При відтворенні символіки цього твору варто також мати на увазі, що для гуцулів, які зберегли багато чого із своєї духовної спадщини, та за причин їх географічної відокремленості від загального соціуму, притаманним є поєднання християнства з язичництвом, а отже відтворення їх багатой символіки в перекладі стає надто важливим. Згідно з концептом модернізму, навколишній світ (космос) тримає під контролем особисту свободу людини, що, до речі, також відповідає упередженому ставленню гуцульського етносу тих часів до надприродних явищ. У поетовій уяві свобода творчості протиставлена чорній магії влади і соціуму, в уяві представників якого ще живуть давні архетипи – символи (міфологічні сюжети, що їх згодом втілено у свідомості й підсвідомості людей, у сюжетах буття, в героїці, психології поведінки тощо), ті давні архетипи, власне, і породжують такі уявлення.

Згідно астральної проекції на простір, що його створив у своєму творі Коцюбинський, стає зрозумілим, що структуру його побудовано на зразок давнього й універсального знаку, знаку усіх знаків – хреста, що в езотеричній практиці символізує єднання землі (горизонталь) і космосу (вертикаль). Символом вертикальної площини на шляху “реальний світ” (біосфера, згідно з вченням В.Вернадського) → потойбічний світ (“ноосфера”, космос) слугують у повісті гірські вершини. Сходження на них, що його весь час здійснюють герої твору (і реальні люди, що мешкають у Верховині), є, отже, також символічними, адже вони (герої твору), окрім матеріального інтересу, прагнуть також і самоствердження у такий спосіб, пізнання таїн потойбіччя, задоволення своїх матеріальних і духовних потреб. Отже, гірське пасмо (“горби” на просторіччі, що мають свої конкретні назви типу “Говерла”, “Піп Іван”, “Замагора” та ін.) або “верховина” постають водночас як світ реальний, так і навпаки, бо там символічну службу править і “камлає” ватаг, головний жрець і “дух полонини”, і туди кожної весни, офіційно й реально відправляють на літній випас овечі отари. Церемонія, офіційно проголошувана, як “полонинська весна” і обставлена усіма ритуальними процедурами, що віддзеркалює давній гуцульський архетип, а відтак і звичай – проводи отар на полонину. Тут символіку дивовижно поєднано з реальністю, що вражає настільки, що її не змогла позбавити гуцулів навіть радянська влада, мабуть тому, що й сама була по суті побудована на кшталт язичницького архетипу – поклоніння ідолу/ псевдобожеству.

Важливим символом слугує чабан, якого час від часу порівняно автором то з “духом полонини” (“Тіні забутих предків”), то з міфічним богом (“Fata Morgana”), і в якого автор вкладає дуже глибокий смисл, пов’язаний із давнім архетипом чабана, як символу посередника між природою і людьми, а отже, у творі подибуємо численні ритуальні та навіть символічні замалювання, де героєм стає чабан, а в стилістичному відношенні, це поняття, використане як образ, слугує також і стержневою основою для побудови тропів і стилістичних фігур, виступаючи водночас образом, символом і метафорою.

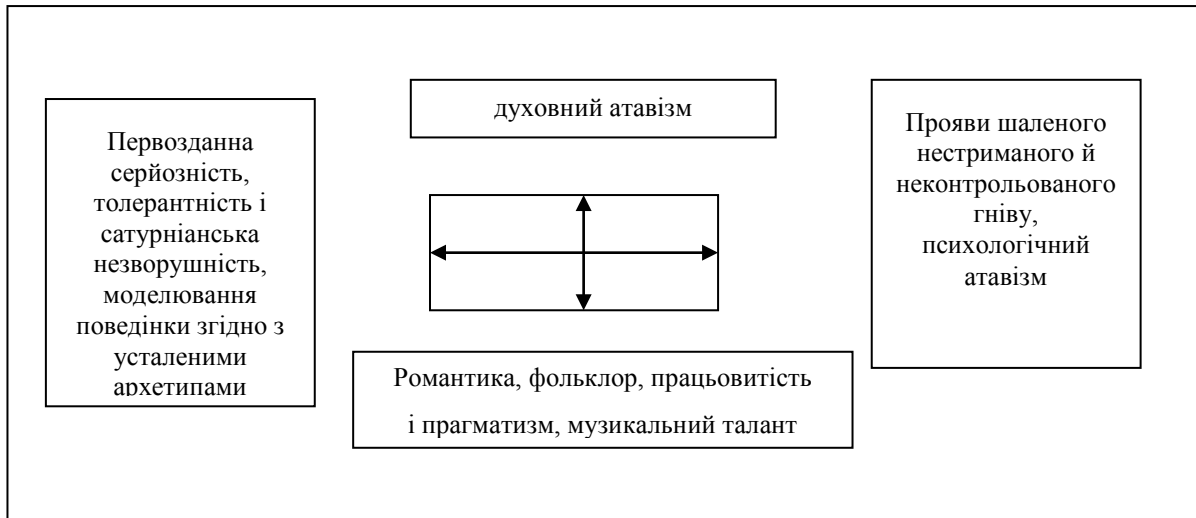
Цей глибинний пласт, що пов’язаний з символікою твору, дозволяє розглядати його зміст одразу у декількох вимірах – часо-просторовому і поза ним, по вертикалі і по горизонталі. Це ніби стереоскопічне полотно, яке спостерігаєш зверху, збоку і зсередини водночас.

Символікою горизонталі [про структурування площини потойбіччя див.7] слугує сам сюжет, рознесений у часі-просторі й помічений символічними датами церковного/ народного календаря, це є також зображення характерів персонажів та відносин поміж ними, пейзажні замалювання, ритуал тощо. Символіку, отже, побудовано за принципом езотеричного хреста:



МС ↔ ІС – зв’язок з колективною свідомістю й іншими рівнями космічної ієрархії.

Така вираженість протилежностей відбиває класичний Гераклітів закон, відомий ще донедавна, як закон єдності та боротьби протилежностей, і зумовлена вона місцем перебування зображеного у творі етносу та його ментальністю. Верховинна направленість духовного буття і заземленість матеріального мислення, суперечності психологічних характеристик, все це разом моделює ту специфіку у вигляді хреста:



Символом контакту з потойбіччям виступає трембіта, проголошуючи перехід душі героя до іншосвіту, а також і невловимі мелодії флюяри і денцівки, що дає проекцію музики іншосвіття у реальний світ, впливаючи на нього у такий спосіб і створюючи ілюзію із тої реальності, в якій герої твору перебувають. Символічний кордон – гірські вершини, гірський потік сигналізують нестійку рівновагу між реальним та ірреальним світами, де, перетнувши цей кордон, необізнаний у лабіринтах магічного іншосвіття герой обов'язково гине.

Символом центру, де сходяться до купи горизонтальна й вертикальна площини, виступає побудована Коцюбинським моноцентрична модель мікрокосму, тут герой блукає у просторі між світом реальним та ірреальним, у своєму і не своєму просторах, у площині, де переплітаються шляхи реального й ірреального світів, де взаємознищуються усі ті, хто наважився переступити вісь створеного Коцюбинським “зачарованого” мікросвіту. Отже, символічний центр постає кінцевою точкою усякого символічного шляху чи духовного устремління, але водночас слугує і відправною точкою нового шляху, а це є парадоксом і логікою водночас, адже і навколишня природа помирає і перебуває певний час у завмерлому стані, щоб згодом ожити і почати відлік часу буття знов. Цей містичний феномен і відбиває ритуал проведів отар на полонину, який щорічно відмічають у Верховині Івано-Франківської області. Цим, мабуть, і пояснюється інтерес етносу і поета до містерії “зачарованого світу” та одне до одного.

Символами, що сигналізують поступальний рух подій, відображених у повісті, слугують дати церковного календаря, що також відносить читача до архетипів, створюваних подіями Священної історії і відбивається у конкретних датах народного календаря, використаного Коцюбинським у своїх творах. Тут вони слугують будівним матеріалом для створення автором структури першотвору і забезпечення його цілісності й зв'язку між частинами, де остання передбачає першу, слугуючи засобом моделювання загальної структури АКХТ, себто такого синтезу, який об'єднує увесь творчий доробок автора, разом із його особистими психологічними рисами, які, у свою чергу, відбивають загально-національні їх прояви – матеріальні й духовні водночас.

Час у художньому творі не існує окремо від суб'єкта в ньому, простір же, попри його невідокремленість від часу, має дещо самостійніший характер [8], адже то є умовний феномен, як і самий жанр (fiction).

Відтворення хронотопу Коцюбинського у перекладі не є простою справою також, бо незважаючи на загалом універсальний зміст Священного писання, події і факти, що відображені у ньому, можуть у різних культурах відрізнятися згідно з багатьма ознаками і мати відмінні стосовно одна до одної асоціації. Отже, переклад символічних дат біблійного календаря, використаного у творах Коцюбинського, є по суті відновленням смислової і формальної структур (“когезії й когерентності”) першотвору. Перекладачі здебільшого вдаються до аналогій, що, приймаючи до уваги символічний характер тих часових маркерів, дає змогу адекватно відтворити їх функцію в перекладі. А відтак досить вмотивованим є застосування дескриптивів та способу перекладу – наближення за змістом до головного змісту оригіналу. У випадках, коли поряд з християнськими, автором використано ще й дати традиційних, народних, а точніше язичницьких свят, дескриптив і аналогія є також ефективними [див. 9]. Окремо варто зауважити, що назви ті часом транслітеровано з російськомовної транскрипції, що нині суперечить усталеній уже загальнонаціональній традиції й рішенню Української комісії з питань

правничої термінології (див. “Урядовий кур’єр”, № 122-123 (817-818), 4 липня 1996 року про нормативи відтворення українських власних назв засобами англійської мови).

У складніших випадках перекладачі вдаються до модуляції засобів відображення оригіналу в перекладі, згідно з яким назву оригіналу може бути замінено іншою, внаслідок чого подію, зображену у першотворі, ніби перенесено в часі, хоча насправді це не так, бо асоціює введена еквівалентна дата з тою ж самою подією, що її зображено в оригіналі, а зміщення в часі є умовним, бо часовий маркер той відтворено функціональною заміною.

ЛІТЕРАТУРА

1. Kotsiubinsky Mykhailo. *Shadows of Forgotten Ancestors/ Translated by Marco Čarynyk. With Notes and Essay on Mikhailo Kotsiubinsky by Bohdan Rubchak.* – Littleton, Colorado: Ukrainian Academic Press, 1981.
2. Kotsioubynsky Mykhailo. *Ombres de Ancetres Oubliés. “Les Chevaux de Feu”/ Traduit de l’Ukrainien par J.-C.Mercadé. Suivie de “Sur le rocher”/ Traduit de l’Ukrainien par Ivan Hnatiuk.* – Paris: PIUF, 1970.
3. Rubchak B. *The Music of Satan and the Bedeviled World// Kotsiubinsky M. Shadows of Forgotten Ancestors.* – Littleton, Colorado: Ukrainian Academic Press, 1981. – p.80-118.
4. Kotsioubynsky. *Nouvelles/ Traduit par E.Kruba.* – K.: Dnipro, 1971.
5. Kruba Emile. *Michajlo Kocjubynskij (1864 – 1913). La Prose Ukrainienne de son temps. Thèse présentée devant l’université de Lille III,* 1982.
6. Мирошніченко В.В. Символіка як компонент художньої системи М.Коцюбинського та специфіка відтворення її в перекладі// Зб. статей та повідомлень Міжнародної наукової конференції “Проблеми зіставної семантики”. – К.: КДЛУ, 1999.-С.405-409.
7. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства. – Запорожье, СП «Верже», 1996.
8. Кухаренко В.А. Текстовые категории в оригинале и переводе художественных прозаических произведений// Перевод как процесс и как результат: Язык, культура, психология. – Сб. науч. трудов. – Калинин, 1989.- С.14-27.
9. Мирошніченко В.В. Церковний календар як засіб і метод навчання в академічних студіях з іноземних мов// Вісник Запорізького державного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки/ Головний редактор Толоч В.О. – Запоріжжя: Запорізький державний університет, 1998.- С.101-103.
10. McGregor J.G. *Vilny Zemli (Free Lands), the Ukrainian Settlement of Alberta.* – Toronto, 1969.

УДК 883У – 1.076

АПОЛЛОНІЙСЬКО-ДІОНІСІЙСЬКА ОСНОВА ТРАГЕДІЙНОЇ ДІЙНОСТІ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “БЛАКИТНА ТРОЯНДА”

Мірошніченко П.В.

Процесуальна механіка античної (давньогрецької) трагедії опрацьована й досліджена самою практикою античної літератури та розлогим інтерпретаційним дискурсом сучасної філософії, культурології, літературознавства. Факт становлення й розвитку “інтерпретаційної теорії” в царині філософії та теорії літератури з кінця XIX та початку XX століть під загальною назвою “постмодерністської естетики” вмотивовує й усталює методологічно-дефінітивний інструментарій постмодерністської теорії літератури, котра шукає власного літературознавчого підходу та поняттєвого арсеналу для витлумачення й аналізу власне літературних явищ, спираючись, усе ж таки, на здобутки більш динамічних і мобільних сфер наукового пізнання дійсності загалом, і філософії зокрема, оскільки філософська думка постмодерну цікавиться питаннями комунікації новітнього людства, порушуючи проблеми мови та мовлення, мови та мовчання, твору та тексту, автора та реципієнта тощо.

Попри те, що сучасна теорія літератури, відзначаючи доцільність існування поняття “постмодернізм”, вводить його, як складову частину, до модерністського напрямку розвитку літератури (1), водночас використовує методологічний і категоріальний апарат постмодерністської філософії для аналізу літературних явищ будь-якого періоду, етапу чи епохи в історії красного письменства. Внаслідок цього

постають дослідження, гіпотетично-аналітична лінія яких передбачає вивчення розмаїтих літературних явищ, поза хронологічними рамками, на підставі “постмодерної інтерпретації” (2).

Таким чином, теорія літератури постмодерністської доби досліджує новітні концепти природи художньої літератури, яка, у свою чергу, являє собою процеси сугестії різноманітних стильових течій, жанрових модусів, ба навіть, акумуляцію різних сфер знань і методів пізнання світу заради денонсації семантичного поля художнього твору та виведення його на рівні текстологічного та інтертекстуального існування. Відповідно збільшується можливість численного прочитання художньої літератури за умов аналізу “текстуальних симулякрів” (3, 5).

Українська література ХХ сторіччя засвідчує процес синтезування різноманітних філософських систем і естетик, а антична тема в цьому процесі посідає чи не найголовніше місце. Власне, українська література кінця ХІХ початку ХХ сторіччя вдається не тільки до модернізації античного сюжетнообразного матеріалу, але й використовує технологічні прийоми класичної трагедії від архітектонічного рівня до власне поетики твору. Інтерпретації та трансформації зазнавала не лише технологія формотворення давньогрецької трагедії, але й варіації її семантичного спектру, завдяки глибокому проникненню до філософії та психології творчості античних трагіків, інтуїтивному сповіданню процесуальних механізмів, які вмотивовують і обґрунтовують світоглядні підвалини давньогрецької трагедії. Драматургія Лесі Українки є яскравим локалізатором та інтерпретатором теорії та практики давньогрецького “трагосу”, що має на меті “вдихнути нове життя в міфологію древніх, глянути на історію людства як на трагічний процес боротьби добра і зла, пов’язати рух історії з проявами духовної стійкості, з її схильністю до ідеалів добра” (4, 68).

Філософська думка епохи “кінця філософії”, безперечно, не могла уникнути аналізу такого давнього способу та засобу комунікації людства, вияву культурної свідомості, як давньогрецька трагедія, намагаючись установити її дотичність із новітньою історією, дослідити контактні зони, накреслити траєкторії впливів і взаємопроникнень.

Теорія аполлонійсько-діонісійських джерел життя як основи віталістичної філософської концепції Ф.Ніцше знайшла плідну трансформацію та застосування в постмодерністській теорії літератури (Лосев О., Іванов В., Мейзерська Т., Турган О. та інші).

У формуванні духу високої античності Ф.Ніцше вбачає провідну роль двох основних, за суттю антагонічних, начал, аполлонізму й діонісизму. Аполлонізм – це “радісна необхідність сонних марень”, “насолада в безпосередньому осягненні образу”, “всі форми якого промовляють до нас і в якому немає нічого даремного й непотрібного” (5, 28). За умов усієї життєвості цього світу снів, у нас усе ж залишається відчуття його ілюзорності. Філософськи збагачена людина й у реальному світі вбачає його ірреальну сутність. Разом із тим, аполлонізм, це почуття міри, впорядкованості, рівноваги, мудрого самообмеження.

Діонісизм, протилежність аполлонійського, яка “сумнівається (в помірності та спокої останнього)”; “страшений жах, котрий охоплює людину, коли вона засумнівається в формах пізнання явищ” (5, 30) є іманентною властивістю діонісійського стану. Людина переживає не гармонію світу, а самозабуття, захват сп’яніння. “В діонісизмі... відбувається возз’єднання людини з людиною і з природою – на ґрунті виходу за межі індивідуальності” (5, 30).

Ф.Ніцше робить висновки, що грецький, еллінський дух, - це синтез аполлонійського та діонісійського начал, а античну (“аттичну”, за Ф.Ніцше) трагедію вважає найвищим продуктом цього синтезу.

Концепція дійсності давньогрецької трагедії конструювалася та усталювалася на ґрунті злиття аполлонійського та діонісійського джерел життя. Концепти художньої реальності античного трагосу, перенесені в текстуальний простір трагедії зі світоглядного космосу еллінського посвячення, глибоко пов’язані з поняттями “доля”, “час”, “історія”, що розвиваються на двох рівнях, котрі, в свою чергу, легко ототожнюються з людським свідомим і несвідомим, отже, на профанному та сакральному рівнях дооформлюють картину художньої дійсності античної трагедії в цілому. Адже відомо, що в кожному конкретному текстуальному вимірі, помноженому на індивідуально-авторську самобутність трагіка, ця картина зазнавала незначного деструктування, певного перепланування та інтерпретаційного деталізування.

Згідно з іманентною властивістю художньої свідомості до інтерпретації, навіть усталеного, мистецького досвіду та практики, денонсації значенневого простору твору і, таким чином, до декодування текстуальної семи, літературна практика сучасності засвоює, творчо трансформуючи, теоретично-практичні настановчі засади художньої спадщини минулого.

Говорячи про драму Лесі Українки “Блакитна троянда”, слід зауважити, що позірна відповідність твору до античного циклу драматургії авторки (“Кассандра”, “Оргія”, “Іфігенія в Тавриді” та ін.) є насправді позірною, адже вся драматургічна спадщина письменниці, попри відсутність наочної інтерпретації та трансформації давньогрецького сюжетнообразного матеріалу, просякнута сповіданням технологічних

прийомів формотворення давньогрецької трагедії, а також засвоєнням і використанням глибоких засадничих основ конструювання трагедійної дійсності. Ця стаття має на меті довести справедливості і виняткову вірогідність цих тверджень.

Проблеми “людиногри”, людини – іграшки в руках долі, яка є мудрованим ребусом, що пропонує не істинну відгадку, а тільки грань її, що при близькому огляді здається зайвою частиною реального існування людини, котра обтяжує людське життя хворобливою ілюзорністю проникнення в таємниці життя вищого порядку. Ця грань відгадки вносить життєвий героїзм у ситуації абсолютної невнормованості, а то й понаднормованості, що тягне за собою появу героя трагічного, який провокує розвиток нового витка гри, до якої втягнуто нових учасників, жертв агонізуючого та агонального героя. Такою проблематикою сповнена художня дійсність давньогрецьких трагедій, що дозволяє інтерпретаторам наступних епох убачати глибоку її сучасність. Так, і Леся Українка “дивиться на античну драму крізь призму етичних і естетичних запитів інтелігента на рубежі XIX-XX ст. і виявляє в її героях драматизм душі, властивий самій поетесі і втілений в образі ліричного героя її поезії. Неможливість вивести глибоко пережитим ним відчуття тотального неблагополуччя життя за межі ліричної медитації спрямовує емоції не на об’єкт, а всередину суб’єкта, створюючи “порочне коло” нав’язливих переживань” (4, 70).

Потенційно перспективне бажання вирости над собою, вдосконалитися, а, отже, й дорівнятися чомусь вищому, в розвитку героїв “Блакитної троянди” Лесі Українки набуває тих патологічних форм, що унеможливають їхню здатність до глибокої, фізично відчутної, не кажучи вже про внутрішню, комунікації одне з одним, а згодом і з самими собою. Ці комунікативні розриви стягуються деструктивними думками й учинками, які поглиблюють конфлікт, просувають і загострюють інтригу гри, сприяючи переходові самого героя в табір супротивників за умов тотального самоперебігу гри, яка вже давно набула рис катастрофічності.

Так, Любов Гощинська постає перед читачем у період так званої “переоцінки цінностей”, у певний кульмінаційний момент осягнення власної сутності “поза собою”. Цінності, що зосереджуються цілком на модусі профанності, поступово втрачають свій позитивний знак для героїні. Варто зауважити, що ставлення до них героїні письменниці мінімалізує, а то й нівелює, переносючи в царину сакрального пристрасть до Ореста Груїча, що стає провідною метою антиципації, тобто введення зідеалізованого почуття профанної природи до простору сакральності.

Процес гіпертрофії ілюзії проникнення до таємниць самотності героїні супроводжується деструктуванням аполлонійської сутності, що сублимується у натяках на суїцидальну поведінку:

Острожин

(злегка поглядаючи на картину)

А ви малюєте? Може, нової якої школи тримаєтесь?

Любов

Куди там “школи”! Я малюю якраз настільки, щоб повіситись.

Орест

Як се?

Любов

А так, пам’ятаєте, в одному романі Золя маляр вішається з розпачу, бо не може барвами змалювати свій ідеал. Отож, я знаю, що треба малювати, та не знаю як, хисту бракує! (6, 14-15).

Втрачаючи рівновагу, аполлонійську самозадоволеність у спокої, відчуваючи ілюзорну недосконалість власного хисту й кризову розхитаність аполлонійського ґрунту, Любов підіймається до підміни мистецької самоізоляції діонісійською пристрастю, захватом і сп’янінням від того, що даровано кожному – кохання. Але, усвідомлюючи власну здатність до антиципаційного прориву, культивуючи власну “інакшість”, героїня не може обійтися без культивування земної пристрасті до Ореста. Кохання Любові стає черговим шаблем, певним інгредієнтом, який стабілізує своєрідну “mania grandiosa” (“манію самовозвеличення”) героїні, а будь-яке самопіднесення й надмірність розглядаються як “ворожі демони неаполлонійської сфери...За його титанічну любов до людини Прометея віддали на поталу шулікам; надмір мудрості, котрий розв’язав загадку Сфінкса, мусив повернути Едіпа до виру його злочинів”, отже, це ніщо інше як “дія діонісійського начала..., де надмірність виявлялася істиною протиріччя, в муках народжене блаженство говорило про себе з самого серця природи” (7, 71).

“Інакшість” Любові має свій божественний пантеон, якому поклоняється героїня та її сучасність:

Любов

Наше бідне покоління стільки вже ганьби прийняло за необачність, егоїзм, що нарешті задумало поправити свою репутацію і поставило ребром питання про спадковість. Се, панове, варто давньої християнської філософської моралі. Закон причинності, спадковість, виродження – от наші нові боги... (6, 17).

У ставленні до цих “страшних” богів героїня досягає позірної рівноваги: відчуваючи тотальну, титанічну силу спадковості, котра по-діонісійському зближує її з несвідомим минулим, з природним першоджерелом єдності самотніх із суспільством – з матір’ю. Любов Гощинська перейнята радістю одкровення, оскільки через знання минулого здійснює антиципаційний прорив у майбутнє, тим самим замикаючи коло власної історії, переносячи всю себе на модус сакральності:

Любов
(нервовим голосом)

Чого ви, панове, так збентежились? Ні, справді, чому про душевну слабкість не можна говорити без того, щоб не вийшло ніяково? Так, наче се щось ганебне? Ні, се не ганебно, се тільки дуже, дуже сумно для родини” (6, 16).

Долучаючись до природного діонісизму, героїня гіперболізує силу його, знаходячи масу дотичних зі своїм життям, спрямованим уже на розгадку таємниць гармоній із самою собою і з Усесвітом. Героїня сповідує гедоністичні настрої, однак здатна не впадати в надмірний максималізм, чим доводить природне сполучення аполлонійського та діонісійського джерел:

Любов

У мене аскетичний погляд? Ну, не знаєте ви мене...Адже мені усякий аскетизм, усяке факірство глибоко противне...Єсть же інша любов, ніж та, що веде до вінця... Щастя так мало на світі, його треба ловити, а не одпихати. Бути щасливою самій і дати щастя іншому, що ж тут злого? (6, 29).

Перебуваючи в стані абсолютної ієрофанії, героїня, граючись, відкидає те, що досі приносило їй самовдоволення та самозаспокоєння. Радість од відкриття нових законів, віра в установлення істини, котра все життя гралася з нею, змушує героїню вдатися до гри, в дусі діонісизму, з іншими, але фатальна нездатність аполлонійської сутності до максималістичного рефлексійно-емотивного буття спричинює певну ідіосинкразію Любовиною діонісизму:

Любов

Чого вам любов представляється тільки як драма або комедія?... Любов може бути чудовою поемою, що люди потім перечитують у спогадах, без болю, без прикрого почуття..., і, зрештою:

Коли буде повертати на драму, можна покинути гру (6, 29-30).

Далі подибуємо ту життєву установку, яка визначає поведінку героїні протягом всього твору. Попри всю однозначність, життєвий вибір приховував безліч складнощів, невідповідностей та недосконалостей в моделюванні новітньої долі героїнею:

Любов

О, той, кому загрожує ся страшна хвороба, не повинен би дружитись, се просто злочин!

Орест

Ну, хіба ж хто може се передчувати?

Любов

Чому ж ні? А, приміром, діти таких слабих? Не тільки можуть, а навіть повинні думати про се...

Орест

(палко)

Боже мій! Хіба ж се так фатально, що мусить одбиватися на дітях? Може бути так, а може й зовсім інакше (6, 17).

На відміну від античних трагіків, що розробляли теорію долі як міри, відповідно санкціонуючи самостійність діянь людини та провокуючи її на зятятий героїзм, Леся Українка, перебуваючи під впливом традиційного родуміння долі в античній літературі, розвиває примат фатальності в образі Любові Гощинської. З міфологемою долі в “Блакитній троянді” Лесі Українки тісно пов’язана міфологема дзеркала і очей, “бо здатність дзеркала і очей, як дзеркала або зосередження всесвіту (Мерло-Понті) (4, 91) вказує на істинність побаченого й, відповідно, на істинність знання:

Любов

...Скажіть, правда ж я похожа на мамин портрет?

Острожин

Так, здається...Справді, фамільна подібність...

Орест

Ні, ні...Де ж там! нічого спільного! Ви – вилитий батько!

Любов

Оресте! Я ж бачу себе в свічадо!...Та все одно. Се добре, що я все се знаю, бо я знатиму, як направити своє життя (6, 17).

Перебуваючи в просторі сакрального, героїня з цілковитою певністю позбувається буденності й брентності в стосунках із людьми, що спокійно обертаються в профанній моделі існування. Живучи за законами гри власної долі, чи то фатуму, Любов не розуміє катастрофічного наслідку цієї гри. Інтимізуючи ігровий простір до опозиційної дихотомії, Любові та Ореста, вірячи в поступове й беззастережне злиття їх у гармонійне ціле, героїня субстанціоє полісемантичне ігрове поле. Власне, Любові не вдається дистанціювати реальність і ірреальність. Болісне переживання розривів, здавалося, замкненого кола власної аполлонійсько-діонісійської історії, переносить героїню до сакрального минулого, до певної контактної зони, в якій відбувся прорив Любові в простір цілковитого “щастя” – напад божевілля:

Любов

Наприклад, коли кому здається, що він щасливий, то він, значить, справді щасливий. І я раз була щаслива, така щаслива...Нащо мені перебили се щастя...Ах, що я дурниці говорю? Хіба се можна перебити, чи одвернути? Се фатум, се мойра! (6, 84).

Усвідомивши облудність правил гри з долею, Любов не в змозі відвернути апокаліптизацію найріднішої людини, Ореста, що внутрішньо був детермінований на таку ж саму силу почувань, вірувань і мрій:

Орест

...Була любов мінезінгерів: се була релігія, містична, екзальтована. Культ мадонни і культ дами серця зливались в одно. Се була любов часів “блакитної троянди”, се любов не наших часів і не нашої вдачі... Єсть і в наші часи блакитні троянди, але се ненормальне створіння хворої культури, продукт насильства над природою (6, 30).

Таким “створінням” і є Любов, але Орест підсвідомо відчуває, що його здатність до внутрішнього самовдосконалення, через злиття аполлонійського та діонісійського начал, зможе розвинути тільки кохання героїні. Він потенційно скерований на сакральне:

Орест

Любо, для вас я хтів би вірити, що в наші часи можлива така любов, як у Данте до Беатріче.

Любов

А ви не вірите?

Орест

Часом вірю, часом боюсь вірити! (6, 31).

Розрив історичного кола спричинює інертне “догравання” Любові в той час, коли Орест тільки відчув смак ролі homo ludens:

Орест

Не жалуй – що сталось, мусить статись, будем брати те, що дає життя.

Любов

Не можу, не маю права...

Орест

Право! Я знаю тільки одно право, право на щастя! А яке ж ти маєш право віддавати мене в жертву якійсь фантазії, якійсь фікції. Ти ж знаєш, що, кидаючи мене, ти губиш мене з тілом і душею, у мене нічого не зостається в житті без тебе;

або:

Орест

Хто любить, той не віддасть любов в жертву мертвій теорії, мріям кабінетним (6, 71).

Власне, звинувачування всіх свідків і учасників, присутніх у інтимізованому ігровому просторі, в підміні реальності любов'ю, хвилює героїню мало:

Милевський

А щодо теорій взагалі, то теорія завжди служить підбрехачем для практики, нічого не доказує і ні до чого не обов'язує.

Любов

Легко жити таким людям на світі, як ви (6, 87).
або:

Милевський

Але слід було подумати про те, як се на інших одіб'ється (6, 89).

Не зумівши дійти особливого стану ієрофанії, не позбувшись тягря профанності й профанації істинності власних прагнень з боку Ореста та інших, Любов так само фатально зрікається омріяної місії:

Жити трудно і страшно...

Я не хочу жити (6, 108).

Останній сполох надії на внутрішнє спасіння героїні ознаменувався цілковитим зреченням аполлонізму, абсолютної його руйнації через суїцидальне рішення, що відкидає Любов у вірування діонісійської відчайдушності, спричиненої страхом сприйнятої реальності й деструкцією власної ціннісно-оцінкової шкали стосовно профанного. Адже, на думку Ф. Ніцше, аполлонійсько-діонісійська людина античності відчувала жах перед наглою смертю й воліла продовжувати жити, змирившись із власним мінімалізмом і нівеляцією власної значущості. У цьому й полягає трагічний песимізм світогляду еллінізму.

Драма Лесі Українки "Блакитна троянда", попри яскраву трагедійну розв'язку конфлікту, не герметизує власний текстуальний простір на безвиході психологічно розчавленої особистості, що потенційно збагачена здатністю до власного аполлонійсько-діонісійського вивіщення над собою і суспільством, яке й, почасти, стає на заваді людської місії та загострює "проблему трагічної самотності героя, коли замикається коло, по якому розвивається історія, а, отже, й рухається сама людина (4, 71).

Отже, така відкритість текстуальної структури, а саме – творення концепцій трагічного оптимізму, за Д. Донцовим, драматургією Лесі Українки дає підстави для розмови про ідіосинкразію модерну в творчості письменниці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія сучасної літературно-критичної думки/За ред. Зубрицької М.- Львів, 1991.-327с.
2. Гундорова Т.Проявлення слова. Дискурс українського модернізму. Постмодерна інтерпретація.-
3. Зверев Д.Черепаша Квази//Вопросы литературы.-1997.- май-июнь
4. Турган О.Українська література кінця XIX початку XX століття і античність.-К.,1995.-173с.
5. Лосев А.Очерки античного символизма и мифологии. – М.:Искусство,1993.-450с.
6. Леся Українка.Зібрання творів.У 12т.-К.:Наукова думка,1976.- Т.3.-379с.
7. Ницше Ф.Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм.Соч.в 2-х т.-М.:Искусство,1990.-Т.1.-297с.

УДК: 883Н-3.081.074

СИМВОЛ ЯК ЗАСІБ РОМАНТИЧНОГО СПОСОБУ ВІДОБРАЖЕННЯ В КОНКРЕТНО-РЕАЛІСТИЧНОМУ ПИСЬМІ РАЇСИ ІВАНЧЕНКО

Ніколаєнко В.М.

У поетиці творів Раїси Іванченко важливе місце займає символізація, постійний репрезент романтичного способу відображення в конкретно-реалістичній манері розповіді історичних романів про давню Русь.

Що стосується "візитної картки" романтичного типу творчості - емоційності, поетичності, посиленої метафоричності мови, ліризму, які властиві українській романтичній прозі, - вони знайшли своє відображення в манері письма авторки, хоча подекуди фраза письменниці сухувата, експресивно-стримана. Стосовно ж таких засобів, як патетичність висловлювання, велеречивість, то письменниці не завжди вдається використовувати їх економніше, урівноважувати гротеском чи іншими художніми засобами.

Символи в Раїси Іванченко - зони підвищеної емоційно-образної інтенсивності, естетичні центри художньої системи твору, які дають можливість в цілому відносити прозу письменниці до романтично-реалістичної стильової течії. Романтичному типу творчості властиво відображати людину в центрі перетину світових законів і сил. "Романтичний герой своїми масштабами, своєю значимістю повинен був відповідати тим силам реальності буття, з якими він співвідноситься, як наслідок - виходити за межі людської особистості, перетворюватися в символічне втілення потенцій людства" [1,248]. За рамки людської особистості виходить образ Добрави ("Золоті стремена"), перетворюючись у символ незнищеної Батьківщини, Гайки ("Гнів Перуна") - символ волі, Нестор ("Гнів Перуна") - символ пам'яті, духовного багатства. Універсальні величини буття при романтичному типі творчості також бачаться узагальнено, тобто у вигляді символу. У романі "Зрада, або Як стати володарем" це підкидьок у сімействі лелек, що символізує швидку загибель роду оболонського рибаря Соловія, а отже, і династії Києвичів. Меч - символ єднання (оскільки складається з рукоятки і леца), символ свободи і сили, вогонь - символ життя й очищення, дуб - символ сили й довголіття, отрута - символ влади. Загалом, кожний мікро- чи макрообраз у поезії прози Раїси Іванченко тією чи іншою мірою виявляє готовність перерости в символ.

Романтична традиція в історичній романістиці письменниці наявна і в пафосі передбачення, який пронизує її романи, постійному прагненні героїв у майбутнє, зверненні до нащадків, у почутті відповідальності перед ними, народом, у духовних і моральних пошуках героїв, їх гуманізмі.

Наявні в символіці творів Раїси Іванченко і фольклорні корені: в романі "Золоті стремена" пісня і крик немовляти - символ народу, його безсмертя, лелека - символ родинного щастя, благополуччя, нескінченності роду, який найчіткіше втілюється в романі "Зрада, або Як стати володарем", а в "Золотих стременах", "Отруті для княгині" лише згадується. Цей символ виразно вимальований на прикладі роду діда Соловія. У родині оболонського "рибаря", за звичаєм, старшого сина називали Буслом. Бусл - ім'я-символ. Як вказувалось вище, символ благополуччя, продовження й нескінченності роду. Протягом всієї сюжетної лінії оболонського "рибаря" неодноразово акцентується увага на схожості Бусла з лелекою: "...рукатий і цибатий Бусл - і справді нагадував довгоносого крилатого птаха, якому в глибокі правіки кланялись в роді Соловія" [2,45], "Цибатий, рукатий, ніс тонкий і довгий над ріденькими вусами, чуб, як віхоть пшеничної соломи, стирчить над вузьким чолом. Справді тобі лелека, бусл, чорногуз, бацял, гайстер..." [2,46]. Для посилення символічності й подачі проєкції на суспільно-політичне життя держави ІХ століття, а потім і проєктування в подальші віки, авторка паралельно розповідає про лелечу "родину", яка щовесни оселялась на обійсті Соловієвого роду. Всі нещастя цього давнього клану починаються тоді, коли до нього завітав "чужак", князь, який забрав Славину (дочку Бусла і Доброгніви) служницею для своєї дружини Чечак. Дівчина повертається додому з немовлям на руках. Якщо аналізувати цю подію з точки зору символу, то це дитя виконало згодом роль "чужака". Така думка стає явною після розповіді про нещастя в сімействі лелек (з'являється підкидьок, внаслідок чого гинуть батьки-лелеки, а молоді буслята покидають назавжди родинне гніздо), яке схоже на біду роду Соловія.

Бусл спочатку гине морально, потім помирає фізично Доброгніва, і врешті - наступає фізична смерть Бусла. Гине і мати Оскольда - Славина. Гинуть і стовпи рибальського роду - Соловій, Німаня, Сварун. Розпадається клан і, в результаті, - вимирання всього роду.

Здавалося, символічне ім'я повинно було б принести Буслові (такому зовні схожому на лелеку і далекого славного прасура Буса), його родині й родові щастя. Але він не витримує випробування владою, зрікається дружини, дітей, сім'ї, роду, своїми руками нищить його (смерть баби Красички), оскільки він піднявся, завдяки Оскольдові, у соціальному статусі вище на кілька сходинок від своїх сородичів. Зрадив рід, звичаї батьків, а отже, щастя зраджує йому.

Якщо для роду Соловія Оскольд є чужим (авторка тонко натякає на це, хоч і говорить, що Соловій, Німаня і Сварун загинули, намагаючись визволити Оскольдового сина, бо в його жилах тече кров роду оболонських "рибарів"), то для Тура - він орел, а отже, "бусли виростили орла". Бусл же відверто асоціюється з виродком, що з'явився у гнізді лелечихи на оселі Соловія: "Як глянула лелечиха, на місці зомліла. Як зирнув лелека, зірвався мов ошпарений увись. Короткоший, коротконогий пущьвірінюк з широким пласким дзьобиком. Каченя, та й годі!" [2,287].

Загибель птаха означала, що щастя має зрадити соловієвому роду, бо в ньому виріс нащадок, нікчемний душею і серцем. "Згонистим, гордовитим, дратівливим ... прикипів Бусл-воєвода до гори і до їх звичаїв. Забув за рідне вогнище, за своїх синів - Гордослава та Ізтока, що вже й онуків йому народили..." [2,286].

Із повільною духовною смертю Бусла змінюється його зовнішність, ставлення до дружини, родичів, авторки: "Кривоок... Тільки й чути нарікання на Кривоока. І ніхто вже давно не називає його Буслом. Люди ніби навмисне бережуть те святе ім'я в чистоті" [2,289]. Про останні дні й хвилини життя воєводи Бусла письменниця говорить з гіркою іронією. Його духовний занепад призводить до зубожіння роду. В кінці цієї сюжетної лінії Раїса Іванченко ставить риторичне питання: "А хіба є на світі більша кара для людини, як припинити її існування в своїх нащадках?.." [2,398], яке стосується не тільки сюжетної лінії давнього оболонського роду, але й інших персонажів тетралогії: Яня Вишатича, Гостромисла, Нерадця та ін.

Модель символу лелеки, увиразнюється згадкою про орла, який є символом величі духу, безстрашності, висоти польоту, швидкості. Він позначає "ритм" благородства героїчного. Від Далекого Сходу до Північної Європи орел є птахом, що асоціюється з богами влади і війни. Здатність підніматись так високо, щоб вивисуватись й нищити більш низькі сили, є, без сумніву, основною характеристикою всієї символіки орла. У творі є порівняння Оскольда з орлом, а роду Києвичів - з орлиним гніздом: "Із орлиного гнізда Києвичів вилітає ще один орел. Он як розправляє крила! Вони мають зміцніти в польоті!" [2,261]. Дійсно, Оскольд виправдовує символічне прізвисько - це мудрий політик, дипломат, воїн. Але фатум, який висить над родом Бусла, не обходить його (в жилах Оскольда кров оболонського роду). Гинуть Оскольд, його діти, а отже, припиняє своє існування династія Києвичів.

Як бачимо, символи в романі тісно співіснують. За нерозважливість батьків розплачуються нащадки.

Щоб повнокровно і багатогранно показати силу вірувань пращурів у богів землі й неба, силу народу, усталеність його давніх традицій, а тим самим і болісні процеси прилучення до нової християнської релігії, Раїса Іванченко вплітає в художню тканину тетралогії образ дуба - дерева, "що символізує силу й довголіття" [3,188]. Найяскравіше сила впливу цього символу простежується в тому ж романі "Зрада, або Як стати володарем".

Бравлін відвертається від віри своїх батьків і, щоб не допустити повернення до коренів язичницької релігії, Костянтин (нам більш відомий як Кирило), знаючи добре "поганські" вірування, змушує зрубати дуба-нелиня, бо той, наперекір усьому, стояв майже поруч з білостінним храмом Софії: "Дуб-нелинь. В його стовбурі на рівні людського зросту стирчали вепрячі ікла... Костянтин ткнув патерицею у бік дуба...

- Бери у волхва сокиру й рубай сей дуб!

Бравлін підняв угору білясті брови, оминув зачасний натовп, рішуче відповів:

- Не могу... Сей нелинь живий... Як сила мого народу...

Дуб стояв незрушно" [2,303-304].

Стару віру не так просто було викоринити зі свідомості народу, точніше - неможливо (це підтверджують роздуми Нестора-літописця про його власну боротьбу з вірою предків).

Сильних духом, традиціями, розумом і тілом авторка порівнює з дубом-нелинем (ігумен Никон, Величар, ковач Біда, вічний дід Гордяга, Ярослав Мудрий тощо).

Присутній у тетралогії і образ-символ меча, об'єкт поклоніння багатьох давніх народів. У якості релігійного символу меч до сих пір використовується як частина церемоніального одягу єпископів східних церков. Первісне значення меча - символу болю й можливості нанести рану, а тому - свободи і сили: "В мечі можна побачити символ фізичного знищення і фізичної рішучості, так як духа і слова Божого" [3,320-321].

Ідейне навантаження символу меча висвітлюється на міфологічному рівні - на небесах, де панують язичницькі боги (очолювані Родом, котрий, старіючи, поступово втрачає владу, за яку ведуть запеклу боротьбу його численні нащадки). Для повної ясності подальших подій, які будуть постійно проектуватися на земні діяння і на ті, що будуть відбуватися в майбутньому (в тетралогії - кінець IX-початок XIII століть), авторка змальовує картину суперечки Верховного Бога - Рода із сином Перуном. Рід не розуміє нововведень сина, прагнення допомогти народові, який йому підвладний. "Велика вина твоя, сину... Через твою самовпевненість і твоє зухвальство народ Подніпров'я став забувати своїх істинних богів... Ну скажи мені, навіщо слов'янським племенам, котрі осіли по Дніпру, Десні й Дунаю, навіщо їм тримати в руках той меч і розчленовувати свої землі на окремі держання їхніх князів?" [2,9].

"Меч мій - ось початок державної міці! Він прокладає шлях в історію,... пам'ять людства" [2,10].

Як бачимо, ця прозора проекція є натяком на стосунки князя Тура і його сина - Оскольда. Тур ревнісно ставився до сина, який з найкращих намірів намагався допомогти батькові у нелегкій справі правління державою.

В тетралогії символ меча має двояке значення. По-перше - символ державної міці, символ об'єднання слов'янських земель, яке відбувається болісно й кровопролитно (Оскольд продовжує нещодавно почату

справу батька, яку остаточно вдалося завершити княгині Ользі). По-друге - символ духовної міці - навернення людей до нової християнської віри. Сина Тур у цій справі не підтримує, не знаходяться однодумці й серед бояр, бо ті розуміють, що це веде до монархії. Отже, цей процес не менш болісний.

Врешті-решт Оскольд гине від рук "находників". Полянська земля переходить до рук чужинців, адже Перуновий меч сили і влади зламаний слабшими, але заздрісними богами.

Раїса Іванченко надзвичайно вдало використала цей багатозмістовний символ для розкриття основної думки тетралогії - об'єднання слов'янських земель у єдину державу, набуття нею сили, могутності й захисту від зазіхань зовнішніх і посягань внутрішніх ворогів.

Пов'язано з романтичним типом мислення і сприйняття світу, дійсності, як спектаклю, де кожний має своє місце на сцені і свою роль. В "Гніві Перуна" цей прийом апробується. Гайка несподівано стає бояриною, вона, наперекір думці оточуючих про її "дивність", відчуває себе лялькою, іграшкою в чужих руках, підвладною чужій волі.

Просторово-часові особливості в романістиці Раїси Іванченко про давню Русь мають кілька площин, одна з них - символічна: дорога, заметіль, світло, тьма, весняне буяння; інша - міфологічна: гнів Перуна, хрест, зрада богів, колесо часу. До того ж, кожен реалістичний образ чи картина в поезії романістки виявляють схильність до розростання в додатково символічний простір. Образи такого типу більш продуктивні, ніж "чисто" символічні, вони ніби розщеплені на кілька прообразів, що підсилює їхню інтенсивність: фігура, яка перебуває на задньому плані, поступово переміщується наперед з метою виявлення своєї вагомості в композиції твору. Скажімо, з кожною згадкою про меч збільшується зрушення в семантиці цього художньо експресивного, історично інтенсивного слова: від драматичного значення до символічного, щоб завершитись на вічі богів, на якому було зламано перунів меч.

Модель офіційного світу в тетралогії - слов'янський олімп, де владарюють боги. Сатирично-трагічна аналогія між офіційним світом і олімпом гротескна - це ніби театр абсурду, вчинки і мова кожного з природного боку алогічні.

З фольклору авторка вводить у тетралогію також символ вогню, який у слов'ян означає споконвічний животворний дух тепла, життя й очищення (жертвоне полум'я, на якому принесли в жертву Далька, погребальне кострище, звідки відправилась душа Величарова у вирій, полум'я, де спалили волхвів Сновида і Роста тощо); символ нитки, що означає Долю, життя. Переважно цей символ вплітається у роздуми персонажів. "Тривога владно всотувалась в її зболене серце. Бо над її родом знову ширяє чорними крилами зловісний Див. Мабуть, він тінню полетів за Оскольдом, коли той вибрався з полону, звив прокляте гніздо у домі сина. Ось із того гнізда викотився клубок - котиться, ниточка шовкова в'ється і враз заплутується... Бо шовкова ниточка, тонка й кручена! Була б простою - не плуталась би отак. Та що зробиш - не людина обирає свою долю, а Доля обирає людину" [2,334]. Цей символ вплетено в сюжетну лінію майже кожного можновладця (Олега, Всеволода, Данила Галицького, Бусла).

Загальновідомо, що фольклорний образ лебедів означає незаплямовану чистоту, вірність, надії, початок життя. Досить вдало авторка використала його в поетичній мові тетралогії. Так, передаючи внутрішній стан Вісни, дружини Вадимової, письменниця пише: "Земля квітувала й співала, і дума Вісни летіла услід за лебединими стаями. Повнилась сумом і вірою, що світ зітканий з добра і краси, що все гріховне, мерзенне, підле - відступить..." [2,89].

Лебедині зграї у людини завжди асоціюються з надіями, найпотаємнішими мріями: "І знову - падали лебедині зграї на плеса тихих лагідних річок та озер довкола Києва-града. Падали, падали на землю, як високі мрії людські... [2,204].

Є підстави говорити про різні концептуальні аспекти відображення смерті в історичних романах Раїси Іванченко. По-перше, це героїчна смерть в екстремальній ситуації - подібна смерть оспівана в думках, історичних піснях, легендах. Так помирають Гайка ("Гнів Перуна"), Гніва, Величар, Вадимко-гусляр ("Зрада, або Як стати володарем"), Федір Положишило ("Золоті стремена"), Степко-книжник, Велина ("Отрута для княгині"). Помирають за волю, за Батьківщину захисники Києва, Новгорода, Галицько-Волинського князівства. Але навіть традиційна для поезики фольклору і літератури, особливо для історичних романів, смерть у прозі письменниці має додатковий притчево-символічний зміст: месницю Гайку вбивають як розбійницю. Свого роду покаранням за гріхи є смерть Олега, Ігоря ("Отрута для княгині"), Гостромисла, Бусла ("Зрада, або Як стати володарем"), як спокутування вини, звільнення-смерть Нестора, Всеволода ("Гнів Перуна"), і як логічне завершення життєвого шляху - смерть Соловія, Німані, Сваруна ("Зрада, або Як стати володарем"). Смерть у поезії історичної прози письменниці - також діло, чесно виконана робота. Велина ("Отрута для княгині"), помираючи від руки Свенельдича, передає свою чародійську силу синові, думаючи перш за все про людей. Так помирають люди з чистою совістю, які виконали свої земні обов'язки перед оточенням, рідним краєм, здатні піднятися на духовну вершину.

Позитивні герої, як правило, помирають стоячи, або в благородній дії. Смерть Велини є винятком. Вона за звичаєм українського народу, як відунка, помирає під піччю. Герої Раїси Іванченко помирають без страху. Але це не означає, що вони його не знають. У кожній складовій частині тетралогії наявний процес гуманізації людини - це практично завжди період кризи у світосприйнятті героя, вибір подальшого життєвого шляху.

Всі заголовки досліджуваних творів - образи-концентранти одночасно є наскрізними образами-символами, які несуть конструкції романних побудов: зрада дає шанс стати повноправним володарем, гнів Перуна - наслідки викорінення язичницької релігії зі свідомості народу, отрута - влада, шлях до неї, золоті стремена - стремена волі, незалежності духовної і фізичної. Як бачимо, назви романів одночасно реалістичні й символічні.

Логіка отруєння душі владою - основний мотив тетралогії - вирішується на метафоричному рівні. Правителі живуть лише насолодою владарювання над іншими, бажанням вдовольнити, возвеличити свою гординю, часто забуваючи божеські й людські закони.

Долі Тура, Оскольда, Бравлина, Будяти, Свенельда, Олега ("Зрада, або Як стати володарем"), Ольги, Ігоря, Щербилу ("Отрута для княгині"), Всеволода, Володимира Мономаха, Нерадця ("Гнів Перуна") понівечені владою. Але, необхідно зазначити, що на противагу чоловікам-володарям княгиня Ольга бере на свої плечі тягар влади з острахом і одночасно з гордістю за вибір своєї долі. Княгиня Ольга, безсумнівно, як державець більш дипломатична, ніж попередники. Лейтмотивом цього образу є не крук - птах дещо зловісний, чи сокіл, а пташка, образ якої відіграє одне з чільних місць у романі "Отрута для княгині". Взагалі персонажам-володарям властиві риси птахів-прототипів, що вкотре підтверджує думку про традиційне використання авторкою образів-символів з народних пісень. Так, Рюрик - сокіл, Оскольд - орел, Олег - крук, Будята - шуліка, Гостромисл - ворон і т.д.

Надзвичайно цікавим у тетралогії є символ слова. Слово - один із найдавніших, наймістичніших символів людства. Це символ Бога, космічної енергії, "символ краси, мелодійності; материнської мови; акумулятор інформації; мудрості; духовності; етнічної самосвідомості; вічності; безмежності; духовного оберега нації; символ пророцтва, клятви" [4,118]. Він розкривається безпосередньо через образ Нестора-літописця ("Гнів Перуна"), який стверджує, що "Слово мудре - не тлінне. У ньому душа й ісходища мудрості роду людського, у ньому - пізнання, невичерпна глибинна суть!.. У Слові вміщується увесь світ - великий і нікчемний" [5,13-15]. Головну мету свого життя він вбачав у тому, щоб донести нащадкам правду про їх минувшину, поставити своє слово на сторожі єдності й міцності давньоруської землі, возвести народ руський на один кон з іншими великими народами.

Слово завжди було вагомим символом у слов'ян. Перлини давньої української літератури - "Повість врем'яних літ", "Слово о полку Ігоревім", "Повчання Володимира Мономаха" містять "чарівне слово" - заклик до єднання, братолюб'я, збереження законів і поконів народних. Усвідомлюючи силу слова, Нестор у своєму літописі викладає думки не з суб'єктивної точки зору, а з позиції державницької, позиції мудрості, знаходячи навіть у мізерних діяннях зерна добра, правди, акцентуючи на них увагу. Як письменник, Нестор стоїть на таких засадах, "яко чоловік розуміє себе, як бачить себе в своїй будучині, тако й утверджує" [5,357]. За аналогічним принципом живуть і діють солунські брати-просвітителі Кирило і Мефодій ("Зрада, або Як стати володарем"). Не випадково творіння їхнього життя - слов'янська абетка має значення, подібне символу слова. Окрім Нестора, Кирила і Мефодія носіями гармонії, енергії, інформації, краси, мудрості, думки творчого духу, символу духовного оберега нації є Вадимко-гусяр ("Зрада, або Як стати володарем"), "Степко-книжник ("Отрута для княгині"), Житяна ("Гнів Перуна"), співець Митуса ("Золоті стремена").

У тетралогії наявна надзвичайно велика кількість історичних фактів і персонажів, які письменниця романізує з допомогою алегорії, символічних образів, насичуючи ними текст. Що стосується роману "Зрада, або Як стати володарем", то в цьому творі їх занадто багато. Це інколи роздрібнює ідею символу і символізації, хоча авторка намагається досягнути зворотнього - їх злиття і взаємопідсилення. Але незаперечним є той факт, що даний твір для тетралогії є фундаментальним на рівні ідейного змісту і за хронологією висвітлення подій, у ньому закладено й обґрунтовано звернення до певних символів, які знайшли своє місце і в трьох інших складових тетралогії - "Гніві Перуна", "Золотих стременах", "Отруті для княгині" на більш тонкому філософському рівні.

