



ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Катерина АЗАРОВА

СТРУКТУРА І СЕМАНТИКА РЕЧЕННЄВИХ УТВОРЕНЬ З ПРЕДИКАТАМИ РУЙНУВАННЯ

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник — доктор філол. наук, професор В.М. Ожоган

Дієслова різних лексико-семантичних груп ще недостатньо вивчені на матеріалі української мови. Виокремлення семантичних груп дієслів є предметом лексикології і пов'язано зі значним обсягом досліджуваного матеріалу, що ускладнює завдання і звужує коло науковців, які цікавляться такою проблемою. Зокрема, відомий дослідник Володимир Горпинич виокремлює такі семантичні групи дієслів: руху (пересування, переміщення), мислення, бажання, мовлення, волевиявлення, вияву почуттів, вияву ознаки, сприйняття, стану, ставлення, вияву фази дії [1, 158]. Запропонована класифікація не дозволяє зарахувати дієслова руйнування до жодної із цих груп. У такому випадку логічніше послуговуватися предикатною класифікацією І.Вихованця [2, 193-197], згідно з якою власне-дієслівні предикати позначають дію, процес або місцезнаходження. Таке розмежування семантики є більш широким, тому й дає простір для роботи над виокремленням лексико-семантичних та тематичних груп.

За диференціювання дієслів на позначення деструктивного впливу на об'єкт слід враховувати не тільки інтуїцію дослідника під час відбору дієслів з усього вербального континууму, але й відношення між мікрокомпонентами у межах значення, які звужують пошук і водночас роблять його більш переконливим і теоретично обґрунтованим.

Насамперед слід врахувати категорійно-граматичну сему (класему, граему за іншою термінологією). Ця сема відповідає за належність слова до певної частини мови (в нашому випадку — до дієслова). Наступний етап — співвіднесення з лексико-граматичною семою, яка визначає належність слова до лексико-граматичного розряду. Подальша праця зосереджується цілком на лексичних характеристиках слів, з-поміж яких виділяють головні та залежні семи. Головні (інтегральні, домінуючі) семи ще називають категорійно-лексичними (архісемами, ядерними). Ці семи відповідають за головні концепти змісту, які і визначають подальшу класифікацію дієслів. Семи, що конкретизують ядерну, називаються диференційними (периферійними), вони можуть стосуватися або описових (парадигматичних) або відносних (синтагматичних) ознак. Описові елементи змісту вказують на конкретні, сутнісні властивості семантики слова, які виділяють його з-поміж інших завдяки специфічним ознакам, що співвідносяться і з іншими словами, але мають інший прояв. Відносні семи позначають зв'язки одного слова з іншими (просторові, часові, функціональні).

Інтегральна сема є спільною для всіх слів з виокремленого континууму і позначає базовий концепт значення, що більшою чи меншою мірою присутній в окреслених словах і викликає на психологічному рівні подібні асоціації. Коли йдеться про дієслова з семантикою руйнування, мається на увазі деструктивний вплив на об'єкт з метою пошкодження або припинення існування. Тобто при відборі означених дієслів головна увага звертається саме на ці два аспекти: пошкодження і знищення. По суті, ці два процеси є одним у його недоконаному та доконаному варіантах. Пошкодження є зворотний процес, який можна виправити й відновити, знищення ж приречене на припинення існування об'єкта. Таким чином, змістовий пласт, що стосується пошкодження і знищення, корелює з диференційними семами, які виконують розпізнавальну роботу і звужують значення.

Диференційні семи дають змогу виокремити дві великі макрогрупи в межах семантичного поля руйнування:

- 1) «припиняти існування кого-, чого-небудь»;
- 2) «пошкоджувати, псувати кого-, що-небудь».

Звуження макрогруп при виділенні лексико-семантичних груп можна здійснити на основі диференційних сем, які стосуються способу дії, цілеспрямованості дії, знаряддя (засобу) дії, інтенсивності дії, результату дії і навіть характеру об'єкту. В макрогрупі «припиняти існування кого-, чого-небудь» можна виокремити такі лексико-семантичні групи:

- 1) «убивати, умирати кого-небудь»;
- 2) «знищувати що-небудь, перетворювати на руїну».

Головною диференційною семою в такому розподілі виступає характер об'єкту. Причому варто зазначити, що до обох лексико-семантичних груп можуть входити однакові слова, які, проте, матимуть різні семантичні нашарування. Так, наприклад, дієслово *валити* можна застосувати до обох груп, але в першу групу воно залучається завдяки значенню «убивати», а в другу — завдяки значенню «руйнувати, розламувати».

Розчленування семантичних смислів другої макрогрупи («пошкоджувати, псувати кого-, що-небудь») можна здійснювати, враховуючи різні мікрокомпоненти значення — характер дії, мету дії, результат дії, що може призвести до різного витлумачення критеріїв відбору лексико-семантичних груп. Доцільно виділити такі семантичні групи в межах цього макрополя:

- 1) «бити кого-небудь, завдавати фізичних травм»;
- 2) «ділити, відокремлювати частину від цілого; дробити що-небудь»;
- 3) «пошкоджувати поверхню рубцями, дірками, заглибинами тощо»;
- 4) «псувати, завдавати шкоди чому-небудь; деформувати»;
- 5) «природні деструктивні дієслова».



Такий розподіл є умовним, але це стосується будь-якого розподілу в лексикології, де смисли слів накладаються, перехрещуються один з одним, творячи такі переносні значення слів, які досить віддалено мотивуються реальністю.

Семантика реченневих утворень зумовлюється значеннями дієслівних предикатів, які є організувальними центрами речення. Звичайно, «семантика речення» — це досить відносне поняття, яке набуває сенсу лише за розгляду певної категорії слів, адже дає простір для перевірки в умовах комунікативного акту. Так і дієслова з деструктивним значенням наповнюють усе речення відповідним підтекстом, який не тільки формує певне ставлення в реципієнта, а й творить об'єктивну дійсність, яку зумовлює архісема «руйнувати» та вужчі диференційні семи.

Структурні компоненти (синтаксичні позиції) реченневих конструкцій залежать не стільки від задуму автора, скільки від кількості валентних гнізд, підкріплених дієслівним предикатом. Вербати́ви руйнування відносяться до предикатів дії, які є предикатами активної валентності, що апіорі передбачає суб'єкт дії, який вимагає одне валентне гніздо. Семантика деструктивних дієслів передбачає вплив на об'єкт (істоту або неістоту), який заповнює друге валентне гніздо. Кількість інших валентних місць є вакантною для адресата дії, знаряддя (засобу дії), місця дії. У мовленні потенційна валентність дієслова реалізується зрідка, тому можна окреслити лише межі мінімальної валентності на основі відібраних з літературних творів зразків. Для зручності розглянемо одну лексико-семантичну групу — «убивати, умертвляти кого-небудь», до якої входить тридцять чотири дієслівних предикати.

Висновок про валентність дієслівних предикатів можна зробити, простеживши відношення між дієсловом та залежними іменниками у реченні. Тільки конкретна мовленнєва ситуація реалізує потенційну семантику дієслова і робить можливим дослідження його валентності. Таким чином, розглянуті речення дають змогу виокремити дво-, три- і чотиривалентні дієслівні предикати.

Двовалентні: **вмертвити, занепасти, знищувати, знищити, колесувати, ліквідувати, нищити.**

Тривалентні: **бити, вішати, докнати, забивати, замордувати, заморити, замучити, кінчати, обезголовити, прибити, різати, різати, розпанахати, розпинати, рубати, страчувати, стріляти, труїти, убивати, уколошкати, уражати, ухекати, чавити, чавучити, чвертувати.**

Чотиривалентні: **засікти, захльостати, розстрілювати.**

Валентні гнізда двовалентних предикатів є очевидними: це суб'єкт та об'єкт, на який спрямована дія. Наприклад: *Та ніяку ж кару не було б так тяжко відбувати, як самому тепер каратися! [S] Занепасти брата, посиротив його діти і занепасти ще чоловіка – Зінька... Не міг ночами спати (Б.Грінченко); А інші помічники повклякали за спиною в царя, й мусили тамувати дрожі тіла, й знали, що кожен може опинитися на тому місці, де стоїть Нестеров. Нестерова [S] колесували заживо; відрубали одну руку й одну ногу (Ю.Мушкетик); Тому, хоч і [S] ліквідували його самого, а лис чорт його знає, може, й не в нього вже, може, комусь і передав – мало хіба їх: Тихін, Яким (А.Головко); Так, каже граф Адольф з посмішечкою. А принцеса Еліза теж посміхається як зрадник, перевертень, жагуче прагне заплювати, вмертвити, знищити те, що він зрадив, щоб у знищенні знайти для себе виправдання (В.Винниченко).*

Поява ще одного місця у валентному оточенні тривалентних предикатів зумовлюється:

- місцем дії. Наприклад: *На всіх Голгофах прості люди розпинали складних людей, аби завтра на них молитися... (В.Дрозд); А потім вихопились звідкілясь танки і, женучи по дорогах, чавили все на своїм шляху, звертали з доріг, ганялися за підводами й за людьми, розстрілювали все з кулеметів і з гармат усторч... (І.Багрянний);*