Образи-символи в історичній романістиці Раїси Іванченко, особливо там, де вони використані економно ("Гнів Перуна", "Золоті стремена", "Отрута для княгині") мають запас реальності і вбирають в себе енергію всієї концепції твору. Символи в досліджуваних творах - це напрочуд ефективний засіб передачі ідейного, естетичного і емоційного рівнів, за рахунок яких авторці суттєво вдається економити творчу енергію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Наливайко Д.С. Искусство: Направления, течения, стили. - К.: Мистецтво, 1980. - 288 с.

2. Іванченко Р.П. Зрада, або Як стати володарем. - К.: Радянський письменник, 1988. - 486 с.
3. Керлот Х.Э. Словарь символов. - М.: REEL-book, 1994. - 608 с.
4. Словник символів. - К., 1997. - 148 с.
5. Іванченко Р.П. Гнів Перуна. - К.: Радянський письменник, 1982. - 503 с.

УДК 801.55:801.316.4.=83.

МОРФЕМНИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОЇ ЮРИДИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ У ГЕНЕТИЧНІЙ ТА СИНТАГМАТИЧНІЙ ПРОЕКЦІЯХ

Онуфрієнко Г.С.

Лінгвістичне осмислення спеціальної лексики складає компетенцію порівняно нової і самостійної лінгвістичної дисципліни - термінознавства. Цей термін, ще 1967 року запропонований В.Петушковим і закріплений у наукових роботах представників різних термінологічних центрів - Б.Головіна, С.Гриньова, І.Ковалика, Т.Кияка, Р.Кобріна, В.Лейчика, В.Татарінова, Т.Панько, Т.Пристайко та інших, якнайточніше з урахуванням досягнень сучасної науки визначає і загальну теорію терміна, і комплексне вчення про терміни як когнітивні мовні знаки, що виступають репрезентантами спеціальних та вузькоспеціальних наукових концептів. І оскільки терміни стають “згустком смислу” (С.Нікітіна), містячи результати пізнавальної діяльності людини в конкретних галузях знань, різних науках, то найтісніші зв'язки виявляються саме з логіко-філософськими та предметними науками, які використовують мову для рішення немовних завдань.

У стратифікаційній панорамі мови науки як соціолінгвістичного феномена найменш дослідженою через об'єктивні причини лишається юридична мова. Цей факт обумовлює актуальність комплексного студіювання юридичних термінів при застосуванні множинності критеріїв їх аналізу і визначає напрями подальшого пошуку найраціональніших за кількістю та найефективніших за якістю характеристик для з'ясування природи цих комплексних одиниць.

Фундаментальні засади юридичних дисциплін відбиває у системі понять термінологія теорії держави та права, оскільки виконує відносно до них методологічну функцію - номінує та дефінує юридичні поняття, що концентровано і достатньо за обсягом й ознаками фіксують набуті знання про державно-правові явища. Основу цієї термінології, як і української юридичної взагалі, становлять питомі слова, які увійшли в науковий обіг шляхом їх дефінування. З-поміж однослівних термінів виокремлюються кореневі (наприклад, *вина, право, суд* тощо) і похідні (прості: *дїзнання, допит, законність, обшук, осудність, позов, протиправність, розслідування, суддя*; композити: *законодавство, злочин, правопорушення, правопорядок, судоустрій*; аббревіатури: *нарсуд, ОРД* тощо). У групі власномовних похідних на особливу увагу за морфемною і словотвірною структурою заслуговують так звані гібриди [loan-blends], тобто “схрещені” слова (наприклад: *заарештований, легітимність, неофіційність, несанкціонований, перекваліфікація, правосуб'єктність, преюдиційність, репресивність, санкціонування, фальшивість* тощо), що виникають при словотворенні внаслідок прояву синтагматичних можливостей морфоелементів своєї та чужих мов, ілюструючи взаємодію національного та іншомовного на морфемному й словотвірному рівнях і переконуючи, що “мовна актуальність є реалізацією мовних потенцій тих сфер, де є наявною та чи інша упорядкованість конститuentів у їхніх взаємозв'язках” [1,5]. Типологію гібридів у сфері національної термінології досліджено й описано нами в попередніх роботах [2-4].

Сфера юридичної термінології засвідчує численні оригінальні витвори національної мовної творчості. Аналіз термінів у векторі їх морфемної структури дозволяє описати морфемні ресурси термінології у парадигматичній, синтагматичній та генетичній проекціях. Морфемні компоненти терміна, утворюючи його морфемну структуру як ціле і виступаючи елементами граматичної системи, “переходять від парадигматичних відношень з системи мови в синтагматичні відношення структури мовленнєвих одиниць” [5,324], відбиваючи багатогранність своєї комбінаторики в утворюваному цілому системні властивості поєднаних компонентів. Синтагматичні зв'язки проектується порядком слідування, правилами поєднання і генеозу (питомі, запозичені) морфем, дистанційними відношеннями між ними, чергуванням і функціональною взаємозаміною морфем тощо. Виявлення синтагматичних

закономірностей поєднання морфем між собою в структурі однослівного терміна - це “не менш важливе завдання, ніж будь-яке з тих, якими займається традиційний словотвір” [6, 61].

Дослідження у складі термінів як цілісних мовних одиниць зв'язків і взаємовідношень між морфемами, що є їх елементами, неподільними на які-небудь прості одиниці такої ж якості, передбачає визначення схожостей і відмінностей між цими однорівневими, двобічними (має план змісту й план вираження) одиницями, виявлення їх специфіки, особливостей позиційного розподілу та з'ясування ономасіологічної структури (ономасіологічного базису й ономасіологічної ознаки) терміна в світлі співвідношення його словотвірної структури з позначуванням ним поняттям та втілюваними значеннями.

Корінь, являючи собою структурно-семантичний центр однослівного терміна, основну, ядерну, єдину обов'язкову для кожного терміна і завжди матеріалізовану морфему та повторюючись у всіх граматичних його формах і споріднених із ним словах, виступає ономасіологічним базисом, який указує на певний понятійний клас терміна (родове поняття). Будучи стійкими елементами мови, саме корені забезпечують стабільність і словотвірної, і лексичної підсистем мови для спеціальних цілей.

Носієм додаткового словотвірного (категоріального, класифікаційного) або граматичного значення стають у слові факультативні морфемні більшої порівняно з коренем абстрактної семантики - афікси, які у фахових термінах, виступаючи ономасіологічною ознакою, яка вказує на видові відмінності, що виокремлюють цей предмет, поняття тощо в межах класу, набувають рельєфнішого категоріально-класифікуючого значення, “надаючи можливості побачити ту ж саму основу в іншій перспективі, в одному із бокових її висвітлень” [7, 319-320], модифікуючи і конкретизуючи семантику кореня як структурно-семантичного центру терміна, що є особливо цінним для наукового стилю національної мови. Ономасіологічна структура термінів-складань виявляється в їх формально-граматичній структурі дещо інакше: роль ономасіологічного базису найчастіше виконує опорний елемент, тоді як роль ономасіологічної ознаки припадає на залежний компонент (наприклад: *дієздатність, кривосвідчення, правотворчість, самозвинувачення* тощо).

Як зауважують дослідники (Д.Лотте, Т.Канделаки, Т.Кияк), ступінь мотивованості термінів, який у термінознавстві визначається кількістю інформації, що міститься в морфемній структурі внутрішньої форми і відбивається у відповідному термінологічному значенні, є різним. Характерний для сучасного етапу термінотворчості свідомий підхід до ономасіологічного процесу виявляється, насамперед, у необхідності з'ясувати чітку цільову установку, а саме: забезпечити скерованість вибору мотивуючої ознаки та способу її мовного втілення, що і сприятиме появі правильно орієнтуючих термінів та запобіганню неточно орієнтуючим, неправильно орієнтуючим і неорієнтуючим термінам.

Морфемна структура терміна (а в термінології саме на іменники припадає близько 90%, що засвідчує, за статистичною традицією [8,165], їх належність до основи всього термінологічного масиву), як комплексна одиниця морфемної підсистеми мови для спеціальних цілей, постає послідовністю одиниць окремих морфемних класів, упорядкованих за певними правилами, і виявляє граничні показники для розгортання префіксальної та суфіксальної частин, ілюструючи таким чином параметри притягальної сили кореня, яка “вимірюється сумою морфемосполук із ним, допустимих у певній позиції в слові” [9, 133]. Символьне зображення дозволяє унаочнити реалізовану даним терміном морфемну структуру, яка може бути втіленою і в інших термінах та визначити “морфемний портрет” термінів-неологізмів. Відтак, регулярність, повторюваність морфемної структури термінів, що відносяться до визначень понять, виділених на однакових підставах, дозволить говорити про формування банку морфемних моделей термінів, з'ясування особливостей наповнення яких (моделей) у термінології актуалізує питання і про банк найчастотніших у певну епоху морфем.

Морфемні, найчастотніші при творенні термінів за певною моделлю, нагадують у функціональному ракурсі об'єкти, які в техніці називають модулями. Модулями, як зазначають В.Акуленко, В.Лейчик, виступають морфемні, яким, за даними статистичного аналізу, притаманні кілька ознак, як-от: соціолінгвістичні (загальновідомість, загальнозрозумілість, висока регулярність і соціальна значимість) та психолінгвістичні (короткість, оптимальна довжина). Це можуть бути з походження і питомі, і запозичені, інтернаціональні морфемні, однак модульний принцип творення термінів реалізується найчастіше завдяки напівафіксам (афіксоїдам), аброморфемам. “Спроби скласти списки модулів будь-якої мови поки ще не робилися. Певною мірою можна вважати, що список елементів міжнародної термінології М.Юшманова - перше наближення до рішення цього важливого завдання. У всякому разі, вже зараз слід поставити питання про систематизацію, уніфікацію й навіть стандартизацію мовних модулів науково-технічного характеру” [10,48]. Таким чином, аналіз формальної структури термінів, зокрема морфемної й словотвірної, дозволяє виявити її специфічні ознаки в окремих термінологіях, найбільшою мірою пов'язуючи термінознавчі методи з суто лінгвістичними та розкриваючи в терміні ознаки його мовного субстрату.

Посилення уваги до проблем морфеміки, які завжди були на часі, спостерігається особливо в останні десятиріччя, що підтверджується не тільки виданими працями різних жанрів наукової продукції

(монографії, підручники, навчальні посібники, словники, дисертації, статті, тези доповідей), а й гострою потребою спроектувати й описати морфемно-словотвірний фонд української мови в контексті актуалізованої життєвої ідеї створення машинних фондів національних мов. Із цим пов'язана не менш актуальна проблема вивчення морфемного рівня національної мови і в її функціональних різновидах, зокрема в науковому стилі, ядром лексичного ярусу якого є термінологія, всебічне лінгвістичне дослідження якої сприятиме складанню повного уявлення про тенденції розвитку загальнонаціональної мови. Підхід до термінології як до пограничної ділянки між природним (здебільшого це є мовний матеріал) і штучним (використання цього матеріалу) у мові (В.Лейчик) потребує серйозних уточнень та внаслідок цього певних суттєвих обмежень при дослідженні словотвірної структури термінів.

Питома лексика, як корінь національної ідеї, була, є і буде основним та найпотужнішим джерелом української термінології, яка відповідно до нормальної функції лінгвістичного життя не може не поповнюватися й за рахунок зовнішніх ресурсів унаслідок запозичення з інших мов, яке є природним та неминучим джерелом поповнення найменувань для термінології (як і взагалі лексики) будь-якої мови і яке не є однорідним явищем, оскільки відбувається на різних рівнях мовної структури (лексичному, фонетичному, морфологічному, словотворчому, синтаксичному, семантичному). Не маючи непроникних рівнів, мова приймає чужомовні елементи на кожному з них по-різному, засвідчуючи, що “ступінь проникності кожного рівня неоднаковий” [11,7] і засвоєння чужомовного залежить від внутрішніх потреб мови та можливостей національного словотворення, зокрема термінотворення.

Лексичні запозичення, складаючи у мові для спеціальних цілей достатньо вагомий, відкритий і незамкнений множинний, ніколи, однак, не мали переваги над такими основними шляхами поповнення лексики, якими є словотворення й семантична зміна слів. Визнаючи право на запозичення, дослідники фахових термінологій зауважують, що воно не повинно бути безмежним та необґрунтованим певними (як мовними, так і позамовними) міркуваннями. Отже, у практиці термінотворення обов'язково виявляються дві, посилені екстралінгвістичними та інтралінгвістичними факторами, тенденції: до збереження національної самобутності мови та до термінологічних запозичень. Терміни, запозичені з інших мов, підлягають різноманітному лінгвістичному параметруванню: за джерелом (мова-донор, мова-посередник), за характером причин запозичення (як зовнішніх, так і внутрішніх), хронологією, належністю до фонду інтернаціональної лексики, видом запозичення, ознаками асимільованості в мові-реципієнті (фонетико-графічне, граматичне, семантичне засвоєння, словотворча активність, стійка регулярність використання в певній термінологічній сфері) тощо. При цьому в національній термінології взаємодія національного й іншомовного з характерною особливістю виявляється на словотворчому рівні, бо “термінологія кожного народу йшла й іде іншими шляхами, вона зв'язана з культурними впливами чужих мов... та з структуральними законами кожної мови...” [12,7].

Можливості мови, як підкреслюють Hjelmslev L., Оліверіус З., Martinet A., виявляються у творенні безкінечної кількості мовних знаків, що відбувається внаслідок дії відносно надійних правил у комбінації невеликої кількості одиниць для вираження безкінечної кількості різних відтінків значення. Відтак, характерна економія мовних зусиль виявляється в ощадливому використанні й інвентарі морфем, які видозмінюють значення інших морфем. “Саме афіксальні морфемні доповнюють і змінюють значення коренів і в такий спосіб скорочують кількість мовних знаків” [13,27].

Афіксальні дериваційні морфемні, здійснюючи основну свою функцію, яка полягає у творенні нових слів, виконують в юридичній термінології також і функції з урахуванням характеру тих змін, що відбуваються при переході твірного слова в похідне: структурну (пор. *арештований* → *заарештований*, *піймати* → *спіймати*), яка найчастіше поєднується із синтаксичною (пор. *засудити* → *засудження*, *правочинний* → *правочинність*) та семантичною, зокрема модифікаційною (пор. *інформатор* → *інформаторка*, *шантажист* → *шантажистка*) й мутаційною (*винагородження*), функціями.

Структурування термінів за морфемною будовою дозволяє описати в межах відповідних самостійних частин мови (іменник, прикметник, дієслово) морфемні ресурси національної термінології з урахуванням походження (питомі чи запозичені, прості чи похідні) морфем та з проєкцією на їх здатність сполучатися. Кореневі та афіксальні морфемні в юридичних термінах переважно є питомими, хоча одним із джерел поповнення морфемного фонду національної термінології є запозичення з інших мов. При цьому, оскільки українською мовою запозичуються не окремі морфемні елементи (так звані вторинні елементи), а слова як первинні елементи, що здатні самостійно переміщуватися з мови в мову, більшість запозичень з інших мов становлять не афікси, а корені (наприклад, з латини - *адвокат*, *делікт*; з французької мови - *арбітр*, *шантаж*; з англійської мови - *імнічмент*, *клер*; з німецької мови - *штраф*, з італійської - *банд(а)*), які в ході розвитку термінології можуть утворювати гнізда споріднених слів, стаючи твірною базою для інших власне українських слів (наприклад: *адвокат* - *адвокатство*, *адвокатський*; *арбітраж* - *арбітражний*; *банда* - *бандит*, *бандитка*, *бандитський*, *бандитизм*; *делікт* - *деліктний*; *шантаж* - *шантажний*, *шантажист*, *шантажистка*, *шантажистський*, *шантажувати*, *шантажування*, *шантажований* тощо). Проте трапляються терміни, яких не повністю засвоєно граматичною системою української мови, бо невідмінюваність іменників та відсутність морфологічних ознак числа є чужим для

неї. Так, наприклад, запозичені іменники середнього роду *алібі* (від лат. alibi), *вето* (від лат. veto), *досьє* (франц. dossier) та іменник чоловічого роду *аташе* (франц. attaché) в українській мові є невідмінюваними й не мають морфологічно вираженої форми числа, що зумовлює їх периферійність у граматичній системі української мови та внаслідок цього перешкоджає залученню їх до процесу словотворення і нарощуванню до них інших морфем.

Дослідження особливостей морфемної структури гібридних термінів з урахуванням походження морфем (питомі, чужомовні), їх позиційної подібності й відмінності виявило, що серед термінів з простою основою переважають віддієслівні та відад'єктивні гібриди з коренем іншомовного (найчастіше грецького, латинського) походження, ускладненим у препозитивній або /і постпозитивній частині національним афіксом/афіксами (наприклад: *орендування* - лінійне розгортання морфемної структури терміна у символічному записі $R_i-S_n-S_n-f^*$ (іншомовного походження вільний корінь оренд- (від лат. agendo); власнеукраїнські дієслівний суфікс -ува- та віддієслівно-іменниковий суфікс -нн-); *компетентність* - $R_i-S_n-S_n-f_{(o)}$ (іншомовного походження зв'язаний корінь компетент- (від лат. competens (competentis); праслов'янські прикметниковий суфікс -н- та іменниковий суфікс -ість); *легітимність* - $R_i-S_n-S_n-f_{(o)}$ (іншомовного походження зв'язаний корінь легітим- (від лат. legitimus); праслов'янські прикметниковий суфікс -н- та іменниковий суфікс -ість) тощо. Значно рідше трапляються гібриди, у яких коренева морфема є національною, а афікс/-и (крім флексій, які, як чисто граматичні морфемі, не запозичуються) - іншомовного (частіше грецького або латинського) походження. Наприклад: *субпоручник* - $pr_i-pr_n-R_n-S_n-f_{(o)}$ (іншомовний інтернаціональний іменниково-прикметниковий префікс суб- (лат. sub); питомі префікс -по-, корінь -руч-, спільнослов'янський іменниковий суфікс -ник-).

З-поміж питомих афіксів останнього етапу формування морфемної структури юридичного терміна-гібрида спостерігаються прості, що "в межах слова не поділяються на частини, які мають значення", і "в сучасній мові вже не сприймаються як такі, що виникли внаслідок злиття кількох самостійних афіксів" [13,36], та складні (вторинні, похідні), що "сприймаються як функціонально єдиний афікс з двох чи більше компонентів, що в інших словах існують як морфемі" [13,37]. Отже, за рахунок вторинних афіксів відбувається поповнення словотворчих засобів української мови і в сфері термінології, при цьому кількісно більшу групу утворюють суфікси.

В юридичній термінології із запозиченими в українську мову вільними та зв'язаними коренями з живих та мертвих мов індоєвропейської мовної родини корелюють найчастіше питомі іменникові суфікси: прості (наприклад, *-ість-, -ств-, -нн-, -к-, -(а)ч-*: *декларативність, фальшивість; адвокатство, банкрутство; актування, амністування, орендування, субсидіювання; шантажистка; копіювач*), і складні (наприклад, *-ник-*: *саботажник*); питомі прикметникові суфікси: прості (наприклад, *-н-, -ськ-, -ов-*: *арештний, деліктний, кримінальний; адвокатський, прокурорський; актовий, акцептовий, контрактний*) і складні (наприклад, *-альн-, -ивн-, -ичн-/ічн-*: *колегіальний; адміністративний, декларативний, диспозитивний; аналогічний, кримінологічний* тощо); вони являють собою складену єдність із запозиченого та власного елементів і виникли внаслідок процесу запозичення українською мовою іншомовних дієслів та прикметників, який супроводжувався їх словотворчим переоформленням, а також через зміну границь між морфемами при перерозкладі); питомі дієслівні суфікси (наприклад, *-ува-/юва:* *анексувати, арештувати, візувати, лімітувати, репресувати, шантажувати*).

Що стосується префіксальних морфем, то з 81 представлених в українській мові запозичені складають 38 [13,41], з яких в юридичній термінології найчастіше трапляються лише 7 неслов'янського (грецького, латинського) походження, які мають статус міжнародних або тяжіють до нього, виявляючи різні сполучувальні можливості: *а-* (грецьк.) - *анормальність*; *анти-* (грецьк.) - *антигуманний, антидержавний*; *де-/дез-* (лат.) - *демуніципалізований, денаціоналізація*; *дис-* (лат.) - *диспозиція, дискредитування*; *контр-* (лат.) - *контрудар, контрабандист*; *ре-* (лат.) - *реабілітований, реемігрувати*; *суб-*(лат.) - *суборендар, субпоручник*.

Морфемне моделювання правничих термінів виявило загальномовну тенденцію відносно запозичених префіксів: вони якнайчастіше корелюють із запозиченими в українську мову коренями, хоча з-поміж них виокремлюється група словотворчих формантів і на ґрунті питомої лексики - це міжкатегоріальні заперечні префікси *анти-*, *контр-* та префікс *суб-* (наприклад: *антигромадський, антинародний, антиробітничий, антисуспільний; контрагентство, контрасигнування, контррозвідка; субпідряд, субпідрядник, субпоручник* тощо). Інтернаціональний префікс *а-* не вступає в сполучення з національними основами (не утворює гібридів) унаслідок великої активності повністю тотожного за значенням національного префікса *не-*, який практично не має обмежень у сполучуваності з різними за походженням основами. Серед префіксів, запозичених з інших слов'янських мов, в юридичній

* Тут і далі: R - корінь, S - суфікс, pr - префікс, і - інтерфікс, f - флексія; індекси: і - іншомовний; н - національний; o - нульовий

термінології активність виявляє старослов'янський префікс **пред-** (*представництво, пред'явник* тощо). Отже, саме процес сполучання природних основ, коренів із запозиченими афіксами засвідчує найглибше проникнення запозичень у мову-реципієнт.

Серед власне українських префіксів в юридичній термінології спостерігаємо велику групу таких, що корелюють з питомими коренями: дієслівні **в-**(*вви-, у-*) (*вчинити, вкрати, убити, узаконити*), **ви-** (*викрити, вимагати, виправдати, вистежити*), **від-** (*відказати, віддати, відмовити*), прикметниковий **до-** (*допризовний, досудовий*), дієслівний **з-** (*із-, ізі-, зі-; с-*) (*звільнити, зізнатися, спіймати, стягнути*), дієслівний **на-** (*наглядати*), дієслівний **о-** (*об-*) (*обвинуватити, обшукати, осудити*), прикметниковий **під-** (*підвідомчий, підвладний, підслідний*), дієслівний **по-** (*пограбувати, позичати, посягати*), дієслівний **при-** (*примусити, присудити, притягнути, приховати*), дієслівний **про-** (*провадити*), прикметниковий **проти-** (*протизаконний, протиправний*), дієслівний **роз-** (*розкрати, розлучитися*).

Разом із тим, у морфемному фонді юридичної термінології є такі питомі префікси, що активно корелюють з питомими і запозиченими коренями. Це, наприклад, такі, як прикметниковий префікс **без-** (пор.: *беззаконний, безкарний і безапеляційний, безвізовий*), дієслівний префікс **за-** (пор.: *засвідчити, завірити, засудити і завізувати, заорендувати*), іменниковий і прикметниковий префікс **над-** (пор.: *надприбуток, надужиття і надмонополія, наднормативний*), іменниковий і прикметниковий префікс **не-** (пор.: *невинний, незаконний, неправомочний і нелегальний, несанкціонований*), іменниковий префікс **пере-** (пор.: *передопит, перезастава і переакредитація, перекваліфікація*).

У складі гібридів-комполітів домінують похідні з різномовними коренями, які можуть ускладнюватися різними афіксальними послідовностями, що і засвідчують наведені нижче терміни та їхні морфемні моделі: **законопроект** - $R_n-i_n-R_i-f_{(o)}$ (вільний корінь закон- спільнослов'янського походження, інтерфікс -o-, вільний корінь - проект-іншомовного походження (від лат. *projectus*); **правореалізація** - $R_n-i_n-R_i-S_i-S_i-f$ (вільний корінь прав- спільнослов'янського походження, інтерфікс -o-, зв'язаний корінь -реал-іншомовного походження (від франц. *realis.*), суфікси іншомовного походження -із-, -аціj(a); **правосуб'єктність** - $R_n-i_n-R_i-S_n-S_n-f_{(o)}$ (вільний корінь прав- спільнослов'янського походження, інтерфікс -o-, вільний корінь - суб'єкт-іншомовного походження (від лат. *subjectum*), праслов'янські прикметниковий суфікс -н- та іменниковий суфікс -ість).

Таким чином, досліджений матеріал переконує, що тенденція до гібридизації терміна є помітною і природною в українській юридичній термінології, при цьому носієм ономасіологічної ознаки в однослівних термінах-гібридах здебільшого стають питомі дериваційні афікси, які рельєфніше унаочнюють категоріально-класифікуюче значення, тоді як ономасіологічний базис найчастіше репрезентований іншомовною твірною основою (головним чином грецького або латинського походження). Роль інтернаціональних терміноелементів є великою не тільки у формуванні українського словника юридичних дисциплін, але й інших наукових (природничих, гуманітарних) і технічних дисциплін та у розвитку термінології національних мов Європи. Очевидне в сучасній науково-технічній термінології тяжіння до вивільнення від впливу кореневих значень національної мови й посилення через це тенденції опори на іншомовні корені та основи набуває аргументованої доцільності в процесі термінотворення у контексті сучасної тенденції більшості мов поповнювати свої виражальні засоби за рахунок високорозвинених літературних мов. Будучи "своєрідними носіями принципу нейтральності та інтернаціональної уніфікації науково-технічних понять" і являючи собою "багатий резервуар ... словникових форм" [14,22], терміноелементи класичних мов (унаслідок більш характерної для них моносемічності й регулярності використання) спеціалізуються на вираженні конкретних термінологічних значень, моделей за певними категоріями понять у межах конкретної термінології, виявляючи при цьому широкі словотворчі потенції.

Активне залучення при термінотворенні, яке здебільшого є керованим процесом, різних з походження компонентів найяскравіше виявляє взаємодію національного та запозиченого на різних рівнях, відбиваючи також і ступінь засвоєння мовою тієї чи іншої іномовної морфемі, що забезпечує об'єктивність у визначенні принципів використання національних джерел і запозичень у різних термінологіях відповідно до закономірностей розвитку національної мови та тенденції до реалізації інтернаціонального через національне при збереженні властивої їм специфіки.

Свідомий вибір формальної структури терміна (насамперед, морфемної та словотвірної) сприятиме ршенню одного з найактуальніших завдань - системного упорядкування термінів, роль яких лаконічно та яскраво визначив М.Юшманов: "Знаючи термін, знаєш місце в системі, знаючи місце в системі, знаєш термін" [15,77]. Подальше параметрування морфемної структури юридичних термінів у межах основних самостійних частин мови (іменник, прикметник, дієслово), які по-різному реалізують арсенал допустимих морфемних структур, дозволить з'ясувати її диференційні ознаки в термінологічному масиві української мови для спеціальних цілей та описати її лексичне наповнення, що відкриє шлях для розкриття певних закономірностей морфемної підсистеми української мови, зокрема в науковому стилі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Задорожний Б.М. Актуальне і потенціальне в динаміці мови // Іноземна філологія.-1987.-Вип.87.-Львів: ЛДУ.-С.3-9.
2. Онуфрієнко Г.С. Особливості морфемної структури гібридних термінів з простою основою // Мовознавство.-1992.-№ 3.-С.27-31.
3. Онуфрієнко Г.С. Типология гибридных образований в близкородственных восточнославянских языках (на материале русской и украинской технической терминологии) // Русская филология. Украинский вестник.-1994.-№4.-С.12-16.
4. Онуфрієнко Г.С. Міжмовні термінологічні відповідники: ономазіологічний аспект // Ономастика і апелятиви: Збірник наукових праць.-Дніпропетровськ: ДДУ, 1999.-Випуск 5.-С.69-77.
5. Пещак М.М. Явища уніфікації і диференціації в структурі слова // Морфемна структура слова.-К.: Наук.думка, 1979.-С.316-326.
6. Пещак М.М. Слововір і морфематика // Морфемна структура слова.-К.: Наук.думка, 1979.-С.60-65.
7. Винокур Г.О. Заметки по русскому словообразованию // Изв. АН СССР. Сер отд.лит. и языка.-1946.-Т.5.- Вып.4.-С.315-332.
8. Перебийніс В.С. Кількісні та якісні характеристики системи фонем сучасної української літературної мови.-К.: Наук. думка, 1970.-272с.
9. Клименко Н.Ф., Карпіловська Є.А. Морфеміка слов'янських мов як об'єкт типологічного вивчення // Мовознавство.-1998.-№2-3.-С.117-133.
10. Lejczyk W.M., Biesiekirska L. Termonoznawstwo: przedmiot, metody, struktura.- BiaŁystok, 1998.-184с.
11. Биржакова Е.Э., Войнова Л.А., Кутина Л.Л. Очерки по исторической лексикологии русского языка XVIII в.: Языковые контакты и заимствования.-Л.: Наука, 1972.-431с.
12. Сімович В. Рідна мова й інтелектуальний розвій дитини // Шлях виховання й навчання.-1934.-№41.
13. Клименко Н.Ф. Основи морфеміки сучасної української мови: Навч.посібник.-К.: ІЗМН, 1998.-182с.
14. Дрезен Э. Интернационализация научно-технической терминологии: История, современное состояние и перспективы.-М.-Л.: Стандартгиз, 1936.-100с.
15. Юшманов Н.В. Краткое методическое пособие по разработке и упорядочению научно-технической терминологии.-М.:Наука, 1979.-125с.

УДК 803.0

ВЫРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО СОСТОЯНИЯ В СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ СРЕДСТВАМИ ГЛАГОЛЬНОГО СЛОВООБРАЗОВАНИЯ

Павленко А.Н.

Говорящий ориентируется в пространстве и времени, используя арсенал языковых средств. Способ языкового выражения пространственно-временного состояния, т.е. способ концептуализации действительности, характерный для каждого языка, отчасти универсален, отчасти национально-специфичен.

Пространственно-временное состояние может передаваться сочетанием языковых единиц, обладающих значениями пространства (местоположения) и конкретного либо абстрактного передвижения. Средства выражения временных отношений в немецком языке представляют собой упорядоченный набор разноуровневых языковых единиц, которые связаны системными отношениями как в синтагматике, так и в парадигматике.

Одним из продуктивных способов выражения пространственно-временного состояния в современном немецком языке является префиксация. Взаимодействуя в структуре высказывания с глагольной лексемой, префиксы конкретизируют временной или пространственный план высказывания, уточняя,

модифицируя его, придавая часто те значения, которые невозможно выразить с помощью глагольных форм. Парадигматические связи внутри этих префиксальных средств выражения временных и пространственных отношений проявляются, с одной стороны, в образовании ими синонимических рядов (vorsagen, voraussagen, vorhersagen), а с другой стороны – в выполнении ими однотипных семантических функций пространственно-временного дейксиса, временной локализации. Префиксальные глагольные лексемы способствуют лучшей ориентации говорящего в пространстве и во времени (а также в ментальном пространстве): *wegwünschen* - "желать, чтобы что-либо исчезло", *vorherbestimmen* - "предопределять", *vorbedenken* - "заранее обдумывать/предусматривать", *voraussetzen* - "предполагать/высказывать предположение", *wiederauftauchen* - "всплывать/появляться снова (о мысли)".

ПРЕФИКСЫ

В большинстве случаев префиксы присоединяются к основному глаголу. Часть речи (в данном случае глагол) не изменяется и, таким образом, префиксы способствуют количественному увеличению имеющегося состава основных смысловых глаголов, которые под их влиянием претерпевают грамматические и/или семантические, а также стилистические и/или прагматические изменения. Эту же функцию имеют и другие частицы, сочетающиеся с глаголом, такие, как *ab-*, *auf-*, *aus-*, которые будучи одним из словообразовательных элементов только по фонетическому признаку совпадают с одинаково звучащими наречиями или предлогами *ab*, *auf*, *aus* и т.д., семантически же (по содержанию), по крайней мере в некоторых случаях, они совпадают по значению с префиксами *ver-*, *er-* и т.д. (сравните: *ab-* und *verblühen* - отцвести, *auf-* und *erblühen* - расцвести, *ab-* und *ausklingen* - прозвонить). Поэтому данные частицы были отнесены в качестве полупрефиксов в состав префиксов.

Префиксация приводит к грамматическим (количественным и качественным), семантическим изменениям, а также изменениям валентности глагола. С семантической точки зрения они способствуют временной и пространственной дифференциации глаголов.

Временная дифференциация. Префиксы и полупрефиксы способствуют градации и дифференциации грамматического вида глагола, который показывает как собственно протекает действие/процесс. Префиксы и полупрефиксы придают глаголу следующие значения:

- 1) начало (*inchoativ*), иногда с акцентом на сам момент начала действия (*punktuell*);
- 2) конец (*perfektiv*), иногда с акцентом на результат процесса (*resultativ*);
- 3) непосредственное протекание действия (*kursiv*) и особенно его неопределенная продолжительность (*durativ*), временами с акцентом на момент повторения или циклический момент (*iterativ*).

По пункту 1: момент «начала» особенно четко представлен у глаголов с инхоативным значением, таких как *erblühen* – «расцвести» в противоположность к *blühen* – «цвести», *anfahen* – «пускать в ход/вводить в действие» - *fahren* и т.д.. Моментальный/внезапный ввод в действие проявляется в таких глаголах как *aufleuchten* – «вспыхивать/засветиться/засверкать», *aufblühen* – «расцветать» в противоположность к *leuchten* – «гореть/светиться», *blühen* – «цвести». Временное протяжение начала: *ein Auto einfahren* – «обкатывать автомобиль» в противоположность к *fahren* – «ехать», *einarbeiten* – «знакомить с работой/приучать к работе/вводить в курс дела» - *arbeiten*.

По пункту 2: завершение действия или процесса показывает префикс *ver-*, как в следующих примерах: *verblühen* и *verheilen* в противоположность к *blühen* и *heilen* (*perfektiv*). Полное выполнение или проведение действия выражается посредством префиксов *auf-*, *ab-*, *aus-* и *durch-*: *etw. essen* – *etw. aufessen* – «съесть», *blühen* – *abblühen* – «расцветать», *an etw. Arbeiten* – *etw. durcharbeiten* – «проработать что-либо».

По пункту 3: длительность, напротив, выражается только синтаксическими конструкциями с наречиями времени, такими как *lange*, *unentwegt* (*arbeiten*) или с помощью следующих конструкций, указывающих на то, что действие происходит в настоящий момент: *am Arbeiten sein*. Префиксы и полупрефиксы немецкого языка едва ли справляются с этим заданием. Способ префиксации не может быть использован также для выражения повторяющегося действия. Только возобновленное одноразовое действие может быть выражено посредством полупрефиксов. Особенно продуктивным в этом смысле являются префиксы *auf-* (*aufwärmen* – «разогревать/подогревать», *aufbacken* – «освежать зачерствевшие булочки/помещать в духовку»), *wieder-* (*wiederkommen* – «возвращаться/приходить еще раз/повторяться»), *nach-* (*etw. nachfordern* – «требовать дополнительно/требовать доплаты») и *ge-* (*reproduzieren* – «воспроизводить»).

Темпоральное значение в смысле «до» и «после» выражается посредством префиксов *vor-* и *nach-* (*etw. vor/nachbereiten*, *vor/nacharbeiten*).

Пространственная дифференциация. Второй веер значений, который возникает у глаголов при прибавлении префиксов, касается пространственных отношений, особенно направленности действия. В

первую очередь это полупрефиксы, образованные от предлогов и сочетающиеся с глаголами движения. Направления:

- 1) «вверх»: auf- и er- (aufsteigen, etw. aufrichten, etw. ersteigen, etw. errichten);
- 2) «через что-либо, по чему-либо»: über- (überfließen, etw. übersteigen, überstülpen);
- 3) «вниз»: ab- (absteigen, abspringen), unter- (untertauchen, etw. unterschieben), um- (umknicken, umstoßen). Эту группу дополняют сложные слова, образованные с помощью частиц herab-, hinab-, herunter-, hinunter-, niedersteigen/-springen;
- 4) «вперед, перед этим, тем, ним...»: vor- (vorreiten, vorlaufen, etw. verbinden);
- 5) «сзади, за кем-то»: nach- (nachreiten, nachlaufen, jmdm. etw. nachbringen);
- 6) «на другое место, в другом направлении»: um- (umsteigen, umschwenken, umladen, umleiten), ab- (jmdn. ablenken);
- 7) „в противоположном направлении“: zurück- (zurückfahren/-gehen);
- 8) „внутри“: ein- (einmarschieren, einwandern, etw. einbauen);
- 9) «через»: durch- (durchfahren, durchkommen, etw. durchheilen);
- 10) «из чего-либо, прочь»: ent- (enteilen, entströmen), ver- (verreisen, verjagen), ab- (abfahren, abreisen, sich abwenden), aus- (ausfahren, ausreisen, jmdn. ausschicken);
- 11) «вперед, поближе, сюда, с этой стороны»: an- (anlangen, annähen, anleimen), auf- (aufsetzen (Flugzeug), etw. aufspulen);
- 12) «открыть»: auf- (aufschließen, aufklappen), er- (erschließen);
- 13) «врозь, далеко друг от друга, быть разделенным на много частей»: zer- (zersplintern, zerschneiden);
- 14) «закрытие»: zu- (zuschließen, zudrehen, zuklappen), ver- (verschießen, verdecken, verkleben).

Другие пространственно-временные аспекты какого-либо движения значительно реже выражаются посредством префиксации.

Э.Агрикола и В.Фляйшер различают следующие два формальных значения префикса be- :

- «обеспечивать чем-либо» (ornativa- aus lat. ornare „аusrüsten“, „versehen mit“), например: beflügeln, beflaggen, besohlen;
- интенсивировать какое-либо действие: lachen – belachen, sorgen – besorgen, dienen – bedienen, kämpfen – bekämpfen, folgen – befolgen, schauen – beschauen.

Локальное же значение префикса be- не так отчетливо просматривается, но все же его можно опознать в следующих примерах: sich beziehen auf jmdn.-«ссылаться на кого-либо», sich beschauen – «осматривать/разглядывать/созерцать», sich besehen – «осматриваться», sich berichtigen – «поправить себя/исправиться», sich beruhigen – «успокаиваться», sich betragen – «вести себя по отношению к кому-либо», причем локальность данной лексемы подчеркивается предлогами gegen A/gegenüber D, sich besinnen – «раздумывать/размышлять/одуматься/передумать». Рассматривая данные примеры, можно сделать вывод о том, что локальное значение префиксу be- можно приписывать только по отношению к ментальному пространству. Данный префикс сигнализирует направленность на объект, а при глаголе, который уже является переходным, он делает акцент на объект, причем таким образом выражается представление о его полном постижении посредством того или иного вербального действия. Образование с be- указывает на то, что работа направлена на определенный объект (verwandelt auf etw. sein), который вовлечен в рабочий процесс и над которым совершается действие, хотя он сам действует.

По мнению Э.Агриколы, префикс ent- является продуктивным в немецком языке в конкретно-пространственном значении (“von”- “weg”) и в связи с этим развились более абстрактные значения „устранения противоположности/ противоречия“ (entfalten – «раскладывать», entfesseln – «развязывать/освободять», entkleiden – «раздевать», entladen – «разгружать»), а также устранение предмета, обозначаемого посредством основного/базисного содержания лексемы (entgiften – «обеззараживать/дезинфицировать», entgräten – «удалять кости из рыбы», enthaupten – «обезглавливать»). В последнем случае говорят о привативном значении данного префикса („Privativa“ lat. privare - „berauben“ - «лишить чего-либо», “befreien“ – «освободить от чего-либо»).

Говоря о ментальном пространстве, нужно отметить, что префикс ent- продуктивен и в этом значении. Он обозначает в большинстве случаев движение от чего-либо прочь или отклонение от выполнения чего-либо (sich entziehen- «уклоняться от чего-либо/избегать чего-либо», sich enthalten – «воздержаться от чего-либо/удержаться от чего-либо», entlasten – «снимать вину/ответственность с кого-либо», entfallen – «выпасть из чьей-либо памяти», entäusern (sich des Gedanken) – «отказаться (от мысли)»).

Сегодня наиболее продуктивными являются две группы значений глаголов с префиксом *er-*:

- обозначение перехода в другое состояние (*erblühen* – «расцвести», *ergrimmen* – «разгневать/привести в ярость», *erkranken* – «заболеть», *ermüden* – «устать», *erwärmen* – «разогреть»);
- обозначение результата прежде всего со значением „достижение окончательной цели“ (*erdrosseln* – «задушить/удушить», *erbitten* – «выпрашивать/упрашивать», *erkämpfen* – «завоевывать», *erarbeiten* – «обрабатывать»). Например: „Einen ihrer größten Erfolge erspielte sie sich in der Rolle des Gretchens in Goethes „Faust“.“

В первом случае говорят об инхоативном значении (лат. *inchoare* „angefangen“ - начатый), а во втором об перфективном значении (лат. *perfektus* „vollendet“ - завершённый). Кроме того можно привести примеры, в которых четко просматривается локальное значение префикса *er-*: „Das Haus war beleuchtet“ – имеется ввиду прежде всего фасад здания снаружи, тогда как в примере „Das Haus war erleuchtet“ – подразумевается освещение дома изнутри, т.е. освещение самих комнат дома. В ментальном пространстве префикс *er-* указывает на то, что действие идет к завершению, и что оно закончится достижением цели или преодолением препятствия и, таким образом, указывает на продвижение вперед а также на постижение чего-либо при всеобъемлющем рассмотрении предмета в ментальном пространстве: *sich erheben* (über A) – «возноситься/возвышаться над чем-либо/достигать нравственной высоты», *sich erkennen* – «узнавать друг друга», *sich erhitzen* – «разгорячиться/возбуждаться», *sich ermuntern* – «проснуться/пробудиться», *ergreifen* – «затрагивать/растрогать», *sich erhellen* – «проясниться/выяснить», *sich ergießen* – «изливаться (о чувствах)», *sich (in Einzelheiten) ergehen* – «вдаваться (в подробности)», *sich (in Vermutungen) ergehen* – «теряться (в догадках)», *sich erfüllen* – «исполняться/оправдываться (о надеждах)», *erfassen* – «понимать/постигать».

Префикс *ver-* объединяет в себе три бывших ранее различными предлога, которые встречались в готском языке отдельно друг от друга, как то: *faur* - „vor(bei)“, *fra* – “weg von“, *fair* – „hindurch“. И сегодня парадигма значений данного префикса многогранна. В.Фляйшер различает:

группу с орнативным значением (*ornativa* лат. *ornare* – „ausrüsten“, „versehen mit etw.“): *verglasen* – «остеклять», *vergolden* – «золотить», *verzuckern* – «сахарить»;

группу со значением «возникающей противоположности»: *achten* – «уважать»/ *verachten* – «презирать», *kennen* – «знать»/ *verkennen* – «не видеть, не осознавать, недооценивать», *lernen* – «учиться»/ *verlernen* – «разучиться/забыть»;

и группу со значением «устранения/ликвидации»: *vergeuden* – «расточать/промаывать/растрчивать», *vertanzen* – «протанцевать», *vertrinken* – «пропить», *verjubeln* – «прокутить/растратанжировать».

В таких глаголах, как *verhallen* – «затихать/замирать», *verklingen* – «отзвучать/замирать», *verlöschen* – «гаснуть/угасать/потухать» выявляется значение постепенного завершения какого-либо действия. В этом случае можно говорить о прогрессивно-результативном значении (лат. *progressus* – „der Fortschritt“).

В общем и целом, можно говорить о том, что *ver-* обозначает действие, направленное на полное удаление, изменение или устранение объекта, которое зачастую приводит к негативному результату : *verbrauchen* – „потреблять/расходовать/износить/сносить“, *verbrennen* – „сжигать“, *verdrehen* – „вывихивать/свернуть/ искажать/извращать“, *verwohnen* – „запустить квартиру (комнату)“.

Частицы, которые вступают в тесную связь с глаголом в качестве малозначительных префиксов и, наряду с этим, встречаются в роли многозначительных префиксов в непрочной связи с глаголами - *durch-, über-, um-, unter-, wieder-, hinter-*.

Частицы, выступающие в качестве непрочных (отделяемых) составных частей глагола, служат для более точного определения действия, например: *Man reist ab* (*abreisen, aufstehen, herauskommen*). К таким частицам относятся: *ab-, an-, ein-, auf-, aus-, heraus-, hinein-, hinauf-, hinunter-, zu-, weiter-, zurück-, vor-, vorher-, entgegen-, empor-, weg-, wieder-*. Их семантическая функция состоит в выражении отношений и обстоятельств различного вида, особенно при обозначении локальности, темпоральности, а также причинности и модальности.

ПОЛУПРЕФИКСЫ

Также как и префиксы, полупрефиксы образуют вместе с глаголами один член предложения (сказуемое). Они могут аналогично модифицировать протекание процесса или действия: *ab-, auf-, aus-, durch-, ein-, um-, zusteigen* (наряду с *be-, ent-, er-, versteigen*).

Aus-, auf- и т.д. в данном случае уже больше не употребляются с тем же значением, что и точно также звучащие частицы.

К семантическим параллелям добавляются синтаксические: валентность глаголов может оставаться после прибавления полупрефикса такой же или изменяться подобно тому, как и при добавлении

префиксов. Для глагола *jmdm. etw. sagen* с дативом лица и аккузативом предмета имеются, к примеру, с одной стороны, равноценные образования (*jmdm. etw. versagen, einsagen, nachsagen, vorsagen, zusagen*), с другой стороны – неравноценные глаголы с аккузативом предмета, *entsagen* с дополнением в дативе, и возвратный *sich lossagen von etw.* и т. д. с предложным дополнением.

В словообразовательном аспекте многие полупрефиксы равноценны префиксам. Они не только дополняют глагол как модифицирующие элементы, но и, аналогичным образом, используются при комбинированном словообразовании, например, с прилагательными: *jmdn.auf-heiter-n* с *jmdn.er-heiter-n*, или *etw.über-fremd-en* наряду с *ver-fremd-en*.

Полупрефиксы отличаются от префиксов тем, что могут отделяться от глагола, образуя рамочную конструкцию, а также могут употребляться самостоятельно при опущении глагола (*Das Fenster ist zu bzw.auf (-gemacht)*).

Полупрефиксы делятся на группы по следующим признакам:

1. Отделяемые, часто употребляемые полупрефиксы с высокой продуктивностью и целой парадигмой значений.
2. Префиксы с признаками, названными в п.1 и которые употребляются в речи в качестве неотделяемых составных частей глагола.
3. Дополнения к глаголам (в большинстве случаев с пространственным значением), которые имеют только некоторые признаки полупрефиксов. Из них выделяются также производные, в состав которых входят самостоятельные слова, как то, частицы *empor, hinauf, fort* и т. д., а также существительные, прилагательные и глаголы, значения которых зачастую определяются по составляющим (композицам).

Наиболее употребительными являются следующие **отделяемые ударные полупрефиксы**: *ab-, an-, auf-, aus-, ein-*. Мы приводим их характеристики в порядке функциональной частотности в речи.

ab-

В качестве полупрефикса *ab-* имеет в большинстве случаев пространственное значение и передает „передвижение прочь от чего-либо“ или „передвижение вперед“, а также „удаление от чего-либо“ (*abfliegen* – «улетать», *abreisen* – «уезжать», *abschießen* – «отстрелить/выстрелить»). Данный полупрефикс представляет собой антоним полупрефикса *an-* (*anreisen* – «приезжать»). В некоторых случаях *an-* выражает „освобождение“, „отделение“, „устранение“ (*abgehen* – «отходить/отправляться», *abreißen* – «обрывать/отрывать», *abschlagen* – «сбивать/отбивать», *abwischen* – «стирать/вытирать»), а также «вывод из эксплуатации» и «прекращение процесса» (*abdrehen* – «отвертывать/свертывать», *abschalten* – «выключать/отключать»).

В качестве антипода (противопоставления) к *auf-*, *ab-* может обозначать движение по направлению „вниз“ („abwärts“) (*abspringen* – «спрыгнуть», *absteigen* – «слезть/спуститься»). Другие глаголы с *ab-* обозначают „подражание“ чьему-либо примеру (*etw. abschreiben* – «списывать/переписывать», *abmalen* – «рисовать/копировать»).

Во многих глаголах данный полупрефикс обозначает вид глагола, а именно указывает на его перфективность (*abheilen* – «полностью вылечить») и в данном значении он частично конкурирует с префиксом *ver-*.

aus-

В сочетании с глаголом полупрефикс *aus-* обозначает, в большинстве случаев, движение «наружу» (*nach außen*), «движение из чего-либо», «удаление» (*aussteigen* – «выходить», *ausschlüpfen* – «выползть/вылупляться (из яйца)», *ausladen* – «выгружать/высаживать (пассажира)»). Данный полупрефикс часто является антиподом полупрефиксу *ein-* (*einreisen* – «приезжать»). Иногда он влияет на изменение валентности глагола. В некоторых случаях *aus-* имеет значение „устранения“, „разделения“, а иногда и „выведения из строя“. Перфективность просматривается в значениях „полное проведение чего-либо“, „завершение действия/процесса“ (*ausdiskutieren* – «решить в ходе дискуссии», *auslesen* – «прочитывать/дочитывать до конца/заканчивать читать», *ausglühen* – «догорать/выгорать») и в этом значении данный полупрефикс частично составляет конкуренцию полупрефиксу *ver-*.

an-

В сочетании с непереходными глаголами, обозначающими движение, полупрефикс *an-* имеет значение „приближение к цели“ (*anfliegen* – «прилетать/подлетать», *ankommen* – «подходить/приходить») в противоположность к полупрефиксу *ab-* (*abfliegen* – «отлетать/вылетать»), иногда с дополнительным значением „преодоление сопротивления“: *anreiten* – «подъезжать верхом», *anstürmen gegen jmdn.* – «примчаться/принестись верхом»). С переходными глаголами он обозначает «направление на кого-либо или на что-либо», а также «обращение к кому-либо». В некоторых случаях *an-* указывает на „контакт

и/или объединение двух величин и их закрепление“ (*annähen* – „пришивать/нашивать“, *anbinden* – „привязывать“). Также как и *ein-* полупрефикс *an-* обозначает «ввод в эксплуатацию» (*etw. andrehen* – „пускать/заводить (двигатель)“, *anknüpfen* – „завязывать/заводить/начинать(разговор)“, *anshalten* – „включать»). Некоторым глаголам данный полупрефикс придает значение «движения вверх» («nach oben»), а также «увеличения количества» (*ansteigen*, *anschwellen*, *anschimmeln*). *An-* влияет на валентность глагола (*den Henkel an den Topf lötten* – „паять ручку к кастрюле“, тогда как *den Henkel anlötten* – „припаивать ручку к кастрюле“). Данный полупрефикс имеет также инхоативное значение, и в этом смысле он выражает «начало какого-либо процесса или деятельности» (*anbrennen* – „поджигать“; (*Fleisch*) *anbraten* – „слегка обжаривать (мясо)»). И лишь в немногих случаях *an-* обозначает „длительность какого-либо состояния“ (*andauern* – „продолжаться“, *anstehen* – „ожидать решение (дела)/стоять в очереди“).

ein-

Полупрефикс *ein-* обозначает в сочетании с глаголами „движение по направлению внутрь“, а также „погрузку или продвижение внутрь“: *einsteigen* – „входить/влезать/проникать“, *einreisen* – „въезжать в страну“, *etw. einladen* – „нагружать/грузить“, меняя при этом валентность глагола (*Der Zug fährt in den Bahnhof.* – *Der Zug fährt ein.*)

Перед транзитивными глаголами *ein-* обозначает прежде всего „действия, посредством которых постигается что-либо“ (*etw. einbeziehen* – „включать/приобщать“), а также «действия, вследствие которых что-либо переходит в чью-либо собственность»: *etw. inkassieren* – „получать/присваивать/прикарманивать“, *sich etw. einhandeln* – „скупать/закупать“. Кроме того, данный полупрефикс может обозначать привыкание к чему-либо (*sich einleben* – „свыкаться/сживаться“, *sich einarbeiten* – „сработаться“), а также „разрушение чего-либо“ (*etw. einschlagen* – „разбивать“, *eintreten* – „вышибать (дверь)/разбивать (стекло)“).

auf-

Полупрефикс *auf-* придает исходным глаголам различные оттенки:

-обозначает „движение по восходящей“ и „движение вверх“ (*aufsteigen* – „подниматься/влезать“, *aufschwellen* – „пухнуть/вздуваться/нарастать/усиливаться (о звуке)“, *aufbauen* – „громоздиться/возвышаться“);

-„установление или восстановление контакта“: *sich auf etw. auflehnen* – „облокотиться/опереться“, *etw. aufkleben* – „наклеить“, *etw. jmdm. aufdrängen* – „навязывать что-либо кому-либо“. Влияет на валентность глагола (ср.: *auf die Mauer prallen* – *aufprallen*, *etw. auf den Stoff kleben* – *aufkleben*);

-„откручивание/открывание чего-либо» (*aufgehen* – „открываться“, *aufplatzen* – „лопаться/трескаться“, *aufdrehen* – „откручивать“);

Кроме того, данный полупрефикс определяет вид глагола:

-*inchoativ* – „неожиданное начало одноразового действия» (*auflachen* – „засмеяться/рассмеяться“, *aufflammen* – „воспламениться/загореться“);

-*resultative* – „завершение какого-либо действия“ (*aufessen* – „съесть“, *aufbrauchen* – „истратить/израсходовать“);

-*iterative* – „одноразовое повторение» (*aufwärmen* – „разогреть“);

В состав полупрефиксов входят также следующие **полупрефиксы, которые могут быть как отделяемыми, так и неотделяемыми**, причем во втором случае они рассматриваются как префиксы: *durch-*, *um-*, *über-*, *unter-*, *wider-*, *hinter-*. В этих случаях ударение падает на корневую гласную основного глагола (*etw. überarbeiten* – ... *überarbeitet das Handbuch*; *etw. überfahren* – *überfährt die Haltestelle.*) В некоторых глаголах ударение на различные морфемы и отделяемость выполняют смыслообразительную функцию (*etw. umfahren* – „наезжать на что-либо», *etw. umfahren* – „объезжать что-либо»).

durch-

В одной трети всех случаев полупрефикс *durch-* является неударным и неотделяемым как префикс и обозначает „направление движения внутрь чего-либо“ и затем „выход наружу из чего-либо, через что-либо“, т. е., „передвижение внутри чего-либо“ (*etw. durchschreiten* – „пройти (сквозь/через что-либо)“). В некоторых случаях *durch-* обозначает „открытие чего-либо“ (*durchbohren* – „пронзать/протыкать“) или «отделение» (*durchbrechen* – „проламывать/проламываться“), а также сигнализирует о преодолении препятствий или трудностей (*sich durchkämpfen* – „пробиваться (с боем)/пробивать себе дорогу“, *etw. durchbringen* – „продевать/протаскивать/(с трудом) содержать материально“).