- адресатом дії. Наприклад: *Хіба не було вчених, які уражали себе епідемічними мікробами і вірусами, щоб експериментально навчитися звитяжати над ними? Були є і будуть! (Ю.Ячейкін); [Я] Черева вам розпанахаю! (М.Кропивницький).*

- знаряддям дії. Наприклад: *Да, я їх стріляв, гадів, і завше буду стріляти своєю рукою, бо я сам робив свою армію, сам їй суддя – її люблю і вму за неї сто разів... (Ю.Яновський);*

- результатом дії. Наприклад: *Говорив ласкаво і спокійно, ніби й не він нещодавно заповзявся замордувати на смерть хлопця (Ю.Логвин);*

- метою дії. Наприклад: *Коли минув рамазан і мусульмани різали баранів на байрам, привів на святковий обід жінку у білому фередже (Р.Іванчук);*

- причиною дії. Наприклад: *А де ж була справедливість [S] убивати нас за наші труди і за наші гроші? (О.Назарук).*

Чотиривалентні предикати мають різні комбінації залежних іменників, де незмінними залишаються, однак, суб'єкт та об'єкт дії. Значення таких предикатів може виразнитися за допомогою іменників на позначення:

- місця і часу. Наприклад: *Але у ту ж мить попруга батька захльостала з другого кінця, і Володько, тремтячи, буцаючи головою об мур, пересувався з одного місця на друге (У.Самчук); (Якщо прийняти до уваги, що в цьому реченні батько є об'єктом дії).*

- результату і причини. Наприклад: *Замість того, щоб тебе [S] засікли на смерть за непокірливість, я зроблю тебе прикажчицею, моєю жінкою (А.Кашченко);*

- причини і способу. Наприклад: *Козаки всі були в полушубках, їх роздягли до білизни і по наказу курінного Коломійця купами розстрілювали. Командиром полку тоді був Маслов. Розстрілювали добровольці (В.Сосюра).*

Отже, дієслівний предикат визначає у змістовому плані кількість синтаксичних позицій та прогнозує їхні функції. При цьому формально-граматична структура речення є похідною від семантичної, яка ґрунтується на семних компонентах слова – валентних гніздах. Формально-граматична структура співвідноситься з валентними гніздами, які зумовлюють морфологічні форми залежних слів. Визначаючи позиції в реченнєвій структурі, дієслово-предикат зумовлює статус елементарної синтаксичної одиниці. І ця позиційна модель прогнозована валентністю дієслова-предиката, яка спрямована на первинні функції відмінкових форм іменників. Синтаксична конструкція виступає як елементарний вияв валентності дієслова, запрограмованої в ньому самому, у його синтаксичній структурі [3, 53-54]. Позиційна модель речення безпосередньо співвідноситься з валентністю предиката, оскільки останній потенційно передбачає можливі члени речення (іхню семантику і морфологічні форми).



БІБЛІОГРАФІЯ

1. Горпинич В.О. Морфологія української мови: Підручник. – К.: Видавничий центр «Академія», 2004.
2. Шульжук К.Ф. Синтаксис української мови: Підручник. – К.: Видавничий центр «Академія», 2004. – 409с.
3. Загнітко А.П. Позиційна модель речення і валентність дієслова // Мовознавство. – 1994. – №2-3. – С.48-56.

Ірина ВАСИЛЬЄВА

СЕМАНТИЧНА ПАРАДИГМА ТЕПЕРІШНЬОГО ЧАСУ ДІЄСЛІВ
В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

(студентка V курсу факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, доцент Г.В. Волчанська

Як відомо, дієслово - носій динамічної ознаки, тому найповніше ідея часу виражається в дієслові, бо час нерозривно пов'язаний з рухом, розвитком. Категорія часу є граматичним засобом вираження відношення дії до моменту повідомлення про неї або до іншої дії і тим самим протиставляє дієслово всім іншим частинам мови.

Категорія темпоральності розглядалась у працях І.Вихованця, К.Городенської, А.Загнітка, Л.Булаховського, М.Леонової, В.Русанівського, А.Грищенка, І.Матвіяса, І.Білодіда, О.Пономарева, В.Горпинича, О.Безпояско.

Мета статті полягає у визначенні семантичної парадигми теперішнього часу дієслів у сучасній українській літературній мові. Реалізація мети передбачає розв'язання таких завдань: 1) дослідити диференціацію теперішнього часу дієслів у сучасній українській літературній мові; 2) визначити типологічні особливості існуючих різновидів теперішнього часу дієслів.

Природно, що для співрозмовників усі події, що відбуваються до розмови, становлять план минулого, а всі події, які відбуватимуться після розмови, - план майбутнього. Проте для однієї і тієї ж особи, яка розповідає про ту саму подію через деякий час, колишній план майбутнього може збігатися з нинішнім моментом мовлення або лишатися позаду моменту мовлення - перейти у план минулого.

Прийнято розрізняти два плани висловлення: план комунікації (розмова) і план односторонньої інформації (розповідь про певні події, не розрахована на безпосереднє двобічне спілкування). У плані комунікації момент мовлення є прямим, індикативним, у плані односторонньої інформації - відносним, релятивним [4, 242].

У філософському розумінні час є однією із форм існування реального світу. Це реальний, об'єктивний час, що вимірюється такими одиницями, як секунда, хвилина, година, доба, тиждень, рік, століття, тисячоліття, ера. У лінгвістичному розумінні час є відображенням у мові (лінгвалізацією) реального об'єктивно існуючого часу. Це граматичний час. Він виражається словом, словосполученням, реченням, дієслівними формами [1, 197].

Категорія часу - відношення дії дієслова до моменту повідомлення про неї або до іншої дії з метою темпоральної характеристики подій, станів, про які йдеться в реченні [3, 180].

У сучасній українській літературній мові розрізняють форми теперішнього, минулого, давноминулого і майбутнього часів.

Проте мовна практика показує, що суворе розмежування між часовими формами має лише формальний вияв.

Час дієслова, що вказує на відношення дії до моменту мовлення, називається абсолютним, а форми дієслова, що його виражають - формами абсолютного часу. Відносний час - це час дії, що вказує на відношення до іншої дії, а форми, що його виражають, - форми відносного часу [5, 370].

Семантично з усіх часових форм найглибше і найчіткіше окреслена лише форма минулого часу.

Форми теперішнього часу первісно лише «живописали», тобто змальовували певні події, не передаючи зовсім часової ознаки, а тому вони тепер вільно вживаються як у значенні минулого, так і майбутнього часу при бажанні живіше передати минуле чи то яскравіше показати здійсненність чогось у майбутньому, напр.: *За кілька хвилин я закінчу роботу і їду додому; Повертаюсь я вчора додому і дістаю цього листа*. З іншого боку, цією особливістю первісного значення форм теперішнього часу зумовлено й те, що вони в дієсловах недоконаного виду дуже часто служать для визначення загальної предикативної властивості предмета безвідносно до часу виявлення цієї властивості, напр.: *До саду прилягає виноградник (О. Гончар) [2, 326]*.

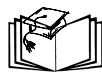
При кваліфікації часів граматично орієнтуються не на час суб'єкта, який діє, а на час того суб'єкта, який повідомляє про цю дію (момент мовлення), тобто значення часу є дейктичним і орієнтаційним. Час дієслова визначається за моментом повідомлення про дію.

Теперішній час - це серединний процес перебігу дії/стану. Дії, віднесені до теперішнього часу, можуть бути і повторюваними, і узагальнено - постійними, і потенційними, тобто не корелятивними безпосередньо з моментом мовлення, не здійснюваними одночасно з ним.

Форми теперішнього часу при їх прямому вживанні мають два значення:

1. Значення теперішнього актуального (пряме детерміноване значення, власне теперішній час) - це основне значення теперішнього часу. Дія передається як така, що відбувається в момент мовлення, напр.: */ Степом можна йти безвісти і лягти на землю, прикласти вухо до землі - то тільки вмій прислухатися — шумить і гомонить, а коли прилягти горілиць і вдивитись у глибоке небо, де пливуть хмарки на синьому повітрі, тоді здається, що сам лежиш у небі... (Ю. Яновський)*. Дії відбуваються в певні часові проміжки, що визначається прислівниками типу: сьогодні, зараз, незабаром, учора.

2. Значення теперішнього неактуального (пряме не детерміноване значення, невласне теперішній) - передає дію, яка розпочалась до моменту мовлення, відбувається під час мовлення і триватиме після розповіді про неї. Він означає дію, яка відбувається постійно або регулярно повторюється, напр.: *Вода кипить при 100 градусах*. Можуть



уточнюються прислівниками типу: завжди, постійно і подібними. Дія відбувається безвідносно до якихось певних часових меж [6, 180-181].

3-поміж форм теперішнього часу виокремлюють і такі варіантні значення:

1. Теперішній актуальний або теперішній лише моменту мовлення;

2. Теперішній розширений, коли процес дії ширший за момент мовлення. Межі охопленого дією часового відрізка, ширшого за мовленнєвий акт, можуть визначатися лексичними засобами.

3. Теперішній неактуальний, зміст якого полягає в тому, що безперервна дія не збігається з актом мовлення, а лише однією із своїх точок захоплює його [3, 181].

Власне - теперішній актуальний є стрижнем грами теперішнього часу. У теперішньому актуальному можна виділити такі функціонально-семантичні варіанти:

1. Конкретний теперішній, напр.: *Так, цей не стрілятиме, - каже Панюшкін, ховаючи документи вбитого до кишені. - А сонце, глянь, як сходить!* (О. Гончар).

2. Розширений теперішній, який збігається з моментом мовлення і може охоплювати дію в минулому чи передбачати її в майбутньому, напр.: *Ти далі важче, болота не кінчаються, бреду по них, плутаючись у жилих верболах* (О. Гончар).

3. Теперішній постійний (теперішній простий), при якому мова йде про ознаку як щось постійне - в момент мовлення, до нього і після нього, напр.: *З неба, як розтоплене золото, летить на землю блискучий світ сонця* (П. Мирний).

У вживанні неактуального теперішнього часу виділяється ще значення теперішньо - минулого і теперішньо - майбутнього часу.

Теперішньо - минулий час переносить дію в план минулого. Це досягається поєднанням дієслова у формі теперішнього часу з прислівниками чи прислівниковими словами, напр.: *Я бачу мільйони людей, що пересуваються по дорогах і полях, тягнуть на собі гармати і міномети* (О. Гончар).

Ця часова форма відома ще під назвою теперішнього історичного часу. У цьому значенні форми теперішнього часу служать засобом наближення до читача або слухача фактів, про які розповідається. Події минулого при передачі їх у формі теперішнього часу ніби знову відбуваються в момент мовлення [5, 370].

Різновидом теперішньо - минулого часу є теперішній живописний. Він уживається для опису картин природи, обставин, за яких відбувається дія, напр.: *Раненько вдосвіта ви берете рушниця, весло, кошика, де покажкє крякуха, вдивляється, шукає, де прим'ята осока...* (О. Вишня).

У межах теперішнього неактуального виділяють кілька часткових значень:

1. Теперішній абстрактний, або теперішній позачасовий, або теперішній узуальний: дія такого дієслова не локалізується у часі, не закріплюється за якимось відрізком, напр.: *На добро і на щастя, на мир варять сталь сталевари*.

2. Теперішній потенційний, що позначає дію, здатну до вияву в будь-який момент, у тому числі й у момент мовлення, напр.: *У мене є приятель художник. Він дуже добре малює;*

3. Теперішній сценічної дії, що збігається не з моментом мовлення, а з потребами театрального акту, напр.: *Русалка випливає і знадливо всміхається, радісно складаючи долоні* [3, 182].

Теперішньо - майбутній час виражається поєднанням дієслів теперішнього часу з прислівниками чи прислівниковими словами з часовим значенням, що створює мовну ситуацію, характерну для майбутнього часу.

Невласне - теперішній час, залежно від меж виходу за момент мовлення, поділяється на:

1. Розширений теперішній виражає такі дії, процеси та стани, які збігаються з моментом мовлення, водночас входять в обмежені відрізки часу до і після цього моменту, напр.: *Художник малює картину, листя лежить на землі*.

2. Постійний теперішній означає дії, процеси та стани, що відбуваються в момент мовлення, а також в усі періоди часу і після моменту мовлення, напр.: *Уранці сходить сонце, а ввечері заходить* [4, 242].

Попередньо ми розглядали пряме, індикативне вживання часових форм. Теперішній відносний, релятивний функціонує з такими значеннями:

1. Теперішній історичний, або теперішній розповіді (ці події ніби відбуваються перед очима слухача / читача), напр.: *Вийшла мати з дітьми в поле. Полють діти, поле й мати*.

2. Теперішній наміру, готовності (ця форма виступає тоді, коли треба висловлювати впевненість у здійсненні майбутньої дії), напр.: *Я тебе не кликала, - відказує вона. - Йди назад. Я також: іду*.

3. Теперішній уявний, що вживається замість майбутнього (виконує функцію живописання), напр.: *Рантом представилось мені, як то воно буде. Дихаю найдорожчим у світі чистим степовим повітрям*.

Отже, теперішній час означає дію, яка відбувається під час повідомлення про неї. Ця дія може відбуватися 1) у певний конкретний проміжок (актуальний час) або 2) постійно, періодично (неактуальний час).

У граматичній структурі сучасної української літературної мови межі між значеннями форм розширеного та постійного теперішнього часу рухливі. Подібні переходи спостерігаємо і між власне-теперішнім та невластне-теперішнім.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Горпинич В. О. Українська морфологія.- Дніпропетровськ, 2000.- 359 с.
2. Курс СУЛМ/ Заред. Л. А. Булаховського.- Ч. 1.- К., 1961.- С. 325-327.
3. Леонова М. В. СУЛМ. Морфологія.-К., 1983.- С. 179-182.
4. Русанівський В. М. Структура українського дієслова.- К., 1971.- С. 241-246.
5. СУЛМ. Морфологія/ За ред. І. Л. Білодіда.- К., 1969.- С. 369-371.
6. СУМ/ За ред. О. Д. Пономарева.- К., 2001.- С. 179-181.



Ірина ГАЙДУК

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА НА ТЛІ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, доцент О.О. Гольник

Актуальність даної теми полягає в малодослідженості творчої спадщини Володимира Дрозда, адже ті праці, які є на сьогодні, переважно стосувалися окремих особливостей творчої манери митця, але не розглядалися комплексно у контексті літературної епохи. Ми ж спробуємо поглянути на письменника на тлі шістдесятництва.

Предметом вивчення у статті став доробок Володимира Дрозда.

Об'єкт – характерні ознаки творчої постаті майстра у світлі його епохи.

Мета – дослідити витоки літературного таланту та визначити особливості стилю Володимира Дрозда.

Завдання:

- розглянути вплив епохи «шістдесятників» на письменника;
- виокремити риси шістдесятників у літературному доробку Володимира Дрозда;
- дослідити неоднозначність творчості митця як явища на стику 60-70-х років;
- простежити за витоками «химерності» у прозі;
- визначити головні орієнтири творчості Володимира Дрозда.

Володимир Дрозд - постать багатогранна і неоднозначна. Проза письменника – багатожанрове, різностильове нагромадження творів, різних в ідейно-тематичному плані, проте споріднених за духом, за пафосом. Митець звертався як до традиційних епічних форм таких (новели, оповідання, повісті, романи), так і винайшов індивідуально-авторський спосіб подачі матеріалу у прозі.

Усі роки виснажливої праці на літературній ниві критика своєю увагою прозаїка не обділяла. Чимало було написано й добрих слів, і водночас у чому лише не звинувачувала вона героїв письменника, а отже, - і його самого: і в песимізмі, і в егоцентризмі, і навіть у занадтому психологізмі... Але все це не змусило його зрадити собі, своїм світоглядним орієнтирам чи творчим переконанням. «Надмірний» психологізм, стиль, за який В.Дрозду не раз докоряли, став його візитною карточкою, основою, на якій трималося літературне надбання. Усвідомлення цього прийшло до автора рано, ще на початку письменницького шляху. Якось у своєму щоденнику літератор зробив запис, який міг би справді стати девізом його творчості: «Останнім часом усе частіше приходжу до думки, як важливо для людини, яка прагне щось зробити в літературі, прискіпливо вивчати самого себе. Можливо, так зване вивчення життя, наближення письменника до життя і є, в першу чергу, заглиблення в самого себе.

...Заглиблення в психологію героя. Саме цим шляхом і треба йти»[2, 5].

Цей запис датовано груднем 1962 року. Ми не дарма звертаємо увагу на цю дату. Адже це – початок шістдесятих років, а отже, і час розквіту «шістдесятництва».

«Шістдесятництво» - явище не тільки українське, воно стосувалося і Росії, і всіх тодішніх республік Радянського Союзу. Зрештою «шістдесятництво» набуло світового масштабу. Наприклад, діяльність відомої Нью-Йоркської групи. Шістдесятники вносили нове бачення у філософську естетику, що неминуче вело до політики, зокрема свободи творчості. Цього тоталітарна система не могла допустити.

Важливою рисою шістдесятництва був погляд на людину з висоти космосу. Письменники розглядають людину у всій її безвимірності.

Ці постулати втворили феномен «шістдесятництва» у літературі і забезпечили його поборникам складний творчий шлях. Представниками цього періоду були такі видатні майстри: Іван Драч, Борис Олійник, Євген Гуцало, Микола Вінграновський, Ліна Костенко, Валерій Шевчук, Юрій Щербак та інші. Серед цих митців творив Володимир Дрозд.

Отже, як зазначалося, важливою ознакою творчості письменників цієї літературної епохи була особлива увага до людини, до її місця в суспільстві, до зображення правдивого світу людських взаємин і стосунків. Утверджувалася цінність людини як такої. Всупереч усім нормам соцреалізму «співці народної долі» заговорили не про примарну далечінь і неозорі горизонти, до яких повинен прагнути кожен свідомий громадянин радянської держави, а про те, що справді хвилювало людей. Це були митці, що посміли виступити проти системи, прагнучи говорити правду, що звернули свій погляд на народ, відступивши від ідеологічно вмотивованого оспівування режиму. Шістдесятні роки стали дійсно часом появи нової творчої генерації, до якої належав Володимир Дрозд. Характерні риси цього літературного явища прослідковуються й у малій прозі письменника. Це філософічність, з якою він піднімає одвічні проблеми чесності з самим собою, пошуку сенсу людського існування, які особливо яскраво виявилися у так званій «химерній прозі» прозаїка (оповідання «Сонце», «Три чарівні перлини», «Ворон» та ін.); переоцінка мистецьких позицій та декларативне утвердження права мистецтва на бачення складності світу (для багатьох творів характерне не одностороннє бачення світу, поєднання земного і космічного – «Пори року», «Небо»); асоціативне мислення; звернення до народних легенд, міфів, переказів (він запозичив не один зразок народної мудрості і народної моралі – «Колесо», «Парость», «Ворон» та ін.).