Помимо передачи направления, префикс *durch-* имеет также перфективный компонент значения „к полному осуществлению цели“ (*durchdiskutieren* – „обсудить со всех сторон“) или же дуративный

компонент со значением «непрерывно на протяжении всего времени» (durchtanzen – „протанцевать (напр., до утра)).

um-

Полупрефикс *um-* является в половине случаев неударным и неотделяемым. Однако, как в ударном, так и в безударном положении, *um-* служит для обозначения направления движения „вокруг чего-либо“, „покругу“ или в смысле „обогнуть /объехать что-либо“ (umfließen – „протекать (вокруг чего-либо)/омывать“, umkreisen – „кружить над чем-либо/вокруг чего-либо“, umgehen – „ходить/циркулировать“, umschiffen – „объезжать на корабле (вокруг чего-либо)“). В некоторых случаях данный полупрефикс имеет значение «со всех сторон» (jmdn. umringen – „окружать/оцеплять“), «по всем сторонам/во все стороны» (umblicken – „оглядываться/озираться“, umdrehen – „поворачивать/вращать“, umkehren – „поворачивать назад“), „переворот на другую сторону“ (umblättern – „перевернуть/перелистнуть, umschlagen – „опрокидывать/переворачивать“) или „движение по направлению изнутри внаружу“ (umwenden – „поворачивать“); „приведение из вертикального в горизонтальное положение» (etw.umhauen – „срубать“, umfallen – „валить“). В некоторых случаях полупрефикс *um-* указывает на изменение места/положения (etw.umladen – „перегружать“, umziehen – „переезжать“), а также на изменение состояния, преобразование или замену чего-либо (etw. umbauen – „перестраивать“, umdenken – „передумывать“, umlernen – „переучивать“).

über-

В трех четвертых случаев полупрефикс *über-* является неударным и неотделяемым. Он присоединяется только к транзитивным глаголам и обозначает, в большинстве случаев, „движение через что-либо или через кого-либо“ (etw. überfliegen – „перелетать“, überqueren – „пересекать“, jmdn.überfahren – „переезжать“, überrollen – „наезжать/сбивать кого-либо“). Вслед за этим значением по употребительности следует значение «покрыть что-либо» (überstreifen – „быстро надевать/натягивать“, überziehen – „покрывать тонким слоем/обтягивать“, übermalen – „закрашивать/ретушировать“). В сочетании с некоторыми глаголами *über-* обозначает „передвижение с одного места на другое“ (etw. überführen – „перевозить“, übersiedeln – „переселять“), реже «движение вверх» (при наличии какого-либо препятствия или ограничения): überragen – „возвышаться/господствовать“, überfließen – „переливаться через край“, „выйти за рамки или оговоренные размеры“ в смысле „очень/слишком“, и еще реже полупрефикс *über-* используется для отрицания действия, выраженного основным глаголом (übersehen – „пропустить/не заметить/недоглядеть“, überhören – „не услышать/прослушать“). В некоторых случаях *über-* может влиять на вид глагола, сигнализируя „одноразовый повтор какого-либо действия“ (überprüfen – „перепроверить“, überdauern – „пережить что-либо вновь“) или «превышение сроков действия» (überdauern/ überleben – „пережить (какое-либо событие)“).

unter-

Практически в половине случаев полупрефикс *unter-* является безударным и неотделяемым. Данный префикс придает глаголам пространственную направленность и обозначает направление движения «снизу вверх» (etw. unterbauen – „подводить фундамент“), направление движения «сверху вниз» (etw. unterlegen – „подкладывать“, unterkleben – „подклеивать“, untersinken – „погружаться/затонуть“), иногда он употребляется в значении „подавлять/притеснять“ (jmdn. unterdrücken – „подавлять“, unterwerfen – „покорять/подчинять/поработать“), указывает на расположение подписи под текстом (etw. unterschreiben/ unterzeichnen – „подписывать“). Кроме того *unter-* может также иметь значение *dazwischen* – „между“ (etw. untermischen – „подмешивать“, etw. unterteilen – „подразделять“). В ряде глаголов *unter-* обозначает сокращение какой либо предполагаемой меры в смысле „слишком мало“ (etw. unterbieten – „расходовать меньше установленного количества“, unterschätzen – „что-либо недооценивать“, unterbelichten – „что-либо недодержать (фотогр.)“, и в этом смысле *unter-* будет являться антонимом полупрефикса *über-*. Небольшое количество комбинированных производных с полупрефиксом *unter-* восходят к существительным, попадают в разряд орнативных и являются неотделяемыми (etw. unter-`keller-n – «строить подвал», unter-`tunnel-n – „проводить туннель“, unter-`min-ieren – „минировать“).

wider-

Полупрефикс *wider-* не является более продуктивным и сведен до немногочисленной группы большей частью отделяемых глаголов. Он указывает на движение „назад“ (widerhallen – «отзываться/отражаться», widerspiegeln – „отражаться“). В небольшой группе неотделяемых, уже лексикологизированных образований *wider-* выражает „противодействие“ (widersprechen – „противоречить“, widertufen – „опровергать“).

hinter-

Этот полупрефикс встречается только в некоторых лексикализованных образованиях, таких, как jmdm. hintergehen – «обманывать/злоупотреблять доверием», etw. hintertreiben – „тормозить/пытаться сорвать“, etw. hinterlegen – „депонировать/сдавать на хранение“. Кроме того, *hinter-* встречается в отделяемых

словообразованиях разговорно-территориального типа, таких, как *etw. hintergießen* – „заливать“, *hinterschlingen* – „жадно глотать“, *hinterbringen* – „относить назад“, *hintertragen* – „нести назад“.

ГЛАГОЛЬНЫЕ ДОБАВКИ, СТОЯЩИЕ МЕЖДУ ПОЛУПРЕФИКСОМ И ЧАСТЯМИ СЛОЖНОСОСТАВНОГО СЛОВА (КОМПОЗИТЫ)

Глагольные добавки, которые уже имеют несколько (полу)префиксальных черт, но по своему обобщенному, преимущественно пространственному, значению являются все еще ближе к сложным словам: *nach-*, *bei-*, *vor-*, *zu-*, *los-*, *wieder-*, *entgegen-*, *zurecht-*. Наиболее продуктивны среди них *vor-*, *zu-* и *nach-*.

Vor-

Согласуясь с предлогом, глагольная добавка *vor-* обозначает большей частью пространственные отношения, прежде всего движение перед кем-либо или перед чем-либо (*etw. vorhängen* – «повесить», *etw. vorlegen* – «класть/положить перед кем-либо»), «вперед», «наперед» (*vorlaufen* – «забегать вперед», *vortreten* – «выступать вперед/кланяться перед кем-либо»), «из» или «между чем-либо наружу» (*vorgucken* – «выглядывать», *vorquellen* – «вытекать/пробиваться»). Как следствие соединения с *vor-* стало частичное изменение управления падежа *etw. vor jmdn legen* – *jmdm. etw. vorlegen* (ложить что-либо перед кем-либо – предъявлять кому-либо что-либо), *etw. vor jmdn. halten* – *jmdm. etw. vorhalten* (держат что-либо перед кем-то – упрекать кого-либо в чем-то). У некоторых глаголов уменьшается их валентность (*den Riegel vor das Tor schieben* – «запирать ворота на засов», *den Riegel vorschieben* – «задвинуть засов»), у других же она увеличивается. Это особенно характерно для словообразований, обозначающих, что кто-то вводит кого-либо в заблуждение (*schwindeln* – *jmdm etw. vorschwindeln* – «наварать»; *jmdm etw. vorlügen/vormachen* – «одурачить»). Сюда входят также глаголы с отчасти факультативными дополнениями, которые служат для обозначения показательных действий (*jmdm etw. vortanzen, vorsingen, vorspielen* – «танцевать, пропеть, проиграть что-либо в присутствии кого-либо»). В небольшой группе глаголов *vor-* имеет темпоральное значение, обозначает действие, предшествующее основному (*etw. vorformen, vorkochen, vorheizen* – «предварительно сформировать, сварить, запалить»), выражает также, что будущее действие предвосхищается (*etw. vorarbeiten* – «заранее отработать», *vorbestellen* – «заранее заказать»), и обозначает также «смещение, перебазирование вперед» (*etw. vordatieren* – «переносить что-либо на более ранний срок», *etw. vorziehen* – «выдвигать вперед»). Насколько значение основного компонента позволяет какое-либо обратное образование *vor-* становится тогда противоположностью к глаголам с *nach-* (*etw. nachbestellen* – «что-либо заказать дополнительно», *etw. nachdatieren* – «датировать задним числом»).

nach-

Как добавка к глаголу, *nach-* указывает прежде всего на деятельность или же движение, которое преследует удаляющуюся, выраженную преимущественно в дативе, цель (*jmdm. nacheilen* – «спешить за кем-либо вслед», *nachblicken* – «смотреть кому-либо вслед»), иногда в сочетании с дополнительным объектом в Аккузативе (*jmdm. etw. nachwerfen/nachbrüllen* – «бросать кому-либо что-либо вслед/ворчать вслед кому-либо/упрекать кого-либо»). Кроме того, *nach-* обозначает целенаправленность деятельности, подчеркивая ее интенсивность (*nachgraben* – «делать раскопки», *nachspionieren* – «выслеживать», *nachgrübeln* – «размышлять»). В ряде глаголов *nach-* указывает на повторение или продолжение уже завершенного процесса (*etw. nachbestellen* – «давать дополнительный заказ», *etw. nachgießen* – «долить что-либо», *nachblüten* – «еще долго кровоточить»), частично представляя перепроверку (*etw. nachmessen* – «перемерять», *nachzählen* – «пересчитывать») или же улучшение, корректировку (*etw. nachfeilen* – «подправлять напильником», *etw. nachbohren* – «сверлить начисто»). Кроме того, эта добавка указывает на подражание образцовой деятельности (*etw. nachsprechen* – «повторять за кем-либо», *nachbauen* – «строить по образцу»). И лишь в исключительных случаях с *nach-* формируется производное слово (*etw. nach-äffen* – «слепо подражать/ передразнивать»).

zu-

Ударная, отделяемая глагольная добавка *zu-* указывает на движение по направлению к цели, которая называется дополнением, присоединенным предлогом *auf* (*auf jmdn./etw. zueilen* – «спешить к кому-либо/чему-либо», *auf jmdn./etw. zufahren* – «ехать к кому-либо»). Без подобного дополнения она называет место, как «конечный пункт движения» (*zureisen, zuwandern* – «прибыть, приехать») или же «почин какого либо дела» (*zufassen, zuracken* – «взяться, схватиться»). Если с *zu* связано датирование основного глагола (наличие объекта в Дативе), то речь идет об обращении к кому-либо (*jmdm. zunicken* – «кивать кому-либо», *jmdm. zublinzeln* – «подмигивать кому-либо»), частично с акцентом на длительность (*jmdm. zusehen* – «наблюдать», *jmdm. zuhören* – «прислушиваться»). Если кроме этого называется объект в в Дативе, то прежде всего имеется в виду намерение «донести до кого-либо что-либо» (*jmdm. etw. zuflüstern* – «нашептывать», *jmdm. etw. zuspielen* – «наигрывать»). В ряде глаголов *zu* выражает «добавление», «дополнение» (*etw. zukaufen* – «прикупить (разг.)», *etw. zuzahlen* – «доплатить»). В некоторых случаях

глагольная добавка *zu-* может указывать на то, что „что-либо закрывается/запирается“ (*zudrehen* – „завинчивать“, *zubinden* – „завязывать“), „заполняется“ (*zuschütten* – „засыпать“, *zubauen* – „застраивать“), „покрывается“ (*zudecken* – „прикрыть“, *zuschmieren* – „замазать“). В некоторых глаголах *zu-* сигнализирует о том, что что-то получает ранее намеченную форму (*etw.zuschneiden* – „подкроить“, *zufeuern* – „выточить“).

bei-

В качестве глагольной добавки префикс *bei-* малопродуктивен. Он выражает прежде всего «добавление чего-либо» (*etw.beimengen* – «подмешивать что-либо»). В некоторых образованиях «поддержку» (*jmdm. beispringen* – «выручать», *jmdm. beistehen* – «помогать»), а также «присутствие рядом» (*jmdm. beiwohnen* – «сожительствовать», *beiliegen* – «прилагать»).

wieder-

За исключением лексикализованного глагола *etw.wiederholen* – „повторять что-либо“, префикс *wieder-* всегда употребляется как отделяемая глагольная добавка. Он также всегда стоит под ударением, разве только, если он не связан с таким глаголом как *aufnehmen*, который уже соединен с ударным полупрефиксом (*wiederaufnehmen* – «снова подхватить», *wiedereinführen* – «снова ввести»). Данная глагольная добавка указывает, что «что-то возобновлено после перерыва и происходит заново» (*etw.wiedereröffnen* – «открывать вновь», *wiederherstellen* – „восстанавливать“). У некоторых образований на передний план выступает значение регенерации, возврата утраченного (*etw.wiederfinden* – «отыскать», *wiedererlangen* – «получить обратно»), другим образованиям, напротив, данная добавка придает значение «взаимности/ответа» (*jmdn.wiedergrüßen* – «поприветствовать», *wiederlieben* – „ответить взаимностью на любовь“). Валентность основного глагола при добавлении префикса *wieder-* обычно не изменяется.

los-

Как глагольная добавка, *los-* отчасти конкурирует с *ab-* и противостоит *an-* (*etw. anbinden/etw. ab-, losbinden* – «привязывать/отвязывать», *etw. ankuppeln/etw. ab-, loskuppeln* – «прицеплять/отцеплять»). В этих образованиях (ср. далее: *loskoppeln* – «спускать(собак)», *losschrauben* – «отвинчивать») *los-* указывает на отделение, а в образованиях типа *jmdn. loskaufen* – «выкупать» - на освобождение. Сюда входит также значение пространственного передвижения „weg“ к неопределенной цели (*losfahren, loslaufen*). В большинстве случаев *los-* обозначает, однако, инхоативный вид глагола и указывает на начало (мгновенное) деятельности (*loslachen* – «засмеяться», *loskichern* – «захихикать», *losschimpfen* – «заругаться»).

entgegen-

Глагольная добавка *entgegen-* обозначает „направление на кого-либо или что-либо“. Образованные с нею глаголы, по меньшей мере, двувалентны и требуют дополнения в дативе (*jmdm. entgegengehen/fahren* – „идти/ехать навстречу кому-либо“).

zurecht-

В образованиях с *zurecht-* сама глагольная добавка не имеет больше значения „по праву“, а приобретает значение „правильный“ в отношении к определенной форме, соединению или положению (*etw.zurechtbiegen* – „изогнуть/придать правильную форму“, *zurechtschneiden* – „подравнивать“, *zurechtlegen* – „приводить в порядок“, *zurechtrücken* – „поставить на место“).

Проведенный анализ практического материала, осуществленный по лексикографическим источникам, позволяет отметить, что аффиксальные средства глагольного словообразования современного немецкого языка обладают высоким потенциалом отображения пространственно-временного состояния, обеспечивая модификацию лексического значения производящей основы. При этом производное получает существенное приращение семантического компонента структуры и, обретая узуальный статус, вступает в рамках глагольной лексики в вариативную парадигму.

ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ ПОЧАТКУ 20 СТ.

Піхтовнікова Л.С.

Питання про долю жанру байки в 20-му ст. хвилювало і продовжує хвилювати багатьох дослідників байки. Існують протилежні думки щодо того, яку фазу розвитку проходить німецька байка в 20-му ст. При цьому зовсім виключається припущення, що вона знаходиться в фазі розквіту. Питання поставлено таким чином: живе жанр байки в німецькій літературі далі, відіграє він особливу роль чи знаходиться десь на узбіччі великої літератури? Пошуки літературних джерел байок дозволяють зробити в нашому дослідженні оптимістичні висновки. Вони полягають в тому, що байка, не займаючи провідного положення, як це мало місце в 18 ст., все ж розвивається далі, постійно оновлюючись і змінюючись, про що свідчать численні збірки байок, кількість яких значно збільшується особливо саме в останні два десятиріччя 20ст.

Нема сумніву в тому, що німецька байка 1-ї половини 20 ст. продовжувала переживати кризу, яка розпочалася ще в другій половині 19 ст. В 20 ст. з підвищенням рівня освіти всіх прошарків суспільства байка як дидактичний жанр могла слугувати лише як допоміжний засіб в навчальному процесі, як дитяче та юнацьке читання. Подальше удосконалення байки не могло йти по колишньому шляху переробки й перекладу старих матеріалів і посилення розважальної сторони або максимального пристосування байки до дитячої та юнацької аудиторії.

Мінлива структура байки впродовж її історії, її відродження, занепад та стагнація знаходяться у тісному взаємозв'язку зі змінами в суспільних відносинах. Сам час, дійсність 20 ст. потребували зміни функціональних та структурних особливостей байки. Цілком зрозуміло, що відродження байки полягає в заміні наочного відображення морального принципу на сатиричне відображення дійсності. А матеріал для сатири ніколи не буде вичерпано. Це означає, що в цій сфері байка ніколи не зникне, а об'єднається з іронією, гуморескою та жартом [4, 94].

Для еволюції віршованої байки початку 20-го ст. характерні імена поетів **Л.Фульди**, **О.Ернста** і **О.Й.Бірбаума**. Байки пишуться цими поетами в обмеженій кількості. Серед віршів Л.Фульди є значна кількість притч без назв, де знаходимо текст з тенденцією до байки, наприклад: *Es fiel einmal dem Gott des Ruhmes bei/ Nach einem hochverdienten Mann zu suchen;/Doch da man noch vergessen, ihn zu buchen,/Ward ihm nicht kund, wo seine Wohnung sei./Er ging zur Dankbarkeit, um sie zu fragen./ "Jawohl, ich kenn' ihn," sprach die holde Frau./ "Nur wo er wohnt, das kann ich dir nicht sagen;/ Doch frag den Neid, der weis es ganz genau"* [5,363]. Цей текст ми розглядаємо як байку, тому що тут переважає риса алегоричності і фантастичності. Діючими ж особами притчі є завжди люди, а зображені ситуації – близькі до реальних. В байці знаходимо стильові риси сучасної байки: епіграматична стислість, несподіваність пуанту (Вдячність відсилає Бога Слави до Заздрості, яка все знає на відміну від Вдячності); абстрактність (всі байкові фігури – це абстрактні алегоричні фігури); схематична позначеність дій, незавершеність образно- символічного смислу (відсутність назви ще більш зумовлює невизначеність кінцевого образу -символу; деяку спрямованість у визначенні надає лише одне слово: Neid).

Є байки й параболи також і серед віршів О. Ернста [2; 3], наприклад, "Der Sieger", "Wahlgeschichten", "Adler und Pfau" [5;1]. Стиль байок О. Ернста успадковує антитезисний і контрастний стиль епічної байки епохи Просвіти. Байка "Adler und Pfau" це стисла байка з коротким динамічним діалогом та іронічним підтекстом: *"Welch dummer Stolz", so sprach der Adler einst/ Zum Pfau, "um solch ein glänzender Gefieder,/ Da man doch eine Stimme hat,/ Die allen Hörern gleich zuwieder!"/ "Du sprichst vom Hahn?" versetzt der Pfau frohlockend,/ "Ei freilich, dieser Geck, auf seinem Miste hockend!/ Mit seinem Schrei'n beleidigt er mich täglich;/ Auch mir ist längst sein Dünkel unerträglich"*.

Інша байка "Wahlgeschichten" - це розгорнутий текст, який складається з декількох частин з окремими назвами; вони об'єднані в одну байку і сюжетно, і тематично: 1. Der Regierungskandidat; 2. Die freie Wahl; 3. Die moralische Konsequenz. Як ця байка, так і інші соціально-критичні та політичні байки звучать відкрито іронічно і сатирично. Байку "Der Sieger" за рисою сатиричності і влучності можна порівняти з байками Г.К. Пфедфеля [6]: *Der Löwe hält auf offnem Felde Hof, /Und ihn umgibt der Tiere bunt Gewimmel./ Ein kohlenblanker Rappe naht dem Thron,/ Mit ihm zugleich ein blütenweisser Schimmel./ "Erhabner König, schlichte du den Streit,"/ So riefen sie, "wer schöner von uns beiden./ Ob Schwarz, ob Weiss der Schönheit Preis gebührt./ Wir stritten lang' darum; du magst entscheiden."/ Der Leu versinkt darauf in tiefes Sinnen./ Wiegt schwer und lange sein erlauchtes Haupt./ Da tritt bescheidnen und gesenkten Blickes/ Ein Esel vor und näsel: "Wenn's erlaubt,/ Dass ich mit meinem Rat euch unterstütze./ Ist weder schwarz noch weiss zu etwas nütze./ Extrem sind schwarze so wie weisse Haare,/ Und in der Mitte lag noch stets das Wahre."/ "Ha!" rief der*

König aus, "nicht Schwarz, nicht Weiss - / Dir, weiser Freund, gebührt der Schönheit Preis;/ Du fährst am besten, du, in diesem Streit der dritte,/ Ein grauer Esel nur, und doch die goldne Mitte!"

Де кілька байок міститься в збірці віршів О.Й. Бірбаума (наприклад, "*Der weisse Maulwurf*", "*Ritter Hahn und Bauer Enterich*") [5, 367-371]. Перша з них розгортається в значну за обсягом епічну розповідь. Це гостросатирична байка, в якій розкривається жорстокість і підступність. Алегорія Білого Крота, чужого серед своїх, є дуже прозорою і утворює глобалізований образ – символ жорсткості і кровопролиття в людському світі. Метафора дуже поетична, але настільки прозора, що ми майже не помічаємо, що трагедія відбувається у виміру тварин, за їх діями ми відразу бачимо дії людей. Тут має місце також глобалізація тематики байки. Доля Білого Кота порушує надто глобальну тему нетерпимості, жорсткості й кровопролиття. Крім того, в байці вираженою є відсутність повчальності, тлумачення смислу з боку автора. Він нічим відкрито не видає свого відношення до трагедії. Читач повинен сам зробити висновки. Ці особливості сучасних байок – **відкрито сатиричне розкриття людських відносин, глобалізація тематики та відсутність повчальності, посилення ролі читача поєднуються у Бірбаума зі стильовими рисами, які були властиві епічно-поетичній байці 18 ст., перш за все з епічною розгорнутістю, поетичністю і статичністю.** В байці надто докладно викладено сюжет, багато описів і характеристик.

Т. Етцель, Х.Х. Еверс і Ф.В.ф. Дестерен на відміну від попередніх поетів написали багато байок, які були надруковані як збірки байок [4]. Байкова творчість цих поетів мала велике значення для відродження байки в новій формі під знаком посилення рис сатиричності і іронічності. Т. Етцель пише як віршовані байки (наприклад, "*Bär und Luchs*", "*Die drei Hunde*", "*Der Ochse auf der Löwenhochzeit*"), так і прозові ("*Der glückliche König*", "*Der Büffel*"); окрім того він намагається писати байки у вигляді п'єс ("*Der Reichstag der Vögel*") [5, 378-386]. Віршованим байкам Етцеля властива як строфічна, так і астрофічна форми. Всі види байок об'єднують риси епічності, розгорнутості викладання сюжету, антитезисності, статичності/ динамічності, тобто всі ті риси, які характеризують архетип епічно-поетичної байки епохи Просвіти. Однак байки Етцеля відрізняються посиленістю пуанту, несподіваністю кінця байки. Наприклад, в байці "*Der Ochse auf der Löwenhochzeit*" дії розвиваються між Левом та Воллом, і ніщо не вказує в тексті до найостаннішого моменту на кінець, який сприймається справді як несподіваний пуант; замість ордену, на який Віл заслужував, він попав на стіл аристократам: *Der Löwe sprach gnädig: "Herr Ochse, willkommen!" / Und hat ihn dann freundlich beiseite genommen./ Vermutlich verleiht er ihm jetzt einen Orden? -/Erst spät ist der Ochs wieder sichtbar geworden./Das war bei dem Festmahl der Aristokraten./ Da sass der Beglückte - fein knusprig gebraten!*

Епічні і розгорнуті також байки **Еверса**, наприклад, "*Der Bandwurm*", "*Der Igel und die Stachelschweine*", "*Jesus und der tote Hund*", "*Der Pächter und sein Lamm*" [5, 373-378]. Байка "*Der Bandwurm*" може бути взірцем індивідуального стилю Еверса [там же, 373]. Вона складається із трьох метафор – алегорій, із трьох схожих паралельних сюжетів, які крім цього та загальної назви об'єднує один спільний висновок, що кожного разу повторюється: *Von seinem Standpunkt hat er völlig recht!* Ієрархічність метафори як засіб посилення ємності і глобалізації образу-символу – це та стильова особливість, яка буде і надалі посилюватися і стане типовою для поняття сучасної байки.

Байки **Дестерена** (наприклад, "*Wohltätigkeit*", "*Meer-Pflicht*", "*Die Beamten*" [там же, 387-392]) теж поєднують риси попереднього яскраво вираженого архетипу епічно-поетичної байки та риси, які стануть провідними для стилю сучасної байки. В байках Дестерена – це тенденція до абстрагізації, яка починається вже з назви: "*Добродійність*", наприклад, [там же, 387]. Окрім більшої абстрактності ця назва створює ефект іронічності та сатиричності, тому що стоїть в контрастному співвідношенні до змісту байки (Павук під виглядом добродійності запрошує безпритульних Мух до себе додому погойдатися на його сітці – павутині і, звісно, що потім відбувається). Назва відіграє також функцію уточнення пуанту, завершення образно-символічного смислу.

Таким чином, вже на початку 20-го ст. спостерігається посилення стильових рис сучасного стильового архетипу байки: абстрактності, образно-символічної глобалізації, ефекту несподіваності/пуанту, іронічності, сатиричності, образно-символічної незавершеності, інтелектуальності читача.

Поряд з віршами, епіграмами та новелами **А.Вольмут** писав байки (в 1917 році опублікована збірка "*74 Fabeln*"). Це байки з посиленою соціально-критичною функцією, соціально-політичної тематики, гостросатиричні (див., наприклад, "*Gerichtstermin*", "*Unabkömmlich*", "*Staatsanwalt Schnauzels Heim*", "*Eine tragische Begebenheit*" [1]). За формою в порівнянні до байок попередніх авторів початку 20-го ст. байки Вольмута презентують більш легкий стиль. Це помітно менш розтягнуті за обсягом байки, але з докладно, з подробицями і з характеристиками, викладеним сюжетом, з динамічно побудованими діалогами (швидка зміна акцій/реакцій), з антитезами, тобто успадковані всі риси стильового архетипу епічно-поетичної байки.

Але досить чітко тут проявляються також і риси сучасної байки. По-перше, це більша прозорість метафори-алегорії, завдяки чому посилюється риса сатиричності. Байкові фігури в цих байках – це лише дуже прозорі тваринні маски, які одягнуто на людей, що виконують певні функції і мають навіть імена-пародії, зовні схожі на людські імена (прокурор Шнауцель, комерційний радник, державний радник). В байках має місце несумірність явищ; весь час відбувається вторгнення реалій людського світу в "тваринне" життя: монітор, kleptomania, золотий ланцюг, кільце, срібло, часи, декрет тощо. Крім ефекту посиленої сатиричності цей прийом сприяє посиленню ємності образу-символу. Значення образу-символу виходить при цьому далеко за межі якоїсь однієї людської властивості; воно належить до всієї системи. Як доказ проаналізованих рис наведемо тексти байок:

"Gerichtstermin". Zur Strafverhandlung stehen heut/ Zwei Fälle voller Wichtigkeit:/ Ein Mäuschen hatte nach und nach/ Vom Vorratsspeicher unterm Dach/Sich dreissig Körnlein Korn gemaust,/ "Einbruch und schwerer Diebstahl!" braust/Der Staatsanwalt - "und da das Biest/ Rückfällig und geständig ist:/ Zwei Jahre schwere Mausefalle!" - / "Es war so bitter kalt: im Stalle,/ Im Hof, im Felde", sprach das Tier./ "Nichts, nichts zu finden; ahntet Ihr,/ Wie Hunger quält - o lasst mich aus!"/ Umsonst! Der Spruch heisst: Arbeitshaus! -/ Der zweite Fall: die feine Dame/ Vom Elster (in dem Moniteur/ Stand nur ein Stern und nicht ihr Name), / Die hatte diesmal noch viel mehr/ Als sonst gestohlen: Silberband,/ Goldketten, Ringe, Uhren fand/ Bei ihr versteckt man säckeweis . . ./ Meint ihr, das tat was gegen sie?/ Nein, der Herr Anwalt führt Beweis -/ Man spricht sie frei: Kleptomanie!

Staatsanwalt Schnauzels Heim. Da bin ich, meine kleine Frau!/ Sag mir vor allen Dingen,/ Was gibts zu fressen? Musste heut/ Schon zwei ins Hundslotz bringen// Das Würstchen - fein! Lass zärtlich dich/ Dafür beschnüffeln, Liebe!/ Für einen hab ich zwanzig Jahr/ Erlangt und Pfothenhiebe// Das schmeckt, wenn man dem Staat gedient!// So jetzt den Rahm, den kühlen! -/ Der andre kam mit fünf davon,/ Mehr konnte ich nicht erzielen . . ./ Ein Schläfchen jetzt, dann Zuckerbrot!// Drauf geh ich schnell plädieren,/ Dass tot man beiss das Möpschen Flock -/ Dann führ ich dich spazieren.

Таким чином, у німецькій байці початку 20 ст. закріпився відхід від класичного стилю байки минулих сторіч. Байка все більше набуває функції критичності, дає оцінку глобальним суспільно-політичним явищам. Духом оцінки і порівняння наповнені байки цього періоду, що приводить до посилення абстрагізації та інтелектуальності в стилі, відриву образу-символу від властивостей персонажів і значної ємності образно-символічного значення. Байка початку 20 ст. – це черговий, передостанній ступінь в еволюції жанру, яка приводить до перенасичених смислом та метафорами байок наших днів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Deutsche Fabeln aus neun Jahrhunderten. Hrsg. von K.W.Becker. - Leipzig: Reclam, 1991. – 553 S.
2. Ernst O. Gesammelte Werke. - Bd.6.- Satiren, Fabeln, Epigramme, Aphorismen. – Leipzig: Staackmann, 1922. – 283 S.
3. Ernst O. Sankt Yoricks Glockenspiel : Satiren, Humoresken, Fabeln, Schwänke, Schnurren, Epigramme und Aphorismen. - Leipzig: Staackmann, 1914. - 236 S.
4. Etzel Th. Literar-historische Einführungen // Fabeln und Parabeln der Weltliteratur./ Gesammelt und hrsg.von Th.Etzel. - Leipzig: Hesse, o.j., 1907. - 478 S.
5. Fabeln und Parabeln der Weltliteratur. Gesammelt und mit literar-historischen Einführungen herausgegeben von Theodor Etzel. - Leipzig: Max Hesses Verlag, 1907. - 480 S. 6. Pfeffel G.C. Fabeln und Erzählungen / hrsg.v.H.Hauff. - Stuttgart und Tübingen: Verlag der J.G.Cotta'schen Buchhandlung, 1861. - 1.Bd. - 308 S.

УДК 882Г - 3.081

ПРОБЛЕМЫ ЖЕНСКОЙ ЭМАНСИПАЦИИ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

Погребная В.Л.

Эмансипация[от лат. emansipatio] – освобождение от зависимости, от предрассудков, уравнение в правах. У римлян эмансипация означала освобождение детей от родительской власти, сопровождавшееся определенным обрядом. В русском языке первой половины XIX века это слово выступало как синоним понятий «освобождение женщин», «освобождение негров». В середине XIX века слово приобретает широкое значение «освобождение чего-либо, кого-либо». Так, в частности, называли и освобождение крестьян от крепостного права. Нас интересует женская эмансипация.

«Женский вопрос» был одним из самых злободневных и актуальных вопросов, начиная с 40-х годов XIX столетия. Эта проблема была поставлена в публицистических статьях и художественных произведениях целым рядом писателей. Разношерстность мнений по этому поводу была обусловлена сложностью проблемы женской эмансипации, включающей в себя разные грани, стороны жизни женщин, семейной и социальной. Острая полемика об общественной самостоятельности женщины, о женском труде, образовании и воспитании в России возникла не на пустом месте. Действительно, положение женщины в обществе и семье оставляло желать лучшего, поскольку официальное мнение рассматривало женщину как «рабу» мужчины. Женщина не была свободна ни в выборе профессии, рода деятельности, ни в выборе спутника жизни. Поэтому совершенно закономерными и справедливыми мы считаем призывы В.Г.Белинского и А.И.Герцена видеть и понимать в женщине «человека».

Рост личностного сознания привел к тому, что именно в вопросах любви, брака и семьи особенно остро ощущалась рутинность норм «старого» века. «Новые» женщины не были удовлетворены только семейной жизнью. Им хотелось получить образование, участвовать в конкретном деле. Новые веяния в семейной жизни и требования перемен в законодательстве о браке были связаны в первую очередь с влиянием на умы современников так называемой нигилистической литературы.

После выхода в свет романа Н.Г.Чернышевского «Что делать?» борьба вокруг женского вопроса приобретает острый политический характер. Нигилисты рассматривают проблему эмансипации женщины в общей связи с задачами освободительного движения. Революционные демократы выдвигали требование уравнивания общественных и семейных прав женщины и мужчины, признавали необходимость женского образования, участия женщин в общественно-полезном труде. Многие русские женщины, находясь под влиянием романа Чернышевского «Что делать?» и статей Писарева, боролись за право на «свободное чувство», за освобождение от мужского эгоизма. Однако, как и во всяком общественном движении в России, в этом движении проявились свои перегибы и крайности.

И.А.Гончаров – писатель, долгое время занимающий пост цензора русской литературы, в своем литературном, критическом творчестве не раз обращался к проблемам женской эмансипации. Этого требовала жизнь. Интересные размышления по этому поводу содержатся в письмах писателя к друзьям, особенно в письмах к Е.П.Майковой, «эмансипация» которой была для Гончарова «большим местом».

Писатель был сторонником естественной органической эволюции истории и культуры, противником коренных революционных преобразований. Он признавал прогресс без ломки и катастроф, считал, что изменения в жизни общества должны происходить органически плавно, медленно, гармонично. Для него было противоестественным торопливое решение вопросов человеческого бытия, тем более если это решение выносилось на основании каких-либо западных, не проверенных на русской почве, ученых. «Вопросы о религии, о семейном союзе, о новом устройстве социальных начал, об эмансипации женщин и т.п. – не суть частные, подлежащие решению той или иной эпохи, той или другой нации, того или другого поколения вопросы, – писал Гончаров. – Это общие, мировые, спорные вопросы, идущие параллельно с общим развитием человечества, над решением которых трудились и трудится всякая эпоха и все нации; за них ведется постоянная борьба в науке, в недрах церкви, на политической арене, всюду. И ни одна эпоха, ни одна нация не может похвастаться окончательным одолением одного из них и еще менее применением того или другого целиком к жизни» [1, 8, 154-155].

Известно, что В.Г.Белинский выступал за женскую эмансипацию, восторгался Жорж Санд и ее романами. Как же к этому относился Гончаров? С точки зрения этого писателя, взгляды Белинского на женскую свободу были противоречивы уже потому, что «собственная его семейная жизнь совершенно противоречила тому, что проповедовал он на своей трибуне...на деле он признавал «святость» семейных союзов, он, не любивший признавать вообще святостей» [1, 8, 60].

Семья для Гончарова всегда была святой и неприкосновенной. Он всю свою жизнь так считал и писал об этом в письмах, критических статьях, цензорских отзывах. В цензорских отчетах и отзывах Гончарова просматривается явное неприятие писателем новой морали нигилистов в вопросах брака, семьи, свободной любви, семейного счастья. В 1963 году в «Современнике» (№ 11) вышла повесть Льва Мечникова (псевдоним Леона Бранди) «Смелый шаг». Главная героиня повести оставляет мужа и уходит к студенту-нигилисту. В цензорском отзыве об этой повести Гончаров в январе 1864 года писал, что автор «приводит факт измены умному и честному мужу совершенно равнодушно, не одобряя, не порицая его...» [цит. по: 2, 18 – 19]. Цензор недостатком считает то, что автор «изобразил картину влечения, скрыв трагические последствия; а от уравнивания этих обеих сторон только и может подобный «смелый шаг» явиться в истинном свете. Если б автор дал себе труд или сумел взглянуть в сердце этой женщины поглубже, в дальнейшей ее участи, новом ее положении, то, конечно, нашел бы там достойный приговор ее поступку» [цит. по: 2, 19].

В марте 1864 года один из цензорских комитетов, не решаясь пропустить в печать статью «Из огня да в полымя», доставленную редакцией журнала «Заноза», прислали ее на рассмотрение Гончарову. Эта статья – карикатура на открытое в Петербурге общество мужчин и женщин, которые решили на практике

испробовать теорию коммунистических ассоциаций и коммун. Гончаров в своем отзыве на эту статью – карикатуру пишет: «...в карикатуре есть довольно удачные шаржи, метко обличающие вообще ложь и пошлость тех молодых людей, которых называют нигилистами и которые, по большей части, в разных новых доктринах и авторитетах ищут только маски, чтобы скрыть поблаговиднее грубость нравов, разврат, глубокое невежество и непобедимую лень и отвращение от труда» [цит. по: 2, 19]. Таких людей, считает Гончаров, нужно «предавать посмеянию», поэтому напечатание статьи «Из огня да в полымя» цензор считает «небесполезным». Он предлагает выпустить лишь те места, где говорится, что «живущая в ассоциации девица Варя есть общая собственность» [цит. по: 2, 19].

Показательным для выяснения отношения Гончарова к «женскому вопросу», к деятельности «новых людей» является его отзыв на роман Н.Г.Чернышевского «Что делать?». В январе 1864 года в отзыве о «Современнике» за 1863 год цензор Гончаров писал: «...появление такого романа, как «Что делать?» Чернышевского, нанесло сильный удар, даже в глазах его почитателей, не только самому автору, но и «Современнику», где он был одно время главным распорядителем, обнаружив нелепость его тенденций и шаткость начал, на которых он строил и свои ученые теории, и призрачное здание какого-то нового порядка в условиях и способах общественной жизни» [1, 8, 190]. В письме А.Ф.Писемскому (4 декабря 1872 г.) Гончаров позже напишет: «Вот бездарный, тенденциозный памфлет «Что делать?» под фальшивым паспортом романа проскочил же в печать, под эгидой той же узко чиновничьей и осторожной цензуры!» [21, 8. 447]. Писатель не видел в романе Чернышевского художественных достоинств. К тому же он не верил в утопию Чернышевского.

Но более всего в романе Чернышевского Гончарова возмущала проповедь свободной любви. Бесспорно, писатель был горячим защитником равноправия в любви. Но выдвинутый эпохой идеал эмансипированной женщины он не принял в отличии от революционной демократии. Этим вызвана суровая оценка романа «Что делать?». Книга Чернышевского стала учебником жизни, его теория на практике отразилась плачевными фактами. Женщины не только из разночинских, но и из дворянских семей уходили (как правило, со студентами-недоучками) от своих мужей в комунны по типу швейных мастерских Вепы Павловны из романа «Что делать?». Чаще всего они оставляли на произвол судьбы даже своих детей. Их жизнь, как правило, не складывалась. Слишком утопичной, оторванной от реальной жизни была теория «свободной любви». В ней не было места таким понятиям как «долг», «ответственность», «признательность». Трагедия подобного рода произошла в семье Майковых, друзей Ивана Александровича.

Екатерина Павловна Майкова (писатель ласково называл ее Старушкой) сыграла большую роль в жизни и творчестве Гончарова. На протяжении многих лет она была другом и помощником Гончарова. Именно с Екатериной Павловной Гончаров делился своими мыслями. Эта женщина была писательницей, сотрудничала с детскими журналами «Подснежник», «Семейные вечера». Она заняла свое место в литературном салоне Майковых, куда приходили Гончаров, Тургенев, Достоевский, Некрасов, Фет, Писемский и другие писатели. Майкова была эмансипированной, широко образованной женщиной своей эпохи. О.М.Чемена пишет, что Екатерина Павловна стремилась к жизни, «далеко выходящей за пределы узенького семейного мирка», ей были присущи «неудовлетворенность окружающей средой и страстные искания какого-то большого, полезного дела, ради которого можно забыть и личное счастье, и спокойное, сытое довольство стародворянского гнезда» [3, 56]. После выхода в свет романа Н.Г.Чернышевского «Что делать?» она увлеклась идеями «новых» людей. А поскольку была натурой деятельной, то решила порвать с прежней жизнью. В семье Майковых зимой 1865 – 1866 гг. домашним учителем детей работал некий Федор Васильевич Любимов, нигилист, ставший впоследствии одним из прототипов Марка Волохова (роман «Обрыв»). Майкова познакомилась с Любимовым на пароходе, возвращаясь с кумысного лечения. Она предложила ему стать учителем в их семье. Ю.Лошиц дает довольно меткую характеристику Любимову: «Поселившись в дом Майковых, Любимов на гвоздях не спал. Мало того, что он жил на всем готовом, вяло занимался с детьми и с прохладцей готовился к поступлению в университет – этот юноша с каждым днем все упорнее стал поглядывать в сторону хозяйки» [4, 239]. Летом 1866 года Екатерина Павловна ушла с Любимовым из дома, оставив на попечение мужа троих детей. Вскоре Майкова и Любимов уехали на Северный Кавказ в одну из образовавшихся коммун по образцу фаластеров, проповедуемых Фурье. Екатерина Павловна отказалась и от ребенка, родившегося от Любимова. Друзья Старушки, знакомые, старики Майковы, ее муж и, конечно же, Гончаров были потрясены случившимся.

О.М.Чемена в книге «Создание двух романов. Гончаров и шестидесятилетняя Е.П.Майкова» пишет, что Екатерина Павловна является «прототипом «ранней» Веры, события ее жизни оказали воздействие на сюжет романа» [3, 52]. Исследователь имеет в виду роман «Обрыв». Драма семьи Майковых станет немаловажной причиной ломки первоначальной программы романа «Обрыв», причиной изменения задуманных ранее образов Веры и нигилиста Марка Волохова.

Попытка нигилистов свести любовь к «животной сфере» были глубоко чужды Гончарову. Вера спускается в обрыв, это до конца не понятно писателю, как до конца жизни загадкой для него остается и

поступок Е.П.Майковой. Он попытался объяснить этот шаг страстью, сильным чувством, смешанным с жалостью к недоучке-студенту, желанием подать ему руку, помочь в жизни, объяснить своеобразной модой, веянием времени. Но с идеологической точки зрения, Гончаров не мог объяснить, почему дворянка Майкова ушла жить в коммуны. Наверное поэтому в «Обрыве» Веру можно считать «компромиссом» Гончарова [5, 131]. В отличие от Майковой, она вернется в лоно «дворянского гнезда», к бабушкиной правде. Этим поступком Веры писатель как бы «подправляет» судьбу Екатерины Павловны, сложившуюся совсем по-иному.

Гончаров мало верил и сочувствовал тем убеждениям, которые были характерны для Майковой как представительницы молодого поколения. Узнав о решении Екатерины Павловны уйти из семьи, писатель пытается остановить ее. Он пишет Майковой письмо, в котором объясняет, что новые нравственные начала еще не подтвердил опыт, не оправдала ничья жизнь. Писатель так определяет свое отношение к новому поколению: «Да, я во многом стою за новое поколение. Ужели Вы думаете, что меня миновал прогресс? Нет – не я ли печально уличал старое общество в дремоте?... не жил ли я ... так, как теперь в последние десять лет начинают жить? Не думал ли я часто вслух при Вас, как начинают только думать теперь большинство... Нужно ли для Александра Македонского ломать стулья? Ей-богу нет: нужно кое-что изменить, переставить, но тихо, не ломая ничего, не жертвуя ни своими убеждениями, которыми жил всю жизнь, ни даже не изменяя чувствам, которые так или иначе делали нас счастливыми... Я только против умничанья, против хлестаковского предрешения жизненных, не испытанных на себе еще вопросов, против этой мнимой простоты, мнимой потому, что жизнь кажется проста неведающим ее, которые еще не озадачены опытом и потому так бесцеремонно и распоряжаются ею» [цит. по: 3, 144-146]. Распад стародворянской семьи младших Майковых было для Гончарова не только личным ударом, но и представлялся грозным явлением, предвещавшим оскудение дворянских родов. Помимо семейной драмы Майковых, Гончаров знал и о других подобных историях. Екатерина Степановна Гаршина в 1860 году ушла из семьи к революционеру П.В.Завадскому, бросив на три года младшего сына Всеволода, будущего писателя.

Распад семей рассматривается Гончаровым как катастрофа и общественная болезнь. Поэтому его позиция в вопросе женской эмансипации отличалась от позиций революционной демократии. Писатель признавал за женщиной общечеловеческие достоинства, признавал требования женщин на равные права с мужчинами в семье и обществе, право на свободное развитие, право на образование. Таким образом, он принял выдвинутый эпохой идеал смелой, независимой и гордой девушки, сознающей необходимость перемен. В прощальном письме к Е.П.Майковой (апрель 1869 г.) Гончаров писал: «Я серьезно думаю и убежден, что женщина и в браке и вне брака должна быть свободной, то есть пусть делает, что хочет, лишь бы не обманывала и не унижала себя» [1, 8, 399]. Писатель видел, что среди женщин «нового» поколения были и такие, которые, как он писал в статье «Лучше поздно, чем никогда», «не бегают тайком от своих семей: они открыто идут в открытые им двери учебных заведений, обществ, курсов, при общем участии и уважении. В руках этих женщин – прямое решение так называемого женского вопроса!» [1, 8, 95 – 96]. Гончаров отвергает крайности, которые принесла с собой эмансипация – отсутствие у некоторых женщин чувства долга перед детьми и перед мужем, попытка свести любовь только к «животной сфере». Думается, что Гончаров справедливо считал, впрочем как и А.С.Хомяков, Л.Н.Толстой, Н.И.Соловьев и другие видные деятели той эпохи, что для создания равенства между мужчиной и женщиной следует не освобождать женщину от семейных обязанностей и нравственной ответственности, а, наоборот, «воспитывать эти качества в мужчине...» [6, 193-194]. В таком подходе имеется немалая доля истины. В.В.Розанов, рассуждая в одном из своих произведений о женской эмансипации, приводит молдавскую поговорку: «Когда женщина свистит – Богородица плачет» [7, 354].

Анализ «падения» – одна из главных тем романа «Обрыв». Для Гончарова, равно как и для Достоевского, Тургенева, Толстого, важно было понять как, каким путем должна прийти женщина к свободе и независимости, через какие «обрывы» она должна пройти. Через «обрыв» прошли Вера и Бабушка, Соня Мармеладова («Преступление и наказание» Достоевского), Лиза («Бесы» Достоевского), Анна Каренина («Анна Каренина» Толстого) и т.д. Но назвать этих женщин падшими никак нельзя. Гончаров писал, что в «Обрыве» изобразил «двух виновных в факте, но не падших женщин» [1, 8, 217]. Падение искупается страданием и покаянием, а на это способны лишь нравственно чистые женщины – Вера и Бабушка. Поэтому писатель не осуждает их. Позже в статье «Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» он напишет: «...меня давно, с молодости, занимал один из важных, вопиющих, по своей несправедливости вопросов: это вопрос о так называемом падении женщин. Меня всегда поражали: во-первых – грубость в понятии, которым определялось это падение, а во-вторых – несправедливость и жестокость, обрушиваемые на женщину за всякое падение, какими бы обстоятельствами оно не сопровождалось, – тогда как о падении мужчин вообще не существует никакого вопроса... Падение женщин определяют обыкновенно известным фактом, не справляясь с предшествовавшими обстоятельствами: ни с летами, ни с воспитанием, ни с обстановкой, ни вообще с судьбой виновной девушки» [1, 8, 216]. Многие критики, современники писателя, упрекали его в неправдоподобии поступка Веры. Главный пункт обвинения – «как могла влюбиться в Марку Волохова Вера, гордая, тонкая, изящная? Как из порядочного общества

могла она уйти в обрыв, сблизиться с такой личностью?» [1, 8, 95]. Гончаров считает этот упрек «странным», отвечает на него в статье «Лучше поздно, чем никогда» таким образом: «Разве женщины пренебрегали сближением с такими оторвавшимися от порядка, от общества, от семейства, грубоватыми героями «новой силы», «нового дела», идеала какого-то «громادного будущего»? Разве многие изящные красавицы не пошли с ними на их чердаки, в их подвалы, бросив – одни родителей, другие мужей и – еще хуже – детей? Сколько было слухов о каких-то фаланстериях, куда уходили гнздиться разные Веры!» [1, 8, 95]. Писатель не мог не задуматься о том, в чем была привлекательность и обаяние этих «новых» принципов, в которые верили, которым следовали многие женщины. Ответу на этот вопрос, поставленный самой жизнью, посвящены многие страницы романа «Обрыв».

Обратимся к образу Веры, главной героини романа «Обрыв». Писатель так объяснял свой выбор: «Я взял лучшую из женщин, которая самостоятельно и гордо, не прибегнув к «старой мудрости Бабушки и не подготовленная этою же Бабушкой, по неведению и также по гордости, к познанию настоящей «новой правды и новой жизни», - пошла сама на свет и едва не сгорела» [1, 8, 96]. Композиционно, образ Веры, по определению Чичерина А.В., является «центром, живой энергией романа» [8, 30, 173]. Гончаров обладал необыкновенным мастерством рисовать женские характеры. Образ Веры писатель вводит в повествование медленным накоплением тонких штрихов. Сама Вера долго не появляется в романе, находится как бы за сценой. Это интригует читателя. Гончаров, выстраивая композицию художественного образа Веры, использует прием косвенной характеристики, прием раскрытия образа героини через восприятие других лиц. Читатель смотрит глазами Райского на ее вещи и комнату, слышит отзывы Бабушки (та в письме к Райскому сообщает, что Вера – «добрая и умная, да дикая нелюдимка» [1, 5, 126], Марфеньки (она в разговоре с Райским так характеризует свою старшую сесиру: «...той все скучно, она часто грустит, сидит, как каменная, все ей будто чужое здесь! Ей бы надо куда-нибудь уехать, она нездешняя» [1, 5, 257]. Читатель узнает, что Веру влечет к более разнообразной, неведомой жизни. С первого упоминания о Vere звучат слова «нет, не», указывая на непохожесть этой девушки на всех остальных. «Нет, она не любит», «не покажет», «не скажет», «совсем дикарка... странная... в кого уродилась!» [1, 5, 164]. Марфенька советует Райскому подождать возвращения Веры. Вера ничего не боится, она проводит к обрыву. Портрет Веры возникает внезапно, так как Райский случайно застаёт девушку в ее комнате, в старом доме: «... с напряженным любопытством глядит она вдаль, на берег Волги» [1, 5, 293]. Портрет, по мнению И. В. Страхова, ориентирован а плане «психологического истолкования экспрессивного облика Веры, в особенности выражения ее лица и взгляда». [9, 46] Райский воспринимает ее восторженно. «Белизна лица ее матовая с мягкими около глаз и на шее тенями. Волосы темные, с каштановым отливом. Глаза темные, точно бархатные, взгляд бездонный...». [1,5, 294] Ясно виден цветовой контраст белого и черного цвета, что придает экспрессию. Выражение «взгляд бездонный» намекает на психологическую углубленность образа. Ю. Лошиц пишет: «Портрет у Гончарова только начинается с описания внешности человека. За пластической характеристикой разворачивается многосложный образ, глубины которого иногда непроглядны, неисчерпаемы. Это уже внутренне – сущностный портрет, попытка заглянуть в душу человека. Душа принципиально глубже темперамента, психологических проявлений человека. Она по преимуществу безмолвна, неуловима в очертаниях. Она музыкальна» [4, 290]. Рассмотрим еще одно описание внешности Веры: «Взгляд ее то манил, втягивая в себя, как в глубину, то смотрел зорко и пронизательно. Он (Райский – В. П.) заметил еще появляющуюся в одну и ту же минуту двойную мину на лице, дрожащий от улыбки подбородок, потом не слишком тонкий, но стройный, при походке волнующий стан, наконец мягкий, неслышный, будто кошачий шаг» [1, 5, 295]. Облик Веры двойственный, изменчивый. Гончаров этот тип женщин называл «малоуловимым» и «гаинственным» [1,8,78]. Вера отличается от своей сестры молчаливостью, замкнутостью, загадочностью, нелюдимостью, скрытностью. Но под этим всем скрывается напряженная работа ума, чувства, воли. Эта девушка является загадкой не только для Райского, но и для читателя. По мере развития сюжета читатель «разглядывает» ее.