Але не можна говорити про Володимира Дрозда лише, як про письменника-шістдесятника. Він дійсно увібрав у свою творчість найкращі риси цього періоду, але у пошуках художнього самовираження пішов значно далі. До того ж найкращий і, можливо найплідніший період у його творчості припадає на 70-ті роки. Тому краще сказати, що постать письменника повністю розкривається на перехресті 60-70-х років ХХ століття. Яскравим прикладом може послужити те, що митець взяв за головний у своїй роботі на літературній ниві один із основоположних принципів філософії «шістдесятництва» - особливу увагу до особистості. Володимир Дрозд не обмежувався показом зовнішнього життя людини, а намагався зазірнути їй у душу. І не просто зазірнути, а розкласти її на частинки, проаналізувати, щоб



зрозуміти хоч трішечки складні механізми того, що керує кожним із нас. Він піднімає одвічні проблеми: чесності з самим собою («Совість»), стійкості («Навала»), свободи і рабства духу («Білий кінь Шептало»); висоти, комічності людини («Небо», «Сонце») та багато інших. Це не було бажанням продемонструвати свою творчу оригінальність. Орієнтиром його творчості завжди була душа. Письменник вважав, що це єдине, що залишиться у літературі, а все інше «осипається, як блискітки з ялинкової іграшки» [4, 509]. Підтвердженням цього для нього став досвід літературного покоління, представником якого він був. Ще з найперших літературних спроб Володимира Дрозда більше цікавило, що сказати, а спосіб подачі матеріалу залежав від змісту висловленого.

Інструментом для вираження духовного світу у творчості було для прозаїка слово, яке лише у справді талановитих руках могло звучати по-новому. Він не раз наголошував на необхідності оригінальності митця як однієї з головних ознак свободи творчості, необхідної для реалізації літературних поривань. Звичайне слово, за твердженням Володимира Дрозда, у руках талановитого митця народжується заново. «У мистецтві канонів немає. Кожен талановитий митець має свій голос, даний йому від природи... Головне все ж, чи має він що сказати людям...» [4, 512].

Чи не ці переконання допомагають письменникові знайти сили і нові шляхи для творчості у тяжкий період 70-х років, коли українська література після потужного вибуху шістдесятних ставала все більш догматичною, формальною і парадною? Саме в ті роки «критики і «штатні функціонери почали щосили зводити високі греблі перед стрімким потоком нової поезії і прози. Справжні генії потрапляють у глухий кут, а література наповнюється авторитетами, позбавленими таланту, але сповненими великими амбіціями» [3, 28]. Письменники починають шукати вихід з такої ситуації, адже справжній талант неможливо «прибокати». Хтось, як Ліна Костенко, «пише у стіл», а хтось починає шукати нові алегоричні форми висловлення своїх думок. До таких митців належить і Володимир Дрозд. З-під його пера з'являється так звана «хімерна проза», яку він почав освоювати і застосовувати ще в 60-ті роки.

«Хімерна проза» - назва стильової течії в українській прозі 70-х років, - хоча обмежувати її лише 70-ми було б не зовсім правильно, адже вона стала помітним явищем в літературі 60-80-х років. Ця течія стала реакцією на диктат норм соцреалізму в українській «радянській» літературі. Її ознаками є: поєднання реального з міфологічним, часово-просторові зміщення, запозичення стильових рис бароко, гротескові метаморфози з героями. «Хімерна проза» емоційна, експресивна, її світ свідомо неприродний, але правдивий. За цими ознаками можна говорити про близькість цього стилю до явища магічного реалізму, поширеного в літературі Латинської Америки [5, 638].

Хімерність має давню літературну традицію й невичерпні фольклорні джерела. Започаткована Олександром Львченком у романі «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця», вона протриває у творах Михайла Стельмаха, Василя Земляка, Павла Загребельного, Євгена Гуцала, Валерія Шевчука та інших письменників. Але Володимир Дрозд розвинув традиції «хімерної прози», відтворивши унікальний, глибоко національний тип української самотньої людини. Художні твори Володимира Дрозда близькі до народних бувальщин своєю фантазійністю, різноманітними перетвореннями і неймовірностями. «Хімерність» - об'єднувальна назва, що сполучає «фантазмагоричність», «дивність», «примхливість», «кумедність» тощо. Якщо говорити про хімерний стиль як жанрову специфіку творів, то домінуючими на образно-змістовому рівні слід визнати пародійно-комедійне начало, ексцентричність, гротесковість у змалюванні персонажів, а в мовностильовому плані – орієнтацію на усне розмовне мовлення, на використання оригінальних іменувань, що і зумовлює специфічність цього літературного напрямку.

Творчий доробок Володимира Дрозда становить велику кількість оповідань, повістей, романів, яким властива «хімерність», навіяна історією, а також незвичайним сприйняттям буденних подій та їх емоційно-експресивним переосмисленням.

Дослідники творчості Володимира Дрозда, чи то з бажання увести її в світовий контекст, чи з якихось інших, шукали витoki фантастичної прози письменника у магічному реалізмі Латинської Америки, зокрема книгах Маркеса. Також вони звертали свою увагу на творчість Михайла Булгакова та Василя Земляка. Але за словами прозаїка його фантастичний реалізм мав мало спільного з прозою цих корифеїв.

Дошукуватися нових можливостей художнього слова Володимир Дрозд почав у середині шістдесятних років. Ці пошуки відчужаються уже в оповіданнях «Три чарівні перлини» та «Білий кінь Шептало», але найбільш помітними стали в оповіданні «Сонце».

І якщо шукати літературні джерела «хімерної прози» Володимира Дрозда, то слід залишити осторонь твори Маркеса і Булгакова, адже багато з «фантастичних» творів письменник написав, ще не буди знайомим ні з «Майстром і Маргаритою», ні з книгою «Сто років самотності». Досліджуючи цю проблему, потрібно насамперед згадати геніального Микола Гоголя, якого Володимир Дрозд любив з дитинства, а ще «Лісову пісню» Лесі Українки, прочитання якої викликало у нього справжнє потрясіння. Та все ж не літературного походження світовідчуття, характерне для «хімерної прози» Володимира Дрозда, яку він писав з деякими перервами усі свої творчі роки. Це світовідчуття з раннього дитинства жило у душі письменника. Духовні криниці поліського краю, де народився і виріс прозаїк, своєрідна народна філософія населення Полісся стали першими підвалинами на шляху до формування національної самотності «хімерності» Володимира Дрозда. Потім прийшов час свідомого, осмисленого захоплення письменника народним словом, народним мисленням. Він серйозно взявся до вивчення фольклору з писемних джерел, присвятив цьому багато часу, самостійно пройшов курс фольклористки. З тих пошуків на фольклорному полі, а також із неперборного прагнення слова якщо не нового, то хоч дещо відмінного від слова своїх попередників у літературі, і народилася «хімерна проза» Володимира Дрозда.

Такі постійні творчі шукання позначилися на доробку прозаїка, який виявився зовсім неодноманітним, а інколи й різновекторним за своєю спрямованістю. Це дозволило досліднику творчості письменника В. Андрусіву поділити твори майстра на дві групи – такі, що їх міг написати «хтось інший», і такі, що їх міг написати тільки В. Дрозд [1, 324]. До першої він відніс традиційну прозу, більшою мірою оптимістичні твори про українське село, про героїв-революціонерів, а до другої належить так звана «хімерна проза», ті твори, які не мали «зеленої вулиці», тобто були свого часу вистрадані душею, але не прийняті тогочасною системою.



Все сказане дозволяє стверджувати, що Володимир Дрозд увійшов в українську літературу як постать неординарна і самобутня, а основним предметом дослідження і головним героєм прози літератора завжди залишалась людська душа.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андрусів С. Володимир Дрозд // Історія української літератури ХХ ст.: Навчальний посібник / за ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1998: У 2-х кн. – С. 322 – 326.
2. Дрозд В. Мої духовні мандрівки: від Пакуля до Мрина і знову - до Пакуля... (Передмова) // Вибрані твори: У 2-х т. – К.: Радянський письменник, 1989. – Т. 1: Оповідання. Романи.. – С. 5-32.
3. Дрозд В. Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок: Повесть-шоу. – К., 1994. – 203 с.
4. Жулинський М. «Яким корінням живе дерево?» // Українське слово. Хрестоматія з української літератури ХХст.: У 3 Кн. – Кн. 3. – К., 1994. – С. 506-513.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
6. Манюх Н. Автобіографізм як особливість характеротворення у прозі Володимира Дрозда // Слово і час. – 2008. - №5. – С. 81-87.
7. Широков С. Оса в киселі, або надмірності психологізму // Літературна Україна. – 1987. – 17 січня.

Надія ГАРМАЗІЙ

ТОПОС МАСКИ ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ ЗАСІБ ІСНУВАННЯ НЕСТАНДАРТНИХ ГЕРОІВ СЕРЕД СТАНДАРТІВ (ЗА ТВОРАМИ В. ДОМОНТОВИЧА «БЕЗ ГРУНТУ», «ДОКТОР СЕРАФІКУС», «ДІВЧИНА З ВЕДМЕДИКОМ»)

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – доктор філол. наук, професор В.П. Марко

Маска - одна з ключових ознак експериментальної прози 20-х років ХХ століття. У контексті прозопису Віктора Петрова-Домонтовича модифікація характерів топосом маски є основним засобом образотворення.

Ідейнотворчою рисою персонажів В.Домонтовича є їхня нестандартність. Найяскравіше ця риса виявляється в характеротворенні головних героїв. Взагалі, для системи образів прозового доробку В.Домонтовича не є характерним поняття типу. Його герої наділені індивідуалізованими характерами. Кожен з них - сповідник особистої моралі, яка так чи інакше є запереченням загальноприйнятих норм суспільства.

Як правило, «нестандартні» характери зображуються поряд із стандартними з метою увиразнення контрасту. Принцип функціональної довершеності таких пар полягає в тому, що стандарт слугує фоном для нестандартності. Прикладом такої опозиційної пари є сестри Тихменєви: неврівноваженій, емансипованій, прямолінійній Зині, сповідниці антипатріархальності, протиставляється спокійна, скромна, тактовна Леся, яка прагне вийти заміж, виховувати дітей, піклуватися про чоловіка, тобто виконувати традиційно закріплену за жінкою соціальну роль.

Одна з форм самовираження персонажів В.Домонтовича – протест. Зина Тихменєва не вписується в норми добродійних звичаїв свого середовища, бунтує проти традиційно усталеної моралі щодо шлюбу. Її бунт за суттю авангардистський, адже, виступаючи проти старого, героїня не може запропонувати щось нове. Серафікус теж виділяється серед свого оточення, і його протест виявляється через химерне прагнення мати дитину без участі жінки. Вер Ельснер має також індивідуалізований характер і представлена як апологет вільного кохання. Таким чином, актуальним є застосування до героїв В.Петрова-Домонтовича означень на кшталт «персонаж-симптом» [1, 119], «персонаж-діагноз», «персонаж-схема», «персонаж-тенденція», «характер-метафора».

Пропоновані означення можуть застосовуватися як стосовно одного, так і кількох героїв. На наш погляд, персонажем-симптомом є Іполит Миколайович Варецький, персонажем-діагнозом – Арсен Петрович Витвицький. Як персонаж-схема й характер-метафора може бути потрактований Комаха, до групи персонажів-тенденцій і персонажів-симптомів належать Зина Тихменєва, Вер Ельснер, Лариса Сольська.

Подібні характеристики героїв прозопису В.Домонтовича є інформаційно місткими. Це спричинює розвиток персонажа в цілому. Одним з найбільш продуктивних засобів існування нестандартних героїв серед стандартів є модифікація характерів топосом маски. Власне, маска – то наслідок розриву між внутрішнім і зовнішнім «я» героя, що «дає змогу і перевтілитися, і лишитись собою водночас» [2, 41].

Функціонально процес маскуванню може відбуватися в різних модифікаціях. Велика увага приділяється автором діалектиці маски й обличчя, зокрема функціям ідентифікації та відчуження. Ми виокремлюємо такі функціональні види масок у прозописі В.Домонтовича:

1) **Безпосередній вияв маскуванню** – прагнення героя до зміни зовнішності, одягу, що є свідченням особистісної невизначеності й прагненням приховати це від оточення. Пряме маскуванню характерне для Лариси Сольської.

2) **Маска-люб'язність/грубість** спричинена бажанням персонажа утримувати свій авторитет на тому рівні, який уже прийнято суспільством і який реалізується через намагання персонажа бути невідповідним загальноприйнятому. Цей вид маскуванню яскраво втілений у образах Варецького (маска-люб'язність) і Зини Тихменєвої (маска-грубість), Ростислава Михайловича (маска-обов'язок).

3) **Маска-слово/маска-мовчання** слугує способом самоствердження героя в соціумі. «Слова перетворюються в такі самі маски, як і на обличчях, в маски, за якими не можна прочитати прихованої істини чи глибини людських почуттів, тому часто співрозмовник не знає, як поставитися до почутого» [3, 30]. Цей вид маскуванню виявляється на прикладі образів Зини Тихменєвої (обидва варіанти), Ростислава Михайловича, Бирського. Маска-слово виявляється у репліках Серафікуса, згорнутих до парадоксів, афористичних висловів, за якими найчастіше криється криза самоідентифікації персонажа.



4) *Маска-дія/вчинок*, в результаті якого може відбуватися зміна ролей. Цей тип маски, який реалізується в грі, - характерна риса більшості героїв В. Домонтовича, котрі виступають носіями активного ігрового потенціалу. Наприклад, Зина Тихменева, керуючись думкою, що *«роль дружини і матері вбиває свободу жінки»* [4, 165], своїми вчинками (відмова від шлюбу з Варецьким і від шлюбу взагалі як від акту поневолення) продукує маску-вчинок – стає повією. Цей вчинок не носить демонстративного характеру, а проектується на ймовірність контроверсійного аналізу повії: *«з одного боку, це парадигма жінки як іншого, як об'єкта експлуатації. З другого боку, вона, як і чоловік, котрий вдається до її послуг, є експлуатором. Адже чоловіки потребують її, і вона використовує цю потребу»* [4, 165].

5) *Маска-стосунки* властива більшості персонажів. Вона функціонує в творах через формування суб'єк - суб'єктних або суб'єкт-об'єктних взаємин. Прикладом цього виду маски є такі моделі стосунків:

- А) Зина – Варецький;
- Б) Варецький – Марія Іванівна;
- В) Серафікус – Корвин;
- Г) Ірця – Комаха;
- Г) Таня Беренс – Корвин;
- Д) Ростислав Михайлович – Сольська;
- Е) Ростислав Михайлович – громада.

Окрім зазначених, у текстах В. Домонтовича присутні й більш ускладнені види масок, як результат роздвоєння особистості, спричиненого кризою її ідентичності. Герой здатен продукувати в собі себе-іншого, і цей «інший» спроможний виривати людину з її особистої субстанції, переносячи її «Я» на інший рівень, на якому *«двоособне «Я» бачить себе з погляду іншого»* [5, 99]. Яскравий приклад – Серафікус: у його свідомості відбувається умовний поділ на нього як вченого і на нього як іншого (Комашиний тато, пупс, гомункул, Фауст, носій ідеї абіологічного дітонародження і «жертва» вільного кохання). Ця низка удаваних «Я» призводить до того, що Серафікус починає здійснювати протест проти «загальноприйнятих» масок, але одночасно й сам веде подвійне існування. Згадаймо історію його взаємин з Таїсією Павлівною, під час якої «Я» героя розчепилося на зрадженого коханця і вченого-самітника. Отже, топос маски підтримується існуванням множинності особи, її подвійністю. З іншого боку, Серафікус – *«типовий постмодерний персонаж»*. Переймаючи *«імперське, постмодерне й космополітичне бажання як опустошення сутності національного характеру»*, його національне Я, *«маючи іншу(не-імперську) природу, втрачає бажання як основу природного, органічного існування, оскільки природне бажання перейде в абстракцію на зразок загірної комуни...»* [6, 496]. Саме цим і пояснюється приреченість персонажа бути лише іграшкою.

Особливою формою маскування героїв В. Домонтович користується у творі «Без ґрунту». Цей роман може бути розглянутий як приклад кількох засобів застосування масок: «гра в хованки» Ростислава Михайловича з вельмишановною громадою з питань Варязької церкви, що виявляється в постійному прагненні героя уникнути зборів, втекти на свіже повітря, в блукання вулицями, в компанію Сольської, а відтак і уникнути своїх прямих обов'язків. Не даремно ж на початку твору хтось із колег Ростислава Михайловича чи то жартома, чи то навмисне на дверях його кабінету написав поруч зі словом «приймає» заперечну частку *не*.

Засіб маскування героя – це, по суті, втеча від світу реального з певними зобов'язаннями перед суспільством посередництвом прекрасного. У цьому випадку – за допомогою музики, образним втіленням якої є Лариса Сольська. *«За В. Петровим, музика – єдиний і найкращий спосіб висловлювати невідоме життя серця; тому не дивно, що Генріх закохався в Матильду. Тургенєв у Віардо, Куліш у Милорадовичівну, а Костомаров у Аліну (Йдеться про героїв романізованих біографій В. Домонтовича «Аліна й Костомаров», «Романи про Куліша») – їх поєднала музика, яку сприймали як кохання»* [7, 24]. Тож не дивно, що Ростислав Михайлович, зустрівши вперше на вулицях міста Ларису Сольську, відчув, що в його душі *«музичне почуття прокидається разом з зоровим, опановує ним.»* [8, 268], не випадково герой говорить: *«Там на відстані предо мною йде жінка, яку я чую»* [8, 268].