У этой девушки критический и насмешливый ум. Свободомыслящая и гордая, Вера занимает независимое положение, создает вокруг себя свой мир, ничего не боясь, живет в старом пустом доме. Даже бабушка, женщина властолюбивая, не решается ей в чем-то перечить. Вера находится как бы между «старой» правдой Бабушки и «новой» правдой Марка. «Трагизм ее положения заключается в том, - писал Д. Мережковский, - что она не принадлежит всецело ни прошлому ни настоящему. Она стоит между ними и хочет примирить их... Перед Бабушкой она искренно готова защищать Волохова, перед Волоховым – Бабушку. Если бы она могла соединить новую правду Марка с тем вечным, чем она дорожит в прошлом человечества!» [10, 60]. Таким образом, Vere было тесно в рамках устаревших форм жизни, но она в старом выделяет и отделяет ложь от правды. Вера выбирает из прошлого то, что кажется ей вечным – «идеал любви», противопоставляя его беспощадному отрицанию Марка Волохова.

Идеал Веры – любовь-долг. «Истина любви (семьи), изначально угаданная и неизменно отстаиваемая Верой, - пишет В. Недзвецкий, - делает эту героиню всецело положительным – реально-поэтическим – лицом произведения» [11, 54]. Духовность Веры, по мнению Гончарова, «вытекает» из преданности «вечной правде» [1, 6, 183] христианского разума любви. В роковые минуты жизни героиня искала

силу, участие, опору во взгляде Христа. Даже нигилист Волохов видит в Вере силу, которая выражается в вере. Гончаров, очевидно, неспроста назвал свою любимую героиню именно так. Марк говорит ей: «Старые понятия, мораль, долг, правила, вера – все, что для меня не существует, в вас крепко ...» [1, 6, 267].

В Вере нет юношеского поклонения авторитетам. Она пытается все проверить на практике, все подвергнуть сомнению. Девушка скажет Волохову: «...хочу сама знать и видеть, куда иду» [1, 6, 178]. Она не видит подтверждения идей Марка в его деятельности, смотрит на теорию Волохова «так же независимо и смело, как на верования бабушки. Она сознает, что в учении Волохова есть какая-то сила и правда, но вместе с тем понимает его односторонность и жестокость», - как верно заметил Д. Мережковский [10, 59]. Гончаров в статье «Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» писал, что Вера «...сначала изумилась его крайним, совершенно новым и дерзким взглядам и понятиям, его доктрине о какой-то новой жизни, которая должна возникнуть на развалинах старой. Она сама в старой жизни многое находила отжившим, и ее смелый ум всюду допрашивался о том, что должно прийти на смену прежнего. Она жадно слушала его, добиваясь узнать, что новая жизнь даст более разумного, честного и верного взамен того, что не годится из прошлого. Но кроме разрушения и отрицания всего, чем жили прежние люди, она не находила в его проповеди ничего и вступила с ним в борьбу в надежде силой своего ума и женского сердца вывести его смелый ум и отвагу на настоящий свет, на прямую дорогу» [1,8,217-218]. Чувство Веры к Марку деятельно. Она хотела изменить, облагородить этого человека, обратить его в свою веру, перевоспитать, воротить «на дорогу уже испытанного добра и правды» [1,6,318]. Одной из черт национального характера русских девушек была жертвенность, что ярко показано в произведениях А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова, А. И. Герцена и И. С. Тургенева, И. А. Гончарова и Ф. М. Достоевского.

Идеологический спор Веры и Марка заканчивается взаимным проигрышем, который очень драматичен. Веру от духовной катастрофы спасает Бабушка, носительница старых нравственных представлений, которая способна понять, простить, успокоить. Пережив драму, Вера возвращается к «старой правде». Этот поступок революционно-демократические критики считали неправдоподобным, упрекали Гончарова в тенденциозности. На наш взгляд, такая концовка романа не противоречит логике развития характера героини. Вера вернулась к «старой правде», но она ее выстрадала, прочувствовала через познание «новой лжи».

Переживания падения Верой и окружающими ее людьми «многосложно» [4, 297]. Вера находится на грани психического потрясения. Параллельно переживаниям Веры Гончаров показывает две пародийные сценки. Первая – на берегу обрыва Райского атакует кокетка Полина Крицкая. Вторая – любвеобильная дворовая баба Марина в очередной раз изменяет своему мужу, за что тот избивает ее. Марина в отличие от Веры, не находится на грани психического потрясения, так как для нее падение дело обычное, повседневное. Она не считает это преступлением, не задумывается о своей греховности. Обе эти пародийные сценки разрешаются хохотом: в одном случае Райский истерически хохочет над Крицкой, в другом – дворня смеется над Мариной [4, 279].

В образе Крицкой Гончаров запечатлел уродливые стороны женской эмансипации, вызванные не до конца осознанными, модными воззрениями, при чем эти воззрения были искажены. В голове Крицкой сумбур из чужих, далеких ее представлению, идей, но нет ни одной своей мысли. В противовес Вере, интеллектуальная сфера внутреннего мира Крицкой отсутствует. Ее эмансипация скорее внешняя, тогда как у Веры – внутренняя. Крицкая является сатирической пародией на эмансипированную женщину, которую можно сравнивать с Кукшиной из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети».

Что позволяет сделать вывод о близости художественных образов Кукшиной и Крицкой? На первый взгляд, это совершенно разные люди – кокетка и жеманница Крицкая и нигилистка Кукшина. Но эти женщины похожи друг на друга тем, что неестественны, нелепы в своих притязаниях, лицемерны, ограниченны и пусты. У них нет занятия для ума и для души Крицкая все свое свободное время проводит в «наездах» на соседние имения с целью поразить окружающих своим свободомыслием и новыми нарядами. У Кукшиной тоже нет определенного занятия. Она занималась то химией, то архитектурой, но, очевидно на том же уровне, как и те студенты, с которыми она «якшалась». Тургенев писал в романе «Отцы и дети», что Кукшина в Гейдельберге «по прежнему, якшалась со студентами, особенно с молодыми русскими физиками и химиками, ...не умеющими отличить кислорода от азота, но исполненными отрицания и самоуважения...» [12, 7, 187].

Взгляды нигилистов на «свободную любовь» праодируются Гончаровым а «Обрыве» и в образе дворовой женщины Марины – «бескорыстной жрицы культа», «матери наслаждений», «Земфире» [1, 5, 246]. Бесспорно, это карикатурный образ. Но вызывает он не добродушный смех, а «смех сквозь слезы». Конечно же, распущенность Марины обусловлена в первую очередь ее натурой, а не борьбой за эмансипацию. Но в ее жизни точно так же не было места такому понятию как «долг», как и в представлениях нигилистов. Марина знает, что «... ее не прогонят, куска хлеба не лишат, а к стыду можно притерпеться, как скоро однажды навсегда узнает все тесный кружок лиц, с которыми она более

или менее состояла в родстве, кумовстве или нежных отношениях» [1, 5, 244]. Вот чем может обернуться на практике, считает Гончаров, «свободная любовь».

Все вышесказанное доказывает то, что писатель считал Полину Крицкую, не уличенную в факте, и Марину, напротив, многократно уличенную в нем, безнравственными, падшими женщинами, тогда как «обрыв» Веры не является свидетельством падения ее женского достоинства. С точки зрения Гончарова, Вера – истинно эмансипированная женщина, в отличие от Крицкой и Марины, «эмансипация» которых проявляется лишь уродливыми сторонами – жеманством и пустотой одной и распутством другой. Крицкая и Марина, как и Кукшина («Отцы и дети» Тургенева), как и Бизюкина («Соборяне» Лескова) являются карикатурами на тех женщин, эмансипированность которых была внешней, бытовой, не подкрепленной внутренними порывами и какой-либо полезной деятельностью. Для изображения уродливых сторон эмансипации Гончаров использует пародию, карикатуру, иронию. Для изображения истинно эмансипированных женщин автор использует широкую палитру красок, никоим образом не связанные с иронией, шаржем, пародией, ибо Гончаров опозитивировал образы Веры и Бабушки. Сцены, связанные с ними, драматичны и психологически убедительны.

Писатель никогда не смешивал такие понятия как «эмансипация» и «безнравственность». Гончаров выступает против ложной, чисто внешней эмансипации. И даже не против самой эмансипации, сколько против ее искажений и «перегибов».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаров И.А. Собрание сочинений в 8-ми т. – М.: Гослитиздат, 1952 – 1955. В тексте даны ссылки с указанием тома и страницы.
2. Евгеньев-Максимов В.Е. Гончаров и его отношение к нигилизму (По неизданным рукописям его) // Книга и революция. – 1921. -№1 (13). – С.16-32.
3. Чемена О.М. Создание двух романов. Гончаров и шестидесятница Е.П.Майкова. – М.: Наука, 1966. – 159с.
4. Лоциц Ю.М. Гончаров. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 351с.
5. Старосельская Н. Роман И.А.Гончарова «Обрыв». – М.: Художественная литература, 1990. – 223с.
6. Егоров Б.Ф. Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. – Л.: Искусство, 1991. – 335с.
7. Розанов В.В. В Сахарне // Розанов В.В. Религия. Философия. Культура. – М.: Республика. 1992. – С. 343-356.
8. Чичерин А.В. Гончаров // Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. – М.: Художественная литература, 1977. – С.158-173.
9. Страхов И.В. Методы психологического анализа в художественном изображении характеров: Психологический анализ портретов – характеров в романах И.А.Гончарова. Саратов - Саратовский пединститут, 1978. – 48с.
10. Мережковский Д.С. Вечные спутники. Достоевский. Гончаров. Майков. Спб., 1908.
11. Недзвецкий В.А. И.А.Гончаров – романист и художник. – М.: Издательство МГУ, 1992. – 176с.
12. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти т., 2-е изд. – М.: Наука, 1978-1986. В тексте даны ссылки с указанием тома и страницы.

УДК 802. 0. 879.

РОЛЬ ОЦЕНКИ В ОТОБРАЖЕНИИ НАЦИОНАЛЬНО-ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА

Приходько А.И.

В современной лингвистической литературе утвердилось признание того факта, что языковая коммуникация, т.е. общение между людьми, совершается не с помощью отдельных изолированных единиц, а в форме целых высказываний, начиная от предложений и кончая текстом. Вполне понятно, что в языкознании все больше места отводится теории речевой деятельности, предметом которой является

анализ как раз тех фактов коммуникации, которые коренятся в социальном взаимодействии людей и общении как одной из его сторон.

Речевая деятельность является одним из важнейших элементов жизнедеятельности человека. Речь - есть употребление языка. Интерес лингвистов к тому, что мы делаем со словами - это интерес к нашей способности понимать речь использовать язык для выражения нашего отношения к миру, к носителям языка, к нашей способности посредством языка выразить себя и воздействовать на других [1; 2, 18; 3].

Нельзя обойти тот факт, что теория речевой деятельности входит в общую теорию деятельности как неотъемлемая часть, а не просто как частное приложение. Речевые процессы должны изучаться не изолировано, а в зависимости от условий и обстановки, в которой протекает речь.

Всякая деятельность связана с некоторой целью, и ясно, что признак целенаправленности характеризует и речевую деятельность как совершаемую постоянно ради достижения определенных целей. [4, 19-27; 5, 3; 6, 8]. Речь вплетена естественно в жизнь человека и существует как неотъемлемая часть ее многочисленных проявлений; как деятельность она нередко подчинена деятельности более высокого порядка и по отношению к ней может рассматриваться как исполнительная.

Анализируя речевую деятельность как непосредственно исходящую от человека и совершаемую для него, невозможно обойтись без учета человеческого фактора. Механизмы речи, которые существуют в человеке и используются им, приводятся в движение говорящим человеком. "Выступая как отработанные тысячелетиями употребления языка в его всевозможных функциях, отражая практику использования языка миллиардами говорящих, механизмы речи по-прежнему представляют собой действия и операции, приводимые в движение волей и разумом говорящих людей и потому зависящие от их биологических, когнитивных и социальных возможностей, от их индивидуальных способностей" [2, 10].

Как справедливо отмечает целый ряд исследователей, "онтологическая природа речевого общения имеет двойственный характер, который обусловлен тем, что общение детерминировано факторами двух родов - внутренними (психическими) и внешними (социальными)" [7, 48; 8, 165-168]. Именно поэтому вопросы теории речевой деятельности всегда интересовали и интересуют не только исследователей языка, но и прежде всего психолингвистов.

Постоянное стремление лингвистики к исследованию содержательной, семантической стороны языка одно время было возрождено в дискуссиях о глубинных и поверхностных структурах.

В зарубежной и отечественной психолингвистике в последние десятилетия рассматриваются новые проблемы, способствующие более адекватному изучению речи, изучается становление языковой способности носителя того или иного языка, так как не вызывает сомнения тот факт, что "социальная история индивидуума, цели и мотивы его деятельности предопределяют характеристики его речи (как процесса и как результата)" [7, 5; 9, 76-85].

В анализе речевой деятельности многие психолингвисты исходят из того, что основным компонентом последней является паралингвистический компонент, обеспечивающий мотивационный момент, момент интенции, антиципацию содержания, изменение семантического и формального плана выражения, оценку ситуативных условий общения, личностных особенностей партнера "осмысление всего, что делается собственно в тексте и вне его" [12, 91].

В теории речевой деятельности процесс производства и восприятия речи осуществляется с целью организации общения коммуникантов. Предметом речевой деятельности является мысль, рассматриваемая, как отмечает И.А. Зимняя, "как форма отражения действительности. Предмет как элемент психологического содержания речевой деятельности определяет специфику и условия ее протекания" [13, 48].

Речевые действия и операции подвергаются жесткому социальному контролю. Речь обслуживает общение по крайней мере двух коммуникантов, т.е. речь находится под постоянным контролем и, "следовательно, она постоянно подвержена влиянию этических правил, пожалуй наиболее жестких и устойчивых среди социальных ограничений" [7, 21].

Широкое исследование речевой деятельности предполагает изучение отдельных факторов, определяющих эту деятельность. К числу таких факторов относится и оценочная сторона речевой деятельности. Мотивационные моменты и тесно связанное с ним эмоциональное состояние говорящего накладывает отпечаток на организацию его речи, что практически реализуется выбором определенных оценочных средств языка на всех его уровнях.

Оценка более чем какое-либо другое значение зависит от говорящего субъекта. Связь оценочного значения с автором речи многогранна. Оценка выражает личные мнения и вкусы говорящего, а они различны у разных людей. Во внутреннем мире человека оценка отвечает мнениям и ощущениям,

желаниям и потребностям, долгу и целенаправленной воле. Это создает ее конфликтность: оценка порожденная желанием отлична от оценки, вытекающей из долга, и от оценки, вызванной нуждой.

Причиной порождения оценочных суждений явилась потребность человека в процессе коммуникации выразить свое оценочное отношение к обозначаемому. Отношение это, естественно, не может быть нейтральным. Во все века подвергались осмеянию такие недостатки человека как глупость, жадность, хитрость, трусость, зазнайство, пьянство и многие другие, т.е. высмеивались все человеческие пороки. И, напротив, такие положительные качества, как смелость, доброта, сила, отзывчивость и другие восхвалялись народом. Веками люди восхищались добродетелью.

Необходимо отметить тот факт, что современная лингвистика исходит из того, что язык в своей коммуникативной функции служит не только для обмена мыслей, но и для выражения эмоционально-оценочного отношения говорящего к какому-либо факту действительности. Какие условия и детерминанты не определяли бы жизнь и деятельность человека - внутреннее, психологически действенными они становятся лишь в том случае, если им удастся проникнуть в сферу его эмоционально-оценочных отношений, преломиться и закрепиться в ней.

В психологии общепризнанным является представление о том, что прежде "сказывания" речь проговаривается "внутренне". Эта внутренняя фаза речевой деятельности протекает в редуцированной форме [14]. Но в целом ряде случаев она "выводится" в поверхностную структуру высказывания, содержащего экспрессивно окрашенную лексику.

Важно отметить, что именно эта сущность служит способом "подключения" специфически национальных компонентов в семантику слова на том этапе мыслительной деятельности, который связан с ориентировкой в проблемной ситуации [15]. "Совершенно очевидно, что фаза ориентировки в мышлении становится доминирующей, ибо сориентироваться в проблемной ситуации - это значит определить в ней известное и неизвестное, другими словами, соотнести проблемную ситуацию с категориями своего социального опыта, с категориями своей культуры" [16, 21], т.е. показать свое отношение к данной ситуации, которое не может быть нейтральным. Оценочное отношение выражается в виде просьбы, приказа, обещания, согласия, несогласия, осуждения, поощрения и т.д. При помощи этих оценочных речевых актов осуждается или поощряется деятельность индивидуума с позиции социальной этической нормы.

В это связи необходимо также подчеркнуть, что в актах формирования оценочных значений сам выбор слова, ассоциируемого с определенными чертами понятия или объекта, непосредственно связан с той картиной мира, в которой эти черты выделяются как характерные. Наличие избирательности в наборе оценочных значений, фиксируемых в идеальной стороне единиц и грамматических категорий языка и есть косвенное подтверждение наличия национально-языковой картины мира. Существование последней сопряжено с тем, что помимо взаимоотношения обиходного языка и реальности (наивной физика мира), язык отражает еще и "наивную этику", а также культурно-обиходные стереотипы. При этом большинство представлений, лежащих в повседневной жизни, состоит из того, что называется "здоровым смыслом натурфилософии, этой жизненной практики, что заведомо создает предпосылки для разной интерпретации ценности одной и той же реалии в разных культурах, т.е. возможности разного восприятия и оценки одной и той же сущности, а тем самым - несовпадения языковой картины мира в той сфере, которая связана с эмотивно-оценочным к нему отношением"[17,102].

Таким образом, явления, именуемые языковыми единицами, могут быть либо положительными, либо отрицательными. В соответствии с этим и оценки подразделяются на позитивные и негативные. Естественно, что между этими двумя оценочными полюсами располагается целая гамма оценок, различающихся по степени положительности и отрицательности. Отражаясь в сознании человека, они находят свое выражение в языке и обогащают арсенал его образных средств, служащих для отображения окружающей действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Павиленис Р.И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка. - М.: Мысль, 1983.
2. Кубрякова Е.С. Номинативный аспект речевой деятельности. - М.: Наука, 1986.
3. Wittgenstein L. Philisiphical investigation. - New York, 1958.
4. Леонтьев А.А. Язык, речь, речевая деятельность. - М.: Просвещение, 1969.
5. Почепцов О.Г. Основы прагматического описания предложения. - К.: Вища школа, 1986.
6. Карабан В.И. Сложные речевые единицы. Прагматика асиндетических полипредикативных образований. - К.: Вища школа, 1989.

7. Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф., Шахнарович А.М. Теоретические и прикладные проблемы речевого общения. - М.: Наука, 1979.
8. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. - М.: МГУ, 1996.
9. Шахнарович А.М. Онтогенез языкового сознания: развитие познания и коммуникации // Язык и сознание: парадоксальная рациональность. - М.: Наука, 1993.
10. Брунер Дж. Онтогенез речевых актов. // Психолингвистика. - М.: Прогресс, 1984.
11. Fodor J.A., Jenkins J.J., Saporta S. Psycholinguistics and communication theory. // Human communication theory. - New York, 1967/
12. Горелов И.Н. Проблема функционального базиса речи в онтогенезе. – Челябинск, 1974.
13. Зимняя И.А. Психологические аспекты обучения говорящего на иностранном языке. - М.: Просвещение, 1978.
14. Лурия А.В. Язык и сознание. - М.: МГУ, 1979.
15. Узнадзе Д.Н. Психологические исследования. - М.: Наука, 1966.
16. Тарасов Е.Ф., Сорокин Ю.А. К проблеме вербальной категоризации, или картины мира // Национально-культурная специфика речевого поведения. - М.: Наука, 1977.
17. Телия В.Н. Когнитивный аспект семантики номинативных единиц. - М.: Наука, 1986.

УДК 883 В- 3.081

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ М.ВІНГРАНОВСЬКОГО "СЕВЕРИН НАЛИВАЙКО"

Проценко О.А.

Будучи піджанром (різновидом), історичний роман завдяки накопиченню власних ознак відійшов від першого жанру далі, ніж інші романи різновиди, і здобув своє жанрове обличчя.

З погляду теорії термін "жанр" вживається з певною долею умовності. Специфіка жанрових різновидів історичного роману визначається співвідношенням між документом і вигадкою та домислом. "Різні пропорції, "доза" цих інгредієнтів творять різні жанрово-видові контури історичного твору" [1,15]. І.Варфоломєєв пропонує таку внутріжанрову класифікацію: історико-реалістичні, історико-романтичні та історико-нарисові жанри. Л.Александрова поділяє історичні твори на власне історичний роман (роман-епоса, роман-хроніка, історико-біографічний роман) і історико-художній роман [2,105]. За С.Андрусів прозові твори на історичну тему можна поділити на три жанрові різновиди: історико-художній, художньо-історичні, художньо-документальні. Для кожної жанрової групи властивий свій тип вигадки і художнього узагальнення.

Саме в художньо-історичних творах переважає вигадка, домисел, але надзвичайно важливе місце посідають і документ, і історична фактографія, історично-наукові дослідження зображуваного часу, а також власне авторський вибір, пошук і осмислення історичного матеріалу. В історичному романі наукова достовірність поєднується з художньою правдою, історичний факт – з художнім домислом, справжні історичні особи – з особами вигаданими, домисел уміщений у межі зображуваної епохи [3,608].

За останні роки в українській прозі з'явилося чимало історичних творів, що вивели цей жанр на передній край сучасного літературного процесу. Це, передусім, романи П.Загребельного "Я, Богдан", "Роксолана", Р.Іванчука "Черлене вино", "Вода з каменю", "Орда", Ю.Мушкетика "Яса", "На брата брата", М.Вінграновського "Северин Наливайко". Останній удостоєний міжнародної премії Фундації Омеляна і Тетяни Антоновичів (США).

Невеликий за обсягом роман увібрав у себе стільки подій, доль, ситуацій, що їх вистачило б на багато томів. Але автор зміг сконденсувати великообсяжний історичний матеріал навколо центральної постаті і кількох ключових епізодів з боротьби українських селян проти панського поневолення й католицизму. В основі роману знайоме кожному із шкільного підручника повстання під проводом Северина Наливайка.

Історико-літературні дослідження доводять, що особистість цього народного ватажка письменники нерідко відображали в негативному плані. Так, П.Голота в романі "Наливайко или времена бедствий Малороссии" зображує любовні інтриги, особисту ворожнечу між Наливайком і Калиновським. У п'єсі П.Куліша "Цар Наливай" повстанці показані п'яницями і гуляками. Гетьмани нерестрового козацтва Наливайко і Лобода засліплені "дикою помстою", "руїнники", що мріють про всесвітній диктат козацької вольниці, про козака як "царя вселенної". Конфліктом цього твору є особиста ворожнеча між Лободою, Наливайком і Жолкевським із-за чарівної Касильди. У п'єсі С.Черкасенка "Северин Наливайко" – головний герой – людина, яка живе одним днем:

Живи, пока живеться,
І мислями вперед не залітай [4, 673].

Уперше в українській літературі справжній характер визвольного руху на Україні в кінці XVI століття і образ Наливайка правдиво показав І.Ле у романі "Наливайко". У сучасній літературі М.Вінграновський, не порушуючи історичної правди, глибоко проникаючи в психологію і життя простого народу, за допомогою художнього освоєння скупих історичних даних про Наливайка і народне повстання 1594 – 1596 років, пише оригінальний роман, який свідчить про глибоке розуміння і відчуття художньої вірності історичного факту, доцільності перетворення його в об'єкт словесного мистецтва.

Уже в стислій характеристиці подій, що відбувалися на Україні наприкінці XVI століття, тридцятилітній Наливайко, після служби в австрійського ерцгерцена Максиміліана, повернувся в Україну і опинився між двома запеклими ворогами – з одного боку його "стеріг і підстеріг Жолкевський," а з другого – кримський хан Газі-Гірей. Як пише автор, кожен з них "стояв проти двох: Жолкевський – на Наливайка і хана, Наливайко – на хана і Жолкевського, а хан – на Жолкевського і Наливайка... Усі вони троє зійшлись один проти одного. Усі вони втрьох мусили бити один одного, бити на смерть..." [5, 15].

М.Вінграновський опанував нове для себе мистецтво – мистецтво історичної панорами і хроніки, мистецтво оперування великою масою фактичного матеріалу: це і похід сотні Наливайка на запорожців, і протистояння Жолкевському, і боротьба руських князів із татаро-монгольською ордою Чингісхана, хана Батия, і владарювання князя Данила – сина турово-пінського князя Дмитрія, і оборона України тридцятишестилітнім великим литовським гетьманом (православним!) – Костянтином Острозьким, і захист православ'я Василем Острозьким, факт заснування ним у 1597 році школи вищого ґатунку – "триязычного лицю", і діяльність книгодрукаря Івана Федорова (Московитина), видання першої на слов'янській землі "Острозької Біблії" (1581 рік) із передмовою батька Федорова і віршованим словом "Похвала" першого ректора Острозької Академії Герасима Смотрицького, і факт заклик православ'я перейти до унії проповідника української мови Петра Скарги, і багато іншого.

Історія фантастично збагачується безліччю незалежних від неї, історії, пригод людського духу і тіла. Так, випадок "заносить" непритомного Наливайка в табір Газі-Гірея. Вони мирно говорять весь ранок, і день, і вечір, а потім не лише приязно прощаються, а й обнімаються, "душа до душі припали не лише двоє чоловіків, а дві непримиренні віри – Бог обійнявся з Аллахом" [5, 266]. Або, наприклад, викрадення принцеси Хабіджі в пана Ясельського Петром Жбуром, їх небезпечний перехід Дністра і охрещення Хабіджі (прийняла православну віру, в той час, як деякі наші пастирі їдуть у Рим за новою). Нещасливе кохання Оксани, що втопилася через шляхетську наругу, і Тимоша, за яким курів по заметах синій-синенький вихорець, грів його самотню душу і згас назавжди разом із смертю цього козака.

М.Вінграновський, ідучи від народної казки, натхненно одухотворює звірів і птахів, то веселою, то сумовитою барвою, поєднує світ людей і світ звірів, птахів, рослин, життя всього живого й "неживого". Сірим стовпчиками на задніх лапках зустрічали біля куренів наливайківців схвильовані ховрашки. Тікаючи, вони один одному говорили: "Нема ні від кого спасу: то кібчики, то лисиці, а тепер оці! І всі на нашу голову!..." [5, 181]. Віслючок роздумує про те, який порожній байдужий світ: "Тут ходиш, не спиш, думаєш про всіх... А до тебе нічого! Ні уваги, ні співчуття. Таке коротке життя і так марнується!" [5, 175]. Яструб тікає на Січ, щоб переховатися від великого перельоту птаства, зустрівши Наливайка, довго згадує, де він бачив цього чорночубого, поставного гетьмана. Віщуючи небезпеку, розкаркалися ворони, заходилися підвивати собаки, а із навколишніх лісів підпрягалися вити й вовки.

Одна з ознак історичного роману про найтрагічніші моменти національної історії – багатство кумедного, грайливого, легковажного. Згадаймо, хоча б, як Петро Жбур навчав китаєця У Пу говорити "козак", а для нього, "кізяк", "кізяк" – "Та не кізяк, діду! Кізяк – то не те, кізяк – то інше..." [5, 89]; або як страховисько реп'ях заввишки з копицю сіна "накочувався на степ і все підмітав під себе: і заячі бубки, і вовчу шерсть, і волоття кінського шавлю, гусячий пух, курай..." [5, 286], а крім цього ще й іржав, та не іржав, а гивав, ніби схотів води, а потім ще й людським голосом заговорив (а був це Наливайко на своєму коні Резі обліплений реп'яхами); або коронування Наливайка на гетьмана-царя-імператора Китаю.

Діалектика життєвих змін обумовлює поєднання приголомшливої спостережливості і незборимої вигадливості: "перевалюючись з боку на бік, над П'яткою завис церковний хрест", а "на золотій

хрестовині сиділи обвуглені ворони. У гогітливім палаючім небі ворони хреста ніби й тримали... хрест повисів, потім наклонився усьому, що він бачив, тоді ліг наче на спину і попросився з Богом, а вже потім полетів униз... [5, 71]. Януш не встиг ухилитися від зрубаної голови козака, яку пошпурив запорожець, і вона "ударилася йому в губи ще теплими губами мертвого козака – наче поцілувала". Домовина, в яку ліг Наливайко, пролетіла над головами, як вибух ударилася об базавлуцьку воду, зачерпнула краєм води, вирівнялася і головою в Дніпро, а ногами до Запорозької Січі понесла гетьмана по бистрині.

Багато в романі химерного і парадоксального. Ця стихія химерії визначає неповторність та органічність твору. Це тільки в М.Вінграновського в історичному романі може у Петра Жбура відділитися від тулуба голова і значущо подивитися на нього збоку, щоб задумався над собою, а потім знову приліпитися; у солом'яних жовтеньких бриликах, у таких самих свиточках, з голубими вусами, з люлечками-носогрійками можуть ходити люди-мізинчики; у Якова вус може теліпатися за вухом на спині, другий звисати через губу на шаблю; дід Максим може набрати повну шапку місячного світла, і, коли надіне шапку на голову, те світло патьоками вилється йому на обличчя; можуть кукурікати собаки, гавкати півні, каркати горобці, цвірінкати ворони, дітворня стати вусатими дядьками, а дядьки зробитися дітворнею... Автор химерує без стриму, і це спонтанна гра уяви, можна навіть сказати міфотворчість Миколи Вінграновського. Міф у сучасній літературі утвердився як узагальнено-цілісне відтворення дійсності, що характеризується нерозчленованістю реального й ідеального та виявляється на рівні підсвідомості [3, 463]. Роман М.Вінграновського – це трансформований міф історії. "Історія чиниться в ньому як простодушню-вигадлива казка і водночас як алгоритм певних суспільних і національних сил. У геополітичний ландшафт роману рельєфно вписалися різні національні стихії Середньовічної Європи, Азії, та водночас картина історії, сказати б, радісно-україноцентрична – при всьому незадрісному відчутті її всевітності"[6,7].

У романі чимало "кінематографічного". Це і монтаж епізодів, і чергування близьких та загальних планів, і постійна зміна щільності оповіді (то докладність, то лаконізм), такі ж постійні переходи від описового стилю до поетичного й казкового та навпаки. Наприклад, епічний, "кінопанорамний" розмах картин українського середньовічного степу. Завойовниками були і кіммерійці, і скіфи, і могутні сармати – "пішли на дно Степу". Прийшли Роксолани, готи, гуни, які вслід за кіммерійцями, скіфами, сарматами, гунами й готами "пішли на дно Степу". А після них тупцювалися ще і хазари, і печеніги, і половці – і всі вони потонули на дні ненаситного в квітах і пахоцях Степу... Як багато долепояснювального й застережливого говорять навіть окремі "кіноподробіці", от хоча б коли кошовий Богдан Микошинський підвів Наливайка до вготованої для нього домовини: "на її дубовому дні зеленіла запліснявіла дощова вода і два водяні жуки билися на ній лапками, бо не могли ту гнилу воду ніяк поділити"[5, 207], який глибинний зміст цих слів, що грізно унаочнює трагізм і самозгубність української історії, її братовбивчу розпанаханість.

Роман М.Вінграновського – своєрідна енциклопедія характеротворення. Письменник виписав ряд історичних постатей, серед яких виділяється гетьман Северин Наливайко. Це один із лідерів боротьби православ'я на Україні з католицьким тиском у XVI столітті, бо для українців зневажання прадідівської віри завжди слушно вважалося найгіршою і найтяжчою з усіх образ: "У бога рівні всі! Чи наша віра коли себе ставила над іншими вірами? Навіщо її треба схрещувати? Католики є і будуть. Тож нехай будемо і ми! Навіщо вони прийшли в Україну з мечем і привели єзуїтів? Хто їх просив з їхньою мовою, палями й колесуванням?! Знаю, панове, одне: пожирання одним народом іншого до благодаті не приведе. Воно приведе до крові...Коли змушені битися віри – переможців не буде. Будуть лише переможені: і ті, хто сильніші, і ті, хто начебто й слабші... Ми будемо захищати себе – свою віру, і мову, і свій народ!" [5, 330 – 331]. "Вже в русі Наливайка бачили відомий зв'язок із опозицією православних проти унії... супротивники називали православних "наливайками"..." [7, 167].

Станіслав Жолкевський називає Наливайка зрадником України, але ж які "ми, українці зрадники України?! Тоді виходить, що кожен поляк, в тім числі і Жолкевський, є запроданець Польщі?... поляки, і лише вони, можуть бути і є поборниками й синами своєї Ойчизни. А українці, що піднялися за Україну, – розбійники й бандити!" [5, 329], роздумує гетьман. Роздум його звернений до ікони Миколая Чудотворця: "Усі, хто не є, набиваються нам в учителі... навчають у що нам вірити та як нам жити! І беруть з нас, беруть і тягнуть, і все їм мало і мало!... Доконали вже до краю... віддай ще й віру, віддай ще й душу!.. Ні! Так не буде! Досить!" [5, 330]. Гетьман наділений характерними властивостями державного діяча: мудрістю і передбачливістю. Історики стверджують, що він був непересічною особистістю – "вродливим", "сильним", "хоробрим чоловіком", "чудовим гармашем". Відзначаючись відданою сміливістю, з юних літ займався "козацьким ремеслом" [8, 82]. М. Вінграновський ось таким бачить Наливайка: "пальці прями, тонкі і гнучкі, як на картинах у стародавніх китайців, а самі кисті довгі, широкі й також тонкі, ніби народжені для боріння і шаблі"[5, 267]; "засмагле від Бога обличчя", "маленькі вуха, з тремтливими ніздрями ніс, темнаві губи і чорні над ними середньої довжини вуса", "темно-горіхові очі". Його образ розкривається і в дії: на образливі слова Януша, що – козаки "худоба, темне бидло, твань і раби" – вихопив шаблю і рубонув по голові. Йде миритися із запорожцями, ті не прощають – Наливайко "здрігнувся, ніби упав із коня на камінь. На його спині, на білому кунтуші, як плями темної крові,

виступили плями поту... піднявся з коліна, заплющив очі і, як був із заплющеними очима, переступив чоботом квітку, ступив у домовину і в неї ліг" [5, 240]. І через почуття та переживання: як ішов на П'ятку бити запорожців, Наливайкові здушило груди, він став "ковтати сльози... розстібнув сорочку й взявся терти долонею серце: серце лупило, як з-під каменя джерело..." [5,178], його так "лихоманило", "увесь горів ніби в гарячці", а права рука із шаблею "зробилась дерев'яною і не згиналася". Цей похід ніколи не давав спокою Наливайкові, при самій лише згадці про запорожців "на очі полізли сльози", а "борлак по-гороб'ячому засакавав". Звертаючись до Кола з промовою, ніяк не міг зібратися з духом, "над бровами... виступив піт, а темний борлак заходив на горлі, як човник" [5,144]. Також через характеристику інших персонажів: насамперед – Станіслава Жолкевського – "Северин Наливайко – навчений військової справи, освічений, хитрий, а через те zarazом і грізний український селянський гетьман... що хоче волі... над ним дихає віра у свого Бога" [5,206]. В іншому випадку – Оливка у розмові з євнухом Назаром, розповідаючи про Русь-Україну і її поневіряння, так говорить про Наливайка: "з'явився і став за нас: за нашу віру і землю, за нашу колишню волю і ще не загублену гідність..." [5, 200], "безоглядно відданий вірі, він не боявся нічого й нікого", – думка Петра Канашевича.

Смерть, як і життя, улюбленого народного ватажка, породила різноманітні легенди: спалили в мідному бику, чи то стратили залізною розпеченою короною, надівши на голову, але М.Грушевський в "Історії України-Руси" стверджує, що Наливайку "11 квітня н.с. зроблено кінець... тіло розсічено на четверо і розвішено напоказ" [9,237]. М.Вінграновський цих даних у романі художньо не інтерпретує.

Поруч із гетьманом автор виводить цілу галерею його сподвижників, вірних синів українського народу, таких, як Петро Жбур, Сашко Шостак, Семен Оливка, Яків Шийка, Петро Канашевич. Прагнучи до реалістичного змалювання цих образів, письменник важливим засобом типізації та індивідуалізації обрав реалістично виписані портретні характеристики. Сильне враження створюють деталі образотворення, наприклад: у Шостака – "поколупане віспою обличчя", "подзьобані щоки"; у Шийки – "іржава очеретяна шия", "кістляві плечі"; у Канашевича – "довгообразе обличчя", "маленькі вухка на виліплений з рудої глини живій голові" і "як бите, товчене скло, зелені очі".

Чільне місце в романі займає образ Петра Жбура – "горбоногого сотника німої сотні" із "незмисливими... золотими при місяці очима". Характер споріднений із характерами героїв українських історичних пісень та дум. Нехтування небезпекою, закоханість у вільний степ – визначальні риси образу Жбура. Його завжди, як і Наливайка, супроводжує кінь, що в українській символіці означає вірного товариша. "Тонкосльозий", "насурмонений", "з обрубаними в рубках вухами", "довгомордий із темно-вишневими очками" Куріпочка постає невід'ємною Петровою часткою і антиподом водночас. Персоніфікуючи образ цього коня-побратима, автор значно розширює межі образу Жбура, надає йому особливого, неповторного забарвлення: жорстокий у битвах з ворогом, турботливий щодо своїх німих лицарів (уся сотня з вирваними язиками), "шовково-ніжний" у піклуванні про турецьку принцесу Хабіджу.

Дещо по-іншому М.Вінграновський змальовує образ Григорія Лободи: "В свої сорок п'ять літ з діда-прадіда, Лобода почепив шаблю в хаті над ліжком відпочивати, узяв молоду жінку, господарював, багатів, давав із колишньої своєї добутої у походах військової здобичі гроші й коштовності на церкви і монастирі і потихеньку ненавидів Польщу" [5, 306]. Лобода разом із двома тисячами реєстрових козаків бачили, як Польща з ксьондзами і єзуїтами підминала Україну під себе. Дивлячись на оце все, "м'який, розважливий, добрий Лобода кипів удень і вночі. Кипів, скаженів, розпалювався, та шаблю над ліжком як почепив, так зі стіни і не знімав і допомогти Наливайкові не помагав" [5, 307]. Оця влучна характеристика представника старшини, для якої що далі, то частіше убоління за долю України поступалося турботам про власний добробут і спокій, стає логічною передумовою факту зради і загибелі Наливайка. Саме в уста Лободи вкладає М.Вінграновський страшні слова: "Не відпускайте його! бо тоді ми всі пропадемо!.. В'яжіть його! В'яжіть!" [5, 365]. І люди "однієї крові і віри" хапаються за шаблі. Кривавих сутичок у романі кілька. І це не випадково. Вони – "авторський зойк, болісне нагадування, що саме незгода, амбітність, нетерпимість часто ставали на заваді шляхетним намірам тих, хто прагнув бачити Україну вільною і незалежною" [10, 125].

Автор творчо використовує художній засіб ретардації. Так, наприклад, у першому розділі роману дід Максим при згадці Омеляна Горошка, який подався на Січ, розповів про козацьку віру і звичаї, про старшин у козаків на Запорозькій Січі; у другому розділі Василь Острозький, побачивши рідного сина Януша, який привів чуже військо в Острог, згадує весь свій рід від князів Данила Галицького, Дмитрія, Івана, їх життя і діянь, і до батька – Костянтина Острозького; у п'ятому розділі – згадка про першу Запорозьку козацьку Січ зі столицею на острові Хортиця і про життя на острові Базавлук. І таких затримок, гальмування прямого розвитку сюжетної дії надзвичайно багато.

Сміливі метафори М.Вінграновського творять світ з глибшим, багатшим на емоційність змістом: "місяць насвітив повну шапку холодного, примарного світла", тиша наростала така, що "Наливайко почув, як у Свата (коня – О.П.) задзвеніло у вусі", "довгообразе обличчя малиново горіло", коні "диміли зухвалинами, орали мордами, соловіли очима", кулі пахнуть "запліснявілою з діжки капустою", або

"свинячим лайном", бистрі очі "дзвенять від радості". Широко використані епітети: "біле, морозяне полум'я", "пливучі тіні лагідних хмар", "легке степове повітря", "на військо тягнув низький досвітній туманець", попритихали "теплі надихані хати", "синє місячне поле", жевріло "тихе, післяобіднє, мов намальоване, лютневе, вже трохи тепле, спокійне сонце", "розлита на півнеба зелена літня зоря"; порівняння: "скоцюрблене, як стара печериця, дідове вухо", "ноги не згиналися, як дрюччя", очі у Януша "зелені, як бите, товчене скло", Шостакове обличчя "тьмяно золотіло під місяцем, як бджолині соти", шоломи "полискували, як гусячі яйця", "тягуче, темно-червоне, як вино, місячне світло", повітря "бриніло і сплющувалося, стало тонким, як лезо шаблі", сотня "почувала себе, мов голий осінній куш на голому вітряному щовбі", козаки, "як сірі дубові клюки" – виконують стилетворну функцію.

Автор щедро вводить у роман український фольклор – пісні ("Щедрий вечір, добрий вечір", "Задумала бабуса, та й розбагатіти", "Щасти Боже, із Йорданом"), народні звичаї та обряди (сватання, Водохрещення). Мова роману багата на народні фразеологізми: "прикусити язика", "варити воду", "віддати Богові душу", "повтікати світ за очі", "дерти горло".

У романі М.Вінграновського є і елементи історичної хроніки, і густий побутовий живопис, і геополітичне тло; є яскраво пригодницькі сюжетні лінії, як героїчного спрямування, так і бурлескного (походеньки Петра Жбура), є і світова екзотика (поява арабської принцеси, негритянок і китайських прибулуд в українських степах); детальне відтворення побуту і звичаїв зображуваного часу; залучення персонажів з усіх соціальних верств; відображення конфлікту (між прихильниками пропольської та проукраїнської політичної орієнтації).

"Северин Наливайко" М.Вінграновського – принципово нове і новаторське явище, досі не знане не лише в українській, а й взагалі в сучасній історичній романістиці: свого роду "химерна історична проза, суттю якої є не відповідний матеріал, а невловний поетичний дух доби і людей доби в парадоксальному осягненні автора, суб'єктивно-метафоричне бачення реалій, збагачених примхливою і прекрасною грою уяви" [6, 11].

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Мости між часами: Про типологію історичної прози // Українська мова і література в школі. – 1987. – №8. – С. 14-20.
2. Ільницький М. Людина в історії: (Сучасний історичний роман). – К.: Дніпро, 1989. – 356 с.
3. Літературознавчий словник-довідник. – К.: ВЦ Академія, 1997. – 752 с.
4. Черкасенко С. Северин Наливайко: Твори: У 2-х т. – Т. 1: Поезія. Драматичні твори. – К.: Дніпро, 1991. – С. 649-715.
5. Вінграновський М. Северин Наливайко. – К.: Веселка, 1996. – 367 с.
6. Дзюба І. Історичний міф Миколи Вінграновського // Вінграновський М. Северин Наливайко: Роман. – К.: Веселка, 1996. – С. 5-12.
7. Грушевський М. Очерк истории украинского народа. – К.: Лыбидь, 1990. – 398 с.
8. Яворницький Д. Історія запорізьких козаків: У 3-х т. – Т. 2. – Львів: Вид-во Світ, 1991. – 388 с.
9. Грушевський М. Історія України-Руси: В 11-ти т.: 12-ти кн. – Т.8.- Козацькі часи до року 1625. – К.: Наукова думка, 1995. – 624 с.
10. Черченко Н. Хто допоможе вибратися з руїни... // Вітчизна. – 1994. – №5-6. – С. 124-127.

УДК 81'432.4-33

ЛІНГВОПОЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ

Романенко О. В.

Сьогодні вивчення мови як першооснови художнього тексту все частіше підкреслюється літературознавцями. Говорять про це і лінгвісти. Що ж стосується останніх, то сучасний стан науки про мову робить незаперечною необхідність аналізу фактів мови художніх творів не лише в їх комунікативній, але й в естетичній (художній) функції.

При цьому шляхи та цілі, що переслідують лінгвісти, звертаючись до текстів художньої літератури, є різними. Не затримуючись на використанні художнього тексту як матеріалу для спостереження тих чи інших мовних фактів, розглянемо лише випадки, коли текст цікавить дослідника як твір мистецтва. На думку А. Д. Григор'євої, “тут можна спостерігати два тенденційні підходи до художнього тексту: 1) коли його складові елементи різних рівнів і різної складності розглядаються безвідносно до смислу тексту як замкнутого цілого (зокрема під час вивчення функціонування у творах того чи іншого автора окремих мовних факторів – стилістичних одиниць, різноманітних граматичних структур, частин мови тощо); 2) коли ці та інші елементи вивчаються з урахуванням їх функції в створенні смислу і художнього образу цілого тексту” [1].

При цьому необхідно зауважити, що більшість сучасних дослідників ідуть переважним чином першим шляхом, тобто “шляхом меншої протидії”. Здебільшого зі застосуванням статистичних методів складаються різноманітні словники, конкордації, словники окремих творів чи творчої продукції окремих авторів тощо. Так, в останні роки в додатках до антологій віршів німецького романтизму все частіше стали з'являтися реєстри т. зв. “романтичної лірики”, що складаються з урахуванням принципу частотності та безвідносно до контексту [2]. Активно вивчаються також т. зв. “зміщені” випадки слово – та фразовжитку, зокрема авторські okazionalizmi й таке інше [3]. Та, на превеликий жаль, автори таких робіт забувають, що, яким би не був складним знак, який є об'єктом аналізу, це все ж таки знак функціонально “девольвований”, оскільки він вихоплений з контексту, з тієї цілісної системи, елементом якої він є. Окрім того, як справедливо зазначив в одній із своїх останніх робіт А. М. Рудяков, “лінгвістичність (тобто науковість) будь – якої наукової праці полягає не в кількості наведених прикладів, а в якості їх лінгвістичного аналізу” [4]. Продовжуючи свою цікаву думку, автор вказує на те, що “тенденція до екстенсифікації лінгвістичних досліджень, яку можна спостерігати останнім часом, навряд чи може замінити собою інтенсивну, чи теоретичну лінгвістику” [4].

Це ні в якому разі не заперечує правомірності згаданого вище першого шляху дослідження мовних складників художнього тексту, оскільки всі зроблені в цій галузі спостереження являють неабияку цінність для вивчення історії мови тієї чи іншої національної літератури. Однак, вивчаючи художній текст як твір мистецтва, слід пам'ятати, що знак у ньому виконує не лише комунікативну, а й художню (світомоделюючу) функцію. Для вивчення істинної цінності знаку в художньому тексті важлива не лише фіксація в останньому цього знаку, але й визначення взаємодії цього знаку чи знаків з іншими елементами тексту у створенні єдиного ідейно – естетичного цілого. Особливо це стосується тексту поетичного, в якому, як відомо, значущими є одиниці будь – якого рівня. І йдеться тут не лише про семантично (стилістично) “зміщені” одиниці, на що здебільшого звертають увагу дослідники, а й власне про номінативні, що в мові багатьох поетів виконують важливу естетичну функцію. Для того, щоб визначити функцію такого роду номінацій у створенні художнього образу, обійтись без цілісного аналізу тексту майже неможливо. А це призводить до необхідності визначення в ньому ролі кожного елемента як прямого, так і переносно вжитого. Ураховуючи ці вищевикладені моменти, можна сказати, що лінгвіст, що займається вивченням мови художнього твору, повинен мати уяву і про поетичні тенденції та процеси тієї чи іншої епохи, і про характер тієї мовної стихії, в котрій існує художник, і таке інше. Інакше кажучи, він повинен бути філологом у широкому розумінні цього слова, демонструючи широкий спектр знань з цілого комплексу дисциплін гуманітарного циклу. Лише в цьому разі він перестане бути “анахронізмом”, як, власне, і літературознавець, що добре почувається в “лінгвістичній” стихії. Буде досить доречним згадати з цього приводу також роботи академіка Д. С. Лихачова, котрий зовсім нещодавно пішов від нас у світ вічності. Він також неодноразово наголошував на тому, що коло вимог, які висуваються до аналізу художнього тексту, виходить далеко за межі суто мовного аналізу, хоча саме мова є тим основним матеріалом, що дозволяє реалізувати ці вимоги. Російський науковець підкреслював, що “ефективне вивчення художнього тексту можливе лише за умови, якщо лінгвісти не будуть замикатися в суто атомарному вивченні фактів мови художньої літератури, а звертатимуться до їх смислового (семантичного) та естетичного обґрунтування в замкнутому тексті” [5].

Прекрасний зразок такого іманентного аналізу цілісного тексту запропонував вітчизняний філолог сучасності А. М. Науменко в одній з своїх наукових монографій. Вчений проаналізував (саме проаналізував, а не прокоментував!) з позицій “лінгвопоетики” (тобто науки, що органічно поєднує традиційні лінгвістичний і літературознавчий підходи до художнього слова та кожного разу акцентуючи його художню функцію) відомий вірш Гете “Знайшов” (“Gefunden”) [6].

Слід нагадати, що функціонально – філологічний підхід є лише відносно новим у філологічній науці, оскільки питання про аналіз замкнутого тексту ставилося ще в 20 – ті роки нашого століття. Достатньо лише згадати фундаментальні філологічні праці Л. В. Щерби, Й. Брика, В. Брюсова, А. М. Пешковського, А. Белого, В. В. Виноградова, В. М. Жирмунського та багатьох інших вітчизняних вчених. Пізніше їх творчі здобутки були продовжені в плідній діяльності філологів 60–70– х років, таких як С. Г. Різель, І. В. Арнольд, В. А. Кухаренко, А. І. Домашнев, М. П. Брандес та ін.

Підсумовуючи вищесказане, можна заявити, що саме функціонально – філологічний (лінгвопоетичний) аналіз художньої літератури має опинитися сьогодні на порядку денному номер один, як найперспективніший підхід, що дозволить визначити істинну стильову своєрідність як окремих художніх творів, так і тих чи інших майстрів художнього слова вцілому. Більше того, такий підхід дозволить достеменно розкрити стильову своєрідність цілих шкіл та напрямків художньої літератури, типові для них форми використання мовного матеріалу, мовних моделей та структур тощо.

З урахуванням обмеженого обсягу статті, розглянемо перевагу цього підходу на основі аналізу одного з відомих віршів не менш відомого німецького поета-романтика Й. фон Ейхендорфа. При цьому основна увага приділятиметься аналізу лексико- семантичних відносин у тексті, котрі передбачають не лише знання семантичних відносин у системі мови, але й норм функціонування цієї системи в різних ситуаціях і контекстах. Завдяки визначеній контекстом актуалізації лексичні одиниці здатні передавати кожного разу новий смисл, який “інакше ніж через значення не можна виразити і збагнути” [7]. Окрім того, в цілісному художньому тексті, особливо в поетичному, лексичні одиниці набувають естетичної функції, що зумовлюється сукупністю відносин між словами в структурі окремо взятого тексту. “Художня значущість контекстуальних значень пов’язана здебільшого з перебудовою структури значення слова та семантичним ускладненням” [8]. До того ж в поетичних текстах правила перебудови структури словесного значення є найбільш вільними. І особливо це стосується німецьких романтичних віршів. Дослідники семантичного боку поетичної мови неодноразово вказували [9-10] на те, що наслідком запропонованого Ю. Тиньяновим [11] закону єдності та цілності віршованого ряду є семантичне зближення його членів як результат їх взаємодії. Іншою характерною рисою поетичної семантики слід визнати багатозначність, яка підтримується умовами контексту, створюючи багатоплановість поетичного твору. Таким чином, множинність смислу поетичного твору витікає з усієї сукупності зв’язків його лексичних елементів в парадигматичному та синтагматичному (а подекуди й підтекстному) плані.

Матеріалом для аналізу не випадково обрано саме цей текст, оскільки за час свого існування він отримав найрізноманітніші тлумачення та оцінки. При цьому найпоширенішою точкою зору щодо нього є його “прокламація” як девізу всього романтичного напрямку, “тому що він вражає своїм надто музичним характером та невимушеністю” [12]. Але під час детального аналізу з’ясовується, що з цією “невимушеністю” не все так просто, оскільки за “невимушеною” простотою поетичної мови поета криється глибокий філософський зміст, естетичні погляди німецьких романтиків на дійсність.

Перед тим як розпочати аналіз, доречно було б згадати слова А. М. Науменка про те, що “лінгвопоетичне тлумачення художнього твору буде завжди нести об’єктивну істину, залишаючись суб’єктивним за формою, якщо при цьому воно зможе поєднати в свою аналітичну систему все багатство художніх фактів (або, принаймні, їх максимальну кількість)” [6]. Для більшої наочності наведемо текст оригіналу Ейхендорфа “Wuenschelrute“, що має бути проаналізованим: „Schlaeft ein Lied in allen Dingen./ Die da traueuen fort und fort./ Und die Welt hebt an zu singen./ Triffst du nur das Zauberwort.“ [2].

Чому текст носить таку назву і має форму загадки (адже автор безпосередньо звертається до читача чи слухача за допомогою умовного підрядного речення “*Triffst du nur das Zauberwort, so (dann)...*“)? Яку функцію виконує інверсований порядок слів першого рядка? Чому часовий прислівник *fort und fort* винесено за межі “рамкової конструкції”? Чому в другому рядку вжито полісемантичний просторовий прислівник *da*, тобто в якому значенні його вжито? Яку функцію в тексті виконують метафори (персоніфікації)? Чому замість дієслів *anfangen* чи *beginnen* використано саме дієслово *anheben*? Чому слово *Zauberwort* вживається з означеним артиклем (тобто з’являючись у функції теми, а не реми) і про яке “чарівне слово” взагалі йде мова? І, врештірешт, чому в тексті задіяним є лише акустичне сприйняття читача / слухача та яку функцію виконують лексеми з широким (“розмитим”) значенням *in allen Dingen ta die Welt*?