Саме симфонія Шіманівського демаскує Ларису Сольську, якій цей твір, власне, й присвятив композитор, розкриває її внутрішню ліричну суть, чим магнетизує Ростислава Михайловича. Відтак і почуття головного героя народжується зі звуку прекрасного твору, як *«з духу музики народилася трагедія Мавки»* [9, 153].

Таким чином, звукове тло для Ростислава Михайловича стає засобом втечі, а відтак і маскою втікача від суспільства, а водночас слугує засобом демаскування душі іншої героїні. Ця маска не обходиться без застосування парадоксу: музика, яку чує головний герой, зустрічаючи Сольську, є дуже ліричною, водночас пристрасною, а сама співачка *«усоблює суцільну антижіночність, емоційну стриманість, непідлеглість фальшивим умовностям моралі»* [10, 11].

У цьому плані є схожими характери Зини та Вер: ці героїні також сильні за вдачею, антижіночні і по-своєму висловлюють протест проти усталених принципів моралі. Це один і той же топос маски, за яким криється єдина мета - звести загальноприйняті ідеали до рівня умовностей, а відтак - вивільнитися від певного суспільно-історичного обов'язку. У цьому випадку і Сольська, і Вер, і Зина прагнуть вільного кохання і переосмислення категорії сім'ї, а почасти – і її тотального заперечення. *«За В. Петровим, - як зазначає В. Корпусова, - людина сприймає дійсність через структурну цілісність ідеології, котра змінюється відповідно до кожної епохи. Методологія зміни епох характеризується функцією заперечення, переборення»* [11, 20-21]. Саме цим пояснюється витворення маски-дії, в якій автор на рівні ідейному втілює один зі своїх улюблених характерів-символів нової жінки, *«образ якої став чи не емблематичним для модерністської літератури»* [12, 25]. Зрештою, зникає й сам топос, де могла б існувати патріархальна жінка, зразком якої є образи старої Тихменевої, її доньки Лесі, вчительки Марії Іванівни, дружини Витвицького, Тані Беренс.

Кожна модифікація характеру топосом маски, звичайно, не розглядається як авторський універсіум, проте ми допускаємо, що більшість масок є засобом авторської гри з читачем. М. Гірняк, досліджуючи тексти В. Домонтовича, говорить про можливість ідентифікації автора з його персонажами, вбачаючи проблему у схильності В. Домонтовича не



тільки одягати маски на своїх героїв, а й маскуватися самому їх посередництвом: «Творчість Домонтовича, у якій він переосмислює себе, повертається до одних і тих самих проблем у пошуках істини й часто сам собі заперечує, - свідчення диверсифікації авторської свідомості, коли в тексті виявляється щоразу інший і щоразу ідентичний автор, коли читач розмовляє через текст не стільки з автором, як із його масками, і змушений розуміти як слово автора, так і його мовчання» [3, 36].

Маска як така має свій естетичний предмет, який «згідно з феноменологічною теорією, як семіотична схема твориться у певному історичному часі, і тому супроти позамистецької дійсності може бути корелятивним, антистетичним та ірреальним. Іншими словами, його онтичною базою може бути історична, себто конкретна дійсність (люди, події, процеси, ідеї), уявна дійсність (онейрія, фікція), свідомо чи позасвідомо проєкція суб'єктивних психічних станів письменника. Однак вважати естетичну конкретизацію цієї схеми гомологом цієї дійсності не можна вже хоч би тому, що вона є цілеспрямованою конструкцією» [13, 8]. Соломія Павличко, трактуючи образ Арсена Петровича Витвицького як «втільнення ставлення Петрова до модернізму в його українському варіанті, який письменник-теоретик, з одного боку, визнає, з іншого – не визнає до нього належної пошани» [14, 399], наочно демонструє можливість застосування всіх можливих позицій естетичного предмета маски. Це ще один важливий аргумент на користь думки Ю. Шевельова про європейськість письма Віктора Петрова і про його значення в літературному процесі 20-х років: «Без Домонтовича наша література сяє великою білою плямою» [15, 4]. Відтак, подібна детермінація сутності образу не психікою чи життєвими обставинами прототипу, не внутрішньою логікою художнього світу, а зовнішньою оцінкою автора дає парадокс героя-ідеї, онтична база якого є водночас і реальною людиною (прототипом Витвицького, за думкою С. Павличко, є Микола Філянський), і фікцією (теорія та практика українського модернізму), і суб'єктивною проєкцією автора (ставлення В. Домонтовича до модернізму).

Тому правомірною є думка Т. Гундорової, що «серія масок або семантичних рівнів, які допомагають ідентифікувати його (автора, - Н.Г.), втрачає смислову визначеність» [16, 23].

Отже, топос маски у прозі В. Домонтовича є універсальним засобом презентації його героїв як нестандартних серед стандартів, а також слугує модусом авторського самовираження як самомаскування у власних текстах. Маска виступає не тільки «засобом продовження себе в іншому» [2, 41], а й системотворчим чинником гри як структурно-смислового коду прозових творів В. Петрова-Домонтовича в плані характеротворення персонажів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Епштейн М. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX – XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
2. Андрухович Ю. Бу-Ба-Бу і все інше. Апологія блазенади \ Сучасний літературний процес: програма спецкурсу. Навчальні матеріали. – Житомир, 2002. – 72 с.
3. Гіряк М. Слово і мовчання: самоусвідомлення себе через іншого (в інтелектуальній прозі В. Домонтовича) \ Слово і час. – 2004. - № 11. – с. 28-36.
4. Павличко С. Фемінізм. – К.: вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. - 322 с.
5. Левінас Е. Між нами: Дослідження думки-про-іншого.: пер В. Куринського. – К.: Дух і літера, 1991. – 292 с.
6. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
7. Грегуль Г. Повесть Віктора Петрова «Аліна й Костомаров»: чи «Так треба писати біографії великих людей?» \ Слово і час. – 2004. - № 11. – с. 23 – 27.
8. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту: Романи. – К.: Критика, 1999. - 380 с.
9. Петров В. Лісова пісня \ Ім промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації \ Упоряд. В. Агєєвої. – К., 2002.
10. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація \ В. Домонтович. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К.: Критика, 1999. - 380 с.
11. Корпусова В. В. Петров (Домонтович): етногенетика як свобода самовиявлення \ Слово і час. – 2002. - № 10. – с. 17 – 25.
12. Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – К.: Гелікон, 2000.
13. Фізер І. Літературна теорія: нормативна регламентація чи понятійне осмислення естетичного факту? \ Українська література: Матеріали міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К.: Обереги, 1995. – 320 с.
14. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 486 с.
15. Шерех Ю. Домонтович і ми \ Свобода. – 1989. – 27 січня.
16. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів.: Літопис, 1997. – 297 с.

Людмила ГОЛОВЧЕНКО

АНІМІЗМ У РОМАНІ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО „СЕВЕРИН НАЛИВАЙКО”

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – доктор філол. наук, професор В.П. Марко

У наш час творчість М. Вінграновського не залишається поза увагою дослідників. Аналізу окремих його творів присвячено роботи Гаврилової Т., Гурбанської А., Дзюби І., Пастух Т. У більшості з цих праць розглядається поетичний доробок митця, як вершина поетики. Однак у творчості цього видатного письменника й досі залишається багато недосліджених тем, які стосуються його прозової спадщини. Під час аналізу вся увага дослідників приділяється виключно характеристичі героїв, що діють у визначеному часопросторі. І хоча І. Дзюба в статті „Історичний міф Миколи Вінграновського” зосереджується головним чином на міфопоетиці роману „Северин Наливайко”, це питання досі залишається маловивченим. Тож ми проаналізуємо способи використання міфу як першооснови людської самосвідомості, сприйняття всього довоколишнього, а також минулого сучасного й майбутнього через міф як ключову властивість названого роману Миколи Вінграновського.



Міф – це «творіння, в якому у вигляді конкретно-чуттєвих персоніфікацій і одухотворених істот постає узагальнено відображена первісною свідомістю дійсність» [4, 332]. Міф не може бути спростованим науковою практикою, адже „для міфологічної свідомості міфічна реальність у будь-якому випадку не може бути названа фікцією, фантастичним вимислом чи вигадкою” [4, 333].

Світ природи в романі „Северин Наливайко” існує не лише за законами живої матерії. Він трансформується у анімістичну картину всесвіту, перебираючи на себе ознаки людини. З.Фрейд, зокрема, пояснював таку традицію як первісне ідентифікування себе як духу. Якщо людина усвідомлює існування душі, то наділяє цією характеристикою весь навколишній світ. Саме цим можна пояснити обожнювання природних стихій язичниками. Завдяки міфологічній свідомості митця твір „Северин Наливайко” перестає бути лише історичним романом. Це новітнє явище в українській літературі, аналогів якому не було й немає. М.Вінграновський не створює нової реальності. Він стирає межу між історичною хронікою та міфом, „хімеризує без стриму, але це не витівки самопід'юджуваної думки, а (здебільше) спонтанна гра уяви” [3, 9].

Основними джерелами для написання роману стали історичні документи та усна народна творчість. Зображаючи повноцінну історичну панораму козацько-селянського повстання, письменник часто відводить об'єкти від основного місця дії. Історичне минуле виступає тлом, основою вибудовування міфу, „енергійного самоствердження особистості” [3, 9].

Анімізм у романі „Наливайко” можна пояснювати первісними звичасними віруваннями українців. Особливою тенденцією людини є бажання розуміти будь-яке створіння як собі подібне й переносити на кожний об'єкт такі якості, з якими вона добре знайома, і те, що вона знає краще [5, 128]. Тому тварини у романі, як і люди, мислять, відчувають, спілкуються.

Здавна кінь вважався незмінним порадиником свого господаря і служив йому до останньої хвилини. Кінь, як тотем, був священним створінням. Підтвердженням цьому є характеристики тотему: коня не можна убивати і споживати у їжу, адже він є побратимом козака; загиблі тварини оплакувалися, як члени родини; якщо важко пораненого коня доводилося вбити, у нього просили пробачення. Крім того ця тварина повинна отримати від хазяїна ім'я, яке б характеризувало вдачу коня чи його власника.

Недивно, що М.Вінграновський використав образ коня, як одного із головних персонажів твору. Зв'язок господаря з конем настільки тісний, що вони здатні розуміти один одного без слів. У романі козаки не лише говорять до своїх коней, заохочуючи або ж ганячи їх. Микола Вінграновський створив казковий елемент (Кобилляча голова, яка говорила до дідової дочки), що є досить вдалим чинником для утворення незвичного діалогу. Петро Жбур, наприклад, нарікає на кепський вигляд Куріпочки (обрубані у битвах вуха), а кінь, добре знаючи вершника, думає: „Меліть, хазяїне, що хочете, а мені аби швидше до своїх...” [1, 132]. Куріпочка щедро наділений емоціями: має почуття гумору, жалю, страху, відданості, здивованості, ревності. Йому дійсно шкода іншого жеребця, якого власник ніяк не називав, у той час як стосунки Жбура й Куріпочки були братерськими.

Особливу увагу приділено ніжному ставленню Петра до Куріпочки в Очакові після кількадечного пияцтва: „На, на, пожуй скибочку, посмокчи! Змочи собі в роті, конику мій, куріпочка моя безталанна! Забув я про тебе, геть я тебе забув, йолоп я! „Не хочу я дині... – пошепки ледве подумав Куріпочка. – Я вже глини наївся. За ці дві з половиною днів три мазанки я вже обгриз” [2, 283]. Почуття провини примушує Жбура нести коня на собі, тобто турбота про свого товариша є пріоритетною для козака. У народній пісні „Козака несуть” відтворено мотив туги коня за своїм загиблим господарем, якого проводжають в останню путь: „Козака несуть, //І коня ведуть, //Кінь голівку клонить”. Інакше кажучи, емоційний зв'язок козака з конем дає змогу наділити тварину людськими якостями й віднести її до тотему.

У романі М.Вінграновський виводить символічний образ диво-коня. В.Войтович в „Українській міфології” зазначає, що „у давніх обрядових піснях часто присутній мотив потоплення в морі (широкій річці) кінського табуна, серед якого вирізняється чудесний кінь” [2, 147]. Саме такий жеребець призвів до розбрату серед козаків, адже бажання мати бахмата було природним для вояків. Якщо козак мав коня, то він, відповідно, міг вільно пересуватися і ніби вивисувався із натовпу сіромах.

У романі „Северин Наливайко” „чимало кінематографічного” [3, 7]. Панорамність зображення досягається завдяки різним змінам ракурсу зображення фактажу. Письменник намагається чергувати близькі й загальні плани. Завдяки цьому в творі з'являється яструб, який здатен описати події з висоти пташиного польоту. Він перебирає на себе обов'язки оповідача, оскільки йому добре відомі герої роману. Зрозуміло, що цей персонаж також наділений душею та мисленням. Таким чином, світ природи входить у контакт зі світом людей. До того ж, під час такої взаємодії суспільно-політичні і моральні проблеми людини вдало зображуються й осмислюються птахом. Правдивість зображуваних подій від такого прийому абсолютно не страждає, навпаки, – лише увиразнюється міфологічна картина світу (багатшаровість).

Твір наповнений яскравими, талановито виписаними образами тварин. М.Вінграновський навіть під час напружених і драматичних епізодів дозволяє собі „побешкетувати”. Він вводить до роману несподіваних героїв тваринного світу: вужа, який, не забувавши у плавнях, „скаже Богу спасибі. Дякую, скаже, тобі, мій Господи, за те, що я, з жовтими вушками вуж, у цім безкінечнім плетиві, нависанні та булькотінні не заблудився й щасливо доповз додому!...” [1, 248]; верблюда, котрий дістав промовисте прізвисько - „гідоморда”, чи ховрашків, яким на голови наступав Куріпочка.

Найменша деталь важить для письменника більше, ніж правдиве відображення історичних подій. Наприклад, якщо це муха, то вона обов'язково має бути „мордатою”. Під впливом міфологічного світогляду навіть явища природи, втрачають свої звичні характеристики: „молодий літній туман” [1, 126], „а з горба лопотнула, як свічка, пісня. Спочатку вона ніби завагалася, чи співати їй, чи ні, та раптом рвонула так, що стала дибки і стрімким горластим стовбом підперла небо” [1, 104].



М. Вінграновський завдяки позасюжетним елементам здобуває релаксацію для сюжетних ліній роману, знімає напруження й повертає в дитинство, коли наївна дитяча свідомість вірить у те, що тварини вміють говорити. Пригадаймо хоча б розмову коней, яку підслухав Сашко, у повісті „Зачарована Десна”.

Письменник створив незрівнянний ліричний світ природи, в якому можливі навіть фантастичні речі. „Магія також є першоосновною частиною анімістичної техніки, оскільки серед її засобів спілкування з духами є також і магичні” [5, 130]. Народні перекази та легенди свідчать про надприродні можливості козаків-характерників. Вони знали багато замовлянь, володіли потаємними знаннями. Івана Сірка вважали знаним чаклуном і наділяли його можливістю руками ловити турецькі кулі. У романі „Северин Наливайко” М.Вінграновський намагався прослідкувати деякі елементи чарівних можливостей козацького роду. Химерним видається те, що козаки здатні відчутти, що кулі пахнуть смальцем, а стріли – часником. Гармата перестає бути серйозним бойовим зброям, і ядро з неї „шелестить” над Петровою шапкою.

Не можна логічно пояснити виникнення вихорця, що постійно супроводжував Тимоша. Наратор драматично описує наглу смерть коханої дівчини Оксани й одночасну появу такого незвичайного явища. Вихорець оберігає козака, попереджуючи про небезпеку: „з яру видимів вихорець і, мов підрубаний, закрутився в будяках і під будяком упав” [2, 231]. Тобто поряд із світом живих існує паралельна площина духів. Аналогічним є поняття долі в українському фольклорі. Вона є добрим духом, який захищає людину і приносить щастя. Доля не відходить від людини до самої смерті, вони ніби повінчані. У своєму земному житті Оксана не здатна була поєднатися з коханим. Тому вона повернулася в іншій подобі, і загибель Тимоша Вихорця призводить до зникнення загадкового фантому.

Незвичну ініціацію вигадав письменник для Жбура на шляху до монастиря. Спочатку на заваді Петру та принцесі Хабіджі стає Дністро, який готовий живцем ковтнути необережних мандрівників. Але найстрашнішою перешкодою виявляється ліс, що ніби оживає. Складно зрозуміти, чи то уява козака наділяє хащі моторошними картинами та звуками, чи то вони насправді є такими зловісними. Можливо, повний місяць впливає не лише на самопочуття людини, але й створює зорову ілюзію присутності в хащах лісових людей. Про їхнє існування нагадує нам драма „По дорозі в казку” О. Олеса. Оживають дерева й перетворюються на грізних велетнів, котрі ладні налякати своїми вигадливими обрисами.

У такій ситуації Петро Жбур відчуває, що втратив голову - і не лише метафорично. Вона відділяється від тіла разом із шапкою, і тепер козаку „не було ні чим крикнути, ні дихнути” [2, 125]. Але письменник продовжує іронізувати над тим, „як тепер бути без вусів?” [2, 125]. Таке становище є нежиттєподібним і притаманним насамперед химерній прозі, що є синтезом національної народнопоетичної практики й літературної традиції.

Анімізм та містичні елементи в романі М.Вінграновського „Северин Наливайко” виглядають досить природно і органічно. Завдяки майстерності письменника постає істотно нова перцепція художнього твору. Історична минувшина буквально оживає, і читач невимушено перетворюється із спостерігача на учасника.

БІБЛІОГРАФІЯ:

1. Вінграновський М.С. Вибрані твори: У 3 т. – Т.2: Северин Наливайко: Роман. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 400с.
2. Войтович В. Українська міфологія. – Вид. 2-ге, стереотип. - К.: Либідь, 2005. – 664с.
3. Дзюба І. Історичний міф Миколи Вінграновського// Вінграновський М. С. Вибрані твори: У 3 т. – Т.2: Северин Наливайко: Роман. – Тернопіль: Богдан, 2004. – С. 5 – 10.
4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 389с.
5. Фрейд З. Тотем и табу/Перев. с нем. М.В.Вульфа. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. – 256с.