Уже поверховий погляд на цей віршований твір дозволяє констатувати, що за жанром це – пісня (одна з найдавніших форм поезії взагалі), оскільки він складається з чотирьох рядків, які пов’язані між собою перехресною римою. До того ж пісенний характер цього твору підкреслюється рівномірною мелодикою та рівномірним чергуванням “світлих” і “темних” голосних. Одразу ж впадає в очі, що вірш написаний “простою”, невимушеною мовою, що повністю відповідає пісенним критеріям: використання простої, загальноживаного лексики (хіба що за винятком складного слова “*Zauberwort*“), просте синтаксичне і плавне композиційне оформлення, якому відповідає простота змісту (змалювання гіпнотично – мрійливого стану природи, що закінчується пробудженням за допомогою “чарівного слова”, тобто поезії в метонімічному розумінні). Отже, за мовно-композиційними (формальними) критеріями цей чотирирядник є власне тим, про що в ньому йдеться (мається на увазі його ідейно – художній зміст) - це “пісня про пісню” або “поезія про поезію”. Здавалося б, що тут немає нічого дивного, адже, як відомо, ліричне це і є невимушений спосіб простого виразу смислу. Але смисл у випадку з даним текстом Ейхендорфа є складним, перевантаженим і до того ж прихованим, закодованим за рахунок ускладнених контекстуальних зв’язків між словами. Можна навіть стверджувати, що, на перший погляд “невидиме”,

ідейно – філософський базис в ньому є просто колосальним за обсягом. І своєрідним Сезамом до нього, до цих “невидимих скарбів” є саме лінгвопоетичний аналіз.

Стосовно жанрових критеріїв тексту Ейхендорфа слід зауважити, що поряд з чітко вираженими критеріями пісенного жанру, він дуже схожий на загадку (“*Triffst du nur das Zauberwort, so (dann)...*”). Автор ніби провокує читача знайти це “чарівне слово”, що є розгадкою. На такий стан речей вказує також назва вірша (яка є, за термінологією І. В. Арнольд, “сильною позицією тексту”), котра означає “чарівна палиця, що вказує своєму власнику на *підземні* джерела або скарби”. Якщо ж прийняти до уваги той факт, що “власник цієї палиці” („*Wuenschelrutengaenger*“) у переносному значенні – це “шукач у мистецтві”, то можна прийти до висновку, що в цьому тексті як мистецькому творі криється більш *глибинний* смисл, ніж здається на перший погляд, і шукачем цього прихованого смислу є читач / слухач.

Перше доречне запитання, яке постає перед реципієнтом даного твору, можна було б сформулювати таким чином: про який світ власне в ньому йде мова? Зважаючи на метафоричний характер зображення (частотні персоніфікації, слово „*Zauberwort*“ в сильній позиції тексту тощо), можна стверджувати, що в тексті змальовується уявний світ, створений авторською фантазією. І, дійсно, вся образна структура вірша вказує на те, що в ньому немає нічого предметного, уловимого, на чому могла б затриматися уява читача / слухача. Так, абстрактний іменник *das Lied*, диффузні лексеми (тобто лексеми з дуже “розмитим” значенням), такі як *in allen Dingen* та *die Welt*, дієслова *schlafen*, *traeumen*, *singen*, а також метафора *das Zauberwort* навряд чи дозволяють створити конкретне уявлення про світ, що змальовується. Більш того, все в цьому світі непомітно переходить одне в інше, і такі непомітні переходи майстерно створюються саме за рахунок складних контекстуальних відносин на лексико – семантичному рівні.

По – перше, слід прийняти до уваги, що лексеми *alle Dinge* та *die Welt*, котрі є контекстуально синонімічними, на рівні гіперонімічних відносин включають в себе в даному контексті лексему *das Zauberwort* (*alle Dinge = die Welt ∈ das Zauberwort*). Іншими словами, „чарівне слово“ (себто поезія) є складовою частиною світу, що зображується в даному тексті. Це проливає, в свою чергу, світло на контекстуальну семантику просторового прислівника *da*, який створює для читача / слухача двозначність (“тут” чи “там” ?), - “усі речі, в яких спить пісня, мріють” саме тут, у цьому світі (а не десь там !), тобто в даному конкретному тексті. Виходячи з цього, можна зробити такий висновок: лише коли (або якщо взагалі !) читач / слухач (*du*) „вгадає“ (а саме в такому значенні вжито багатозначне дієслово *treffen*) “чарівне слово” (яке всього одне в тексті, оскільки воно стоїть з означеним артиклем) з цього тексту (отже з “цього світу”), то лише в цьому разі цей текст (отже цей світ) „заспіває“ (*hebt an zu singen*), розкриє свою духовну сутність, набуде істинного змісту. Більш наочно це можна було б зобразити у вигляді двочленної семантичної опозиції дієслів: *schlafen*, *traeumen* (*geistesabwesend sein*) vs. *zu singen anheben* (*geistesanwesend werden*). До речі цій семантичній опозиції відповідає двочленна опозиція на граматичному (морфологічному) рівні, котру можна зобразити так: необмеженість дії (імперфективність) vs. обмеженість дії (перфективність). При цьому привертає до себе увагу часовий прислівник *fort und fort*, який знаходиться в екстраполярній позиції, оскільки його винесено за межі „рамкової конструкції“. Окрім того, що він підсилює імперфективність дієслова *traeumen*, бо має значення “безперервно, вічно”, він має ще одну досить важливу функцію: поєднуючи в собі часові та просторові параметри та маючи в цілому відкритий характер, цей прислівник створює відчуття “динамічної”, а не статичної, вічності об’єктів буття та поезії (тобто слів).

Тепер повернімося до пошуку єдиного “чарівного слова” в цьому тексті. Для цього слід повернутися до першого рядка вірша, в якому впадає в очі інверсований порядок слів („*Schlaeft ein Lied...*“), завдяки чому особливого семантичного навантаження набуває слово *Lied* (пісня). У зв’язку з цим виникає доречне запитання щодо нього, чи вживається воно з неозначеним артиклем, чи, може, з числівником ? Інакше кажучи, мова йде про одну єдину пісню для всіх об’єктів світу чи кожен з них має свою власну пісню ? Відповісти на це запитання допомагає в цьому випадку конструкція *anheben zu singen* (заспівати), яка корелює з цим словом в семантичному плані. Справа в тому, що на відміну, наприклад, від конструкції *anfangen zu singen* чи *beginnen zu singen* (які могли бути тут використані), вжита в тексті конструкція передбачає не лише одночасність початку заспіву, але й добру попередню ознайомленість всіх „учасників хору“ (а в даному випадку хор - це весь світ) зі змістом пісні. Отже, тут йдеться про *одну єдину* пісню, що добре відома всім речам, тобто про одну єдину духовну субстанцію, котра об’єднує всі ці речі (саме на це вказує також частотне застосування в тексті персоніфікації об’єктів), і, що можна було б зобразити у вигляді двочленної семантичної опозиції: *alle Dinge* vs. *ein Lied*. Таким чином, слово *ein* (один, єдиний) є тим „чарівним словом“, котре розкриває глибинний зміст твору, який полягає у демонстрації глибинної первісної єдності, гармонічної спорідненості між людиною і світом, світом і поезією, поезією і людиною, що, власне кажучи, є основною метою всієї романтичної творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Григорьева А. Д. К вопросу об анализе поэтического текста // Вопросы языкознания, 1978.- №3.- С. 62-74.
2. Gedichte der Romantik./ hrsg. von W. Fruehwald.-Philipp Reclam Verlag Stuttgart, 1993.- S. 491-519.
3. Joachim Dietze. Der Wortschatz B.Travens. Zur Wortbildung und lexikalischen Semantik // Muttersprache, Jahrgang 108.- 1998.- S. 267-275.
4. Рудяков А.М. Лингвистический функционализм и функциональная семантика.- Симферополь: Таврия-Плюс, 1998.-С.224.
5. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения //Вопросы Литературы.- 1968.- №8.- С.26-49.
6. Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі:Монографія /За ред. А. М. Науменка.-К.:ІСДО, 1994.-С.89-105.
7. Марченко Т. М. Лексико-семантическая организация стихотворения Р. Фроста “Починка стены” // Стилистика художественной речи.-Л, 1980.- С.47-52.
8. Ларин Б. А. О разновидностях художественной речи // Эстетика слова и язык писателя. Избранные статьи.- Л., 1974.
9. Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков.- М., 1966.
10. Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи // Экспрессивные средства английского языка.- Л, 1975.
11. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка.- М., 1965.
12. Schulz Gerhard. Der Lyriker Eichendorff in der Geschichte // Aurora 49 (1989), S. 1-19.

УДК 883 К: 39

РИТУАЛ І РИТУАЛЬНЕ УТВОРЕННЯ В СИСТЕМІ МІФОПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ («ВІН ІДЕ!» М.КОЦЮБІНСЬКОГО)

Саяпіна Т.В.

Специфічну природу міфологізму, яка вирізняє твір з-поміж інших творів М.Коцюбинського, має образок «Від іде!». Специфіка ця обумовлена відбиттям у ньому соціальних явищ великого масштабу, відтворенням психології наговпу, маси. Автор виходить тут на соціальні, етнопсихологічні параметри художнього аналізу життя суспільства, доповнюючи цим синкретичну картину світу, закладену в метатексті його творів у цілому.

До засобів міфологізації тексту в цьому творі долучається так званий національний міф, тісно пов'язаний з рецепцією національної ідеї. У творі показано типовий для того часу етнічний конфлікт, поданий з максимальною гостротою і напруженістю викладу подій.

Те, що проблема насильства вирішується тут саме на єврейському етнічному матеріалі, безперечно, не є випадковістю, довільним вибором. Протягом століть єврейський народ посів специфічне місце в умовній «ієрархії вартісності» різних етносів. Специфіка ця диктується, по-перше, глибинною міфологічною (біблійно-християнською) виділеністю нації і, по-друге, виокремлює євреїв серед інших народів вихована міфологічним взірцем приреченість їх на страждання, яка поступово набула статусу самоусвідомленого національного міфу. Сучасник М.Коцюбинського О.Купрін, художньо осмислюючи проблему єврейських погромів у своєму оповіданні «Гамбрінус», шукає витоків її саме в надрах національного міфу: «... в зловонных каморках и на дырявых чердаках трепетал, молился и плакал от ужаса избранный народ божий, давно покинутый гневным библейским богом, но до сих пор верящий, что мера его тяжелых испытаний еще не исполнена». [1, 91] Обидва письменники стверджують своїми творами пріоритет загальнолюдських цінностей над викривленнями етностереотипного підходу, причому таке розв'язання даної проблеми є новаторським для ідейно-емоційних вирішень сучасної їм літератури.

Згадаємо, що етностереотипний підхід і національно-шовіністична заангажованість були однією із сутнісних ознак народницької прози кінця XIX ст. Адже українська літературна традиція, підкріплена шевченківським прецедентом (“скупий жидюга”, Лейба з “Гайдамаків”), диктувала нещадне таврування євреїв, творячи живописну галерею потворних лейбів та оверків. Не відступалася від цих канонів і такі корифеї народницької літератури, як І.Нечуй-Левицький та Панас Мирний, - згадаємо Абрама Мойсейовича Бродовського з “Миколи Джери” або ставлення “чесних людей” до “жидів” у романі “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Панаса Мирного та Івана Білика: “Усі вони добрі, як сплять; а тільки розплющать очі, то так і норовить, як би в тебе що видурити ... Всі вони одним миром мазані!” [2, 168] Така маргінальність образу єврея підштовхувала письменників до доповнення представниками цієї нації ланки образів “маленьких людей”, породжених екзистенційною відторгненістю особистості в умовах нової тоді на Україні капіталістичної формації (наприклад, оповідання Т.Бордуляка “Бідний жидок Ратиця” та “Щастя Пейсаха Лейдермана” М.Левицького).

Маргінальність як риса національного характеру єврея привертала увагу М.Коцюбинського ще на етапі літературного початківства. Наприклад, він аналізує її абсурдність устами героїв начерка “У вагоні” (1897): “... зробить погано Іван, руський. Хто зробив погане? Всі скажуть: Іван, руський зробив погане, Іван злодій, Іван мошенник... А прошепетиться жид – ніхто не скаже, що винен Шльома, Іцко, Берко, а скажуть – жида! Жида – поганий народ ...” [3, 5] М.Коцюбинська, аналізуючи начерк, зауважила про нього: “Ці звичайні собі подорожні нотатки цінні тим, що дають нам відчуття той ІРУНТ ідейний, те емоційне тло, на якому згодом постав шедевр зрілої новелістики М.Коцюбинського “Він іде!” [4, 5]

Тож в образку “Він іде!”, подієвою основою якого є ситуація чекання і підготовки єврейського погрому, національну ідею можна визначити як “сутнісне вираження, “найголовнішого” в духовній культурі єврейської нації.” [5, 6] За твердженням Л.Д.Кривеги, у загальних рисах вона полягає в тому, що “єврейська нація покликана наблизити духовне й моральне спокутування всього людства в мирі.” [5, 8] Причому національна ідея євреїв, їх національний міф підкріплюється тим, що “спільні страждання об’єднують більше, аніж спільна радість, оскільки вони загартовують волю.” [5, 12] Це дає підстави вважати, що народ, життя якого протягом століть перетворилося на суцільне страждання, невпинне наростання утисків і насильства, вже завдячуючи цьому, став монолітною масою. Але тут долучається протилежний фактор розвитку нації – втрата залізного догматизму релігійного вчення, гуманізація віри, свобода. Як слушно зазначає ця дослідниця, вказаний фактор суттєво послаблює всезагальність, монолітність національної духовної традиції (особливо в час переосмислення культурних канонів – на рубежі XIX – XX ст.). Тож ситуацію, подану у творі, можна розцінювати як межову в плані виживання цілої нації, коли змагаються дві тенденції:

1. Тенденція до розсіювання, самознищення нації, в якій виражається пріоритет індивідуального над етнічним (візник Йосель);
2. Тенденція до поєднання, характеризується пріоритетом етнічного над індивідуальним (безсилі спроби опанування ситуацією шохата Абрума).

Єврейська національна ідея диктує також характер інтерпретації у творі ідеї жертви, а отже і характер реалізації міфологеми жертвоприношення: ортодоксальна течія іудаїзму стверджує, що “не можна “силувати руку Господа”, вимагаючи порятунку Його народу.” [5, 10] Значить, цілий народ повинен бути якщо не довільним, то, принаймні, пасивним об’єктом насильства в ім’я подальшого (волею Божою) його припинення, - народ повинен бути жертвою. На початку образка таку ідею проповідує шохат Абрум – служник релігійного культу: “Як! Вони хочуть стріляти!.. Вони хочуть пролити кров, яка впаде на наші ж голови. Вони викличуть помсту – і помста, як вовк, пожере наші діти, увесь спокійний народ!” [6, 249] За логікою міфологічного мислення, герой має рацію. Згадаємо положення В.М.Топорова про те, що добровільність жертви – єдиний шлях припинення ескалації насильства у світі міфу. [7] Але ось тут виходить назовні протиріччя між застарілою міфологічною догмою іудеїв і психікою сучасної людини, яка вже не хоче коритися догмі. На матеріалі твору яскраво художньо втілено відмирання, рудиментарність міфологічного (= релігійного) мислення людини: міф, догма склалися в той час, коли, як зазначає Т.Цив’ян, “Інстинкт самозбереження, притаманний людині, діє в межах ... мікропараметрів [індивідуального начала. – Т.С.] її особистості і перебивається інстинктом продовження роду на рівні макропараметрів [колективного начала. – Т.С.]” [8, 123] Але протягом дії твору інстинкт самозбереження перемагає застарілий міфологічний прецедент, і тому кожним у натовпі євреїв керує страх, породжуючи поступово паніку і спричиняючи розпачливу втечу мешканців єврейських кварталів. Отже, можна сказати, що в цьому творі жертва (єврейське населення містечка) прагне до класичного прецедента жертвості (пасивне самозречення), але не має сили волі, щоб дотриматись усіх його атрибутів. І головним втраченим атрибутом тут є віра. Правда, у певний момент серед відчаю таки з’явилися паростки віри: “... люди почали вірити в чудо. Станеться щось таке, що одверне біду, процесія пройде тихо і не зачепить нікого.” [6, 249] Але ця віра не збереглася в серцях людей. Предтеча філософії екзистенціалізму С.К’еркегор визначав справжність жертви і дієвість жертвоприношення саме за ознакою наявності віри. Взірцем жертвоприношення він вважав ситуацію Авраама (теж європейський

етнічний матеріал!), який, приносячи в жертву свого сина, повністю відкинув думку про можливість його порятунку (не втративши при цьому самозреченої віри в Бога), - і силою абсурду був врятований і одержав нагороду. Тільки Авраам, на думку філософа, був “великим у тій надії, що мала вигляд божевілля, великим у тій любові, що є ненавистю до самого себе.” [9, 23] Тільки така жертва досягає своєї мети. Але наляканий натовп у творі порушує прецедент класичної жертвності, бо він швидко тратить свою віру, вислухавши розпачливі візії сліпої Естерки. Твір містить художнє відтворення динаміки поразки колективної ідеї перед індивідуальною, міфологічного прецедента перед інстинктом особистого самозбереження.

Щодо ритуалів і ритуальних утворень в образку “Він іде!” можна сказати, що міфологема жертвоприношення тут – не єдиний їх репрезентат. Автор також здійснює у творі філософське переосмислення формально-змістового вираження ритуальності релігійних культів; ритуальну природу має також реалізація у даному тексті архетипу пророка, точніше, пророчиці (акцент на жіночому, материнському началі в образі сліпої Естерки для нас принциповий).

М.Коцюбинський часто виводив у своїх творах (“Лялечка”, “У грішний світ”) образи аморальних, негідних служників релігійного культу. Центральним засобом девальвації християнської ідеї в образку М.Коцюбинського “Він іде!” є опис процесії з образом Спаса. Поява процесії є кульмінацією в структурі сюжету твору. Образ процесії амбівалентний за своєю семантикою, причому амбівалентність ця розкривається в кількох аспектах.

1. Міфологічне підґрунтя даного образу – значення безперервності і тотальності перемоги життя над смертю в його циклічному русі: “... кожна процесія є обрядом, який надає сенсу поняттю циклу й плину часу, що підтверджується фактом повернення до місця відправлення.” [10, 421] А в аналізованому творі процесія – передвісник смерті, кривавого погрому: “Багато народу ... з сіл ... і з околиць... Ідуть до церкви, а збирають каміння... кладуть за пазуху ... Хтось бачив сокиру ... попід полою...” [6, 252]

2. На етнічному рівні процесія має скоріш іудейські витoki як релігійний ритуал: “Ідея процесії також нагадує ісход в Ізраїль і перехід пустелі.” [10, 420] А тут до неї вдаються чорносотенці – антисеміти.

3. Амбівалентне значення має образ Спаса на чолі процесії. З одного боку він – той, в ім’я кого чиниться злочин. Саме так сприймає його Естерка: “Слухай ти, жидівський сину! ... Ти знов ідеш? Ти, що одняв моїх дітей! ... Ти знов благословиш розливати кров твого народу!” [6, 255] Саме такий аспект сприйняття Спаса масою переслідуваних відбито у назві твору. Проте цей образ тут скоріше виявляє інший, несподіваний бік свого значення. Як зазначає Х.Е.Керлот про певну групу символів богів, “пронести їх в процесії означає продемонструвати панування людини над ними, оскільки, незважаючи на те, що вони народились переможцями, їх показують як полонених.” [10, 421] Отже, Спас – скоріше полонений, силоміць примушений прикривати своєю світлою символікою облудні вчинки натовпу переслідувачів. Про це свідчить контраст опису пишної процесії і засмученого “убогого спаса” на її фоні: “... нелюдськими голосами ревіли гладкі попи, як з бочки, а довгі коси їх, позмаїні на вітрі, тріпались по цупких золотих пизах. Високо над ними хмурилось зчорніле лице убогого спаса, що ледве витикалось із кованих багатих риз, важких і незручних.” [6, 255] Таким чином, ланку амбівалентних значень образу процесії доповнює протиріччя між значеннями володаря і бранця, закладеними в образі Спаса.

Якщо вдаватися до аналізу християнських (ширше – релігійних) образів у тексті, то велике значення в характері авторської оцінки описуваних подій відіграє образ храму, представлений трьома модифікаціями – синагога, мечеть і православна церква. Сама наявність у творі символів трьох різних вір наголошує на їх однорідності, принциповій рівноправності. Спільна, міфологічно та символічно обумовлена, семантика храму містить поняття центрованості, структурованості світобудови, причому центром її є саме храм, а конкретніше – серце храму, вівтар. У цьому ж творі храм у своїх різних модифікаційних варіантах скоріше є символом децентралізації, уособлення протиріч різних релігійних та національних ідей (мусульманської, християнської та іудейської). Проте образ християнської церкви (до речі, у творі ніде не описаний конкретно, а поданий лише в згадках персонажів) містить зазіхання на центральне положення через своє розташування серед майдану – світського центру містечка. Якщо для натовпу кривдників православна церква – символ віри й виправданості насильницьких діянь, і тому – осередок світобудови, то для євреїв вона теж своєрідний центр, бо є джерелом і символом жаху, тривожного чекання. І така обумовленість центру для них сильніша навіть за етнічно-релігійну центральність синагоги: “Інші знов радили зійтись до синагоги і в молитвах провести ніч. Великий бог, що вивів Ізраїля з пустині, що не дав йому втопитись у хвилях зненависті інших народів, ще раз одверне од нього ворожу руку. Все се було добре, але не могло ні об’єднати, ані заспокоїти.” [6, 248]

Також важливим в образку не тільки у плані змісту, а й навіть у плані формотворення є такий звуковий образ, як образ “танцю дзвонів”. Він структурує оповідь, поділяючи її на окремі етапи, відповідно до етапів емоційного сприйняття подій мешканцями містечка. Опис “танцю великих, середніх і маленьких дзвонів” є у творі увертюрою для кожного нового ступеня наростання жорстокості: спочатку танець дзвонів передує заворушенням у масі євреїв у ранок християнського свята. Емоції в цей період оповіді

наростають у напрямку від тривоги чекання до страху (“... страшніше тут, серед людей, ніж в своїй хаті...” [6, 254]). Потім дзвони (вже “червоні дзвони” – символ кровопролиття) ніби виголошують панічну втечу євреїв з містечка і вихід процесії. Показовим є те, що замикає твір теж образ танцю дзвонів: “... повз неї тупали тисячі ніг, дихали тисячі грудей, ревіли баси і танцювали, як божевільні, дзвони. Великі, середні й маленькі...” [6, 256] Таке закінчення образка говорить про відкритість структури його сюжету, причому найжахливіша жорстокість відбудеться вже за межами твору, адже дзвони відкрили ще один, новий етап в її наростанні, й вона тепер – неминуха.

Отже, образи процесії, храму, дзвонів розкривають прихований бік семантики культових явищ, і тому мають ритуальну природу.

Також ритуально обумовлено у творі реалізацію архетипу пророка, носієм якого є сліпа Естерка. Взагалі дія цього архетипу має своїми витокami архаїчні ритуали ворожіння і пророкування. Даний архетип і мотив пророцтва досить поширений у літературі кінця XIX – початку XX століття. Письменників приваблювала в них спроба показу зв'язку двох світів (профанного і трансцендентного, міфологічного), а також подолання дискретності, локалізації в часі (пророк може зазирнути в майбутнє і цим гармонізувати перебіг часу). Здебільшого образ пророка ніс такий аспект метафоричного змісту, як пошук місця поета (= провидця) в сучасному йому суспільстві. Саме такий підхід був, наприклад, канонізований у російській літературі ще О.Пушкіним та М.Лермонтовим (“Пророк”). Формально архетип пророка часто втілювався в образах античного та біблійного походження і тому вимагав широкої історичної та літературної ерудиції письменника. На межі століть в українській літературі архетип пророка також метафорично розкривав аспект взаємин поета і натовпу. Здебільшого народ і особистість пророка ставились в опозиційні відношення (наприклад, “Мойсей” І.Франка, “Кассандра”, “На руїнах” Лесі Українки). Але навіть за відсутності ворожого ставлення юрби пророк був самотнім (“Вавилонський полон”, певною мірою – “Одержима” Лесі Українки).

М.Коцюбинський вдається до художньої інтерпретації архетипу пророка лише в образку “Він іде!”, причому образ Естерки поданий не широко, майже епізодично (обсяг твору не дозволяв ширших узагальнень). Пророцтво тут не є метафорою поетичного дару, а скоріше виступає засобом глибшого дослідження проблеми насильства і засобом інтерпретації міфологеми долі (тут – долі не тільки окремої особистості, а й цілого народу).

В образі Естерки схрещуються три її особистісні реалізації: пророчиці, єврейки і матері. І в кожній з цих реалізацій вона виступає жертвою. Як єврейка, вона є частиною народу-жертви, народу, міфологічно приреченого на страждання. Як матір двох загиблих синів, Естерка відчуває вже знищеною частину себе.

Тож в аналізованому образі поєднано всі аспекти співвідносності архетипу пророка з ідеєю жертви, але логічні зв'язки цієї співвідносності подекуди порушуються. Так, наприклад, не пророче знання спричиняє страждання старої, а навпаки, сильне горе, страждання підносить її у сприйнятті людей на рівень пророчиці.

Отже, міфопоетичну природу образка М.Коцюбинського “Він іде!” вирізняє з-поміж інших творів письменника синкретичне поєднання таких складників міфопоетики, як міфологічне мислення в його загальнолюдському, екзистенційному аспекті, релігійна свідомість і національний міф. Такі ритуальні утворення, як міфологема жертвоприношення, архетип пророка і ритуальність релігійних дійств є засобами найбільш адекватного, на наш погляд, вияву міфологізму такої природи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Куприн А.И. Листригоны: Повесть, рассказы, очерки. – Одесса: Маяк, 1988. – 272 с.
2. Мирний П., Білик І. Хіба режуть воли, як ясла повні? – К.: Радянський письменник, 1967. – 334 с.
3. Коцюбинський М. У вагоні // Літературна Україна. – 1 січня 1992 року. – С.5.
4. Коцюбинська М. Ще одна «біла пляма» в українській класичній прозі // Літературна Україна. – 1 січня 1992 року. – С.5.
5. Кривега Л.Д. Еврейская национальная идея: взгляд со стороны / 1-е Запорожские чтения «Еврейское население Юга Украины» // Доклады и сообщения. – Запорожье, 1997. – С.6-12.
6. Коцюбинський М.М. Твори: В 7 т. – К.: Наукова думка, 1974.-Т. 2.- 381 с.
7. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику / Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С.7-47.
8. Цивьян Т.В. Образ и смысл жертвы в античной традиции (в контексте основного мифа) / Палеобалканистика и античность. – М.: Наука, 1989. – С.119-131.
9. Кьеркегор С. Страх и трепет: Пер. с дат. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
10. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: Repl-book, 1994. – 608 с.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА В УСЛОВИЯХ ДИССЕМИНАЦИИ

Скибина В.И.

Генезис русского языка и его типологические характеристики, особенности истории сформировавшего данный язык этноса создали предпосылки для его широкого распространения. Так, по данным 1976/77 годов, русский язык изучался в 95 странах, и общее число изучающих составляло примерно 20 миллионов человек [1, 36-37].

Процесс распространения русского языка сначала на территории расширявшейся Российской империи, а в XX веке, особенно во второй половине, во всем мире, обусловлен прежде всего внелингвистическими причинами: географическими, политическими и социальными.

География распространения русского языка изменяется в течение веков. Так, в XVI - XVII веках он был распространен на обширной, но целостной территории, на которой к XVII веку начинается формирование русской нации, что обуславливает разрушение экономических, политических и культурных границ прежних феодальных уделов, а также расширение границ империи. В XVIII - XIX веках эти границы доходят до Тихого океана, в результате чего в зону распространения русского языка оказываются включенными множество наций, народностей и этнических групп - носителей различных по своему происхождению и типологии языков и диалектов. Быстрое увеличение территории империи приводит к росту миграции населения и его "перемешиванию" - процессу чрезвычайно важному для развития языка.

В социолингвистическом аспекте особенности функционирования русского языка также изменяются в ходе его истории. По наблюдениям Ф.П. Филина [2, 294], уже в древнерусском периоде язык восточных славян вступал в контакты с языками, принадлежавшими родственным и неродственным этносам: балтийцам, финно-уграм, иранцам и тюркам, что приводило к би- и полилингвизму, часто неодностороннему. Такого рода контакты Ю.А. Жлуктенко [3, 10] относит к перманентным внешним языковым контактам, устанавливающимся между языками в процессе общения языковых коллективов, которые входят в различные политические общности, расположенные на смежных территориях, и поддерживают между собой длительные экономические, политические и культурные связи. В обширных областях верховьев Днепра, Западной Двины, Волги, Оки, где жили балтийские племена, речь восточных славян, находившихся на более высоком уровне культурного развития и преобладавших численно, вытесняла местную речь [2, 294].

В последующие исторические эпохи по мере расширения сферы функционирования русского языка русско-иноязычный билингвизм становится все более распространенным лингвистическим явлением. Необходимо отметить, что формы такого билингвизма в разных социумах различны и обусловлены особенностями контактной ситуации прежде всего ее внелингвистическими параметрами. Так, начиная с эпохи Московского государства и особенно в XVIII - XIX веках, русский язык выступал как язык доминирующей нации, с чем связаны выполнявшиеся им на новых территориях функции официального языка, престижной формы вербальной коммуникации. В диглосных ситуациях, создававшихся при распространении русского языка на новых территориях, он доминирует по коммуникативному параметру, но уступает автохтонным языкам по демографическому параметру. При том, что подавляющее большинство коренного населения было неграмотным, билингвизм был распространен лишь среди незначительной части образованных людей, чем и определяются его лингвистические характеристики.

Языковая политика царской России в отношении языков национальных меньшинств была достаточно прагматичной и носила избирательный характер, допуская функционирование одних языков (финского, шведского, грузинского, армянского) и полностью исключая функционирование других (белорусского, польского, украинского) [4, 69-73].

Итак, к началу XX века русский язык был гомотранспортирован на обширные территории, где контактировал примерно со 130 языками, принадлежащими к различным семьям и группам [5, 10-14].

Рассмотрим процессы, происходящие в русском языке в условиях его функционирования в инациональной и иноязычной среде, прежде всего с точки зрения особенностей адаптации русского языка к изменяющимся условиям функционирования. Анализ специальной литературы показывает, что исследования данного лингвистического явления проводились в основном во второй половине XX века и вплоть до 90-х годов находились под сильным влиянием идеологического фактора. Основное внимание уделялось ортологическим вопросам, методике преподавания русского языка, а также обоснованию теории мировых языков и русского языка как одного из таких языков. При этом, в центре внимания

находилось изучение роли русского языка в развитии других языков бывшего СССР. Особенности русского языка в различных регионах его распространения и изменения, обусловленные спецификой использования языка коренным населением, для которого он не является родным, исследовались преимущественно с целью вычленения интерферирующих факторов и преодоления их в речи как коренного населения, так и русских, долгое время проживающих в иноязычной среде.

Изменение геополитической и идеологической ситуации повлекло за собой изменение ситуации лингвистической, что обусловило и определенное изменение направленности работ в интересующей нас области, в частности появление обобщающих трудов наряду с работами, посвященными языковой политике новых государственных образований.

Распространение русского языка на территории функционирования родственных языков обусловлено как историей развития самих языков, так и историей развития соответствующих этносов. Поскольку исторические судьбы русского, украинского и белорусского народов тесно переплетены на протяжении всей истории их развития, взаимодействие между украинским, белорусским и русским языками никогда не прерывалось, и их взаимовлияние имеет глубокие и не всегда явные корни. Проиллюстрируем это положение деятельностью в сфере литературного языка в Московской Руси XVII века ученых-монахов, получивших образование в Киевской академии, украинцами и белорусами по происхождению [6, 156]. Так, Епифаний Славинецкий и Арсений Сатановский организовали в Москве Ртищевское училище, Симеон Полоцкий, служил воспитателем наследников царского престола, Дмитрий Тупало был архиепископом Ростовский, Стефан Яворский - проректором Славяно-греко-латинской академии, местоблюстителем патриаршего престола, президентом Синода, Феофан Прокопович - архиепископом Новгородский, вице-президентом Синода, Лаврентий Горка - обер-иеромонахом армии и флота, Гавриил Бужинский - проректором Синода по делам школы и типографии, Феофилакт Лопатинский - ректором Московской славяно-греко-латинской академии, что и обусловило их воздействие на судьбы русского языка. Они значительно расширили объем текстов книжно-славянского языка, расширили его сферы обслуживания, заложили основы новых функциональных стилей литературного языка: учебной литературы и публицистики, художественной переводной и оригинальной литературы, драматургии, поэзии" [6,157-167]. С именем киевского ученого Эпифания Славинецкого, переведившего Библию, связан также и новый этап переводческой деятельности в Москве. Первые русские грамматики были изданы в Юго-Западной Руси, в том числе 34 тыс. букварей и 500 грамматик в типографии Львовского братства.

Русские, украинцы и белорусы в XVII и в первой половине XVIII века использовали в школьном образовании одну грамматику («Грамматика словенская правилное синтагма по тщанием многогрешнаго мниха Милентия Смотрицкого» /1619 г./), в которой церковнославянский язык был предельно сближен с живым разговорным языком белорусов, украинцев и русских. При этом из «простого языка» были взяты элементы, не мешавшие взаимопониманию. Общими были и первые лексикографические работы, например, изданный в 1627 г в Киеве «Лексикон славено-росский и имен толкование» Памвы Беринды.

Ученые монахи белорусского и украинского происхождения стояли у истоков секуляризации науки. Они принесли с собой европейскую науку позднего средневековья, расширили сферы функционирования славяно-русского языка, обогатили славяно-русскую литературу новыми жанрами и стилями. Их деятельность привела к обогащению русского языка новой терминологической лексикой, соответствующей новым понятиям европейской образованности и культуры.

Объем и характер взаимного воздействия родственных, и особенно близкородственных, языков определяется «большей или меньшей, зависящей от ряда внутренних и внешних факторов, проницаемостью практически всех их уровней», что наиболее выразительно проявляется в устных формах речи [7, 30] прежде всего за счет интерференции [8; 9; 10]. Так, фонетические черты русского, украинского и белорусского языков относительно идентичны с точки зрения фонологии [11, 44]. Общий лексический фонд, например, русского и украинского языков, по наблюдениям Г.И. Ижакевич [7, 31-32], включает многие названия явлений неживой природы, атмосферных явлений, небесных светил, флоры, фауны, отношений родства и свойства, внутренних органов и частей человеческого тела, болезней, реалий и явлений из общественной, хозяйственной и экономико-производственных сфер, предметов домашнего обихода, одежды и головных уборов, людей, предметов, помещений и т.п., связанных с промышленным и ремесленным производством и т.д. В нем много глаголов и прилагательных, обозначающих «жизненно необходимые действия и процессы, духовные и физические качества людей и животных, количественные и порядковые числительные, много местоимений, большинство непрямых предлогов и союзов. Очевидно, таким образом, что общий словарный фонд соответствует большей части основного словарного фонда каждого из языков. Более того, «большинство компонентов лексики русского и украинского языков имеет общие корни и различается лишь фонетическим и словообразовательным оформлением».

В силу вышеуказанных причин русский язык, функционирующий в окружении родственных и близкородственных языков, оказывается постоянным объектом интенсивной интерференции на всех

уровнях системы, что в значительной мере и определяет его особенности в данных регионах. Объем и характер интерференции регулируется лингвистическими и внелингвистическими факторами. К первым относится степень сходства языковых систем, ко вторым - коммуникативно-прагматические аспекты и уровень владения родным и неродным языком.

Так, в Белоруссии [12, 30] особенности распространения русского языка определяются целым рядом факторов.

1. Фонемный состав русского слова часто отождествляется с фонемным составом соответствующего белорусского слова. Более широкие дистрибутивные возможности белорусских гласных приводят к появлению в русском слове безударного после мягкого согласного. Свойственный белорусскому правописанию «фонетический принцип» заставляет белоруса при чтении русского слова произносить безударные [e],[o].

Возможность звонкого согласного на конце белорусского слова соответствующим образом изменяет фонемный состав русского слова (что также поддерживается привычкой белорусов “читать как написано”).

Интерференция близкородственных языковых систем, как показали Гируцкий и др. [11, 44], обуславливает наличие ряда фонетических особенностей русской речи у белорусов, наиболее распространенными из которых являются: замена русских мягких зубных на белорусские переднепалатальные предорсальные; замена на стыке основы и окончания существительных русского звуко сочетания [мягкий согласный + j + гласный] на белорусское [(долгий) мягкий согласный + гласный]; отверждение мягких губных на конце слов; отверждение или полная утрата йотового элемента в окончаниях [ы], [и] в им. падеже прилагательных, порядковых числительных и причастий муж. рода, а также заметное ослабление артикуляции [и], [й] в окончаниях существительных мн. числа в им. и род. падежах; недостаточное смягчение согласных [ч´], [р´], иногда их чрезмерная веляризация; произношение [щ] как сочетания звуков [ш] и [ч] с различной степенью мягкости; произношение губно-губного сонанта [w] после гласных на конце слова на месте [ф]; непоследовательная реализация противопоставления [г], [к]; произнесение [ж´] как твердого долгого [ж]. В целом, особенности фонетических процессов в русском языке в Белоруссии, по мнению упомянутых выше лингвистов, “во многом совпадают с тенденциями развития фонетики современного русского просторечия, а во многих случаях даже опережают их” [11, 46].

2) Орфоэпические особенности русского слова, произносимого белорусом, определяются как общими свойствами артикуляционной базы (для гласных), так и фонетической реализацией согласных родного языка, употребляемых на месте русских.

3) Близостью восточнославянских языков объясняется и явление паралексии. Паралексами называют “тождественные по значению и близкие по звучанию слова белорусского и русского языков, для которых характерны различия в деталях их формы. Эти различия базируются на акцентологических, фонетических, морфологических, словообразовательных и иных системных, но регулярно (на множестве однотипных фактов) не прослеживаемых свойствах слов. Паралексами являются такие лексические единицы двух языков, как *дабрадушнаць - добродушие, шчодры - щедрый, лесвіца - лестница, сур’ёзны - серьезный*” и т.п. [11,45; 13,35].

В Украине функционирование русского языка, по данным специальных исследований [6; 12; 14; 7; 15; 16 и др.], в настоящее время характеризуется рядом особенностей на всех уровнях языковой системы, обусловленных, интерференцией родного языка. При этом отмечается [12, 33], что различия между русским и украинским языками в фонемном составе, в реализации фонем и их дистрибуции несколько большие, чем между русским и белорусским языками.

На фонетическом уровне - это употребление [з] вместо [ж] лязю (лажу); выравнивание парадигм ляжу, ляжут (вместо лягу, лягут); отсутствие аканья вода, гора; подмена русского взрывного звука г [g] украинским фрикативным г [h]; использование мягких [ж], [ш], [ц] перед [и], [е]; отсутствие смягчения [р] перед [е] и [и], твердое произношение [р], [в], [м] в конце слова, произношение [ф] как [х] в др.

На грамматическом - несоблюдение правил чередования г - ж, к - ч в основах спряжения глаголов типа *печь, лечь* и т.п. ; употребление личных форм глагола хотеть по образцу украинских: *хочем, хочете, хочут* вместо *хотим, хотите, хотят*; в сфере предложного и беспредложного управления *по домах, по улицах* вместо *по домам, по улицам*; интерференция проявляется и в сфере падежных окончаний *курей* вместо *кур*, смешение, уподобление рода и числа *злой собака* вместо *злая собака*; смешение приставок и предлогов в - у, с - изи др. В сфере синтаксиса особенности русской речи в Украине характеризуются (1) неверным использованием предлогов, например, *с Украины, с Полтавщины* (но *из Полтавской области, из Украинской республики*); *пришел со школы; с тебя все смеются; идти до соседней, ставить за цель и т.п.*; (2) использованием некоторых конструкций: [связка *быть* + предлог *за* + сущ. со значением лица],

например, *Кто здесь за старшего?, Он был за командира;* [глагол *иметь* + сущ.], например, *Вы имеете деньги?, Я не имею времени* [6, 171].

На лексическом уровне - использование украинских лексем вместо русских (начало данного процесса восходит к XIX веку): *гулять (играть), бурак (свекла), смыкать (дергать), я соскучился за вами (я скучаю по вас)* и мн. др. На этом уровне "результаты русско-украинского языкового взаимодействия в основном сводятся к 1) прямым заимствованиям преимущественно в области лексики и стилистики, 2) калькированию слов и словосочетаний и созданию неологизмов из собственного языкового материала по моделям языка, с которым происходит взаимодействие, 3) развитию потенциальных возможностей слово- и формообразования взаимодействующих языков, 4) активизации общих для взаимодействующих языков черт развития" [15, 85]. Заимствования из украинского фиксируются в русской литературе уже в конце XVII - начале XVIII в. (*красна панна, нехай, шукати*). Их количество увеличивается в литературных произведениях во II половине XVIII - I половине XIX в. Через литературу многие заимствования вошли в словари русского языка: *бандура, батьковщина, бублик, вареник, гречка* и др. [15,88]. Большинство заимствований более позднего периода "по звучанию и семантике являются общими с русскими диалектными словами и словосочетаниями" [15, 90].

"В дальнейшем в связи с укреплением норм русского литературного языка количество прямых украинских заимствований в нем уменьшается, но одновременно расширяются их стилистические функции". Определенный слой лексики ассимилировался полностью и не воспринимается как заимствование: *хлебороб, житница, порожняк, моя хата с краю, мосты дружбы*. Еще один процесс - активизация употребления некоторых "пластов архаической и диалектной лексики, сходной по звучанию и семантике с украинской" : *батрак, диво, кузня, курень*.

В целом, выделяется три типа лексических украинизмов:

"1. Стилистически нейтральные слова, выполняющие функцию создания колорита: *рушник, вареник, кобза .. и т.п.*; некоторые из этих слов утрачивают связь с украинскими реалиями и входят в русский литературный язык: *хата-лаборатория, доярка, селянин, хлебороб* и др.

2. Украинские слова, приобретающие в русской речи экспрессивную выразительность: *байки, пошколярски, малевать* и под." [6, 169]. Эти украинизмы выступают синонимами нейтральных русских соответствий. "Часть этих лексических украинизмов в то же время входит в состав русских диалектов или разговорно-просторечных сфер русской речи...", составляя категорию слов, "общих для украинского и периферийных сфер русского языка" [7, 37]. За пределами Украины, но не в Украине, эти лексические единицы часто теряют украинский колорит.

"3. Украинизмы, включение которых в русскую речь не связано с семантико-стилистическими целевыми установками, например, *дерева* вместо *деревья*, *дивиться* вместо *смотреть*, *часом* вместо *иногда, временами*" [6, 169].

Наиболее интенсивно используются украинизмы в русских диалектах маргинальных областей, для которых также характерно наличие значительного объема общих с украинским языком черт фонетики и синтаксиса, в городской некодифицированной речи, в русском просторечии в целом.

В конце XX века интенсифицируется проникновение украинизмов в русскую речь, расширяется сфера их использования (художественная литература, публицистика) и объем выполняемых функций (к живописной функции, характерной для литературы начала века, добавляется их использование как полноправных выразительных средств русского языка) [6, 168].

Взаимодействие русского языка с украинским приводит также к "выработке общих для контактирующих языков черт развития": одинаковых способов словообразования, в том числе и семантических [15, 92-96].

В государствах Балтии - Литве, Латвии, Эстонии - функционирование русского языка имеет свою специфику, обусловленную прежде всего родством контактирующих языков, находящихся во взаимодействии с древнейших времен, примерно с VIII века. Интенсивность такого рода контактов изменялась во времени, что нашло отражение прежде всего на лексическом уровне. Исследование В. Кипарского показывает, что в русском литературном языке есть несколько лексических единиц, которые представляют собой очень древние заимствования из какого-то балтийского языка, например, *деготь, пакля, ковш, кувшин, янтарь, е(я)ндова, вентерь, валандаться, баланда, клуня, скирда, курпы*, однако ни одно из этих заимствований не относится к высокочастотной лексике, хотя некоторые и известны каждому русскому. На фонетическом уровне генетическое родство языков балто-славянского языкового союза отражается на общих чертах фонологической системы и на различиях между ними, которые довольно велики.

Итак, русский язык в условиях контактов с родственными языками характеризуется определенным узуальным своеобразием, которое, однако, не носит системного характера.

История распространения русского языка на территории, где родными для автохтонного населения являются языки, не состоящие с русским языком в генетическом родстве, особенности его функционирования и современного состояния достаточно хорошо изучены. Исследовалось как влияние русского языка на языки коренного населения [17; 18; 19; 20], так и противоположные явления [21; 22], а также процессы взаимного влияния языков [23; 24; 25; 26].

География распространения русского языка в неродственном языковом окружении чрезвычайно широка и охватывает территории Сибири, Дальнего Востока, Кавказа, Средней Азии и др. В качестве контактных здесь представлены языки многих языковых семей. К их числу относятся тюркские (например, азербайджанский, башкирский, казахский, карачаево-балкарский, киргизский, кумыкский, татарский, тувинский, туркменский, узбекский, якутский), финно-угорские (например, карельский, коми, мордовский, марийский, удмуртский), иберийско-кавказские (например, абхазский, аварский, грузинский, даргинский, ингушский, кабардино-черкесский, лезгинский, чеченский), иранские (например, таджикский) монгольские (например, бурятский, калмыкский), палеазиатские, тунгусо-маньчжурские. Факторы, влияющие на языковую ситуацию в данных регионах, достаточно многочисленны, однако, наиболее существенными можно считать параметры контактирующих языковых систем, характер двуязычия и особенности языковой политики.

Особенности русского языка в этих регионах обусловлены интерференцией типологически различных языковых систем и наблюдаются на уровне фонетики, грамматики, лексики и семантики. Так, в области фонетики орфоэпические особенности русской речи коренного населения “обусловлены прежде всего отличиями в артикуляционной базе, своеобразием фонемного состава, спецификой звуковых законов” [27, 218]. Результатом фонетической интерференции является формирование так называемого национального ‘акцента’, который ощутим в русской речи нерусских даже если человек в совершенстве овладел вторым языком. Фонетическая интерференция носит и количественный и качественный характер. Дополнительным фактором, усиливающим интерференцию в области гласных звуков, является специфика словесного ударения.

В области грамматики основным особенностям следует отнести интерферентные явления, вызванные различиями в родном и русском языках некоторых грамматических категорий, несовпадением их функций в двух языках, расхождениями в способах выражения тех или иных грамматических значений.

Сравнение процессов, наблюдаемых в русском языке в близкородственном окружении с теми, которые происходят при длительных контактах с неродственными и типологически отличными языками в рамках многонационального государства, выявляют их принципиальное сходство. Во всех случаях основное своеобразие проявляется на уровне речи, причем в наиболее явном виде в ее маргинальных формах. Причиной большей части локальных особенностей является интерференция родного языка, которая тем выше, чем ниже уровень владения и родной, и неродной языковыми системами. Кроме того, может иметь место и сознательное использование интерферирующих признаков в коммуникативно-прагматических и стилистических целях. В последнем случае проявление особенностей местной речи может иметь место в публицистике, художественной литературе, средствах массовой информации.

Не изучена степень устойчивости локальных особенностей, что не позволяет судить об особенностях тенденций развития русского языка в инациональном и иноязычном как близкородственном, так и неродственном окружении.

В результате широкого распространения русского языка он, по крайней мере до начала 90-х годов, выполнял функции языка межнационального общения, а именно: функцию языка официального делопроизводства, языка деловых, хозяйственно-экономических, а также политических и общественных связей между республиками [28, 89].

Поскольку русский язык в ходе своей многовековой истории благодаря особенностям истории сформировавшего его этноса вышел за пределы своей исконной территории, возросло количество выполняемых данным языком функций и расширился объем как внутренней, так и внешней вариативности. Однако, в отличие, например, от английского языка, эти процессы не привели к формированию региональных вариантов. Основная причина, надо полагать, заключается в проводившейся языковой политике, в негативной оценке всех имевших место региональных особенностей русского языка. Вызывает сожаление тот факт, что такой подход исключил возможность широкомасштабных и объективных исследований вариативности русского языка на всех территориях его распространения. Вместе с тем, актуальность выявления существенных лингвистических характеристик русского языка как средства межнационального общения, как справедливо отмечает В.Н. Белоусов [29, 188], продолжает сохраняться как в теоретическом, так и в практическом отношении. С этой проблемой “связано также исследование разных уровней структуры языка межнационального общения, изучение результатов и форм межъязыковых контактов, рассмотрение процессов взаимодействия языка межнационального общения и национальных языков в условиях конкретных типов дву- и многоязычия, ареальная характеристика русской речи нерусских по отношению к кодифицированному русскому языку

и т.д. Наконец, это даст ответ и на вопрос о правомерности признания неисконной русской речи одной из форм существования русского языка, как это делает Ю.Н.Караулов” [29, 188].

Новый период в истории функционирования русского языка в межнациональном общении начинается со второй половины 80-х годов. Отличительной особенностью этого периода является переоценка роли русского языка как средства межнационального общения. В определенной мере данная ситуация соответствует тем, которые возникали в англофонных странах в постколониальном периоде, и заключается прежде всего в восстановлении духовно-ценностных ориентаций в духовной и политической жизни соответствующих социумов. Поскольку язык является одним из важнейших средств поддержания национальной аутентичности, осознания самобытности народа, то он становится центром процессов, способствующих национальному возрождению. Состояние национально-языковых отношений в СССР к середине 80-х годов, в частности “существовавшая в то время практика сокращения сфер применения родного языка и как следствие сужение его функциональных возможностей, снижение социального престижа некоторых родных языков, неудовлетворительное преподавание и изучение, низкий уровень культуры родной речи” [29], обусловило формирование негативного отношения к использованию русского языка для межнационального общения. Наряду с объективным процессом перехода русского языка из языка межнационального общения, государственного языка (без объявления его таковым) на многих территориях, в том числе и в Российской Федерации, в миноритарный язык [Дьячков,1996:73], и проведением языковой политики сокращения использования русского языка, начинают формироваться и рационалистические подходы к данной проблеме. С лингвистической точки зрения актуальность приобретают не только исследования самих особенностей русского языка как средства общения разных этносов, но и их лингвистическая интерпретация как в терминах теории вариативности, так и в аспекте изучения процессов гомеостаза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов П.Н., Костомаров В.Г. Русский язык – один из общепринятых мировых языков // Великий Октябрь и русский язык. – Киев: Вища школа; Лейпциг: Энциклопедия, 1977. – С. 25-45.
2. Филин Ф.П. Истоки и судьбы русского литературного языка. – М.: Наука, 1981.
3. Жлуктенко Ю.А. Языковые контакты. Проблемы интерлингвистики. - Киев: Изд-во Киев. ун-та, 1966.
4. Дьячков М.В. Миноритарные языки в полиэтнических (многонациональных) государствах. – М.: ИНПО, 1996.
5. Исаев М.И. Языковое строительство в СССР (Процессы создания письменности народов СССР). – М.: Наука, 1979.
6. Взаимодействие и взаимовлияние языков народов СССР /Отв. ред. Ю.Д. Дешериев. - М.: Наука, 1989.
7. Ижакевич Г.И. Русская речь в украинском языковом окружении// Культура русской речи в условиях национально-русского двуязычия (Проблемы лексики) /Отв.ред.Н.Г.Михайловская. – М.:Наука, 1985. – С.30-42.
8. Владимирская Е.А. Словообразование глаголов в русском островном говоре на Украине // Русское языкознание. – Киев: Вища школа, 1987. – Вып. 15. – С. 68-76.
9. Зотева Л.И. Освоение украинской экспрессивной лексики в русских говорах Одесщины // Русское языкознание. – Киев: Вища школа, 1987. – Вып. 15. – С. 82-88.
10. Карпенко А.Ю. Редчайшие мужские имена в русских островных говорах юга Украины. // Русское языкознание. – Киев: Вища школа, 1987. – Вып. 15. – С. 76-82.
11. Гируцкий А.А., Михневич А.Е., Садовский П.В. О трех ортологических аспектах функционирования русского языка в Белоруссии // Культура русской речи в условиях национально-русского двуязычия (Проблемы лексики) / Отв. ред. Н.Г. Михайловская. – М.: Наука, 1985. – С. 43-55.
12. Динамика структуры современного русского языка /Отв. ред. В.В. Колесов. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1982 .
13. Дикун Т.А. Изучение русского языка в связи с лексико-фонетической интерференцией белорусского языка // Особенности функционирования русского языка в Белоруссии: Сб. научн. тр. – М.: МГПИ им. М. Тараса, 1984. – С. 35-40.
14. Ижакевич Г.П. Русско-украинская языковая интерференция и борьба за повышение культуры русской речи на Украине // И.К. Белодед, Г.П. Ижакевич, Т.К. Черторижская. – Русский язык как источник обогащения языков народов СССР. Киев: Радянська школа, 1978. – С. 112-125.

15. Русско-украинские языковые связи // И.К. Белодед, Г.П. Ижакевич, Т.К. Черторижская. – Русский язык как источник обогащения народов СССР. Киев: Радянська школа, 1978. – С. 76-128.
16. Саплин Ю.Ю. Устная русская речь на Украине: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1988.
17. Алиева С.Д. Структурно-семантический анализ терминов в азербайджанском языке, заимствованных из русского языка: Автореф дис.... канд. филол. наук. – Баку, 1990.
18. Бадаев А.Н. Функционирование русских лексических заимствований в корякском языке : Автореф дис.... канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 1991.
1. 19. Егорова С.П. Русские лексические заимствования в якутском языке : Автореф дис.... канд. филол. наук. – М., 1990.
19. Зохидов А. Влияние русского языка на словообразование в таджикском языке : Автореф дис.... канд. филол. наук. – Душанбе, 1992.
20. Востриков О.В. Финно-угорский субстрат в русском языке: Уч. пос. – Свердловск: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1990.
21. Интерференция в русской речи казахов: (Проблемы казахско-русского двуязычия) / Копыленко М.М., Таева А.Е. и др.; Отв. ред. Н.Х. Демисинова. – Алма-Ата: Наука. Каз. ССР, 1988.
22. Назаров О.Н. Туркменско-русское языковое взаимодействие : Автореф дис.... докт. филол. наук. – Ашхабад, 1990.
23. Нгуен Ты Шон. Русская лексика во вьетнамских печатных текстах : Автореф дис.... канд. филол. наук. – Минск, 1990.
24. Русский язык в его взаимодействии с другими языками: Сб. научн. тр./ Редкол. Новикова Л.А.(Отв. ред) и др. – Тюмень: Тюмен. гос. ун-тет, 1988.
25. Формы взаимодействия татарского и русского языков на современном этапе: (Сб. статей) /Отв. ред и сост. Н.Х. Шарыпова. – Казань : ИЯЛИ, 1992.
26. Назаров О.Н. О культуре русской речи у туркмен // Культура русской речи в условиях национально-русского двуязычия (Проблемы лексики) / Отв. ред. Н.Г. Михайловская. – М.: Наука, 1985. – С. 216-234.
27. Карпенко М.А., Семенов Н.А. Русский язык в семье единой. – Киев: Рад. школа, 1980.
28. Белоусов В.Н. Русский язык в межнациональном общении (1986- 1992) //Язык, культура, этнос /С.А.Арутюнова, А.Р.Багдасаров и др. – М.: Наука, 1994.- С.184 – 189.

УДК 883Р-1.081

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ ПУБЛІКАЦІЇ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ПЕТРА РЕБРА

Стадніченко О.О.

Питання функціонування письменницької критики ще не досить досліджені в українському літературознавстві, але були певні спроби осмислити це явище і дати йому належну оцінку у працях В.Брюховецького, Г.Вознюка, В.Дончика, М.Дубини, М.Жулинського, М.Ільницького, П.Кононенка, С.Крижанівського, В.Моренця, М.Наєнка, Л.Новиченка, М.Слабошпицького, С.Шаховського та ін. Хоча системного аналізу письменницької критики в українському літературному процесі ще немає.

Письменник Петро Ребро, період творчої діяльності якого обіймає близько півстоліття, крім всього іншого, виявив себе і як літературний критик, виступаючи з рецензіями і критичними відгуками на твори, які виходили з під пера колег-письменників, а особливо літературної молоді. У доробку поета понад 50 публікацій, присвячених аналізу літературної творчості українських і зарубіжних письменників.

Це один із конкретних виявів письменницької критики, дослідження якої становить лише окремих етап пізнання непрофесійної критики та осмислення її проблем. На цю грань його діяльності варто звернути увагу ще й тому, що вивчення літературно-критичного доробку Ребра створює можливість глибше

розкрити своєрідність його творчої манери, визначити його місце і роль у збагаченні національної культури, духовності народу.

У коло зацікавлень письменника потрапляють не тільки література та її діячі. Він виступає і як публіцист, активно реагуючи на політичні проблеми сьогодення. Його тривожать питання духовного відродження українського народу, він звертає увагу на явища національного нігілізму, манкуртства, злочинної безгосподарності, морального і матеріального зубожіння людей та інші невідкладні проблеми нашого часу.

На думку О.Гончара, одного з найактивніших письменників-критиків (а в цій галузі виступали М.Бажан, М.Рильський, П.Тичина, І.Драч, Б.Олійник, П.Мовчан, В.Яворівський та ін.), "критик - не коментатор прочитаного, він створює своє, хоч говорить про чуже і з приводу чужого" [1,31]. Він повинен зрозуміти, наскільки аналізований ним твір як явище мистецтва став суспільним явищем. О.Гончар вважав, що критик повинен естетично активно діяти на читача, продовжувати ефект катарсису, запалювати дух і то не тільки через переказ ударних місць з аналізованих творів, а й емоційністю викладу, вправністю стилю, чіткістю думки. Він вважав кожного справжнього критика публіцистом у тому розумінні, що в його обов'язок входить не тільки мати тверді переконання, а й уміти їх відстоювати, проводити в життя.

Широкий і різноплановий жанровий діапазон літературної критики П.Ребра. Це літературно-критичні статті, відгуки, рецензії, ювілейні статті, передмови, огляди, есе тощо. Науково-публіцистичний аспект вирізняє статтю серед інших жанрів і в центр уваги критика потрапляють такі завдання: "розкрити, проаналізувати, оцінити суттєві сторони літературно-художнього процесу, витлумачити, узагальнити, оцінити факти, події, явища; виявити зв'язки між мистецтвом і життям" [2,154]. У критичних статтях П.Ребра професійна обґрунтованість оцінки поєднується з метафоричністю, образністю, барвистістю, вишуканою мовою, з літературними типологічними зіставленнями й ремінісценціями.

Ювілейні статті П.Ребра пов'язані з визначними датами. У них у центрі уваги, як правило, позитивні моменти творчості митця, його внесок до духовної скарбниці народу. Їм притаманний науково-популярний характер і прямий вихід на сучасність. Прикладом такої критики можуть бути статті, присвячені 60-річчю з дня народження М.Нагнибіди "Поетичний Дніпроград", 50-річчю з дня народження В.Лісняка "Із тими, хто сіє і жне", 60-річчю з дня народження Я.Баша "Запорізький гарт" та ін. Деякі із ювілейних статей мають ознаки літературно-критичного нарису: документальну основу, яскраву образність, а в центрі сюжету - герой нарису.

В.Чабаненко вказував, що "примітною рисою літературознавчих студій П.Ребра є наявність у них елементів публіцистики. Суто науковий аналіз тих чи інших літературно-мистецьких явищ дослідник нерідко перемежує авторськими емоційно-експресивними оцінками та ліричними відступами, що надає тим студіям своєрідного й неповторного колориту" [3, 13].

Даючи критичну оцінку тому чи іншому літературно-мистецькому явищу (книзі, виставі, пісні, публіцистичній статті і т. ін.), П.Ребро детально, але не прискіпливо, коректно аналізує творчі успіхи і невдачі, художні знахідки і прорахунки чи недогляди колег по перу.

Протягом багатьох років проводячи літературно-мистецьке свято "Поетичний травень", П.Ребро на сторінках обласної преси публікував широкі огляди творчості представників братніх літератур: абхазької, башкирської, калмицької, російської, хакаської та ін., при цьому звертався до перекладу їх творів українською мовою, а, отже, виступав їх популяризатором і пропагандистом.

Інша група публікацій присвячена оцінці творчості літераторів-земляків, для багатьох з яких П.Ребро є не тільки колегою, а й наставником, порадиником. Одним із провідних письменників, який вписав яскраву сторінку у розвиток літературного руху на Запоріжжі, був В.Лісняк, з яким довгий час П.Ребро творчо співпрацював. Саме про нього опублікував автор ряд статей, рецензій, в яких описав дитячі роки В.Лісняка, становлення його творчої манери, особливості його світосприймання, як "поета-хлібороба", джерела творчості; вказав і на окремі недоліки у його поезії, на те, що він був наставником літературної молоді Запоріжжя, рецензував рукописи, давав корисні поради. П.Ребро доклав чимало зусиль і до того, що одна з бібліотек міста тепер носить ім'я В.Лісняка, а також встановлена обласна літературна премія імені В.Лісняка.

Звертався П.Ребро і до рецензування окремих збірок таких своїх колег по перу, як О.Джигурда, М.Лиходід, П.Ловецький, П.Симоненко, О.Стешенко, В.Чубенко, О.Шостак та ін.

Зокрема, у публікації "Веселий дебют" - рецензії на збірку В.Чубенка "Балакучий автомат" (1971) П.Ребро вдається до критичного огляду творчої манери колеги гумориста-сатирика. Він побудований у формі роздуму, перш за все, над природою сміху, і над тим, як цей сміх втілений у збірці В.Чубенка. Автор зупиняється і на тематичному розмаїтті гумору і сатири дебютанта, вказуючи при цьому на окремі недоліки (прорахунки у віршобудові, недолугі вирази і та ін.), і висловлюючи надію, що молодий автор врахує ці зауваження і наступні книги засвідчать його подальше зростання.

Заголовки, дібрані автором до рецензій, - це один із чинників жанру, який є визначальним, як в ідейно-тематичному, так і в оціночному плані. Наведену думку підтверджують назви: "Любов стає піснею" (1963) на книгу М.Нагнибіди, "Серце сучасника"(1962) на книгу А.Малишка та ін.

А у рецензії на збірку запорізького поета О.Стешенка "Літо в долонях" під назвою "Висота поетичного дерева" (1966) П.Ребро об'єктивно оцінює збірку колеги, відзначаючи при цьому художні знахідки, цікаві образи, яскраві тропи, Автор звертає увагу на кращі твори поета, критикуючи при цьому ті окремі деталі, які псують поетичну палітру окремих віршів.

У рецензіях, присвячених творчості письменників-земляків, П.Ребро намагається об'єктивно показати літературне обличчя нашої області. У таких, як "Там, де Дніпро гримить і лине..." [4], "Живе, дзвінке, іскристе джерело"[5], "З думою про літературну зміну" [6], "На перевалі" [7], автор аналізує творчі успіхи і невдачі запорізьких письменників, проблеми запорізької обласної організації НСПУ у контексті розвитку української літератури другої половини ХХ століття.

Значне місце у літературно-критичному доробку П.Ребра відводиться проблемі мови. Він намагається знайти спосіб захистити рідну мову, перешкодити зросійщенню освіти, мистецтва преси. Письменник поступово, методично переконує читача у красі української мови, необхідності її збереження, поліпшення умов вивчення через художні твори та усні діалоги з прихильниками свого таланту, радіовиступи тощо, як наприклад, у статті "Разучите эту мову" (1989).

В особі П.Ребра творчо поєдналися письменник і громадський діяч. У якій галузі він би не виступав, завжди прагнув бути самим собою, діяти за велінням власного сумління. Для нього висвітлення питань національної історії чи проблем розвитку літературного руху на Запоріжжі не самоціль, а засіб національного самоутвердження і пристрасний заклик до відновлення самосвідомості, національної гідності.

В арсеналі Петра Ребра, літературного краєзнавця і літературного критика, близько сотні публікацій, які висвітлюють історію розвитку літературного руху на Запоріжжі у взаємозв'язках з літературним процесом України, розповідають про стосунки літераторів-запоріжців з видатними майстрами красного письменства України, Росії, Білорусії та ін. країн.

При висвітленні проблем літературно-краєзнавчого або літературно-критичного характеру П.Ребро є точним у наведенні фактів, несе відповідальність за правдивість і об'єктивність використаних матеріалів, називає конкретне джерело інформації, прагне бути лаконічним у висновках. Через те його матеріали відрізняються не статикою, а динамікою думки, логікою, дієвістю, що активно впливає на формування свідомості людини, а також широких читацьких кіл. Ці та інші риси стилю письменника – громадянська й етична пристрасність, естетичне чуття, аргументованість суджень, жанрова своєрідність передмов, есе, оглядів, статей, їх змістовність, вдало підібрана лексика, доцільне використання художніх образів, мовно-стильова вибагливість митця вказують на певний ступінь професійності П.Ребра як літературного краєзнавця і критика.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зубович В. Олесь Гончар – літературний критик і дослідник літератури. Дис... канд. філол. наук: 10.01.02. – К., 1985. – 181 с.
2. Баранов В., Бочаров Ю., Суровцев Ю. Литературно-художественная критика. – М.: Высшая школа, 1982.–206 с.
3. Чабаненко В. Петро Ребро (Літературний портрет.) – Запоріжжя: Хортиця, 1999. – 24 с.
4. Ребро П. Там, де Дніпро гримить і лине...(Про твори запорізьких літераторів)// Прапор. – 1966. - №1. – С.38.
5. Ребро П. Живе, дзвінке, іскристе джерело: (Про обл. літ. об'єднання імені М.Гайдабури) // Запоріж. правда. – 1978. – 23 вересня.
6. Ребро П. С думой о литературной смене //Индустр.Запорожье.–1981.–25 дек.
7. Н Ребро П. На перевалі // Хортиця. – Вип. 3. – 1994. – С.7-8.

ДО СПЕЦИФІКИ ФОРМАЛЬНО-СЕМАНТИЧНИХ КОРЕЛЯЦІЙ ОБРЯДОВОЇ ЛЕКСИКИ /НА МАТЕРІАЛІ СЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВ/

Тищенко О.В.

Ритуальний комплекс весілля і похорону в реаліях, актах, що мотивують функцію вербальних знаків, має чимало спільного як у плані форми вираження, так і в аспекті семантичної організації взаємоперехідних обрядів. Співвідношення культурного /обрядового/ знака з його ментальним корелятом, що реалізується в процесі висвітлення онтологічних особливостей архаїчної номінації, дає змогу виявити один із важливих аспектів внутрішньої форми слова, який, на нашу думку, ще не знайшов свого цілісного відображення в зіставних лексико-семантичних дослідженнях. Йдеться про зв'язок мотивації, семантики обрядових позначень зі структурою архетипу, що лежить в основі формального і семіотичного моделювання цілісних семантичних блоків за принципом опозицій різних типів, а також за ознакою кореляції внутрішньої і зовнішньої форми вираження обрядових лексичних позначень.

Незважаючи на те, що проблема мотивації і внутрішньої форми слова має давні традиції вивчення, у сучасній теорії номінації до сих пір залишається невизначеним її лінгвістичний статус, хоча практично усі сучасні підходи так чи інакше апелюють до ідей В. фон Гумбольдта та О. Потебні. Одним із перших О.Потебня звернув увагу на внутрішню єдність слова і міфа, пов'язавши їх з характером мотивації мовних знаків в архаїчній картині світу слов'ян. Так, оскільки поняття гниття виражається в мові за допомогою вогню, - пише О.Потебня, - то й сам вогонь можна назвати символом гниття. З цього широкого розуміння міфопоетичних асоціацій-образів випливає, очевидно, й ідея про "найближче значення слова", втіленого в таких уявленнях, як "хмара – це камінь, гора", "душа – дихання, пар, дим, вітер, пташка" [1: 111].

У сучасній номінативній теорії різнопланове вивчення внутрішньої форми слова, її різновидів залежно від ступеня експліцитності, співвідношення з ономазіологічним планом, сферою референції та компонентами семантичної структури слова і ширше – лексичним значенням знакових утворень спирається на категорію "гносеологічного образу" як набір суттєвих ознак, що об'єктивуються у способі позначення /В.Г.Гак Г.Фреге, В.М.Телия, А.А.Уфимцева та ін./ До складу останнього входять такі основні компоненти – ономазіологічний, або мотиваційно-референтний, дериваційний, структурно - семіотичний і/або концептуальний.

Інтенсивна розробка останнього аспекта, в якому тісно переплітаються і взаємопроникають лінгвофілософська (епістеміологічна), концептуальна (когнітивна) парадигми дослідження, стає можливою завдяки працям М.Еліаде, А.К.Байбурина, Ю.С.Степанова, С.М.Толстої, Т.В.Цив'ян та ін. На нашу думку, витоки моделювання первинних семіотичних об'єктів в обряді необхідно шукати в закладеному в його концептуальній сфері, міфологічному змісті, тобто у реконструкції окремих ритуально маркованих обрядодій, вторинних ритуальних предметних символів, об'єктивованих у внутрішній формі обрядових актів, предметів та реалій, функцій обрядових виконавців. Гносеологічний план обрядового знака значною мірою може бути осмислений у рамках феноменологічної концепції, яка, як відомо, передбачає структурування основ середньовічного Універсуму на основі бінарних протиставлень типу "початок-кінець", "життя-смерть", просторових, локативних та інших фокусів обряду. У теорії міфічного прачасу М.Еліаде представляє основні ідеї архаїчної онтології. Як відомо, М. Еліаде намагається пов'язати повторюваність архетипу з циклічністю процесів буття (поняття "вічного повернення"), де предмет і дія набувають форму, субстанцію, стають реальними тільки у випадку причетності до трансцендентної дійсності, повернення до міфологічного прототипу: їжа – це не просто фізіологічний процес, а постійно повторюване причастя [2: 15]. За цією концепцією, життя людини є безперервним повторенням дійств, які колись були здійснені іншими. Зокрема, заселення або освоєння якимись дикими варварськими племенами певних територій, що становить аналог Хаосу, символічно відтворює акт творіння, надає Космосу впорядкованості, довершеності, переходить від безформеного до форми. Ідеї Еліаде, як неважко помітити, можуть бути розглянуті як своєрідна паралель мотивації знаків на лексичному, номінативному рівні на основі потебнянського *tertium comparationis*. Пор. хоча би таке твердження: діяння набуває змісту, реальності виключно в тому випадку, коли воно повторює якість вихідне поняття. Зокрема, обряди й релевантні профанні дії наділяються особливим змістом тоді, коли вони свідомо повторюють дії, властиві богам або предкам.

Зважмо й на те, що новітні технології дослідження культурної семантики пов'язуються із зарубіжною, передусім американською та почасти - польською когнітивною орієнтацією. Культурний план знаків розглядається тут крізь призму логіко-формальних, структуральних процедур, можливості репрезентації їхніх десигнатів у вигляді концептуально організованих структур, набору артефактів, що мають різну

таксономію. Так, один із представників цього напрямку, відомого під назвою "етносемантики", або "нової етнографії", Гуденаф підкреслював, що "культура – це не стільки матеріальне явище, яке складається з речей, людей, їхньої поведінки, це, швидше, організація цих складових частин у свідомості в певні моделі пізнання та інтерпретації світу"[3: 13]. Виходячи з ідіосинкретичного характеру кросс – та внутрішньокультурних зіставлень, як впливає з праць учених представленої парадигми, можна реконструювати мисленнєві коди інших народів за допомогою формально-логічних операцій, які й відображають понятійно-семантичну суть культурних артефактів, типологію їхньої внутрішньої організації. Зазначений підхід засвідчував про появу нового когнітологічного ракурсу, теорії класичної категоризації за допомогою ефектів прототипу і/або стереотипу, представлених у працях Е.Рош, Х. Патнема, В.Ліпмана, С.Бартмінського та ін. [4: 84-105]. Підкреслимо, що структурно-семіотична інтерпретація традиційних фольклорних та етнографічних фактів, обрядів і вірувань у синхронному (статичному) плані за допомогою формальних і логічних категорій з метою систематизації, зіставлення генетично-споріднених обрядових понять пов'язується з іменами Т.А.Бернштам, П.С.Богатирьова, Л.М.Виноградової, В.Я.Проппа, М.І.Толстого та ін. і значною мірою зумовлюється постулатами культурної антропології, як когнітивної, так і структурної. Структурно-антропологічний напрямок в етнографії, започаткований, як відомо, К.Леві-Строссом, став своєрідним імпульсом у процесі структурного аналізу міфології та фольклору з їхньою багатоелементністю, багаторівневістю, наявністю багатьох полів. Так, застосування синхронного підходу при аналізі функцій народного костюма у різних локальних традиціях і передусім карпатській, дало змогу П.С.Богатирьову представити своєрідну інваріантну модель цього елемента матеріальної культури. В її основі лежить пучок диференційних, структурально пов'язаних між собою ознак. Водночас, за В.Я.Проппом, інвентар мотивів, образів та інших конститутивних елементів чарівної казки також може бути зведений до одного алломотиву [5-7].

Вважаємо, що в розвитку сучасної етнолінгвістичної теорії не останню роль відіграла ідея комплексної лексико-семантичної стратифікації обрядових фактів, методика структурування лексики за цілісними семантичними блоками, яку запропонував М.І.Толстой ще у 60-ті роки нашого століття. Йдеться про добре відомий метод семантичних мікрополів та встановлення "семантичної амплітуди коливання семми на основі опорної лексеми", виявлення ізопрагм та ізодокс явищ традиційної культури, в основі яких, як відомо, лежали структуралістичні поняття диференційних семантичних рис та їхня кореляція з лексемним / *resp.* реалемним/ вираженням [8-10]. Системності запропонованого функціонально-семантичного підходу значною мірою сприяло те, що при цьому був виділений як інвентар ритуально маркованих елементів (реалії, предмети, атрибути, акти, їхня функція, прагматика у культурному тексті), послідовність їх проведення, локативно-темпоральна приуроченість, зв'язок з іншими генетично-спорідненими традиціями, так і з'ясована семасіологічна специфіка культурної назви. Так, при співвідношенні форми і змісту такої весільної реалії, як весільне деревце в межах ЛСГ простежується синонімізація способів вираження цього денотата з різних локальних комплексів слів'ян: укр. *вильце, гільце, яловець*, рос. *воля, красота*, польськ. *rózga weselna, jodła, jablonka*, чеськ. *stromek, družka, lipka*, словацьк. *lesola toщо*. Наведені приклади свідчать, що переважна більшість термінів мотивується етнографічним, позамовним планом ритуалу, в якому закріплене функціональне призначення предмета, специфічне для того чи іншого ареалу. Так, у російській мові простежуємо полісемантизм предметної символіки: поетичні терміни *красота і воля*, залежно від місцевості, мають досить широкий семемний спектр, "амплітуду коливання опорної семми": крім ЛСВ "весільне деревце", ще маємо низку як родових - "головний убір молодої", так і видових значень - "стрічка, що влітається в косу", "головний убір молодої", "верхній одяг молодої", а також семантично похідних, асоціативно пов'язаних з цим предметом акціональних та агентивних референтів типу "передшлюбна вечірка в домі молодої, дівчачий вечір, де відбувається прощання з дівочою "волею", "дружка молодої", "ритуальний плач, голосіння". Підкреслимо, що інваріантним концептом, який поєднує представлений семантичний комплекс, виступає акціональний фрейм, який реалізується через предикацію знака - "зав'язування, завершення дівочтва", ймовірно, втілених у символіці вузла. Останній за своїм сигніфікативним і дійовим наповненням збігається, виявляється ізоморфним обрядовій семантемі - розплітання коси і зав'язування дівочого головного убору. Разом з тим у предметно-функціональному аспекті виділяється низка формальних ознак цього ритуального предмета – прикрашена квітами, ягодами, хмелем, стрічками гілка сосни, ялини, яка вставляється у коровай. Семантичний план реалії реалізується і через її функцію в тих чи інших ритуалах і локальних традиціях: гільце стоїть на столі протягом весілля або вставляється у коровай, закидається на дах хати; у середньонаддніпрянському весіллі, за даними А.Кримського, у неділю ввечері розривається, знищується, що, очевидно, символізує його "вмирання" [11:123]; за гуцульським звичаєм, закопується у могилу неодружених. Нарешті, його символічний зміст і генеза визначаються прагматичним і міфопоетичним планом одиниці: за свідченням М.Сумцова, гільце – символ незайманості, дівочтва; на думку Є.Кагарова та Хр.Яшуржинського, гільце символізує поєднання з рослинним духом, тотемом, що сягає ідеї світового дерева і т.ін.

Отже, в рамках зіставної лексичної семантики внутрішня форма слова передбачає пошук системно-структурних критеріїв мотивації у процесі модельної репрезентації обрядових сигніфікатів, тобто зведення різних за способом вираження референтів в одне лексико-семантичне поле. У нашому випадку

ідея моделювання культурної лексики за ономазіологічним принципом – від поняття, сигніфіката до реалії, з одного боку, організовує лексико-семантичну типологію, кореляцію вихідного обрядового поняття з бінарними семантичними опозиціями, а з другого боку, пов'язує компоненти цього поля з рівнем "глибинної семантики обряду", який реконструюється на тлі соціальних, магічно-культових, космологічних, онтологічно-архетипних координат обряду. При цьому кожен із названих аспектів у змістовому плані корелює з такими універсальними поняттями як хронотоп, лінійно-циклічний кругообіг ритуалу чи, скажімо, з певними соціальними уявленнями (поняттями багатства і бідності, жебрацтва), категоріально і лексично розчленованими у весільному чи поховально-поминальному обряді. Для весільного коду такий зв'язок реалізується через еволюційно-семіотичний ряд (прийmemo цей термін услід за Ю.С.Степановим), під яким маємо на увазі такі елементи його розвитку, як шлюб- умикання, шлюб - купівля-продаж і шлюб-договір. Внутрішня форма обрядової весільної термінології у цьому випадку експліцитно виражається тільки у зв'язку цієї категорії (номінації головних розпорядників на весіллі - старостів, сватів, матеріальні атрибути обряду – викупи, придане) з різними етапами весілля, передвесільним – чи власне весільним. Разом з тим для поховального ритуалу суттєвою виявляється актуалізація уявлень про Смерть, Долю, Душу, загробний світ, шлях і т.ін., як хронологічно пізніших християнських, так і поганських. Останні укладаються у поняття акціонального фрейма. Так, наприклад, у візуальний фрейм входять лексично виражені поняття світла і темряви, бачення/не-бачення, сигніфікат покривання, ментальні кореляти сліпоти, представлені в усіх перехідних обрядах на семіотичному і лексичному зрізах.

Саме в такий спосіб маємо змогу реконструювати як міфологічне тло обряду, так і комплекс соціальних та магічних уявлень, втілений у структурно-семіотичних опозиціях різних типів. При цьому простежуємо принаймні дві характерні особливості. По-перше, своєрідний синкретизм, поліфункціональність протиставлень: з одним і тим самим опозитом формально і семантично пов'язуються різні за походженням обрядові архетипи. Так, в понятті *свого і чужого* одночасно фокусуються такі ідеї, як **брання/давання, *gostь, багатства/бідності**. По-друге, практично будь-яке семантичне /resp.семіотичне / протиставлення виявляється ізоморфним предметно-поняттєвій та формально-структурній організації обряду, закодованим через внутрішню форму акціональному, реалемному, атрибутивному та іншим планам ритуалу. Перше протиставлення в основному реалізується як конфронтація двох весільних родів, про що свідчить обрядова термінологія обміну на передвесільному етапі укладення шлюбу. Покажемо це на прикладі викупу за молоду, який мав різне маркування залежно від кореляції з тим чи іншим еволюційно-семіотичним планом весільного обряду. Так, лексеми *зарощеньє, качальное, выводное, кладка* "викуп за молоду", представлені в основному у північноросійській традиції, становлять релікти купівлі-продажу молодої як товару. Як свідчить мотивація, це був певний матеріальний внесок, який компенсував виведення дівчини з рідної сім'ї; причому назви семантично розмежовувались залежно від того, кому цей викуп був призначений. Зокрема в північноросійському весільному обряді *зарощеньє, качальное* давались матері молодій за виховання і утримання дочки до шлюбу, *кладка* – це був, як правило, речовий викуп, батькові молодій тощо. Українські відповідники *вимова, вимовки* разом з російськими *выговор, выговорное* прозора натякають на принцип договірної шлюбу. Решта архетипів кодують поняття поховального обряду, оскільки покійник, виведений із середовища живих, сприймається і як гість, і як обділений долею жебрак (*ne-bog), тобто чужий. У білоруських поховальних голосіннях *почасного госцика* чекають з далекої дороги, саджають його на почесне місце в куті [12: 287]. На Гуцульщині померлому в дорогу дають *пригістного* – маленький калачик. Його кладуть за пазуху для померлих душ, "щоб мав з чим до родів прийти". На зв'язок цих понять з поховальним комплексом вказує і синонімічне позначення Провідної неділі як *пригістного*, або *дідового* понеділка в гуцульській традиції.

Таким чином, вибір категорій, принципів і методів аналізу розбіжностей в обрядовій сфері – від форми до значення може здійснюватися з позиції різноманітних підходів – структурно-антропологічного, концептуального, феноменологічного, еволюційного, порівняльно-історичного. Усі ці підходи об'єднує спільна ідея пошуку "мотивації традиційного змісту" у символічних архетипах, можливість розкладу вторинних семіотичних систем – обрядів, вірувань і т.ін. - на менші, підпорядковані елементи, їхня повторюваність, варіативність, типологія. При такому підході можна вийти як на загальну значеннєву організацію обряду, так і з'ясувати різноманітні зв'язки обрядових лексичних позначень – формальні, дериваційні, лексико-семантичні. Рівень "глибинної семантики обряду", реконструкція образно-міфологічної мотивації мовних знаків в рамках певної етнокультурної традиції, типологічне, генетичне порівняння архетипічних моделей, безпосередньо співвіднесених з бінарними семіотичними опозиціями, в ідеалі орієнтується на пошук універсальних семантичних закономірностей, як внутрішньообрядових, так і міжобрядових. Як ми переконались, показовою у цьому плані є і лексика, пов'язана із сімейним циклом обрядовості, як важливе джерело реконструкції первісного значення обрядової термінології, з'ясування принципів номінації обрядових актів, реалій, функції персонажів і т.ін., оскільки термін "виконує функцію семантичного стрижня, який організовує обрядові та міфологічні форми народної культури"[13: 13].

ЛІТЕРАТУРА

1. Толстой Н.И. Избранные труды.- Т.III. Очерки по славянскому языкознанию.- М.: Языки русской культуры, 1999.
2. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость.- СПб.: Алетейя, 1998.
3. Amerykańska antropologia kognitywna.- Warszawa: Instytut kultury, 1996.
4. Anusiewicz Janusz Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki.- Wrocław, 1995.
5. Богарырев П.Г. Вопросы теории народного искусства.- М.:Искусство, 1971.
6. Зарубежные исследования по семиотике фольклора.- М.,1985.
7. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры.- Т.1.Знаковые системы.- М.: Языки русской культуры, 1998.
8. Журавлев А.В. К 70 - летию академика Н.И.Толстого // Вопросы языкознания.- 1993.- №3.- С.107-112.
9. Толстой Н.И. О словаре "Славянские древности" // Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти т./под ред. Н.И.Толстого.- Т.1.-А-Г.- М.: Международные отношения, 1995.
10. Толстой Н.И. Некоторые проблемы сравнительной славянской семасиологии // Избранные труды.- Т.1.- М.: Языки русской культуры, 1997.
11. Кримський А.Ф. Звенигородщина, Шевченкова батьківщина, з погляду етнографічного та діалектологічного.- Ч.1.- К., 1930.
12. Никифоровский Н.Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи в Витебской Белоруссии.- Витебск, 1897.
13. Толстые Н.И., С.М. О задачах этнолингвистического изучения Полесья // Полесский этнолингвистический сборник: Материалы и исследования.- М., 1983.

УДК 883 У-3.09

“ЛІСОВИЙ КОСМОС” У ДРАМІ - ФЕЄРІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “ЛІСОВА ПІСНЯ”

Турган О.Д.

У створенні лісового космосу Леся Українка поєднує традицію національної демонології й античної натурфілософії, про що вже зазначали дослідники творчості письменниці[1,2,3].

Весь універсум п'єси постає в чотирьох природних стихіях, так він розумівся в античній, насамперед грецькій, натурфілософії, це переконливо показано в дослідженнях О. Лосєва (“Очерки античного символизма и мифологии”, “Античный космос и современная наука”, “Типы античного мышления”, “История античной эстетики”) і монографії Г.Д. Гачева “Национальные образы мира”.

Леся Українка подібно до античної літератури і філософії не протиставляє природні стихії. У християнстві вони протиставлені, вогонь – святий дух, повітря – душа, а земля і вода – нижчі стихії. Земля як породжуюче лоно постає у Лесі Українки місцем, де стоїть ліс. Лісовий космос письменниці тяжіє до духовності: звірів і тварин у ньому немає. У міфології різних народів ліс пов'язаний, передусім, з тваринним світом (або світом зооморфним, мешканці якого уявляються в подобі звірів),ліс – одне з місцеперебувань сил, ворожих людині. Леся Українка порівнює характер людей з поведінкою звірів. Мавка про Килину говорить;”... я не люблю її – вона лукава, як видра”, “ся жінка хижа, наче рись”[4]. Лесин ліс не населений звірами, він населений представниками демонології. Ліс як ворожа людині стихія традиційно зображався як поріг пекла (Данте). Як і все в міфі, ліс амбівалентний, він замикає в собі верхній – нижній світ, добро – зло. Відбувається переосмислення образу лісу в літературі ХХ ст., ліс трактується як оборонець життя, а тому “благим началом” (“Русский лес” Л. Леонова). У цьому значенні прямими попередниками Л.Леонова були Леся Українка (“Лісова пісня”), О. Кобилянська (“Битва”), бо вони зображують ліс як життя, а не смерть. Якщо це не рай, але й не пекло. Його не треба підкорювати, не можна знищувати, а потрібно зберігати.

Ліс – це не щось таке, що ним можна просто заволодіти, що можна собі присвоїти, звести до своєї приватної власності або замкнено індивідуально незалежного здобутку. Це приналежність культури, що своїми коренями входить у безмежну глибину об'єктивної діалектики Універсуму.

Людина у діалозі з лісом, так само лісова істота, що йде до людей, стають самі собою, тільки розкриваючи себе для іншого і з допомогою іншого. ”Відрив, від’єднання, замикання в собі як основна причина втрати самого себе... І все внутрішнє не є достатнім собі, повернуте зовні, діалогізоване, кожне внутрішнє переживання виявляється на межі, зустрічається з іншим, і в цій напруженій зустрічі – вся його сутність... Саме буття людини (і зовнішнє, і внутрішнє) є найбільш глибоке спілкування. Бути – значить спілкуватися... У людини немає внутрішньої суверенної території...”[5]. Діалог людини і лісу – ось той засіб для кожного утвердити себе, своє власне буття, через буття інших і через спілкування з іншими.

Життя лісу – це урок стоїчного терпіння, радостей, незгод, які неодмінні і в долі людини. Рослинність, демонологічний світ – нижча форма життя, але саме в ній з дивною простотою й гармонією виступають автохтонні закономірності буття, про які людина забуває, вростаючи в роздрібнені форми приватного побуту.

У людини більш високий спосіб існування (це усвідомлює Мавка): свідомий, цілеспрямований, але ціна цього – розрив, болісний, трагічний з цілісністю навколишнього світу.

Основна рушійна сила, що зумовлює драматургічну дію п’єси, – трагічне зіткнення замкненого в собі міфологічного світу, репрезентованого лісом, і сучасного письменниці побутового, буденного внаслідок домінування приватно – власницьких інтересів, світу селянського існування; трагічна несумісність опоетизованої, одухотвореної народною поезією природи і людського життя, обмеженого соціально – побутовими функціями.

Леся Українка з величезним художнім тактом зуміла згармонізувати живу й дійову картину міфологічного лісу, увиразнила й конкретизувала зв’язки між персонажами демонології, не порушивши при цьому принципів, законів і функцій їхнього буття, філософського змісту, міфологічно-фольклорних образів, в деяких випадках неоміфологізувавши їх.

Письменниця на образі Лукаша доводить, що людині на власне людській, духовно-творчій основі потрібно зростати так нескоримо, як живе ліс. Буття лісу досконале саме тому, що в ньому немає розриву між сущим і даним, дійсним і можливим, все в ньому живе за своїм покликанням. І тому вторгнення чужого тут неможливе – лісові сили протестують проти цього. Ліс з його жителями в материнському лоні землі – рідний. Корінна рідність людини і дерев (сопілка – з дерева) – необхідність братерського ставлення людини до дерева, застосування принципу – “не риж, не убивай”.

Лукаш, щоб стати своїм у лісі, щоб заплатити за смерть дядька Лева, за зраду Мавці, повинен пройти всі страждання, що стають свого роду ініціацією, переходом в іншу людську іпостась, подібну дядькові Леву, і вмерти в лісі. У поверненні Лукаша до лісу, щоб стати там “своїм”, виявляється катарсис “як утвердження перемоги життя над смертю, світу гармонії над дисгармонією, духовного над тілесним. Це також болісне, але послідовне подолання себе. Таке “заперечення” свого попереднього “я” вимагає рішучості й подвигу”[6]. Тому з останньою грою Лукаша на сопілці пов’язаний коловорот природи, всі ті події, що пережиті ним і Мавкою, буквально за декілька годин, хвилин повторюється і переосмислюється все попереднє життя. Коловорот, вічне повернення, характерні для поезики міфу, – одна з особливих рис художньої системи Лесі Українки.

Слід відзначити, що українська письменниця, як один з цікавих поетів – мислителів, творчо засвоювала і трансформувала в своїй художній спадщині філософічні системи світу й людини представників різних народів і епох. Вона випробувала своїх героїв вимогою українського філософа Г.Сковороди, одного з найпізніших представників традицій античної та християнської “діалектичної методи” (Д. Чижевський) – “пізнай себе”, звідси – показ і визнання рівноцінності різних людських типів і особистостей, індивідуумів. У Біблії й античній філософії Леся Українка, як і в свій час Г. Сковорода, знаходить джерела образного розкриття світу. Антитетика, символ колообігу, кругового руху, що були основними принципами у філософській системі Г. Сковороди і які знайшли подальший синтез в системах Фіхте, Шеллінга, Гегеля та ін., своєрідно виявились в художній моделі світу, людини поетеси. Від антитетичного вчення про людину Г. Сковороди, що продовжувало платонівську і християнську традицію і наближалось до мислителів пізнішого романтизму, Леся Українка як неоромантик веде лінію малювання “безодні” (Г. Сковорода) особистості як осередку всього високого, світлого, провидчого і пророчого (“Кассандра”, “Лісова пісня” та ін.), надає вищості душі над тілом, що є наслідком боротьби як завдання етичної чинності людини. Духовне начало трактується у Лесі Українці як безсмертне, незнищенне, одвічний конфлікт життя і смерті поетеса розв’язує у сфері духовного – “О, не журися за тіло!”

У створенні лісового космосу Лесі Українка розвиває ще одну традицію, що бере витoki в античній натурфілософії. Це традиція пантеїзму, яку письменниця привносить у свою романтичну утопію.

В українській літературі пантеїстичне світовідчуття характерне для М. Коцюбинського, О. Олеса, О. Кобилянської та інших митців. Зіставляючи прозу М. Коцюбинського і В. Винниченка, М. Могилянський наголошував на пантеїзмі “великого сонцепоклонника”. “Человек и его душевные переживания – всюду главный предмет интереса художника (М. Коцюбинского – О.Т.), но жизнь человека разворачивается в неразрывной связи с жизнью Космоса и если “равнодушная природа” перестает быть равнодушной, одухотворяется и очеловечивается в пантеистическом мироощущении, то и трагедия человеческого духа теряет характер случайности, временности и ничтожности, сливаясь с вечной жизнью природы, в которой все значительно и непреходяще, несмотря на гибель переходящих форм и явлений. У Коцюбинского нет противопоставлений природы человеку, нет изображения жизни человека на фоне природы. У него человек и природа – одно гармоническое целое”[7].

Ця тема була розвинена Т. Гундоровою в її доповіді “Неоромантичні тенденції у творчості М. Коцюбинського (До проблеми пантеїстичного світовідчуття письменника)” на конференції, присвяченій його 125 – річчю. Дослідниця, зокрема, приходиться до таких висновків: “Конструктивним принципом неоромантична концепція стає поступово в міру визрівання пантеїстичної основи світовідчуття М. Коцюбинського. Порив “людської душі” (“Intermezzo”) слід розглядати як відмовлення, емансипацію родової природи людини із всезагальної одухотвореної єдності природи, і водночас це вписування її як соціальної істоти в живий універсум буття, в природний колообіг “життя” і “смерті”. Важливу роль у цьому процесі відіграє ідея “творимого буття”, саморозвитку світу, свідком якого виступає Сонце в природному світі і “Я людське в світі соціальному”[8].

Залежно від творчої самобутності й еволюції митців одним із шляхів оновлення художнього освоєння світу в літературі кінця XIX – початку XX ст. був шлях вибудовування пантеїстичного універсуму природи, людини й історії.

Для норвезького письменника К. Гамсуна людина – це насамперед частина даного нам світу. В образі Пана (роман “Пан”) втілені стихійні життєві витoki, що живуть у кожному з персонажів. При всій несхожості міфічного бога лісів і сучасної людини з її неврівноваженістю й синдромом вічного мандрівника, з її бажанням тікати від дійсності в мрію, вони схожі, вони злиті з природою. О. Купрін наголошував на цій особливості роману К. Гамсуна: “...главное лицо остается почти не названным – это могучая сила природы, великий Пан, дыхание которого слышится и в морской буре, и в белых ночах с северным сиянием... и в тайне любви, неудержимо соединяющей людей, животных и цветы”[9].

У творчості Лесі Українки як неоромантика пантеїстичне світовідчуття виявляється і у вибудуванні ідеального природного універсуму (зокрема, лісу), і в засобах поезики.

Ліс постає цілісним космосом, єдиним організмом, в якому всі частини необхідні, обов’язкові і не можуть бути довільно виключені без шкоди для функціонування цього організму. Тут є свій Олімп (Змія – Цариця, що продовжує архаїчну міфологему стародавніх греків; Лісовик, Водяник, які замінюють у поетичному світі Лесі Українки Пана-Сільвана і Посейдона), і безодні Тартара, де залягають коріння землі і води (Той, що в скалі сидить), є сама земля і Аїд, де живуть своїм життям душі померлих. Все в такому космосі взаємозв’язане й доцільне. Доки живий дядько Лев, доти живий ліс. Органічний зв’язок його міфосвідомості з лісом базується на вічності буття. Зрубаний дуб, помирає дядько Лев, а отже, руйнується і розхитується вся світобудова, лісові доводиться захищатися. Це захист не лише агресивний і руйнівний, але й благий. У вогні пожежі горить не лише людська господа, а й лихо, що її охопило. Поки живий дядько Лев, вся нечисть лісу не доторкується до хати Лукаша. Лукашеві він говорить:

Я, небоже, знаю,
як з чим і коло чого обійтися:
де хрест покласти, де осіку вбити,
де просто тричі плюнути, та й годі.
Посієм коло хижки мак – відюк,
терлич посадимо коло порога,
та й не приступиться ніяка сила...[10,11]. /5, 211/.

Тільки смерть дядька Лева, закляття Мавки відкриває дорогу нечисті до хати Лукаша. Дядько Лев ставиться до всього в лісі як до живого, а мати Лукаша й Килини – як до нечисті, тому ліс і відомщає їм. Килина й мати Лукаша вторгаються в лісовий космос як в сферу “фамільярного освоєння” (М. Бахтін) без тіні шанобливої стриманості. Цей “діалог” між лісом і людьми перетворюється в своєрідну битву. Лісові істоти усвідомлюють добро – зло, розуміють, коли до них ставляться з добром і навпаки. Це прив’язує драму – феєрію до амбівалентності космогонічного міфу і його основних міфологем.

Письменниця створює типологічно споріднені образи лісу як центру світобудови і лісу як Волині, рідної землі. Природні закономірності входять в загальну соціально-історичну, національну й географічну характерність виду природи у поєднанні з певними ідейно-емоційними запитами митця.

Так створюється топос рідної землі, який в той же час несе в собі втілення універсуму і романтичної утопії.

Тепер стало відомо, що матеріал про демонологію Волині був використаний О. Кондратьєвим в неопублікованому романі “На берегах Ярыни”. О. Кондратьєв жив на Волині і добре знав місцеві легенди і перекази, які він і ввів до тексту свого роману про життя українського села.

При зіставленні двох текстів стає особливо очевидною дивна своєрідність поетичного світу Лесі Українки. Звертаючись до народної демології, О. Кондратьєв малює бісівство (нежить, нечисть) як в людському, так і в природному світі. В цьому контексті відчутно виявляється поетизація, тяжіння до горнього, вищого світу, в українській письменниці цей світ втілює в собі вищі духовні прагнення і людського й природного, що поетизує лісовий космос рідної Волині, як втілення вічних загальнолюдських цінностей. Тому така різка трансформація образу мавки в художньому світі поетеси – із лісової нежиті вона вивиснена до самовідданого людського кохання і поетичної творчості. Лісовий світ, який традиційно сприймався ворожим і згубним для людини, поетизується і стає світом, де формується й виявляється талант Лукаша. Ліс дає йому сопілку й кохання Мавки, робить його справжнім митцем. Це врешті-решт призводить до того, що лісовий космос стає своєрідною утопією, втіленням вищих устремлень людства, що дозволяє стверджувати генетичні зв'язки його з античною ідеєю золотого віку. Письменниця забирає з лісового космосу Куця, злиднів та іншу нечисть, але це окраїна його, його ж сакральний центр втілює в собі золотий вік як в часі, так і в просторі.

Між світом людей і лісовим існує певний *modus vivendi*. Цей спосіб співжиття уособлюють дядько Лев і Мавка. Він визначається, з одного боку, деякими роз'єднуючими ці два світи умовами – простір лісу заборонений для людей, простір людини (дім) “відгорожений” від “нечисті”. Проникнення в “чужий” простір завжди небезпечно і можливе лише при певних оберегах. Кожна зі сторін змушена поважати одна одну, йти на компроміс, що є основою для такого мирного співжиття. Об'єднуючим обидва світи началом є Ерос. Роль Любові в житті і поведінці людей і представників демонології виключна, універсальна. Любов охоплює всіх – людей між собою, представників демонології всередині свого світу (Той, що греблі рве – русалка; Перелесник - Мавка), представників двох цих світів (Мавка – Лукаш; дядько Лев – всі лісові істоти; Лісовик – дядько Лев і його рідні і т.д.). Але якщо для духів природи вона швидкоплинна, миттєва, базується на фізіологічних засадах, то у людей має духовну основу. Леся Українка наголошує на моральному боці стосунків, зміцнених любов'ю.

Письменниця, не ідеалізуючи природних явищ, показує, що в людині є “безумство”, яке порушує природний порядок, але є сліпота й безумство в самій природі, що ворожі людському розуму. У цьому відношенні показові представники різних світів – Мавка і дядько Лев. Як у природі є шлях від хаосу до гармонії, важкий, жорстокий і переможний, так і людина, особливо творча, повинна усвідомлювати цей шлях. Мавка вболіває за те, щоб людина не відрікалася від своєї “особості”, не переступала через своє “Я”, що закладено в ній природою, щоб, вирішивши з своєї несвідомої природи, потім могла доростати до неї уже свідомо і творчо.

Особливе місце в поетичному і зокрема лісовому космосі Лесі Українки займає вода. Уже в першій пейзажній ремарці стихія води представлена лісовим озером, що утворилося з лісового струмка. “Струмок той вибігає з гушавини лісу, впадає в озеро, потім, по другім боці озера, знов витікає і губиться в хащах. Саме озеро – тиховоде, вкрите ряскою та лататтям, але з чистим плесом посередині” /5,202/.

Слід підкреслити, що за своєю значимістю, змістовою і структурною, міфологема води, вода як природна стихія, плодюча й родюча, виступає рівноправною землі. У слов'ян широко відоме було водопоклонство, вони вклонялися й приносили жертви річкам, озерам, болотам, колодязям, потокам, джерелам і т.п. Земля (ліс) і вода - стихії, що створюють гармонію космосу Лесі Українки, вони невіддільні одна від одної, ліс постає фундаментом світобудови, твердиною, а вода протистоїть, протидіє їй, грань між ними, як грань світів. Образ озера, болота – не тільки географічна ознака Волині, не тільки одне з місць дії, не лише символ буття лісу, а й один із своєрідних центрів, навколо якого концентрується філософська й етично – естетична структура драми. Народне буття, погляди, уявлення народу про життя, його рух і розвиток історії, їх прояви в глибинах народної свідомості – все це виражено складною системою образів і символів, пов'язаних з водою.

Озеро виступає частиною лісу, символом життя. Продовжуючи традиції первинного міфу, озеро у драмі – феєрії втілює першопочаток, висхідний стан всього сущого, життя і смерть, межу світу живих і мертвих.

Антиномічна діалектика взаємостосунків водяного світу представлена Водяником, Тим, що греблі рве, русалкою, потерчатами. Кожен з них наділений своїми характерними рисами, відбиває діонісійську

оргіастичність, екзальтацію, вічно народжувану повноту буття, волю. Коли Водяник наказує русалці не зринати три місячні ночі поверх води, вона заперече:

З якого часу тут русалки
Невільницями в озері? Я – вільна!
Я вільна, як вода! /5,208/.

Представники водяного світу є символом “безпечності, безрадісності і безгоресності, розумного самовиявленого рухомого в собі покою вічності”[12]. У розумінні русалки кохання, як вода, “плавке та бистре”, “рве, грає, пестить, затягає й топить, де пал – воно кипить, а стріне холод – стає мов камінь” /5,263/; вона обіцяє бути вірною “на цілу довгу мить”. Стосунки, кохання водяних і лісових істот – “як той раптовий вихор, - от налетить, закрутить та й покине” /5,223/.

У художній простір твору входять такі універсалиї, як музика, танці, бенкет, битва, “що об’єднують все в безперервне ціле”[13]. Вода персоніфікує всю складність життя природи і людини. Коли буває розквіт весни, зароджується і міцніє кохання Мавки й Лукаша, - “озеро стоїть повне, в зелених берегах, як у рутвянім вінку” /5,210/. Леся Українка видозмінює один і той же образ для характеристики озера і Мавки (вінок рутвяний – вінок зоряний), що йде від фольклору і міфопоетичного мислення народу. Під музику Лукаша на озері розкриваються білі лілеї, золотіють квітки на лататті. Зазнає змін озеро, коли згасає кохання Лукаша, коли починають господарювати в лісі люди: “Воно змаліло, берегова габа поширшала, очерети сухо шелестять сухим листям... На озері плавають гуси. На березі сушиться хустя, на куцах стримлять горщики, гладішки”/5,243/.

З образом Того, що греблі рве, пов’язане весняне пробудження води, тобто вода рішуче змінює пору року – кінець зими переходить у початок весни. Той, що греблі рве, за характеристикою драматурга, - “молодий, дуже білявий, синьоокий, з буйними і разом плавкими рухами; одяг на ньому міниться барвами, від каламутно-жовтої до ясно-блакитної, і поблискує гострими злотистими іскрами”/5,202/. В портретній характеристиці, в кольорах одягу (білявий, синьоокий, каламутно – жовтий, ясно-блакитний, злотисті іскри) проглядаються властивості води, що є одночасно свіжою, прозорою, яка дає різні барви. Він – служитель морського царя Океана, щоб “не спило і в ньому чашу сонце”/5,207/. Тому Водяник і називає його “нерідним, хоч і водяного роду”, вдачу його “і зрадливою і лукавою”, бо

Навесні він нуртує, грає, рве,
зриває з озера вінок розкішний,
що цілий рік викохують русалки,
лякає птицю мудру, сторожку,
вербі – вдовиці корінь підриває
і бідним сиротяттам потерчатам
каганчики водою заливає,
псує мої рівенькі береги
і старощам моїм спокій руйнує. /5,206/

Як видно, у “просторі тексту” поетеса поєднує представників античної і національної міфології, тобто в структурі драми – феєрії в суперечливому синтезі борються національні уявлення про світобудову і “вітри історії”. Той, що греблі рве, який репрезентує рух, весняне пробудження, народження, стрімкість часу, виступає опозицією до образу Водяника – древнього, сивого діда, у якого довге волосся і довга біла борода, всуміш з баговинням звисають аж по пояс. Він оборонець тихих вод, “... в драговині цупкій привик одвіку усе живе засмоктувати”, його щирий приятель – “осінній дощик”, “в його обладі – вода повинна знати береги” /5,209/. Якщо в портретній характеристиці Того, що греблі рве, переважають світлі, яскраві кольори, то шати Водяника – “барви мулу”.

Ці духи природи являють собою певний компроміс між “людським” і “природним”. Вони повністю людиноподібні на вигляд, за своїми потребами або звичками. Водяник, Той, що греблі рве, Потерчата виглядають як звичайні люди різного віку, вони, власне кажучи, і є люди, які змінили свій “локус”, але зберегли багато від людини. Як вказує В. Топоров, “діапазон зовнішнього” вигляду подібних природних духів дуже великий – від “майже людини” в ситуації спілкування з людиною до майже повного злиття з природою”[14]. Тому Потерчата перетворюються в світляків, щоб заманити Лукаша і завести його в драговину. А почувши від дядька Лева про можливість помсти за злу справу, відмовляються від неї. І хоч Водяник, русалка, Потерчата не терплять людського “солом’яного духу”, вони готові нашкодити людині, але підкорюються законам Лісовика, який прийняв до свого світу людей.

Ступінь проникнення Лесі Українки у світ природи, зокрема водяний і лісовий, значний. Мотивування тих чи інших вчинків їх представників, надання їм власного голосу вводять елемент достовірності й конкретності. Це все порушує “примітивно – психологічний рівень” (В.Топоров), який пояснює окремі приклади “рефлексії” у представників природного царства. З цими особливостями, безперечно, пов’язано те, що духи природи набувають свого голосу, схожого на людський, але все-таки більш грубого,

прямолинійного, більш орієнтованого на прагматизм. Цим голосом вони говорять самі про себе, виявляючи через нього свій кут зору. Наявність її і створює ефект опису цього світу зсередини.

Важлива особливість полягає в умінні драматурга гранично звести майже воедино традиційне фольклорно-міфологічне і сучасне, і тим самим динамізувати перше, засвоїти його, як своє власне, побачити в міфологічному якусь вічну парадигму й особисто пережити цей міфологічний досвід. Інтерес письменниці до міфу, ритуалу, інших художніх універсалій значною мірою пояснюється тим, що ці форми колективної поведінки безпосередньо пов'язані з “міфом у дії”, із введенням персонажів у особливий міфологічний комплекс. Інтелектуалізм художнього мислення Лесі Українки, на що неоднаразово вказували дослідники творчості письменниці, співвідноситься з операцією “конструювання” міфу, яка здійснюється над окремими міфологічними значеннями і цінностями і приводить до створення міфу як конструкції відповідних значень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пеленський Є.О. Овідій в українській літературі. – Краків – Львів, 1943.
2. Гозенпуд А. Поетичний театр. Драми Лесі Українки. – К.1947.
3. Кордун В.М. Фольклорно – міфологічна образність у структурі «Лісова пісня» Лесі Українки// Народна творчість та етнографія. 1983. №3, С.60 – 65.
4. Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – т.5. – С.258. (Далі, посилаючись на це видання, в тексті зазначатимемо том і сторінку).
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 311-312.
6. Флоренская Т.А. Катарсис как осознание// Бессознательное: природа, функции, методы, исследования: В 4 т. – Тбилиси. 1978. – т.2. – С.569.
7. Могилянський М. Коцюбинський//М.М. Коцюбинський и русская литература (документы и материалы). – К., 1989. – С.138-139.
8. Слово і час. – 1990. - №2. – С.95-96
9. Куприн А.И. Собрание сочинений. – М., 1958. – Т.6. – С.590.
10. Про магічну силу цих рослин див.: Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К., 1992.
11. Митрополит Іларіон. Дохристияські вірування українського народу. – К.,1992.
12. Лосев.А. Античний космос и современная наука// Бытие. Имя. Космос. – М., 1993. – С.295.
13. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.,1988. – С.277.
14. Топоров В.Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Trento, 1990. – С.181.

УДК 883.015

НАБЛИЖЕННЯ ДО ГОРИЗОНТІВ МОДЕРНІЗМУ

Ярослав Поліщук. Міфологічний горизонт українського модернізму:
Літературознавчі студії. – Івано-Франківськ :Лілея –НВ, 1998. – 296 с.

Турган О.Д.

Ця книжка багато чим незвичайна. Одразу ж, коли береш її до рук, це примітно. Гарна кольорова палітурка з репродукцією пейзажу роботи Сергія Васильківського, цікава, трохи загадкова назва... Враження незвичайного тим більше не зникає, коли заглиблюєшся у зміст книги. Це і незвичайність предмету наукового аналізу Ярослава Поліщука, і незвичайність стилю, інтригуючі підзаголовки розділів тощо.

А ще впадає у вічі ненормативне як для наукової книжки ілюстрування: у виданні бачимо чимало чорно-білих (шкода, що тільки чорно-білих!) репродукцій творів живопису та графіки кінця 19 та початку 20 ст. – Георгія Нарбута, Івана Труша, Софії Левицької, Михайла Жука, Олександра Мурашка, Михайла Бойчука та інших українських майстрів. У науковій монографії, як правило, подібні вольності виглядають недоречними й недопустимими. Проте у цій книжці вони – необхідність. Через те, що

виконують не просто ілюстративну функцію, але є чимось більшим, невід'ємним від самого задуму книжки, її змісту, її провідних ідей. Адже автор вводить тут читача в естетичний світ раннього українського модернізму, а такий світ, як відомо, творився не лише літературою, а й живописом, графікою, музикою, архітектурою. До того ж, загадковий “міфологічний горизонт” модернізму як раз на широкому мистецькому тлі й надається до осмислення, в іншому випадку його бачення, напевно, було б суттєво збідненим.

Коли скласти всі ці “незвичайності” книжки Ярослава Поліщука до купи, напрашується висновок, що писалася монографія не за звичним каноном наукових праць. Вона мало схожа на суху академічну роботу із неодмінним розкладанням фактів на полиці термінів та багатим цитуванням джерел. Немає отого відстоюючого й трохи нудного спокою наукового аналізу, академічної безпристрасності та відстороненості. Із джерелами, щоправда, незле обходиться й наш автор, але це вже інша мова.

Взагалі ж праця Ярослава Поліщука укладена на взірць добротної широкопланової, з розмахом ерудиції гуманітарної розвідки, сучасної в доброму розумінні слова (тобто, не через моду, а від прочуття духу сучасності). Це підкреслено й авторським визначенням жанру – “літературознавчі студії”. Справді, студії, бо автор пропонує результати творчо осмисленого ним, причому осмисленого часто-густо по-новому, незвичайно відсвіжено. Але в той же час відкриває читачеві потребу студіювання, заохочуючи його своїми неординарними, часто провокативними висновками та спостереженнями.

Вдалою знахідкою цього видання треба визнати його художнє оформлення, зокрема той незвичайний красвид художника на обкладинці. Перечитавши монографію розділ за розділом – і пересвідчуєшся, наскільки мінливим і загадковим є той заявлений автором “міфологічний горизонт українського модернізму” в різних його образах та на різних часових стадіях нашої літератури 20 століття. Саме таким мінливим є крайнебо в пору заходу сонця на картині С.Васильківського: воно то спалахує яскравим світлом, то вибудовує химерні постаті-силуети із обважнілих хмар, то посилає довгі й густі загадкові тіні дерева, кущам, воді.

Безсумнівно, в книзі Ярослава Поліщука, крім наукового, присутній художній або художньо-публіцистичний чинник, причому виглядає він не надумано та штучно, як могло б здатися на перший погляд, а цілком природно. Чим керувався автор, добираючи саме такого стилю й характеру викладу? Здається, він прагнув, відкриваючи новий і цікавий літературознавчий матеріал, залучити до цього відкриття й читача, заінтригувати його, схилити до діалогу, бо ж ідеться, як правило про речі, важливі не тільки для межі 19 та 20 століть, але й для сьогодення. Про подібність культурної ситуації українського fin de siècle та нинішнього фіналу тисячоліття неодноразово твердить Я.Поліщук, до того ж спостережені ним подібності справді не випадкові та суттєві, дають доречний привід для роздумів над літературою, і не тільки...

Між іншим, у прагненні автора йти назустріч читачеві, зацікавлювати його предметам своїх “студій” можна зауважити й певну непослідовність. Виклад монографії залишається науковим, нерідко він щедро пересипаний рафінованою термінологією. Такий виклад не зовсім доступний звичайному читачеві, а іноді навіть і студентів-філологу середнього рівня підготовки. Хоча в інших розділах назовні виходить публіцистичний пафос автора (наприклад, у розділі про читача Лесі Українки або в останньому розділі книги під назвою “Пасивний стереотип національної свідомості”). Але не будемо спішити звинувачувати автора. Не така проста річ – поєднання не поєднуваного, досягнення “золотої серединки” при серйозній науковій розмові. Часто таке не вдається й більш досвідченим дослідникам. А Ярослав Поліщук – автор молодий, і віриться, що знайде ідеальне співвідношення предмету дослідження та стилю йому вдасться у наступних працях.

Не випадково центральне місце у монографії “Міфологічний горизонт...” посідає творчість Лесі Українки. Ярослав Поліщук добре відомий у наукових колах своїми лесезнавчими розвідками, які, друковані в журналах та газетах протягом останніх років, принесли йому заслужений авторитет талановитого інтерпретатора складної, багатопроблемної драматургії Лесі Українки. Опертя на творчість Лесі Українки свідомо робиться у рецензованій книжці. Саме у Лесиній драматургії автор знаходить переконливі докази міфологізму модерної української літератури, простежує функції та естетичні особливості міфу в літературній творчості. І, звичайно, не вичерпує цим усього багатства ідей та барв Лесиній творчості. Пропонований у книжці спосіб інтерпретації здається дуже цікавим і перспективним. Чи не варто було б перенести його й на інші Лесині драми? Адже у монографії під кутом зору міфологізму аналізуються “Кассандра” та “Камінний господар”. А хіба інші драми геніальної поетеси були б менш цікавими в цьому аспекті? Хоч би класично “Лісова пісня”? Варто сподіватися, що їх осмислення не пройде повз увагу дослідника у наступних його працях.

Вище вже говорилося, що книжка Ярослава Поліщука представляє не лише літературознавчі студії у вузькому значенні слова. І предмет наукової праці, і, очевидно, сам талант чи темперамент дослідника спонукали до зображення широкого інтелектуально-культурного тла, на якому й постає образ українського модернізму. Це тло задається ідеями Ф.Ніцше та Р.Вагнера, курйозними образами

Ш.Бодлера й С.Пшибишевського, характерними типами Г.Ібсена й С.Віспяньського тощо. Філософське, культурне, мистецьке життя перелому двох віків у монографії виглядає досить характерним і переконливим. Проте автор виявляє й ґрунтовну обізнаність у сучасних теоріях та інтерпретаціях, як-от П.Рікер, У.Еко, А.Камю та ін. Це тільки додає ваги рецензованій праці. Так само, до речі, як і “екскурси” в позаукраїнське культурне середовище, в те, що звичайно називають контекстом. У цьому переконують зокрема студії “Слов’янський міф у часі і просторі” та “Модерна нація і модерна література” першого розділу, в яких автор вільно оперує знанням фактів польської та інших слов’янських літератур 19-20 століть.

Ознайомлення із книгою Ярослава Поліщука не залишає сумнівів у її оригінальності та науковій новизні, творчій зрілості, в цілісності й викінченості авторського задуму, в дослідницькому таланті автора. У доробку сучасного українського літературознавства подібних праць, на жаль, небагато. А вони вкрай потрібні для того, аби наша наука про літературу набула нової якості сучасного гуманітарного знання.

УДК 802.0-3

ИНТЕГРАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В КОРОТКОМ РАССКАЗЕ

Фоменко Е.Г.

Под интеграцией текста понимают парадигматический процесс, объединяющий части текста в целях достижения его целостного восприятия. Интеграция задается системой языка и проявляется в центростремительности частей текста [1,124-129].

Интегративные процессы изучаются с разных сторон, например как вертикальная и горизонтальная модели порождения текста, целостность, композиция, цельность, макроструктура. Несмотря на многообразие подходов, исследователи активно ищут пути для преодоления односторонности лингвистики художественного текста. Вопрос о том, как «форма, обывая содержание извне, овнешляет его, то есть воплощает» [2,33], по-прежнему остается актуальным. Описание текстовой референции как особого восприятия картины мира [3,52] открывает дальнейшие перспективы для интерпретации текста.

Стратегический подход к тексту предполагает рассмотрение интегративных процессов на макроструктурном уровне, т.е. через членение заложенной в текст информации в виде приписываемой ему последовательности макропропозиций. Согласно ван Дейку, рассказывание историй осуществляется по повествовательной схеме [4,215], которая заполняется конкретными для данного текста макропропозициями, стягиваемыми к результирующей теме произведения. Содержательное единство макропропозиций поддерживается сигналами глобальной связности, на основе которых может быть дано субъективное толкование объективно заложенного в текст содержания.

К формальным признакам макроструктуры, благодаря которым устанавливается абстрактное семантическое значение частей текста, можно отнести такие приемы глобальной связности, как 1) топикальность (номинативные цепочки, поддерживающие присутствие текстовых референтов), 2) топикализацию (совокупность смысловых вех, выводящих на результирующую тему текста), 3) макроконнекторы (эксплицированные логико-семантические связки, обеспечивающие переходы в макроструктуре), 4) обобщения (корреляции языковых форм, которые соотносятся как развернутое обозначение предмета речи и его свернутое обобщенное обозначение).

Настоящая статья выполнена на материале короткого рассказа Э.Хемингуэя «*A Day's Wait*» [5,28-32]; данный рассказ отличается лаконичностью средств создания текстовой референции, тем, что М.Бредбери называл «*a world of the hard, well-registered minimum*» [6,71]. К заболевшему ребенку приходит врач, который со знанием дела прописывает необходимый для скорейшего выздоровления набор лекарств; услышав из разговора отца и врача, какая у него температура, мальчик решает, что никакие лекарства ему не помогут, надо просто ждать того, чем сменяется жизнь; он долго не решается сообщить отцу о том, что готовится к печальному исходу, а когда, наконец, отец выясняет, в чем дело, все сомнения разрешаются, напряжение снимается. Рассказ строится наслоением ложного ожидания, которое ребенку представляется истинным, на реальное ожидание (начало действия лекарств и улучшение состояния). Для ребенка понятие «ожидания» непривычно, в то время как во взрослом мире выработано привычное восприятие вещей, например разные шкалы температур (*different thermometer*), разные лекарства (*different medicines in different colored capsules*), череда сменяющихся друг друга дней (*another day*).

Понятие «wait» из заголовка пронизывает рассказ: мальчик ждет, пока отец оденется; ожидается визит врача; от прописанных лекарств ожидается выздоровление; лекарства принимаются в ожидаемой последовательности; ожидаемое следствие приема лекарств – сон, а не бодрствование; отец выжидает, прицеливаясь на охоте в куропаток; он ожидает, что на следующий день охота окажется удачнее; ожидаемый кризис разрешается неожиданным вопросом о смерти; отцовское объяснение о двух видах термометров аннулирует ожидание смерти; наступает ожидаемая реакция на выздоровление, усиленная неожиданной концентрацией душевных сил ребенка, открывшем для себя страшную реальность возможного разрушения привычного, счастливого мира, который совсем не хочется утратить, и тем не менее жизнь, словно шкала градусника, имеет начало и конец, она отмерена и проносится, словно нескончаемый день.

Начиная разворачиваться по типичному сценарию «заболевший ребенок» (у ребенка явный и без градусника жар, врач прописывает необходимые лекарства и постельный режим), рассказ осложняется неверным пониманием упомянутого в разговоре взрослых показания температуры. На фоне привычного сценария (родители знают, что ребенок вне опасности, а американский врач оперирует привычной в его практике шкалой температур- он не догадывается, что его маленький пациент побывал в французской школе) разворачивается маленькая трагедия большого ожидания – ожидания того, что трагически верно в представлении ребенка, знающего из первых уст совсем о другом градуснике, который при ста двух градусах не оставляет и шанса выжить. Ребенок борется так, как будто его ложное представление истинно, пока силы не иссякнут и он не обращается с прямым вопросом (детям трудно ждать чего бы то ни было) о том, когда же разрешится ожидание, – ожидание смерти. Любящий отец высвобождает сына от пут ложного ожидания, а сценарий «болезнь» возвращается в свое русло (болезнь – выздоровление).

В топикальности обозначений мальчика можно выделить несколько элементов: 1) серийное личное местоимение *he* и отсутствие имени собственного (по тому, как по-немецки отец называет сына «сокровищем», можно заключить, что речь идет об американцах немецкого происхождения); 2) дважды *his face*, на котором отражается состояние ожидания и к которому прикован взгляд отца; 3) дважды гипероним *the boy*; 4) номинация *his gaze* при отмене ложного ожидания. Скупостью топикальных элементов писатель подчеркивает, что в рассказе описывается необычное для этого девятилетнего ребенка болезненное состояние. Повтором *he* как бы подчеркивается борьба, которую мальчик ведет с самим собой, он сам пытается понять, зачем жизнь и зачем смерть.

Обозначения *the boy* пересекаются с ключевым понятием *the boy's temperature*: для рассказчика важно, что со сложной ситуацией ребенок пытается разобраться как настоящий мужчина, как его отец.

Сведя до минимума обозначения мальчика, автор усилил эффект целостного ожидания пересечением топикальности и топикализации; *the boy/ the boy's temperature; white (very white, white-faced); his gaze/ look, stare*.

В своем «ожидании» мальчик ограничен как темпорально (девять утра, одиннадцать утра, следующий день), так и пространственно (спальня на втором этаже, постель, застывший в ногах кровати взгляд). Переживаемое ребенком ожидание передается: а) повтором слова «температура» с разными зависимыми компонентами (*the boy's temperature* – любой маленький пациент, *his temperature* – причина ожидаемого неминуемого исхода, *your temperature* – попытка отца разобраться в причине внутреннего оцепенения сына);

б) усилителем *very*, типичном для Хэмингуэя: *his face was white* (болезненное состояние в Вводке) и *his face was very white* (болезненное ожидание, спровоцированное причиной ожидания *his temperature* и усиленное болезненным состоянием *very sick*); усилитель *very* четко акцентирует внимание на отдельных повествовательных категориях (*very sick* в Вводке, начало болезни; *very white, very detached, very strangely* в Осложнении, где мальчик осознает страшную возможность небытия и ухода от отца, дома, всего мира; *cried very easily at little things* в коде, когда ребенок, возмужав за день ожидания, снова становится по поведению девятилетним);

в) словами одного синонимического ряда: *look* в Вводке, *stare* в Осложнении, *gaze* в Разрешении, поддерживающими топикализацию *the hold over himself*;

г) параллелизмом синтаксических конструкций (*but I could see he was not following what I was reading/ but I could see he not following, so I stopped*).

Ожидание всех трех действующих лиц – отца, врача и мальчика – связано с определяемым их «ожиданием» знанием. В Вводке рассказа отец без градусника определяет, что у сына жар: *I knew he had a fever*. Чего не мог ожидать отец, так это того, что не сам жар, а показание температуры может вызвать панику в душе сына. Врач, кажется, знает все о гриппе (*He seemed to know all about influenza*), но он не ожидает, что его предписанное лечение осложнится душевным кризисом. Сын знает, при какой температуре умирают люди (*I know they do*), только он не знает, что сорок четыре и сто два градуса не сопоставимы. Знания взрослых пересекаются в неопределенном местоимении *all: to know all about*

influenza (врач), *to die all day* (оценка отца) - знать все о болезни, но не знать, что мальчик неожиданно неверно истолкует показание температуры; понять все, как нужно лечить, но не установить сразу, в чем причина странного бодрствования ребенка и нежелание впускать домашних в свою комнату.

«Ожидание» усиливается словом «*day*» в заголовке. В тексте это слово появляется в эпизоде о прогулке (*a bright, cold day* – холодная, оцепеневшая природа вторит внутреннему душевному перелому ребенка; *another day* – оптимистическое восприятие будущего, надежда), в предложении *He had been waiting to die all day, ever since nine o'clock in the morning*, наконец, в коде – *the next day*. Время нужно для того, чтобы выздороветь, возмужать, осознать красоту жизни, дружбы между отцом и сыном. «*A Day's Wait*» для мальчика становится днем, когда он через *the hold over himself* впервые соприкоснулся с «нечто» таким важным, что все остальное (наступившее завтра с мелкими капризами выздоравливающего) кажется обыденным, не стоящим внимания. Это «нечто» потребовало усилий, которое обозначено обобщением *the hold over himself*; данное обобщение *hold* является сукцедентом глагола *hold* (*He was evidently holding tight onto himself about something*). Таким же обобщением следует считать сукцедент *wait* (конверсия), который, однако, вынесен в заголовок и является знаком текста. Обобщенные понятия *wait* и *hold* объединяются в текстовом пространстве рассказа, соотносясь как общее (*wait*) и особенное (*the hold over himself*).

Если выписать лексические единицы, по которым рассказу приписывается макроструктура, то выявляется следующая последовательность их включения в текст:

- 1) болезнь (жар): *he looked ill, his face was white, a very sick and miserable boy of nine years, a fever*;
- 2) болезнь (жар) + нечто, усугубляющее данное состояние: *his face was very white, looking very strangely*;
- 3) нечто, довлеющее над болезнью: *white-faced, staring still, as he had stared, his temperature*;
- 4) нечто, заставившее саму болезнь отойти на второй план: *He was evidently holding tight onto himself about something; He had been waiting to die all day*;
- 5) снятие нечто, довлеющего над ребенком: *you aren't going to die; The hold over himself relaxed too*;
- 6) расслабление после важного нечто: *he cried very easily at little thing that were of no importance*.

Результирующую тему текста можно обозначить как «*the hold over himself about something of importance* (*himself = a very sick and miserable boy of nine years*)». Внутренняя борьба девятилетнего ребенка с нечем, которое может отнять у него любящего отца, любимые книги, привычный окружающий мир.

Интегративные процессы строятся возвращением к нескольким деталям: показание температуры (*his temperature*), взгляд, застывший в ногах кровати, бледность лица, противоречащая состоянию жара. Метафорой к описанию оцепеневшего ожидания становятся два абзаца, раздвигающие пространственные рамки рассказа: отец идет выгуливать собаку, обнаруживает выводок куропаток, охотится, допуская ряд ошибок. Действия отца могут быть перенесены на страдания сына, готовящегося принять смерть в одиночестве. Но завершение описания охоты словосочетанием *another day* дает надежду, приближает действие к развязке.

Как мы видим, интегративные процессы в коротком рассказе строятся минимальным набором лингвистических средств; их выстраивание в линейной последовательности по смысловым вехам (топикализация «ожидание») центростремительно идет к разрешению и оценке и ретроспективно, благодаря повторам, к заголовку. Заголовок становится толчком к пониманию, координатой, в которой реальное ожидание выздоровления сосуществует с воображаемым ожиданием нечто как конца жизни; любое ожидание, как ясно из рассказа, кратковременно, потому что совсем не оно составляет суть жизни. Однако моменты ожидания, проверки человека на прочность, чрезвычайно важны: так обретается мудрость, устанавливается связь и преемственность поколений (ожидание отца, когда сын повзрослеет), наконец, по-видимому, только в такие мгновения человек проясняет для себя сам, зачем он живет. Ребенок входит в мир, осмысленный взрослыми; складывающиеся в его сознании репрезентации позволяют сличать новый опыт (не все ситуации смертельно опасны) со старым (утверждение школьников во Франции о несовместимости жизни и показателя температуры в сорок четыре градуса).

События, обозначенные в тексте глаголами (*wait, hold, look, stare, gaze*), подвергаются переосмыслению путем номинализации (конверсия *wait, hold, gaze* в процессе опредмечивания – реификации). По-видимому, посредством такой когнитивной операции процессуальный референт «ждать, собрав все свои силы» концептуализируется как субстанция, опыт, приобретаемый рассказчиком и непосредственно формулируемый им самим. В его пространстве – пространстве отношений, событий, действий (*flushed, coming out, killed, messed, started, went up*), протекающих в том же временном отрезке дня ожидания, номинации *wait* и *hold* обрастают новыми, взрослыми оттенками: умением ждать, упорствовать, терпеть.

Для выведения результирующих понятий рассказа автор использует «именной стиль» метаязыка описания, позволяя проверять понимание содержания по мотивированному имени *wait* как перспективе

повествовання. При общей лаконичности лингвистических средств связности они выстраиваются в точную, четкую систему, где все акценты расставлены и несут символический характер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М.:Наука, 1981.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. -М.: Художественная литература, 1975.
3. O.P.Vorobyova. Literary Semantics in the Cognitive Perspective: Interpreting Innovative Prose // Cognitive / Communicative Aspects of English.- Cherkasy: Cherkasy State University, 1999. – P. 51-52
4. Т.А. ван Дейк. Язык. Познание. Коммуникация. -М.: Прогресс, 1989.
5. E.Hemingway. A Day's Wait // Американский рассказ XX века. Составитель Н.А.Самуэльян. -М.: Менеджер, 1996. -С.28-32.
6. M.Bradbury. The Modern American Novel. – Oxford: Oxford Univ. Press, 1983.

УДК 883X-1.081.076

ПАРАДИГМА СВІТУ ПОЕЗІЇ М.ХВИЛЬОВОГО

Хом'як Т.В.

Сучасник Миколи Хвильового поет Майк Йогансен назвав його "справжнім і оригінальним майстром". Він же сміливо ствердив: це "перший поет-робітник на Україні". І це стосувалось передусім поезії, що увійшла до трьох поетичних збірок: "Молодість" (1921), "Досвітні симфонії" (1922) і "Старі поезії" (1931). В.Сосюра ж назвав М.Хвильового "основоположником української поезії", а М.Могилянський - одним з "найталановитіших пролетарських поетів". Щоправда, С.Єфремов зауважував, що "як поет-віршовник Хвильовий дає тільки невеличкі окрушини робітничого побуту ("Швець працює" й ін.)", хоча аналізуючи його поезію, він немало залишив тонких, справедливих спостережень, з яких постає Хвильовий-поет, котрий "виявляє таке тонке розуміння справжньої сили слова й такі влучні знаходить образи, що перед ними мимоволі спинишся в захваті" [1,365].

Ю.Шевельов (Шерех) зауважував, що для світосприймання М.Хвильового "людина і світ були одно, цілісність, єдність" [2,172].

У 20-і роки про поезію М.Хвильового писали дослідники (крім уже названих - В.Гадзінський, В.Коряк, І.Кулик, А.Лейтес, Ю.Меженко, В.Поліщук та інші), а останнім часом увага науковців більше звернена на осмислення прози митця. З часом М.Хвильовий облишив поезію, перейшов на прозу, яка у нього має всі ознаки поетичності.

Поезія М.Хвильового дає багато для розкриття початкових етапів його творчості. Разом із В.Сосюрою і М.Йогансеном М.Хвильовий в "універсалі до робітництва і пролетарських митців українських" запишуть: "Мідяною сурмою скликаємо до наших лав розпорошені творчі одиниці робітництва... Формуємо загони. Організуємо регулярну армію митців пролетаріату.

Наші лави крилаті сповнюватимемо залізною дисципліною робочих ритмів і пролетарських метафор. В цьому попередники і пророки - Шевченко і Франко" [3,553]. Поети мріяли про часи вільної творчості, про побудову нового ладу:

Що нам морок, що нам смуток?
Ми йдемо - наперекір,
Ми - весні найперші гуси,
Наші дні - червоний вир
("Що нам морок" [4,308])

Згодом архетип мрії і в поезії М.Хвильового зазнає трансформації. Образ "гусей" з'явиться у творі "За обрієм зима", та вже з відчуттям осінніх мотивів ("жєвріє листопад"):

За обрієм зима, а лебедині крила
Не видно на шляхах - жєвріє листопад,
Але і промінь-цвіт не намантачить рала -
Захворів у степах.
Добраніч! У вирій ми, гуси, простяглися
За вами й я туди (вовтузиться сумнів),
І завжди так в житті: до сонця несемося,

Лишень затихнуть десь його палкі пісні. [4,327]

Свої прапорені, силу і насагу ліричний герой черпає із обривів рідного степу:

Родився я у клуні,
В степах мантачив сміх,
Виховувався в буйних
Просторах золотих
("О, рудні, ваше свято" [4,301]).

і ще рельєфніше і відвертіше означено витоків в словах:

Жевріють спогади ... про що?
Ох, повідь барв, не потопа
Жагучий потяг в безнадії
Степи! Степи!
Від вас степи, я! [4,340].

"Подих степового ліризму" (за О.Дорошкевичем) вчувається у багатьох його творах. Романтично замріяний юнак-ліричний герой поезії "Смуток" зізнається:

Люблю у полі, на могилі
стояти в вечорах
і прислухатись і молитись
тому, що там жевріє ледве,
коли далеко на селі
перекликаються собаки.

"Уже перші вірші М.Хвильового, опубліковані 1917 р., зауважує літературознавець В.Брюховецький, - звернули на себе увагу пристрасністю утвердження революційних ідеалів. Вроджений романтик за своїм світосприйняттям, гордий, вразливий, ніжний, сором'язливий і водночас - дивовижно цілеспрямований, організований, зібраний, гранично суворий в усьому, що стосувалося літератури, нещадний до себе. І все це поєднувалося в природну цілісність його натхненної натури. Вона гармоніювала духові часу, вивірялася його камертоном" [5,27].

Основним принципом осмислення картини світу у молодого поета було поєднання національного побутового і вселюдського начал.

Довкілля М.Хвильовий, котрий і сам певний час поповнював робітничі лави (про що з гордістю констатує в поезії "Досвітні симфонії": "Аз єсьм робітник...") сприймає через призму робітничого бачення. Саме міський і "заводський", зокрема, предметний світ органічно увійшов у мовну тканину поезії М.Хвильового. Щоправда, в одному з листів до Миколи Зерова М.Хвильовий дещо з іншими інтонаційними нотками пише про "робітничий" період у своєму житті: "Мене в страшенно ніякове становище ставлять деякі критики, що рекомендують мене суспільству як робітника. Виходить так, нібито я "хвастаюсь" цим. Певно, робітником я був: з молодих років до імпер[іалістичної] війни я "шалопайнічал" по заводах, цегельнях. Але все-таки, який я робітник? Був би інший час - я б цього "чину" не одмовився; тепер, коли цим "чином" дехто хоче добути собі чин - мені називатися так ніяково. Я гадаю, Ви мене розумієте. Заводського у мене залишилось: пролетарська (непоказательна) фізіономія, матеріальне становище і дух протесту. Все ж останнє я не знаю, як назвати" [6,3].

Окремі деталі, що характеризують довкілля, зрештою складаються в цілісну картину. Поет намагається персоніфікувати предметний світ, абстрагуватися до загальнолюдського, архетипного. Пафосність романтичного сприйняття світу, захоплення робітничим життям відчутні в поезії "Досвітні симфонії", ліричний герой якої гордий від того, що його "блюза пахне вугіллям" і не може зрівняти ці пахощі

ані з поглядом синім коханки,
ані з смаком першого вистріла,
ані з мукою в тих журавлях [4,318].

Радість від праці молотком асоціюється у нього з "весіллям революцій":

Ну і день! Сорочка в піні
Візерунки нв спині,
А в очах перстніє синьо,
Як у червеньові дні
("Молотки" [4,310]).

Здається, на перший погляд, внутрішній стан ліричного героя безжурним, бездумно легким, проте цілеспрямованим:

- Ой, куди ж ми йдемо,
парубки кремезні?
- У завод! У завод!
- Ой хотілось любії

на лани широкії
в квітах поринають!
- Ні! Туди не хочемо
що-на! завовтузилося -
ми йдемо кувать...
("На вулиці Свято" [4,331])

Свій розпач і біль герой, як йому здається, може вгамувати лише в робітничих кварталах:

Піду я у робітничий квартал,
Заховаю там слизький сум...
("Моя золота береза" [4,329]).

Велике емоційне навантаження несуть ряди порівнянь, де предмети і дії порівнюються з ознаками заводських реалій:

О життя, громострільний коваль,
І ти, кузня - земля громовиць,
Я, ваш син - хуртовина і сталь,
Ваша міць ("Не шкодуй, моя мила мати" [4,303]).

Часто поетика творів пов'язана з урбаністичними деталями, образами ("хмара-чавунний, розпатланий сволок" - "Іду я додому" [4,311]).

У гармонію степової ідилії вриваються урбаністичні мотиви, породжені часом:

Але колись заводи
Покликали міцніш
І я в лани, городи
Встромив забуття ніж
("О, рудні, ваше свято" [4,301])

Через урбаністичні деталі-реалії передано слова-зізнання в любові до життя як сенсу буття, які сповнені оптимістичного пафосу (романтика вітаїзму, що на повну силу самореалізується в новелістиці М.Хвильового). У поезії "Не шкодуй, моя мила мати" ліричний герой зізнається:

Ледве ранок тремтячий, рожевий
Оголити темряву підскоче,
Я, як сонце безкрайо веселе,
На завод положу свої очі [4.303].

Поступово намічається розрив діалектичних зв'язків зі степом, з рідними коренями, хоча і проявляється це поки що на рівні підсвідомості:

Тепер іду новітній
І лине буйний спів
Я вам, заводи рідні,
Несу вінок з огнів
("О, рудні, ваше свято" [4,301]).

Мотив туги вже окреслений. Ліричний герой звертається до матері і стверджує, що "вірний" її заповіту, хоча "степ рясний залишив".

Бачення світу М.Хвильовим відбиває його індивідуально-експресіоністичне сприймання дійсності, в якій послідовно вирізняються риси загальнолюдського, архетипного, планетарного. Поєднання різних підходів до відображення в одній цілісній картині світу характерне взагалі для творчості М.Хвильового.

Парадигма світу його поезії окреслена широким колом проблем, які узагальнено філософськи можна означити словами самого ж поета так:

Пізнайте все в віках і над віками [4,321].

Людину поет розглядає як часточку природи, космосу, часом таку недосконалу:

Собака почуває проміння сонця,
а ти - о чоловіче - ти знаєш блиск
байдужих зор? [4,321]

У поезії "Клявіатурне" він закликає:

Шукайте метрополію свідомого життя [4,321].

Ліричний герой з гіркотою вигукує:

А сьогодні ваше ізмарагдове слово
На чорта?
На чорта, коли нема молитви? [4,321]

І закликає:

Молимося тобі, невідомість минулого,
сучасного і майбутнього.
Молимося мудрості і віку, і секунд.
Молимося тому, чого не знаємо,
бо наша молитва - жага все-всепізнання [4,322].

Парадигма світу М.Хвильового традиційна як усічене й дещо спрощене відтворення всього добутку уявлень про світ у даній традиції, взятих у їх системному та операційному аспекті (за В.Топоровим). Актуальна картина світу неминуче зв'язується з космогонічними схемами, що пояснюється позицією М.Хвильового до нового часу.

Поетичні твори М.Хвильового композиційно нерідко наближаються до поезії-розміркування, де художнє узагальнення здійснюється і на рівні образів-понять, залучаючи у свою сферу публіцистичне і філософське мислення і мовлення. У поезії "Пам'яті Гната Михайличенка" пафосно ствердно, рішуче й непохитно через окличні інтонації проголошено:

Товаришу! Сьогодні ми всесвітні,
безсмертні, як життя,
і вічні, як простори... [4,325]

Поет по-філософському трактує вічні теми, наповнюючи їх актуальним суспільним, етичним і естетичним змістом. Своїм художнім словом він прагне розбудити сумління читача, спонукаючи його до творення і активного способу життя. Абстрактні й конкретні поняття входять у візію світу поета, створюючи неповторну образну тканину. Інтонація часто урочиста, навіть відкрито патетична:

Та як же хороше гуртом зорю кохати
І мити їй в ставах волосся блиск рудий.
А з днем новітнім йти - з цим півником чубатим
По пахоцах життя у зоряні сади [4,335].

Радість оновлення і усвідомлення злету нового життя прочитується у кожній фразі. Мовна палітра тексту насичена символами, що вживалися в громадянській ліриці (мрії, зоряні сади, щастя голубине) ще з часів М.Старицького (слово "мрія", як стверджують фахівці, увів у художні тексти вперше саме він та ще в цей же час - Олена Пчілка), але у М.Хвильового вони ліричніші, по-своєму переосмислені і розширені контекстом.

М.Хвильовий створює свою систему символічних знаків - конструктивних елементів контексту, моделюючи сутність світу, який, на думку поета, полягає у зіткненнях, суперечностях, боротьбі. Він помічає їх всюди, зокрема в природі, в людській душі, в історичних катаклізмах. Герц протистояння - це і є той світ, у якому живе ліричний герой.

Ліричний герой-поет нагадує в поезії М.Хвильового глибоко узагальнений образ митця, що символізує то біблійного пророка з екстатичними переживаннями, то громадянина, трибуна, борця:

Як хочеться, хочеться взяти скарб,
ті червінці-блискавки під дубком,
в позолоту кралею уквітчать
те життя сучасне, що скиглить.
Ой, зацвіла, папороть, зацвіла,
та не в казці жити нам, а в борні [4,383].

Або:

А Україна, всесвіт -
в купелі боротьби,
і біля них - матуся неминучість [4,355].

О, де ж ти? Де ти, златоустий
Співець індустрій? [4,335] - у романтичному пориві і дещо навіть розпачливо

запитує поет.

Інтелігентно-розмовне та сповідальне мовлення, єдність предметно-реальних і абстрактних образів як фундаменту ліричної нарації (іноді і поряд з урочистою лексикою) - все сприяє створенню особливої атмосфери поезії.

Ліричний герой поета болісно шукає істину. Він здатен (і має намір!) розв'язати корінні питання етичного і соціального влаштування світу:

Так споконвіку було.
Одні упирались з ганчіркою в руці,
а другі тяглись до стягу зорі
і йшли за хвостами комет,
горіх розкусивши буття [4,354].

Натуралістично-реалістичною бачиться поезія "Голод", котра складається із нагнітаючих відчуття моторошного жаху деталей-реалій на означення неприродного катаклізму: "обгризли дерева за повіткою коні", "за повіткою голодні собаки Доїдають торішній гній". Символьні картини пейзажу посилюють відчуття трагізму:

А сонце нагартовані язика гостре,
А сонце в рослину смертельні ножі.
Гинуть у тузі тремтячі роси...
...Конає спечений грім...

І як наслідок передача апокаліпсисних картин у чуттєвій сфері емоцій:

Клубиться по шляхах і по оселях стогін
Жах росте.
...
Розпука біжить [4,327].

Проблему голодомору порушено і в поезії "Зелена туга":

Коли іду додому
...чи ліхтарів зідхання...
Та тільки мабуть люди
з голодної губернії...
А, може, і під'їзди
в розпуці завивають...
і холодніє час.

У багатошаровій структурі лірики М.Хвильовий моделює психічний світ особистості, котра піднеслась до епохальної свідомості свого сучасника у повному вияві його духовного досвіду. Ця обставина зумовлює і множинність символічних втілень ліричного героя, котрі існують і в синхронному, і в діахронному вимірі, співіснують, взаємодіють, часом виступаючи антитезами. Має місце, по суті, принцип поліфонізму вираження і буття ліричного героя. Звідси і наявність в поезії М.Хвильового різних типів поетичного мовлення - наспівно-емоційного, наративно-драматичного, ораторського, розмовного, публіцистичного.

У М.Хвильового немало ніжно-трепетних висловлювань у поезії, які, попри всі життєві катаклізми, залишаються вічними, хвилюватимуть і вражатимуть своєю філософською глибиною і ліричною проникливістю:

Блакитний мед до уст прилип,
душа - метелик колекційний,
приколена надхненням до небес [4,340].

Або:

Але життя тремтить любов'ю.
Здоров'ям пишним квітнуть всі.
По діамантовій росі
Йде чоловік [4,342].

Або:

І іду я дорогою, вітром,
На долоні у мене зоря... [4,39]

Ліричний герой часто виступає від імені свого "я" ("Я проростаю мудрістю, величністю природи", "Я вже бреду по мрійній вогкості, по асфальтах прийдешнього", "Не кожний а я у нетрі йду за золотом життя"). М.Хвильовий у своїй поетичній творчості художньо матеріалізував високу гармонію взаємин ліричного героя з природою як діалог двох культур - культури людини і культури природи, що постійно взаємодіють. "Я проростаю мудрістю, величністю природи" - стверджує ліричний герой.

Перехід від світу людини до світу природи відбувається несилувано, при цьому характер настрою ліричного героя логічно розвивається і продовжується в настроях природи, конкретизуючись в категоріях звуку, кольору, запаху. Усе в природі перебуває в стані постійної зміни - і запах, і забарвлення, і міра відкритості людини.

Світ природи, виписаний М.Хвильовим, ніби покликаний рятувати людську душу від збудження, очерствіння, від жорстокості, піднімаючи її над тимчасовістю обставин. У цьому закладено потужний гуманістичний потенціал, який став особливо необхідним сьогодні, коли рветься прадавній зв'язок між

людиною і природою. Картина світу, осмислена художником через категорії часу і простору, має й сьогодні повертати читача на наближення до неї, а відтак - до самого себе.

М.Хвильовий, як і його сучасники В.Поліщук, М.Семенко, П.Тичина, створив немало поетичних неологізмів ("запаштетився гул", "затротуарилось повітря", "кучугури кучугурили", "закольоратурила кольорами веселка" та ін.). Для метафоризації поезії характерна непослідовність асоціацій, переплетення часово-просторових понять. Як поет М.Хвильовий виступав за вільний розвиток поезії, проти сліпого наслідування як в галузі змісту, так і форми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Єфремов С. Микола Хвильовий // Хвильовий Микола. Твори в п'ятьох томах. - Т.5. - Нью-Йорк-Балтимор-Торонто: Смолоскип. - 1986. - С.363-373.
2. Шерех Ю. Хвильовий без політики // Березіль. - 1991. - №9. - С.172.
3. Хвильовий Микола, Сосюра Володимир, Йогансен Марк. Наш Універсал // Хвильовий Микола. Твори в п'ятьох томах. - Т.4. - Нью-Йорк-Балтимор-Торонто: Смолоскип. - 1986. - С.553-555.
4. Хвильовий Микола. Твори в п'ятьох томах. - Т.3. - Нью-Йорк-Балтимор-Торонто: Смолоскип. - 1986.
5. Брюховецький В. Романтик з непоступливою вдачею // Рад. літературознавство. - 1989. - №8. - С.25-29.
6. Листи Миколи Хвильового до Миколи Зерова (Підготовка текстів та примітки В.Брюховецького) // Рад. літературознавство. - 1989. - №7. - С.3-16.

УДК 8830-95.081

ПОЕТИКА ПУБЛІЦИСТИКИ О.ОЛЬЖИЧА

Чернявська Л.В.

Публіцистична спадщина письменників-емігрантів другого покоління 30-40-х років ХХ століття відзначається надзвичайною популярністю есеїстики. Саме форма есе відповідала настанові творення суспільно-політичної думки, яка б знаходила відгук у серцях багатьох, була здатна залучати до вже сформованого кола однодумців нових прибічників. Адаже стиль есе, як зазначають укладачі "Літературного словника-довідника", "вирізняється образністю, афористичністю, використанням свіжих метафор, нових поетичних образів, свідомою настановою на розмовну інформацію і лексику" [1,149], його характеризує висока емоційність, наснага, суб'єктивізм, віра в консолідацію нації, її здатність до боротьби. До форми есе звертаються Д.Донцов, Ю.Липа, Є.Маланюк, О.Теліга, У.Самчук, О.Ольжич.

Наголосимо на тих завданнях, які ставились перед публіцистами-емігрантами. Це, насамперед, спрямоване до української молоді на еміграції звернення-заклик до об'єднання і спільної роботи в ім'я державного самоздійснення української нації. Важливим при цьому є людський фактор - особистість із стійкими поглядами, сформованими на основі національних раритетів моралі, історичного самовизначення, людини цілісної і гармонійної. Ідеологія націоналізму стає своєрідним дороговказом нації, позбавленої власної держави, тому основою руху стає ідея Нації, яку й стверджує еміграційна література.

Визначення основного завдання дає змогу окреслити похідні, зокрема, літературний аспект концепції нової націоналістичної духовності, яка, на думку Б.Червака, "розвивається на трьох площинах: культурній, суспільно-політичній та релігійній" [2,7], а також пошук нових ідеалів, виформування філософсько-естетичних принципів націоналізму, його основних категорій. Саме із врахуванням зауваженого слід шукати підходи до розгляду публіцистики О.Ольжича.

Укладачі збірки творів "Незнаному Воякові" виступи О.Кандиби у пресі, пов'язані з політичною діяльністю, відмежували від його науково-популярних розвідок, подавши перші під рубрикою "Політика", а культурологічні, літературознавчі студії та праці з педагогіки віднесли до "Публіцистики". Незрозумілою лишається підстава, на основі якої укладачі розмежували "публіцистику" та "політику".

Звичайно ж не всі публіцистичні твори письменника потрапили до видання "Незнаному Воякові", не знаходимо серед них таких праць, як "Героїзм в українській словесності", "ХХ століття", "Хотіння бути" та інші. Віднайти всі публіцистичні твори, що належать перу О.Ольжича, є важливим завданням через те, що деякі з них були підписані псевдонімами, якими він користувався рідко, або й взагалі в одиничних

випадках. Найпоширенішими псевдонімами є Д.КАРДАШ, О.К. (Олег Кандиба), ОЛЬЖИЧ, часто підписується він справжнім ім'ям ОЛЕГ КАНДИБА, зустрічаються й такі підписи Н.САМ, М.ЗАПОТОЧНИЙ. Відомо, що письменник у псевдонімі використовував великі літери. О.Мишанич на науково-практичній конференції "Олег Ольжич: концепція національного стилю в українському державотворенні та культурі" звернув увагу на те, що О.Кандиба, перебуваючи на Карпатській Україні 1938-1939 року у справах Культурної Референтури ОУН, був причетний до видання хустського місячника культури "Говерля". На думку дослідника, стаття "Українська література і 20-річчя большевицької революції", що вийшла у першому номері "Говерлі" за 1939 р. й підписана ОЛЕ, належить О.Ольжичу. Про приналежність статті до творчого доробку письменника свідчить і стиль твору.

Деякі статті писались англійською, чеською, німецькою мовами. Вони мали на меті познайомити європейського інтелігента з національною культурою України, розвінчати псевдо-демократизм радянської влади, заангажованість радянської культури тощо (зокрема, йдеться про недруковану статтю "The Trotskyite And Soviet Monotheism").

Сучасна теорія публіцистики пропонує розмаїту систему жанрових форм і тематичних об'єктів цього виду мистецтва, тому варто визначитись, що буде взято за основу аналізу жанрової специфіки публіцистики О.Ольжича.

Певна частина дослідників схильна вважати, що публіцистика є своєрідною формою політичного пізнання та відбиття дійсності у різних її проявах, а основною функцією її є формування суспільної думки [3,47]. Звичайно, політична тематика займає особливе місце в інформаційній пресі, але вона не єдина в творчій типології публіцистики, органічною частиною якої є науково-популярна і науково-художня. Проте слід зважити на певні відмінності цих видів, адже вони становлять особливий тип творчості, який вимагає від автора різних підходів до висвітлення проблеми, іншого типу мислення. Художня література оперує образами, публіцистика - фактами, важливу роль при цьому відіграє деталь, яка може окреслити риси людини. Спосіб її зображення дає підстави говорити про "авторську концепцію героя" або навіть про "публіцистичний образ" [4,58].

Незаперечною є місткість авторського фактору в публіцистиці, високий ступінь суб'єктивності, зумовлений основними завданнями публіциста:

1. Подати коментарі до фактів.
2. Висловити власні думки щодо висвітлених питань.
3. Сформуванню й поглибити розуміння факта читачем.

Публіцистичний твір містить у собі такі елементи, як об'єктивний факт, обставини його появи, форма подання літературно-художньо осмислених подій, де манера викладу залежить від ідеологічних настанов, філософсько-естетичних позицій.

Видову систему публіцистики вдало окреслив Є.Прохоров, що запропонував такі типи: "подійна", "оглядова" (публіцистичний твір на межі репортажу і нарису), "проблемна", портретна. Літературні форми та жанри публіцистики включають різновиди суспільно-політичного дослідження, статті (проблемно-теоретична, інформаційно-оглядова, полемічна тощо), репортаж, репліка, інтерв'ю, бесіда, промова, доповідь, ювілейний жанр, памфлет, портрет, етюд, есе, начерк, хроніка, спогади тощо [5,58].

Літературна критика не є публіцистикою у чистому вигляді, але вона набуває рис публіцистичності, що виявляється у суспільному аспекті підходу до художнього твору, визначення ідейних завдань його, якщо такі, звичайно, наявні. Близькими до публіцистики є деякі жанри художньої літератури, зокрема публіцистична поезія О.Ольжича.

Публіцистична творчість письменника більшою чи меншою мірою була дотична до його праці у Культурній Референтурі ПУН. Дослідники спадщини О.Ольжича окреслюють тематичні об'єкти та проблематику його творів. Р.Гром'як зазначає, що "він розробляв концепцію духовної консолідації нації, часто виступав у відкритій загальнодемократичній і підпільно-національній пресі зі статтями, присвяченими двом проблемам: культурній політиці українських націоналістів і формуванню національної самосвідомості" [6,21]. О.Лашенко ("Життя Олега Кандиби-О.Ольжича", "Др Олег Кандиба-О.Ольжич - творець Культурної Референтури ПУН") виділяє такі групи публіцистичних творів:

1. Проблеми визвольної боротьби та українського націоналізму, революційна діяльність О.Ольжича. Сюди ж зараховуються і віршовані памфлети на актуальні політичні теми.
2. Теми української культури. Ці твори визначали ідейний зміст Культурної Референтури, засновником якої був сам Олег Кандиба.
3. Порушення проблеми освіти і національного виховання молоді. Ряд статей, присвячених цій проблемі, є неповним висвітленням педагогічної концепції письменника.
4. Суспільно-політичний портрет конкретної особи, доби в цілому.

У своїй інтердисциплінарній семіотичній системі Умберто Еко, досліджуючи комунікативні здатності тексту, у тісному взаємозв'язку розглядає риторичну та ідеологію: "Під ідеологією ми розуміємо сукупність знання адресата і групи, до якої адресат належить, а також його систему психологічних сподівань, позицію його мислення, набутий ним досвід, його моральні принципи" [7,420]. Справедливим буде твердження, що О.Ольжич у статтях "Весняні грища молоді", "Українське дошкілля", "Виховання молоді" у контексті заходів формування юної особистості вдається до творення тексту-кода, що залучається до системи елементів у концепції національної духовності.

За свідченням О.Лашенка, стаття "Виховання молоді" була видрукована в альманасі "Сурми" (Прага) в 1941 р. У тому ж році були написані й інші праці з виховання. О.Кандиба вже мав досвід у сфері творення системи національних цінностей в поезії й публіцистиці і переносить його на сферу педагогіки, виховання. Крім того він був автором розділу "Культура, національне виховання та освіта" в Тезах Другого Великого Збору Українських націоналістів (1938), де було накреслено шляхи і завдання роботи Культурної Референтури в цій галузі.

За жанром "Виховання молоді", "Українське дошкілля", "Весняні грища молоді" є проблемно-оглядовими статтями, в яких досліджуються принципи педагогіки, заснованої на народній традиційній основі з сильним ідеологічним елементом. Відповідно до концепції національної духовності формуються основні положення виховання української молоді:

1. Кожна вікова група має бути орієнтована на певний ідеал. У дошкільному вихованні основним принципом є народність, варто приділити увагу народним дитячим іграм, пісням, іграшці, театру, "вертепу" і т.п., головним є формування особистості у національній стихії: "Українське дошкілля повинно бути українське" [8,134]. В цей період закладаються основи юної особистості. У період "доростання" [9,136] наголос має бути поставлений на героїко-романтичному ідеалі, історичній традиції. Як відзначає теоретик національної педагогіки Г.Ващенко, "завдяки їм [традиціям - Л.Ч.] зберігається й розвивається національна мова, без якої неможливе існування нації, зберігається релігія, звичаї, здобутки мистецької творчості, світогляд, народні ідеали - все те, що створює обличчя народу, що відрізняє його від інших народів" [10,101-102]. На юнацький вік припадає остаточне формування особистості, коли "юнак готує себе до практичного творчого життя як зрілий громадянин-націоналіст, повна людина і будівничий в одній з ділянок життя" [9,138].

2. Національне самоусвідомлення має дати поштовх до прагнення утворити свою самостійну державу. Це основна мета концепції націоналістичного виховання.

3. Чинниками формування особистості є орієнтація на українознавчий матеріал, найкращі твори українських письменників, які б розкривали величне героїчне минуле народу (історична традиція), спорт, що підкреслює "войовничі первні" [11,131], народне мистецтво, релігія.

О.Ольжич робить свій внесок у формування концепції народної педагогіки, тому його студії з виховання та освіти важко назвати публіцистичними творами у чистому вигляді. Серйозний науковий підхід, вагома фактологічна база статей (зокрема, підбірки ігор (Перепілка, Мак, Мости і т.д.), спортивних вправ (маршові змагання, біг, лук, ратище і т.п.), класичних творів іноземних письменників (Сетон-Томпсон, Лонг, Робертс, Кіплінг тощо) свідчать про їх приналежність до української наукової прози. Дослідження цих текстів доводить, що в них наявні такі елементи поетики:

1. Риторичність (тут мається на увазі одне з визначень риторичності, поданих У.Еко: "Риторика як техніка розпорядження певними аргументаційними механізмами, які дозволяють генерувати переконливі аргументації, сперті на помірковану діалектичну суперечність між інформацією та редунацією" [7,424]), а отже й спрямованість тексту не тільки на прочитання, але й на виголошення його. Одним із засобів творення риторичності тексту є підкреслення певних слів і висловлювань: "Свято Весни", яке нас тут цікавить, своїм матеріалом чи не найбагатше" [11,131]; "Щодо засобів і матеріалу, то народня культура достачає тут багато скарбу" [8,133]; "В основі дошкільного виховання повинна лежати н а р о д н і с т ь як підвалина національної культури взагалі" [9,135]. Вживання емоційно-насиченої лексики, зокрема із сильним ідеологічним струменем, є не тільки засобом риторичності, а й елементом публіцистичності, агітаційних методів утвердження ідей.

2. "Націєрозповідність" є здатністю тексту до визначення семіотики слів і символів, які визначають сутність національного життя. Тут мається на увазі не лише сфокусування уваги автора на національності змісту й форми виховання молоді, а й до "прихованих", значущих основ національної культури. Як зазначає автор терміна "націєрозповідність" Гомі Бгабга, "найпрогресивнішого розвитку з таких позицій зазнає дискурсивна концепція ідеології - ідеологія (подібно до мови) концептуалізується з погляду артикуляції елементів" [12,559]. Основами концепції національного виховання є виявлення фізичних і психічних особливостей народу, його призначення.

3. Актуальність тематики. Виховний ідеал отримує розвиток не лише в педагогічних системах, творах педагогів, він активно розробляється письменниками, зокрема досить струнка концепція виховання виявляється в поезії О.Ольжича, а також у його творах для дітей.

4. Вмотивованість вибору жанрової форми наукової статті пов'язується з попереднім пунктом актуальності тематики. У своїй письменницькій творчості поет неодноразово звертається до розробок виховного ідеалу, тому під час роботи на культурно-освітній ниві з'являється думка написати ряд статей з цієї проблеми. Автор подає стислий аналіз потреб доби і тих засобів, що необхідно залучати для

всебічного розвитку особистості, вказує на методи та конкретні заходи, які належить застосувати педагогам. На жаль, О.Ольжич не встиг здійснити все задумане у галузі розвитку освіти й виховання.

Студії з літературознавства складаються з 7 творів. Літературна критика є своєрідним відгалуженням публіцистики. Одним з найпопулярніших жанрів літературно-критичної діяльності є стаття, яка функціонує в таких жанрових різновидах, як проблемна, полемічна, оглядова, ювілейна, стаття-діалог, літературно-критична, есе [1,654].

Тематика науково-критичних розвідок охоплює завдання й шляхи розвитку новітньої української літератури, зокрема, героїчної поезії, що спирається на давні традиції дружинної поезії; роздуми про потреби національної культури й аналіз сучасного літературного процесу на Україні та в діаспорі; оцінка конкретних фактів, авторів, творів.

Оглядова стаття "Два світовідчуження", в якій розглядаються три збірки поезій російських та дві збірки українських авторів, близька до стилю Д.Донцова. Назва твору перегукується з його статтею "L'art pour L'art" чи як стимул життя?", де теоретик українського ідеалізму, протиставляючи песимізму в літературі активність, розвиває висловлені раніше думки про опозицію цих естетичних категорій сучасного письменства, і, наводячи приклади, виносить гасло: "Дві естетики, два світовідчуження, дві краси". Цей звіт Д.Донцова був здійснений в 1935 р., а стаття О.Ольжича написана у 1931. Теоретичним підґрунтям для її створення є донцовська "Естетика декадансу". На основі розмежування активного (рух, пошук пристрастей і конфліктів) та пасивного (мотиви туги, втоми, ностальгії) [13,177], трактування теми смерті як перемоги духовного над тілесним у естетиці трагічного відбувається визначення національної концепції культури. Протиставлення російського й українського світовідчуження засноване на виявленні основних тематичних пар: безнадія-смерть (московські поети), сила духу - смерть як "печать любові" (українські поети).

Оглядова стаття, присвячена опису певного явища, в даному випадку специфіки національної культури, не вимагає всебічного і глибокого аналізу запропонованої проблеми. Передбачається високий рівень суб'єктивності, значна кількість ілюстративного матеріалу. Поетика жанру зумовлює її складові.

Пропорція істини і суб'єктивності автора твору визначається метою протиставлення. Підхід до аналізу збірок поезій не вичерпується розглядом сили духу у віршах, тематики, настроєвої тональності. Висновок О.Кандиби (саме так підписано твір) розкриває істину тверджень: "Могутнє стремління до досягнення національного ідеалу надає йому вартостей абсолюту. Він стоїть поза кожним скепсисом. А визнання одного абсолюту неминуче тягне за собою ряд інших, встановлюючи систему нерушимих ідей, скалю вартостей. Від нації до одиниці. Так родиться ідеалізм" [14,144]. Пошук шляхів національного мистецтва поетів-емігрантів продовжує літературну дискусію 1925-1928 років, розпочату М.Хвильовим. О.Ольжич виводить її на площину творення сучасної української культури, що має бути обернена до потреб нації, бути самобутньою, повнокровною частиною європейської культури. Він, критично осмисливши надбання "фаустівської" цивілізації, закликає не ставити за ідола Європу. Автор у даному питанні не входить у протиріччя з опонентом просвітянсько-московської критики М.Хвильовим, який закликав до орієнтації на "психологічну" Європу подалі від Москви, сформулювавши концепцію нового стилю "романтики вітаїзму", художньою природою якого, за визначенням письменника, є "бойовий ідеалізм". "Трагічний оптимізм" О.Ольжича, Є.Маланюка, Ю.Липи, Ю.Клена та "романтика вітаїзму" М.Хвильового живиться єдиним джерелом - національною героїкою, войовничістю, шуканням немеркнучих ідеалів. "Ми виходимо не з сахаринно-народницьких засад, які затримують національний розвиток, - пише автор памфлету "Думки проти течії", - а з глибокого розуміння національної проблеми" [15,472]. Частина статті О.Кандиби, що містить висновок наведених попереду фактів і думок, переконує у перспективності, високій вартості й унікальності національного мистецтва. Ця частина - "Хотіння бути" - була передрукована у 1977 році в календарі-Альманасі Нового Шляху і у такому вигляді даний уривок увійшов до збірки "Цитаделя Духа" (1991). Проблема повноти, істинності тексту розкривається у подачі фактів, які розташовано в певній логічній послідовності, і які дозволяють висвітлити тему в незвичайному ракурсі. Автор використовує порівняльний метод.

Стилістично текст статті неоднорідний. Характеристики поетів лаконічні та чіткі, вони розчленовують текст на мінімальні уривки, інтонаційно виразно оформлені, з влучними визначеннями творчих концепцій, наприклад: "Юрій Липа. Моноліт. Цілковита самостійність, могутній пафос і програм, програм з м'яса і крові" [14,139]. Емоційний темпоритм уривка виказує авторське захоплення творами даного поета, його індивідуальну причетність до творення войовничого чину, сильної ідейно й художньо вартісної поезії. Така манера аналізу нав'язана, певною мірою, досвідом Д.Донцова, який так, скажімо, характеризує творчість О.Ольжича: "Герольдом нової краси є і О.Ольжич. Він теж оман не знає, він знає свою добу "жорстоку, як вовчиця". І його Бог - як Бог інших з тої самої плеяди, грізний Бог..." [16,282]. О.Кандиба творчо запозичив пафосність вислову, максималізм, повне неприйняття пасивності. Оригінальними ознаками його статті є суворий лаконізм і вражаюча місткість характеристик. Риторичність твору, його відкритість, полемічність створюється додатковими запитаннями, які автор

вводить для актуалізації певних думок: "По однім боці - розпука, по другім - віра. Чому розпука? Таке вже, треба гадати, національне московське світовідчуття".

Самобутньою рисою О.Ольжича-літературознавця стала природна іронічність, тонке глузування. Серед прийомів іронічного відзначимо вживання цитат російською мовою ("Англієць і навіть негр тішається виглядом зеленої луки, від якої у москаля "галава мутнеє" [14,140]), подача матеріалу із створенням комічної ситуації ("Безмірно одноманітний, хоч його блоківські христосики у "венчиках" літають на аеропланах, а янголи розминаються з дирижаблями" [14,139]), підкреслення невмотивованості чи непослідовності дій, вчинків ("Шукати побачення з безконечністю і тратити дар мови від її присутності... Конфуз, що трапляється з дуже молодими зальотниками" [14,140-141]), подача уривків з творів із дотепними коментарями ("Та й революція московська тут змальовується в стилі "побасьонкі". Ось завершення подорожі аргонавтів по золоте руно, "афчіну" на мові третього Риму:

А капітан смейотся: "Мореходи!
Ех ви, афчіна! Мужічйо! Руно!
Сівуху вам тянуть, а не віно".

Такий погляд Ладінського. Подібний народ ледве натхне силою рідну поезію" [14,142]).

Іронічність як характерна риса поезики української наукової літератури засвідчена у розробках Н.Зілінської [17,134]. Дослідниця пропонує до розгляду один з органічних елементів поезики - метафоричність тексту, що має на меті унаочнити сказане, полегшити його сприйняття, поглибити задоволення читача від тексту. Метафоричність О.Кандиби виявляється у створенні сильних образів, що у різних ситуаціях ілюструють суть національного світовідчуття поетів: "З другого боку Муза, що її обходять не "закати" і не "рози", а те неминує, п'янке, що висить у повітрі і готове кожної хвилини впасти тисячами громів".

Найважливішою функцією цієї статті є її аксіологічна місткість, тобто підкреслення ціннісних орієнтацій української поезії, що ввібрала в себе ознаки часу, духовні факти оточуючої дійсності. Відчувається глибока направленість творчості українських поетів-емігрантів на естетику сили, єдності нації. Тому в даному випадку визначення жанру як оглядової статті буде неповним. Це проблемна оглядова стаття.

Продовженням теми формування естетики сучасної поезії є есе "Войовнича неокласика". Твір емоційний, закличний, хоча, певною мірою, переобтяжений цитатами, за якими особистість автора-публіциста почасти губиться. Нарис не претендує на глибоке і всебічне трактування теми, у логічній послідовності уривків віршів, з'єднаних репліками автора, постає поезія героїчної неокласики митців на Україні та в еміграції. Твір швидше націлений на публічний виступ, ніж на наукове дослідження. Це зумовлено тим, що він друкувався в журналі "Самостійна думка", певно ж на замовлення, а тому вимагав не заглиблень у літературознавчі проблеми, а пафосності викладу, здатності тексту підіймати дух. Із цим завданням письменник вдало справився. Есе показує обізнаність автора в українській поезії, умінні вихопити з поетичного тексту слова, здатні вражати, пробуджувати душу читача. О.Ольжич фіксує тонкі нюанси і перебіг думок, перегуки віршів. Формується струнка концепція героя - людини рішучої і безстрашною. Ідеал героя поетичних творів переходить на сторінки публіцистичних творів. Жанр есе відповідає не лише завданням статті, а й є впливом існуючого літературного оточення - есеїстикою Д.Донцова, Є.Маланюка, Ю.Липи, У.Самчука. Зчіплення думок відбувається за логікою взаємопереходу деталей і образів у нові специфічні форми вираження на основі поетичної школи неокласиків - "мілітаризмі". Творення цілісності тексту відбувається методом відбору окремих фактів - тверджень, відібраних й скомпонованих у певній послідовності.

Сильною у творі є авторська позиція, яка відбивається й у відборі матеріалу, й оцінках і репліках, що його супроводжують. Аналіз фактів спрямований на масштабне бачення - висвітлення реальної картини дійсності в сучасній поезії. Найпоширенішим прийомом є аналогія, що у поєднанні з риторичними запитаннями, емоційно-забарвленою лексикою (Радянщина, барикади, Українська революція, дружини лицарство), яскравою метафорикою ("тонули в туманах символічної безнадії", поети залучили "бойові фанфари до свого ідейного арсеналу"), символічною образністю (Войовничий Апольон, святий Юрій) формує художнє ядро твору, свідчить про хист і достатній літературний досвід автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. - К.: ВЦ "Академія", 1997. - 752 с.
2. Червак Б. Дух животворить (до питання про концепцію націоналістичної духовності) // Червак Б. Між лезом меча і сріблом полину. - Дрогобич, 1994. - С.3-16.
3. Черепанов М.С. Проблемы теории публицистики. - М.: "Мысль", 1971. - 191 с.
4. Парцей М.П. Авторський фактор у публіцистиці. - Львів: Світ, 1990. - 200 с.
5. Ковалев В.А. Вопросы теории публицистики // Русская литература. - 1985. - № 1. - С.57-72.

6. Гром'як Р.Т. Ольжичева концепція національної самосвідомості // Формування громадянської самосвідомості молоді. Тези і матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої роковинам О.Ольжича 24-25 лютого 1995 р. - Донецьк: ДонДУ, 1995. - С.21-22.
7. Умберто Еко Риторика та ідеологія (Фрагмент з книги "Відсутня структура") // Слово. Знак. Дискурс. Антологія Світової літературно-критичної думки ХХ ст. - Львів: Літопис, 1996. - С.420-427.
8. Ольжич О. Українське дошкілля // Ольжич О. Незнаному Воякові. - К.: Дніпро, 1994. - С.132-134.
9. Ольжич О. Виховання молоді // Ольжич О. Незнаному Воякові. - К.: Дніпро, 1994. - С.134-138.
10. Ващенко Г. Виховний ідеал. - Полтава: Ред. газети "Полтавський вісник", 1994. - 191с.
11. Ольжич О. Весняні грища молоді // Ольжич О. Незнаному Воякові. - К.: Дніпро, 1994. - С.130-132.
12. Бгабга Гомі Націєрозповідність (передмова до книги "Нація і розповідь") // Слово. Знак. Дискурс. Антологія Світової літературно-критичної думки ХХ ст. - Львів: Літопис, 1996. - С.559-561.
13. Донцов Д. Естетика декадансу // Донцов Д. Дві літератури нашої доби. - Львів, Книгозбірня "Просвіта", 1991. - С.176-206.
14. Кандиба О. Два світовідчуження // Ольжич О. Незнаному Воякові. - К.: Дніпро, 1994. - С.139-144.
15. Хвильовий М. Думки проти течії // Хвильовий М. Твори: У 2 т. Т.2. - К., Дніпро, 1990. - С.444-514.
16. Донцов Д. Трагічні оптимісти // Донцов Д. Дві літератури нашої доби. - Львів, Книгозбірня "Просвіта", 1991. - С.279-285.
17. Зелінська Н. Поетика української наукової прози: спомин про майбутнє // Літературознавство. Бібліографія. Інформатика. Третій міжнародний конгрес україністів 26-29 серпня 1996. - Харків: Око, 1996. - С.133-136.

УДК 883 Ф-1.081

ПОЕТИКА ІСТОРІОСОФСЬКИХ ПОЕЗІЙ М.ФІЛЯНСЬКОГО

Шапошникова І.Ф.

У сучасній літературознавчій науці поняття поетики набуло нового осмислення, принципово нового значення. Цей термін, введений у науковий обіг ще Аристотелем, тлумачився по-різному представниками різноманітних шкіл і течій. Але завжди найгострішою, найсуттєвішою проблемою була "проблема аналізу художнього твору в єдності змісту і форми" [20,4]. На думку більшості науковців, "поетика, у сучасному розумінні цього слова, може досліджуватися тільки як система" [9,7]. Інакше кажучи, при вивченні особливостей поетики повинен застосовуватися системний підхід - "найбільш досконалий і найбільш точний спосіб аналізу, який може тільки пропонувати літературно-критичній практиці теоретичне літературознавство" [9,9].

Процес всебічного пізнання художнього твору ґрунтується не тільки на аналізі. "Абсолютно безперечною щодо літературознавства є потреба як наукового аналізу, так і синтезу та прогнозу" [15,142]. Цієї думки дотримується і О.Бушмін, як і ряд інших дослідників, справедливо закликаючи "знаходити шляхи і способи аналізу розчленування художніх єдностей і їх наступного синтезу і тим самим осягати закони побудови цілого, показувати це ціле як усвідомлену єдність" [2,32].

На принципі системного аналізу ґрунтуються наукові праці літературознавців О.І.Білецького, С.Б.Веселовського, В.М.Жирмунського, С.С.Аверінцева, М.Б.Храпченка, Л.М.Новиченка, Г.Д.Клочка та інших.

При визначенні особливостей поетики історіософських творів велика роль відводиться хронотопу. Проблемам художнього часу і простору присвятили свої дослідження М.М.Бахтін, О.О.Потебня, Б.С.Мейлах, М.С.Каган, Г.Д.Клочек, М.П.Кодак та інші.

Принцип системного аналізу буде взято нами за основу при розгляді поетики історіософських поезій М.Філянського, "якщо не найталановитішого, то найкультурнішого лірика початку сторіччя" [7,39]. Характер лірики поета відзначається різностильовими особливостями. На думку В.Шевчука: "Філянський - типовий неоромантик", і, аналізуючи його поетичну систему, треба перш за все виходити з

цього принципу [24,10]. Згадаємо, що неоромантичний стиль репрезентували О.Кобилянська, Леся Українка, І.Франко, О.Олесь, В.Сосюра, Н.Лівицька-Холодна, В.Симоненко та інші. Особливістю цього напрямку було те, що він розвивався у нерозривній єдності з неobarоко, що також яскраво позначилося на поезії М.Філянського. М.Глобенко визначає М.Філянського як символіста, наголошуючи на нетрадиційному, символістичному способі його письма. За твердженням Л.Талалаєва, неокласики вважали поета "своїм учителем, своїм предтечею" [11,6]. Яр Славутич, відносячи Філянського до поетів-модерністів, зауважує, що він "не гнався услід за карколомними ритмами, як до цього вдавався Чупринка, ... ніколи не ставав у раптову позу західного європейця, як часто пробував це робити Вороний..." [10,45]. Різностильові ознаки позначилися на специфіці творів М.Філянського, присвячених темі "минувшини рідної України" [21,526], її сьогодення.

Історіософська тема є однією із провідних в українському романтизмі. Сповідувана М.Філянським "філософія серця" виключала позицію пасивного споглядання" [3,12]. У вірші "Спить ряд могил давно німих" (збірка "Лірика") поет кидає болючий докір недбайливим сучасникам за забуті могили предків, за байдуже ставлення до минулого рідної землі; засуджує "сонних варварів науки", які, подаючи сучасникам явища минулого, тільки спотворюють їх. Психологічний суб'єктивізм твору визначає ліричне сприйняття часо-просторового континууму. Переживання ліричного героя, пройняті пафосом романтизму, виступають одним із шляхів освоєння часо-просторових знаків буття. У поезії чітко простежується аспект світосприйняття М.Філянського (саме як автора збірки "Лірика") - сенс можна знайти тільки в минулому і в майбутньому, сучасність - це лише миттєвість, перехідний момент. Відповідно і змальовуються ці три етапи світового розвитку. Теперішній час буде викликати в наступних поколіннях "лише згадку тяжку" - це період, коли "без дум, без жалю і без муки" можна було забути своє славне минуле, втратити звичайні людські цінності. Негативне значення підсилюють оцінні епітети ("бір-зілля", "туман півночі", "нікчемний оклик", "зразки нікчемні", "кволий серця жаль"). Майбуття, яке втілене в образі "дального внука", зображено світлими фарбами (епітети з позитивною оцінкою: "ясно-гордий ум", "ясний час"). Але головну роль М.Філянський відводить часу колишньому. Минуле проходить рефреном через всю поезію ("луна колишня", "ланів колишній час", "луна колишньої краси"). Втрачений зв'язок сучасності з минулим передає часто повторюваний епітет сумний ("зорі сумні", "сумний глас"), антитеза "сумний рай". Правдивим свідченням розвитку людства виступають могили - пам'ятники давноминулого, "що ними засіяно терен степових просторів", які спиняють і приковують "наш погляд мертвим" туманом доісторичних подій" [18,5]. Мотив чужини, життя у могилі (присутній у попередніх віршах збірки) трансформується у неоромантичний образ "могил давно німих". Цей образ в історіософських творах М.Філянського несе подвійне лексичне навантаження. По-перше, могили символізують духовне надбання українського народу, той зв'язок, який поєднує минулі й прийдешні покоління. Зображення могил як пам'яток духовної культури має яскраве романтичне забарвлення. Це ілюструють оцінні епітети, що наближаються до народнопоетичних ("сумні могили", "німа могила", "давно німі могили"). Крім поезії, М.Філянський займався історією, брав участь у чисельних археологічних експедиціях по берегах Дніпра. Як науковець він мав безпосереднє уявлення про стан захоронень на території України. І тому це дозволяло М.Філянському говорити про могили (не тільки в історичних працях, а й у поетичних творах) як про пам'ятки матеріальної культури, за збереження яких відповідальні всі покоління. Тут знову простежується перегук з історіософськими творами Т.Шевченка, П.Куліша, Я.Щоголева. Автор поезії "Спить ряд могил давно німих" закликає прийняти "непорушне мовчання" могил, бо увесь наш час виріс на тому, "що під цими пам'ятниками поховано" [18,5]:

Спить ряд могил давно німих
Під тихим світом зорь сумних,
І хвиль земних недбайлий шум
Не збудить їх довічних дум [16,49].

У побудові вірша "Спить ряд могил давно німих" переважають полісиндетонні конструкції, причому сполучники дуже часто виконують роль анафори:

Їм чуть...
Як рокіт хвиль на хвилях грас.
Як лан вечірній замирає,
Як слава в сумному раю
Луну останню свою
На ранніх зорях викликає [16,49].

За визначенням В.Жирмунського, "романтизм є поезією метафори" [4,217]. Це яскраво проілюстрував вір "Спить ряд могил давно німих". Метафора із ключовим словом "могили" ("ряд могил спить", "могили кують" тощо) переростає в метафоричну тему цілого вірша, ускладнюючись введенням додаткових метафоричних виразів ("десь даль далекая нічого не скаже", "давно зруйнованих останків ми не спитали спозаранку" і т.д.).

Хронотоп твору розширює вживання метонімії, найчастіше у поєднанні з метафорою ("Нам царство Скіфії нічого не сказало", "І внук, наш дальній внук пройде в ясний час").

Важливим моментом розкриття ідейного задуму поезії виступає тональність. Інтонацію гніву, іронії (що наближається до сарказму) створюють риторичні ствердження та заперечення:

Ланів колишній час, України досвіт ранній
Не викликав від нас ні згадки, ні бажання,
До нас не донеслась таємна їхня річ,
В пільмі руїн німих зосталась серця міч [16,50].

Людина активного сприйняття дійсності, М.Філянський у вірші виступає проти "шароварної політики", мислячи категоріями не тільки поета-лірика, а й спеціаліста-історика, особи, що повинна об'єктивно висвітлювати найприкметніші явища у житті суспільства.

Проводячи думку про відповідальність перед майбутнім за збереження пам'яток минулого, М.Філянський перегукується із творами своїх попередників, а саме: Т.Шевченка ("Розрита могила", "І мертвим, і живим, і ненарожденим..."), Я.Щоголева ("Січ", "Хортиця", "Одповідь"), П.Куліша ("До рідного народу", "Рідне слово"), Кобзар, звертаючись до совісті своїх сучасників, обирає "найістотніше з потоку історичних подій: живий ланцюг роду: "прадіди-діди-батьки-сини-онуки-правнуки", як конкретний ряд причин-наслідків", що призвели українців до тогочасного становища [10,29]. М.Філянський, трохи звужуючи цей родовий ланцюг, метафорично порівнює синів з "безкровною отарою" і пов'язує свої надії з прийдешнім поколінням - онуками. Автор сподівається на те, що вони пройдуть "ланами рідними" в "ясний час" і таки почують "луни колишньої сумний глас".

В.Пачовський саме в цьому творі вбачав "серцевину національно-патріотичної концепції М.Філянського" [3,14]: "Ми здерли велику авреолу зі своїх героїв руками "сонних варварів науки", що сплюгавили їм лица в наших очах, аби відібрати почуття своєї республіканської бувальщини в нашого народу і замінити його на гній російської культури" [11,1].

Поезією "Не жаль" (збірка "Лірика") М.Філянський продовжує висвітлення теми протиставлення минулого і сучасності. За принципом вираження основної думки і побудовою вірш Філянського нагадує твір Т.Шевченка "Мені однаково..." Анафора "Не жаль" символізує собою відсутність жалю (багато в чому удавану, як і в Т.Шевченка - удавана байдужість) за могилами, "що по степу синіють", які були антитезами в попередньому вірші, за ланами, "що в житі зеленіють", за руїнами "розвіяними, розмитими". Підсилює значення анафори полісиндетон (зокрема із сполучником підрядності *що*).

Своє осягнення суті історичного розвитку поет виразив в художньому хронотопі. Порівняно із поезією "Спить ряд могил давно німих" просторова структура тут звужується, але незмінним залишається часовий вимір. Філянський не бачить у сучасному нічого схвального, воно асоціюється із невдячними синами, які з байдужістю ставляться до свого минулого. Негативну оцінку сьогодення підсилює фольклорний оцінний епітет "тяжкая" ("туга тяжкая"). Пріоритетом для автора залишається "минула краса", яка водночас є "безсмертною красою". Розгорнута метафора ("А жаль мені тих сліз, що марне пролилися і стали піснею безсмертної краси"), епанадиплозис ("Та розкоші вінків, що в сумний час вилися, вились і в'янули без сонця, без роси"), символічний образ вінка розкривають ідею вірша. Ліричному героєві жаль (антитеза до анафори "не жаль") утратити духовну спадщину народу, біль і радість живих сердець, які сподівалися відгуку в часах майбутніх.

За проблемно-тематичним діапазоном поезії "Спить ряд могил давно німих", "Не жаль" перегукуються із творами поетів-модерністів М.Вороного ("Україно! Мамо любя!.."), О.Олеся ("Степи-брати і Січ..."), Г.Чупринка ("Рідний край").

У вірші "Лиш я, та степ, та ніч німа" (збірка "Цілую землю", цикл "В пилу сандалів") ліричний герой продовжує висловлювати своє ставлення до сьогодення. За тематичним напрямком ця поезія перегукується із творами Т.Шевченка ("Розрита могила"), Я.Щоголева ("Одповідь"). Змальовується дуже розповсюджений у романтичній літературі сюжет - акт вандалізму. Автор знову звертається до образу могил, як до уособлення матеріальної культури українського народу, хоч образ могил відходить на другий план. Акцент переноситься на час теперішній, на зображення образу "безкровної отари" - своїх сучасників. Як і вищезгадані поезії М.Філянського, вірш "Лиш я, та степ, та ніч німа" побудований на полісиндетоні та асиндетоні. Але змінюється інтонація висловлення: риторичні питання і ствердження переходять у неокличні речення; іронічні зауваження та висновки замінюються простою констатацією події. При змалюванні сучасника відсутні будь-які оцінні тропи (на противагу попереднім поезіям). Якісні та предметні характеристики замінені дійовими. Весь образ будується на дієсловах-присудках (лише зазначається, що їх було двоє). Акцентація уваги на дії впливає на створення ритму вірша. Використання дієслів доконаного виду теперішнього часу (із значенням раптовості дії) та алітерація на *р* створює уривчастий темпоритм, що характеризує злочинність вчинку двох невідомих:

Вернулись знов, на степ зирнули

І знову в темний льох пірнули.
 Година - й вирнули вони
 В руках якісь незнані речі... [16,178]

Єдиними свідками цієї події виступають ліричний герой, "степ" і "ніч німа" (німий - наскрізний епітет у творчості поета). Про них М.Філянський говорить у першому рядку, і більше їх присутність ніде не виявляється. На перший погляд може здатися, що ліричний герой лише переказує випадково спостережений випадок. Але ця байдужість до дій грабіжників "амфор", "келехів", "жбанів" була удаваною. Можливо, на те, що автор відкрито не висловлює свого ставлення до нічних "аматорів" археології, вплинув час виходу збірки, до якої входила поезія, в світ (збірка "Цілую землю" датується 1928 роком). У варіанті вірша, надрукованому у "Червоному шляху" (1925 рік), ліричний герой взагалі відсутній. Порівняємо:

Ген там, тихенько, крадькома,
 Удвох... І стали. Ніч - німа.
 І тільки пташки перший глас
 Благословить досвітній час.
 І довго довго край могили
 Стояли й тихо гомоніли.
 І раптом мовчки зникли вдвох,

Спустившись вниз, в готовий льох. [17,2]

Лиш я, та степ, та ніч німа.
 Дивлюсь - тихенько, крадькома
 Прямують двоє, навпростець.
 Звідкіль, куди, в який кінець?
 Дійшли і стали край могили
 Чи мить, чи дві погомоніли
 І зникли разом, зникли вдвох
 Немовби в глиб, неначе в льох [16,78]

Можемо побачити, що перший варіант відрізняється часовим виміром. Невідомі "довго довго" "гомоніли" (у другому варіанті звучується час до "мить чи дві"). Епітет "таємний льох" (у другому випадку - "темний льох") є кращою ілюстрацією емоційної тональності (а саме злочинної атмосфери). Наступні десять строф відрізняються лише деякими фонетичними та граматичними різницями ("І озирнувши всі навкруги" - "І озирнувши все навкруги", "затопотіло" - "затупотіло").

Поезія "Лиш я, та степ, та ніч німа" - це не просто змалювання знування над історичними святинами, поширених випадків пограбування могил предків (хоч цей факт теж дуже непокоїв М.Філянського). То була ще одна спроба розбудити сумління своїх сучасників, примусити осмислити своє існування поза зв'язком поколінь та епох в умовах відвертого нищення свого народу. Бо як писав Великий Кобзар:

Якби-то нашли те, що там схоронили,
 Не плакали б діти, мати не журилась. [23,170]

"Ніжний, самозаглиблений лірик" (за визначенням Л.Голомб), М.Філянський звертається у своїй творчості до зображення Києва - свята святих української національної державності. Автор присвячує легендарній столиці цикл "Київ" та одноіменний вірш із циклу "В пилу сандалів" (збірка "Цілую землю"). В основі відтворення образу Києва лежить антропоморфізація - оживлення міста, приписування йому властивостей людини. Поезії мають форму монологу - звертання ліричного героя до "стольного града". У розмові з Києвом використовуються шанобливі форми звертання (займенники, написані з великої літери):

В німій красі святої зброї,
 І золотім своїм вінці
 Стоїш *Ти* весь передо мною [16,191]

В основу побудови вірша "Київ" покладено полісиндетонні конструкції (з єднальним сполучником *і* та розділовим *чи*). Сполучник *і* сприяє виникненню враження безперервності подій, нерозривного зв'язку історичних епох і реалій:

І попів житл, і зрада, й глум,
 І час таємної вечері
 І з віку - скований язик [16,164-165]

Крім фігур накопичення, поет активно вводить у тканину твору фігури уникнення. Називні речення (що є різновидом еліпсису) створюють ефект ліричної схвильованості при змалюванні давнього міста:

Тут - Візантія, там, Растреллі,
 Десь дим від жертви і перун,
 І хрест, і ладан, і канун. [16,164]

Асонанс на *о* передає почуття захоплення історією славетної столиці:

Несеться всюди змісту голос,
 Реліквій - повен кожен крок,
 У них і весь твій срібний пояс,
 І злитий золотом пісок. [16,165]

Звична для М.Філянського манера нагромаджувати асоціації виявляється і в цій поезії. Асоціативний ряд базується на антитезах. "Бенкет палат" протиставляється "застінкам келій", "ясна даль" - "суму печери", "сон руїн" (один із улюблених образів М.Філянського) виступає антитезою до "шуму буднів". Розширює коло авторської асоціативності порівняння Києва із "сфінксом безмовним", що переміг "добро, і зло, і смерть, і тлін" (визначальні критерії життєвого колообігу у творчості М.Філянського). Незважаючи на "тавро всіх" "владик", "зміни часу", Київ (як і вся Україна) вистояв, залишився могутнім і непохитним оберегом своєї історії і свого народу.

Поєднанням різних виявів інтонації відзначається цикл "Київ". Поряд з переважаючою мажорною тональністю зустрічаються мінорні настрої. Асонанс на *у* передає почуття суму при згадці про трагічні сторінки історії:

Хай степ, в буденний сум повитий,
 Скував натомлені уста
 І шлях святинь твоїх Славуту,
 Тернами весь позаростав... [16,191]

Анафори *це, хай* створюють допустовість умов, незважаючи на які домінуючою є віра у світле майбуття української нації, в її прийдешню силу і незалежність. "Роздумуючи над минулою славою великої столиці", М.Філянський - "всупереч насильному російщенню - бадьоро заявляє, що "в час невідомий, в час нежданий" Київ розімкне "скований язик" [16,50]. У циклі "Київ" гармонійно сполучаються асиндетонні й полісиндетонні речення, що допомагає передати прискорений рух подій (при зображенні багатомістової історії) і одночасно філософськи виважене розміркування про них. При зображенні образу Києва акцент робиться на дійових характеристиках, що в свою чергу створює відповідний ритм поезії - ритм руху, побудований на слухових і зорових образах і на динамічних. Образах, що піднімають настрої, надають якоїсь внутрішньої міці [5,73]. Ідейно-емоційний пік циклу припадає на четверту строфу заключного вірша. Це символічна картина коронації славного града стольного. Як і в давні часи (насамперед в епоху Київської Русі - період розквіту міста і держави) Київ, хоча б у поетичній уяві (вірш має відповідну назву "Мара") повертає свою славу і вдячну пам'ять нащадків:

Ти піднімаєш давні вії,
 Корону з рук у них береш,
 Цілуєш цвіти степовії
 І на главу свою кладеш [16,193]

З новим значенням вживається образ вінка (поширений у творчості М.Філянського). Якщо раніше він уособлював втрачені надії, протистояння часів колишніх і сучасних ("вінки" "вилились і в'янули без сонця, без роси"), то у циклі "Київ" він набуває позитивних перетворень - саме на "живих вінках" підносять корону Києву, - значить не даремні були мрії і сподівання наших предків щодо своїх наступників. Дуже важливим для розуміння ідейного змісту циклу є остання строфа вірша "Мара":

То ненька рідная з могили
 Твій день новий благословить... [10,193]

Нарешті перекинуто міст із часів колишніх у сьогодення. В поезіях, присвячених Києву, зникає часова опозиція (минуле-сучасність). Автор намагається знайти рівновагу між своїм захопленням "могилами минулого" і "новим життям законом". Зазначимо, що це своєрідне "примирення" у творчості поета почалося задовго до буремних подій 1917 року (цикл "Київ" вперше був опублікований у журналі "Червоний шлях" у 1914 році, потім не був внесений до збірки "Цілую землю" (1928).

Трагізм розвитку історичних подій в Україні ХХ століття позначився на долі вірша "Асканія-Нова" (збірка "Цілую землю", цикл "В пилу сандалів"). Саме з цим твором дослідники пов'язують причину арешту М.Філянського [12,319]. Автора поеми було звинувачено в тому, що він провів аналогію між Асканією-Новою і Україною, вказуючи, що розквіт України, як і Асканії-Нової, можливий лише за умови її цілковитої самостійності і незалежності існування [1,29]. Творча біографія поета опинилася під перехресним вогнем. З одного боку, М.Філянського засудили за участь в "Українській контрреволюційній націоналістичній організації" Запоріжжя [1,96]. З іншого - сучасні дослідники і

читачі можуть дорікнути "співцеві землі", що він писав хвалебні вірші на урядове замовлення. Але у творчому житті, як і взагалі в житті людини, не існує суворого поділу на білі та чорні кольори. І про це слід пам'ятати.

В поезії "Асканія-Нова" М.Філянський змальовує (за словами самого поета) "виключну за своїм значенням наукову одиницю" [1,29], роблячи подорож із минулого в сьогодення. У варіанті, опублікованому в "Червоному шляху" (1925), автор визначає жанр поезії як пеан. Патетична інтонація залишається і в наступних публікаціях, але авторське уточнення зникає. Відповідний жанру і темпоритм поезії - піднесений, урочистий. Уособленням безперервності історичного розвитку виступає образ степу, та "форма буття природи, що може бути поставлена поруч з західноєвропейськими ландшафтами, які є головними носителями величності" [22,17-18]. Як і поширені в світовій літературі образи-мотиви саду, моря, гір, образ степу, виражаючи суто національні прикмети, набуває значення загальнолюдських вимірів. Персоніфікований образ степу викликає почуття великого, безмежного, могутнього:

Ти не лежав німим і диким,
Не був ніколи сам-один.
Як океан ти був великим
І хвилювався весь, як він. [16,177]

Одночасно величезний степ може породжувати почуття небезпеки, неспокою, бо він впродовж багатьох століть був джерелом вічної загрози кочовників, "все нових та нових руйнівничих людських хвиль" [22,18]:

Нальоти торків і хазар,
І чорна зграя злих татар...
А скільки інших, невідомих,
Що їх приймав ти без утоми
Сховавши в темну безвість літ
І їхній глас, і їхній слід... [16,177]

Перераховуючи племена і народи, з якими воювали давні слов'яни, М.Філянський переобтяжує сприйняття потоком назв, створюючи не асоціативний ряд, а простий перелік реалій:

Булгари, й готи, і алани,
І гунни, і берендюки;
Ківерці, угри і маджари,
Кумани, бастії, авари... [16,177]

Проте ці вади авторського стилю не зменшують національно-патріотичного звучання вірша. Степ (який символізує Україну) залишився непохитним і могутнім, незважаючи на смертельні загрози з боку чисельних ворогів. На його теренах розгорталися події, які навіки залишаться в скрижалях історії. Символом історичного нерозривного зв'язку минулого і сьогодення виступає образ "невгомонної луни". Цей образ проходить через усю творчість поета, вживаючись з різними оцінними епітетами ("колишня луна", "вечірня луна").

М.Філянський, будуючи вірним своїм історіософським поглядам, все ж таки починає по-новому оцінювати день сьогоднішній. Поезія "Асканія-Нова" стала перехідним етапом від іронічного змалювання своїх сучасників до прославлення індустріальних звершень початку ХХ століття.

Збіркою "Цілу ю землю" М.Філянський привітав "день новий". Але він прославляє не режим, не вождів пролетаріату, а люський дух, людські поривання, віру в майбутнє [14,6]. Такими мотивами сповнені поезії, присвячені Дніпрельстану (цикл "В пилу сандалів"). Це був поетичний відгук на подорож по Дніпру. Саме ці твори М.Зеров відзначив як "найкраще з усього, що є в збірнику" [6,178]. Зображення "однієї з арен нової історії" - так можна визначити основну тему віршів, присвячених "терену всебічного наукового досліду" [19,3]. Найповніше вона розкривається у поезії "Над порогами". Непереможність могутньої волі пронизує весь вірш. Цей мотив розкривається через діалог дня, часу і молота. Персоніфіковані образи (абстрактні поняття і предмет неорганічного світу набувають людських рис) втілюють у собі силу людських звершень:

І воля з молотом зійшлась,
І над просторами погас
Навік сліпої волі глас. [16,172]

У поезіях із збірки "Лірика" часовий простір передавався переважно мінорними, ностальгічними інтонаціями:

Я знаю, дні мої пролинуть надо мною,
Пролинуть окликом вечірньої луни,
А я все буду ждати і сумною порою

Минулий кликають час колишньої весни [16,55]

Твір "Над порогами" сповнений зовсім протилежним емоційним настроєм. Оптимістично-стверджувальна анафора "Так волив день, так волив час" стає рефреном вірша. Вживання полісиндетонних конструкцій (насамперед із сполучником *і*) надає епічної тональності:

І подалось в простор ланів:
"Зірвать і змить всі тавра днів
І все, що знав колись терен...
І "Ненаситець", і "Дзвінець" -
Хай зірве з струн своїх співець. [16,172-173]

При побудові асоціативних рядів автор застосовує і асиндетон:

"Данапра", "Узи", "Борисфен"...
"Геляндри", "Айфар", "Вулніпраг" [16,172]

Ритм руху створюють чисельні динамічні образи ("Зруйную, знишу, все змету"). Емоційний темпоритм передає дух нового, дух епохальних змін. При показі грандіозного будівництва Дніпровської ГЕС М.Філянський використовує розгорнуту метафору і метонімію:

"Спиніть сліпую волю враз!
Хай кожна хвиля і струмок
Зазна свій шлях, і день, і строк..." [16,172]

Патетичне звучання підсилюється порівнянням, яке в своїй основі має мейозис: "як мить, пролине років п'ять". Всі формозмістові чинники, вживання художніх засобів, "ефектні ходи" [6,179] підкорені основній думці:

І замість них новий пеан
Почнеться словом -
Дніпрельстан [16,172]

Символічностію, романтичною захопленістю відзначається поезія "Сім день" (цикл "В пилу сандалів"). В основу твору покладено розгорнуту метафору порівняння Бога та творчої людини, яка пише симфонії, переносить їх красу на камінь (екстрополяція фаху письменника), фарбу, слово (мистецькі уподобання автора), струни, спів, на те, що переживе віки. Полісемічне й символічне навантаження несе цифра сім. Характерна синтетична якість цього числа дозволяє розглядати його як символ трансформації та взаємодії усіх ієрархічно організованих порядків в цілому [8,458]. Звідси маємо сім нот діатонічного ряду, сім кольорів райдуги, сім планетарних сфер і сім планет. Велику частотність вживання має символічна цифра сім у міфологічній та фольклорній літературі (наприклад, сім чарівниць - по одній на кожен напрямок простору і часу). Широко застосовується символічне число сім у релігійних культурах різних країн світу (сім емблем Будди, в ісламі - сім небес, сім земель, сім морів; людина складається з семи субстанцій тощо). Виходячи з того, що сімка символізує досконалий порядок, завершений цикл, М.Філянський ретроспективний показ від "п'ятьма віків" до "Дня Останнього" теж буде із семи частин - семи символічних днів. Перший день (як і в біблійній оповіді) зустрічає "пустим", "здивованим тереном". Лише на другий день з'являється "Він" - той, кому суджено стати homo sapiens і побудувати "День новий". Автор не дає прямої вказівки на географічні та хронологічні межі. Їх визначають окремі деталі, історичні реалії. Про часову приналежність даного періоду можна судити із знаряддя давньої людини - "кремінь - перший його друг" (ера неоліту). На територію праукраїнських земель вказують назви тварин ("гарпан" - дикий кінь в українських степах), топонім "Великий Луг". Атмосфера небезпечного життя первісної людини передається алітератцією на *ж,ч,х*. Символіка і містика цих звуків пов'язана з шипінням та сичанням, що створює гнітючий звуковий ефект жаху:

І твар жива зазнала жах.
В печерах чорних його дах [16,174]

Третя та четверта частина - день присвячені зображенню образу слов'ян. Просторовочасову структуру визначають ряд чинників. Насамперед топоніми:

Ясні полявини Купелі
І Хортиці суворі скелі [16,175]

Асоціативний ряд, побудований на назвах племен ("бастарни, обри, кумани") розгортає картину боротьби давніх слов'ян з чисельними ворогами. При змалюванні образу противника М.Філянський використовує народнопоетичне порівняння з "хижими хмарами". Доповнює хронотоп вживання антропонімів ("Стрибон, Полібій і Фацлан..." Фацлан - арабський письменник X століття, подав опис слов'ян). Панораму життя наших предків розширює етнографічний аспект. В поетичній інтерпретації подано обряд жертвоприношення:

І свіже листя збитих віт,
 На них палає крові слід...
 І в'ється й гасне жертви дим
 В таємнім колі мовчазнім [16,175]

Якщо у другій частині життя первісної людини змальовувалося виключно темними, зловісними фарбами, то в третій і четвертій - з'являються епітети з позитивною оцінкою ("веселі", "ясні").

П'ята частина розповідає про особливий історичний період в житті українства, позначений переможними злетами і поразками, - добу козаччини. Пряму вказівку на хронотоп має метонімія:

Звідкіль червоні жупани
 Примчали утлії човни? [16,175]

Розширює авторську асоціативність вживання антропонімів, топонімів, гідронімів (Сірко, Сулима, Кодак, Дніпро, Самар). М.Філянський не зображує батальних картин, але гіперболічна метафора подає уявлення про героїчне, небезпечне життя козаків:

Чи Йван Сірко іде з татар,
 Заливши кров'ю всю Самар? [16,175]

Виявом традицій українського романтизму позначене вживання образу Дніпра, мовчазного свідка багатьох історичних подій.

Шостий розділ присвячено темі індустріалізації. Прикмети часу передають контекстуальні антоніми-символи ("І дзвін змінив ти на гудок"), топоніми (Криворіжжя, Кічкас). Образ персоніфікованого степу розкриває геологічні багатства України, розширюючи художній часопростір:

І в шостий день зазнали всюди
 Той скарб, що степ ховав у грудях [16,176]

Важливим елементом хронотопу виступає символічне число шість. З одного боку, воно відповідає шести напрямкам руху (по два на кожен вимір), з іншого - символізує припинення руху (згадаємо, що для сторення світу знадобилося шість днів).

Нарешті настає черга "Останнього Дня". Порушуючи установлену орієнтацію на число сім, М.Філянський розширює хронологічні рамки:

... Не буде винуватий,
 Хто прийде в третій час, хто в шостий
 хто в дав'ятій... [16,176]

Автор знову звертається до символіки чисел. Його вибір цифр три, шість, дев'ять не випадковий - всі вони мають сакральне значення. Цифра дев'ять (подібно до сімки) символізує кінець, межу цифрової серії до її повернення до одиниці. Отже, "день новий" може бути побудований за дев'ятиетапний період. Ще більше лексичне навантаження має цифра три. Тріада створюється появою третього елемента, модифікуючого бінарну ситуацію у напрямку надання їй динамічної рівноваги [8,521]. Згадаємо трикутник, тризуб, триголових міфологічних істот, потрійну систему виміру (верх, середина, низ), "три світи" (небесний, земний, підземний), потрійний поділ людини (дух, душа, тіло), визначення моральних категорій (добре, байдуже, зле) тощо. Важливе значення для розуміння часово-просторового континууму є потрійний поділ процесу історичного розвитку на минуле, сучасне, майбутнє. Здатність тріади розв'язувати конфлікт, створений дуалізмом, символізує зникнення (можливо, не абсолютне) часової опозиції (минуле-сучасне) у творчості М.Філянського.

Історик і людина романтичного сприйняття світу, М.Філянський подає своє поетичне бачення розвитку історичних подій. Літературний талант, громадсько-культурна діяльність наклали певний відбиток на еволюцію історіософських поглядів поета (від часового протистояння минуле-сучасне до щирого прийняття "дня нового"). Специфіку поетики історіософських поезій збірок "Лірика", "Цілою землею" також визначали різностильові особливості творчості М.Філянського. Розглянуті аспекти проблемно-тематичного діапазону, просторово-часової структури, системи образів дозволяють розширити знання про особливості поетичного стилю М.Філянського, який, з одного боку, збагатив свою поетику мотивами лірики Т.Шевченка, Я.Щоголева, з іншого - став учителем поетам молодого покоління (П.Тичині, неокласикам).

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів УСНБ України по Запорізькій області. - Спр. П 5167.
2. Бушмін О. Нарис про літературу. - М., 1980.
3. Голомб Л. Філософія життя в ліриці М.Філянського // Слово і час. - 1996. - № 3.

4. Жирмунський В.Х. Теорія літератури. Поетика. Стилїстика. - Л., 1977.
5. Загуд Д. Поетика. - К., 1923.
6. Зеров М. Бібліографія // Життя і революція. - 1928. - № 10.
7. Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Слово і час. - 1992. - № 10.
8. Керлот Х. Словник символів. - М., "REFL-book", 1994.
9. Ключек Г. "Душа моя сонця намріяла...". Поетика "Сонячних кларнетів" Павла Тичини. - К., 1986.
10. Марко В. Поетика Т.Шевченка "І мертвим, і живим..." // Дивослово. - 1997. - № 5-6.
11. Пачовський В. Поезія переломової хвили // Діло. - 1907. - № 279.
12. Російщення України. Науково-популярний збірник. - К., 1992.
13. Славутич Яр. Повне збр. тв.: У 5 т. - Т.3. - К., 1992.
14. Талалай Л. М.Філянський. Неокласики вважали його своїм вчителем // Українське слово. - 1995. - 12 жовтня.
15. Ткаченко А. Вступ до літературознавства / підручник для гуманітаріїв. - К., 1997.
16. Філянський М. Поезії. - К., 1988.
17. Філянський М. "Ген там, тихенько, крадькома" // Червоний шлях. - 1925. - № 4.
18. Філянський М. Від порогів до моря (дорожні етюди). - Х., 1928.
19. Філянський М. На Дніпрельстані. - Х., 1930.
20. Фролова К. Аналіз поетичного тексту. Деякі методи вивчення тексту художнього твору. К., 1975.
21. Хоткевич Г. "Камні отметаємиє" // Українська хата. - 1909. - № 10.
22. Чижевський Д. Нарис з історії філософії. - Мюнхен, 1985.
23. Шевченко Т. Повне збр. тв.: У 12 т. - Т.1. - К., 1989.
24. Шевчук В. Ліричні одкровення // Репресоване відродження. - К., 1993.

УДК

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У "ВІСНИК ЗАПОРІЗЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ"

Іванов В.А.

1. МАКЕТ СТОРІНКИ

Для оригінал-макета використовується формат А4 з такими полями:

Верхнє та нижнє поля – 2 см, лівє поле – 2 см, правє поле – 3 см.

Шрифт набору – Times New Roman.

У разі необхідності для шрифтових виділень у таблицях і рисунках дозволяється застосовувати шрифт Courier New (наприклад, для ілюстрації текстів програм для ЕОМ). Для стилістичного виділення фрагментів тексту слід вживати начертання *курсив*, **напівжирний**, *напівжирний курсив* зі збереженням гарнітури, розміру шрифту та інтервалу абзаца.

Гарнітури, розміри шрифтів та начертання:

- a) для заголовку статті: Times New Roman, – 14 пт, напівжирний, усі великі.
- b) для підзаголовків: Times New Roman, – 12 пт, напівжирний, усі великі.
- c) для основного тексту: Times New Roman, – 10 пт.
- d) для УДК, авторів, виносок, посилань, підписів до рисунків та надписів над таблицями: Times New Roman, – 10 пт.

Інтервал між абзацами – 6 пт, міжстрочний інтервал – одинарний.

2. ТИПОГРАФСЬКІ ПОГОДЖЕННЯ ТА СТИЛІ

УДК набирається в першому рядковій сторінки і вирівнюється за лівим краєм. Заголовок статті набирається у наступному за УДК рядковій (інтервал – 12 пунктів) і вирівнюється по середині. Прізвища авторів з ініціалами в алфавітному порядку набираються в другому рядковій після заголовка (інтервал – 14 пунктів) і вирівнюється по середині. Перший абзац тексту статті (або перший підзаголовок) набирається в другому рядковій (6 пунктів) після списку прізвищ авторів. Анотації набираються і розташовуються в окремому розділі журналу (англійською мовою).

Підзаголовки статті вирівнюються на середину рядка. До підзаголовків не включаються посилання на літературу, рисунки, таблиці.

Початок абзаца основного тексту виділяється збільшеним інтервалом між абзацами і не виділяється відступом або пустим рядком.

Усі ілюстрації мають бути оригінальними рисунками або фотографіями. Фотографії скануються у 256 градациях сірого. Усі ілюстрації розташовуються у відповідних місцях тексту статті (по можливості угорі сторінки) і повинні бути послідовно пронумеровані: Рис. 1, Рис. 2, ... (слід вживати арабську нумерацію).

Ілюстрації, так само як і підписи до них, вирівнюються на середину рядка (за виключенням невеликих рисунків – не більш 7 см, котрі можуть розташовуватися по декілька в ряд).

Усі таблиці розташовуються у відповідних місцях тексту (по можливості угорі сторінки) і повинні бути послідовно пронумеровані: Таблиця 1, Таблиця 2, ... (слід використовувати арабську нумерацію). Надписи розташовуються над таблицями.

Кожен рисунок та надписи до нього включаються до тексту публікації у вигляді одного графічного об'єкта з необхідним обтінанням і, при потребі, прив'язаним до тексту. Створення графічного об'єкта може здійснюватися будь-яким графічним редактором у форматі BMP файлів.

Виконання рисунків засобами Microsoft Word здійснюється через використання команд панелі "Рисование". Підписи здійснюються командою "Надпись". Усі графічні компоненти рисунка і надписи об'єднуються командою "Группировать" (меню "Действия" на панелі "Рисование") і повинні мати необхідне обтінання.

Посилання на літературні джерела подаються у квадратних дужках і послідовно нумеруються (слід використовувати арабську нумерацію) у порядку появи виноски в тексті статті. Перелік літературних джерел розташовується в порядку їх нумерації, в останньому розділі статті з підзаголовком **ЛІТЕРАТУРА**.

3. СТИЛІСТИЧНІ ПОГОДЖЕННЯ

- Не допускається закінчення сторінки підзаголовком або початком абзацу, який містить менше, ніж 3 рядки.
- Не допускається закінчення сторінки одним або декількома пустими рядками, за винятком випадків, спричинених необхідністю дотримання попереднього пункту (висячі підзаголовки і початок абзацу) та кінця статті.
- Не допускається початок сторінки незакінченим рядком (переноси в останньому рядкові заборонені).
- Не дозволяється підкреслювання в заголовках, підписах і надписах.
- Слід дотримуватися правила про мінімальні зміни в шрифтовому та стильовому оформленні сторінки для того, щоб максимально уникнути різномірності макета і зберегти єдиний стиль журналу.
- Не допускається часте використання виносок (виноска повинна розглядатися як виняток і вживатися тільки у випадку дійсної необхідності).
- Ілюстрації мають бути підготовані та масштабовані таким чином, щоб розміри букв тексту на ілюстраціях не перевищували розмір букв основного тексту статті більш, ніж на 50%.

4. ДЛЯ ОПУБЛІКУВАННЯ СТАТТІ АВТОРУ НЕОБХІДНО ПОДАТИ ДО РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧОГО ВІДДІЛУ:

1. Роздрукований екземпляр статті.
2. Експертний висновок.
3. Витяг з протоколу засідання вченої ради факультету.
4. Зовнішню рецензію.
5. Авторську довідку.
6. Анотацію англійською та російською мовами.
7. Дискету з текстом статті та анотації.
8. Лист-клопотання на ім'я ректора з проханням про опублікування статті (для співробітників сторонніх організацій).

Довідки за телефонами:

(0612) 64-26-05 – відповідальний редактор

64-55-54 – лабораторія видавничих технологій та комп'ютерної графіки

69-98-26 – редакційно-видавничий відділ.

**ЗАПОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ПРОПОНУЄ ДО
УВАГИ ФАХІВЦІВ СВОЇ ВИДАННЯ, ЯКІ МОЖНА ПРИДБАТИ В
ТОРГОВЕЛЬНІЙ МЕРЕЖІ НАШОГО УНІВЕРСИТЕТУ:**

- | | | |
|----|--|-------|
| 1 | Гавриленко І.М., Скідін О.Л. Соціологія освіти: Навч. посіб. для студ. –Запоріжжя: ЭТТА–ПРЕСС, 1998. – 396с. | 7-50 |
| 2 | Зацний Ю.А. Неологізми англійської мови 80-90-рр. ХХ ст.: Навч. посіб. –Запоріжжя: Тандем – У, 1997. – 396с. | 8-60 |
| 3 | Кривега Л.Д. Мировоззренческие ориентации личности в условиях трансформации общества: Монографія. – Запорожье; ЗГУ:1998. – 202с. | 3-20 |
| 4 | Куликова З.М. Метод, вказівки до практичних і лабораторних занять з метод. викладання укр. літ. для студ. філфаку. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – 27с. | 2-00 |
| 5 | Маримпольський В. Кетяг Калини: Поезії. – Запоріжжя: Хортиця, 1997. | 2-50 |
| 6 | Методичні вказівки до вивчення курсу "Теорія і практика перекладу" /Укл. І.Г.Шавкун. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – 23с. | 1-89 |
| 7 | Методичні рекомендації з розробки основних видів навчально-методичної документації. /Укл. Л.О.Омельянчик та ін. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – 36с. | 3-00 |
| 8 | Міщик. Л.І. Соціальна педагогіка: досвід та перспективи: Монографія. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – 248с. | 18-75 |
| 9 | Народознавство крізь призму української літератури: Метод. посіб. до курсу "Етнографія України" для студ. філолог. фак. /Укл. А.І.Лохматова. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – 118с. | 7-00 |
| 10 | Науменко А.М. Концептуальний переклад: "Фауст" Гете в східнослов'янських перекладах: Монографія. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – 113с. | 4-65 |
| 11 | Ткаченко А.А.,Толок В.А. Наука современной логики. – Запорожье: Дике Поле, 1999. – 456 с. | 13-40 |
| 12 | Третьякова Т.А. Методичні вказівки по вживанню соматичної лексики в англ. фразеологізмах. – Запоріжжя: ЗДУ, 1998. – 15с. | 1-50 |

Довідки за телефонами: (0612) 64-64-88,

64-16-12 **Герасимова Валентина Олександрівна**

Збірник наукових статей.

Вісник Запорізького державного університету

Філологічні науки

№2,1999

Технічний редактор - Толок О.В.

Підписано до друку 17.11.99. Формат 60 x 90/8.

Папір Data Copy. Гарнітура "Таймс".

Умовн. друк. арк. 22. Обл.-вид. арк. 28,8.

Замовлення № 28. Наклад 150 прим.

Набір, верстка, дизайн-проробка, оригінал-макет і друк виконані
у лабораторії видавничих технологій та комп'ютерної графіки
Запорізького державного університету

69063, м. Запоріжжя, 63,

вул. Жуковського, 66, к.21,

тел. 64-55-54