Тетяна ГРИБОНОС

ФУНКЦІОНУВАННЯ СКЛАДНОПІДРЯДНИХ РЕЧЕНЬ ЧАСУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ХХ СТОЛІТТЯ

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – доктор філол. наук, проф. В.М. Ожоган

У природі й суспільстві все відбувається в часі й вимірюється часом, тому час має багате, різноманітне вираження у мові. Категорія часу в філософському, історичному та мовному аспектах тісно пов'язана з природою художньої творчості. На сучасному етапі розвитку лінгвістики спостерігається підвищена увага дослідників до мовних засобів, які віддзеркалюють концепцію часу в художньому творі. У ХХ столітті суб'єктивність художнього часу зростає як в поезії, так і в прозі.

Історично розвиток досліджень категорії часу в мовному аспекті збігається з початками вивчення проблеми класифікації складних речень, над якою працювали російські вчені В. Белошапкова, Л. Максимов (досліджували складнопідрядні речення з підрядною темпоральною), О. Вержицький, О. Пешковський (вивчали типи значень часових складнопідрядних речень, зокрема семантику одночасності та різночасності), О. Бондарко (категорію часу взагалі), В. Бабайцева, Г. Муқан, Л. Чеснокова (синкретизм на різних рівнях мовної системи), українські дослідники І. Вихованець, А. Загнітко, І. Слинко, Н. Гуйванюк, М. Кобилянська (функціонування категорії часу в складнопідрядних реченнях прислівного та детермінантного типів).

Об'єктом пропонованої статті визначено складнопідрядні речення (далі СПР) детермінантного та синкретичного типів, які є виразниками темпоральності. Метою наукової розвідки є з'ясування та аналіз особливостей функціонування категорії часу в реченневих конструкціях СПР детермінантного та синкретичного типів. Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких завдань:

- 1.) виокремити типи СПР, які репрезентують категорію часу;



- 2.) з'ясувати особливості функціонування темпоральності в СПР розчленованій та нерозчленованій структури;
- 3.) виявити особливості використання письменниками ХХ століття СПР зазначеного типу для створення авторської моделі часу.

Відношення на позначення часового значення охопленні функціональною категорією темпоральності, що розглядає наявність предмета в певному часовому просторі щодо вихідного моменту в мовленні, або моменту, що описується у творі (суб'єктивний та об'єктивний час).

Темпоральне значення може бути репрезентоване різними рівнями мовної системи (морфологічною або синтаксичною). Взаємодія двох рівнів граматичної системи простежується на прикладі вищо-часових форм дієслів, що виступають у реченнях в ролі присудків. Вищо-часові характеристики присудків головної та підрядної частин, будучи морфологічними у своїй основі, стають одним з основних синтаксичних показників у структурі складнопідрядних речень з підрядними часовими.

Парадигма темпоральних відношень у сфері функціонування СПР ґрунтується на таких типах:

1. СПР детермінантного типу з підрядною частиною темпоральною;
2. Синкретичні типи:
 - СПР із атрибутивно-темпоральною підрядною частиною;
 - СПР із об'єктно-темпоральною підрядною частиною;
 - СПР із умовно-темпоральною підрядною частиною;
 - СПР із займенниково-темпоральною підрядною частиною.

Часові речення з погляду структурно-семантичної класифікації мовознавці зараховують до структур із детермінантним типом синтаксичного зв'язку: *Її лице, коли вона підводиться, червоне від натуги й сяє внутрішнім, м'яким, стримано-гордим світлом* (Володимир Винниченко). Визначальними семантичними компонентами (за І. Слинком, Н. Гуйванюк, М. Кобилянською), які формують часові відношення в СПР з підрядною темпоральною частиною значення одночасності, у межах якого виділяють часткову одночасність, часткову послідовність, раповість дії, а також обмежену одночасність.

"Значення одночасності може виражатися диференційованими чи недиференційованими сполучниками, паралельними вищо-часовими формами дієслова, спеціальними частками, лексичними компонентами" [4, с. 525]. У таких реченнях час дії головної частини корелюють з часом дії підрядної, присудки обох компонентів збігаються в часі та виді (недоконаний вид): *Коли одчиняються крамнички, я купую цигарок, випиваю пляшку квасу і знову йду на свій пост* (Володимир Винниченко); *Коли okazія минає, хлоп'я велить їти далі, й вони йдуть* (Іван Багряний).

Досить поширеним є використання часткової одночасності, за якою повідомляється неповний збіг часу дії головної й підрядного компонентів (співіснування доконаного й недоконаного виду): *Коли мужчину образить кохана жінка, він починає пити й виробляти бешкети* (Володимир Винниченко). Проза ХХ століття позначається невеликою кількістю СПР із значенням часткової одночасності, проте спостерігаємо переважання повної одночасності, особливо у творчості Володимира Винниченка.

Часові значення одночасності, наступності і передування можуть обмежуватися певними рамками тривання дії [4, с. 535]. Для вираження обмеженої одночасності використовуються сполучники *доки, поки*, а також тотожні з ними: *Поки я роздумую, Біла Шапочка знов випереджує мене* (Володимир Винниченко); *Я повів його через якісь куці, через яр, повз дерева, доки не вийшли ми на вільне місце – просторий луг* (Валерій Шевчук).

Твори Володимира Винниченка багаті на СПР із значенням обмеженої одночасності, оскільки особливістю творчого методу письменника є чіткість та лінійність протікання часу в романах.

Таким чином, проза ХХ століття характеризується різноманітністю значень на позначення часу в СПР з підрядною темпоральною частиною і вирізняється частотністю використання значення одночасності у творах В. Винниченка та І. Багряного. Використання часткової одночасності спостерігається у фантастичних повістях В. Шевчука, у яких втрачається лінійність оповіді, а час позначається відокремленістю від подій, існує поза простором.

Традиційна класифікація семантико-синтаксичних відношень складнопідрядних речень, зокрема на позначення категорії часу, доповнюється синкретичними типами. Виникнення синкретичних СПР дослідники (В. Белошапкова, І. Чердніченко) пояснюють морфологічною природою опорного слова головної частини, що зумовлює подвійні семантико-синтаксичні відношення між частинами СПР, переміщуючи складні конструкції на межу поширення як атрибутивного, так і часового семантичного поля. Опорний іменник головної частини атрибутивного СПР має здатність поширюватися атрибутивною підрядною частиною (І. Вихованець). Наприклад у реченнях: *З острова влітає білий птах, і тільки в той момент, коли вдаряє він уперше крильми, починає проявлятися острів і стає видимий для смертного ока* (Валерій Шевчук); *І знов мені згадуються перші дні нашого знайомства, коли я ніяк не міг звикнути до цього її «що значить», яке вона любила вживати в самих різних випадках* (Володимир Винниченко).

За О. Мироновим, "означально-часові речення" – проміжні елементи загальної системи СПР, що проявляються як на семантичному, так і на структурному рівнях" (переклад наш) [1, с. 48].

На структурному рівні вони [речення] знаходяться між прислівними й детермінантними типами. "Семантичний синкретизм проявляється як наслідок з'єднання семантико-синтаксичних (часових) і власне-синтаксичних (атрибутивних) відношень" (переклад наш) [1, с. 48].

Опорний іменник у головній частині СПР із підрядною частиною атрибутивно-темпоральною (за І. Слинком, Н. Гуйванюк та М. Кобилянською) може мати значення:

- часу чи міри часу (час, пора, період, момент, хвилина, хвиля);
- періодів року, місяців, днів тижня, частин доби (літо, осінь, травень, вівторок, вечір);
- подій (випадок, епізод, факт);
- відчуття (стан, хвилювання);
- назви стану природи (хурделиця, завірюха);



- абстрактні назви (мудрість, утіха, туга).

Саме фантастичні повісті Валерія Шевчука, зокрема твір "Сповідь", надають найрізноманітніші вияви значень опорного іменника головної частини: *Осінь кінчалась, єдина **пора**, коли я міг перекинути комусь своє прокляття* (Валерій Шевчук); *Стояла така **тиша**, коли здається – світ набрякає і ладен розірватися на тисячу іскристих ковалків* (Валерій Шевчук).

Вагоме місце в утворенні синкретичних, наприклад, прислівних приіменникових складнопідрядних речень відіграють девербативи. Віддіслівний іменник уводить у семантичну структуру речення другий інформативний план, з якого можна відновити розгорнену ситуацію. Використання девербативів спостерігається у творчості Валерія Шевчука й Івана Багряного: *А були ж перші роки по великій революції, **роки злету**, коли це місто кипіло й гуло, та ця площа привокзальна мерехтіла новизною, сліпила блиском машин, ..., глушила сміхом і веселим гомоном молодості – коли весна бурхала через місто повинню* (Іван Багряний).

Мова підтекстових пластів та чисельних алюзій, єдино можливих способів апеляції до читача, у повістях В.Шевчука вирізняється пластикою гнучких переходів сну в дійсність, ірреальності в реальність, коли стираються часові межі. Час у творі "Сповідь" – це час, допоки триває сповідь поверненого в людську подобу молодого прибульця. Таким чином, атрибутивно-темпоральні речення сполучають два світи двох різних людей, один з яких є вовкулаком, інший вже став людиною.

Найчисельнішими типами з-поміж синкретичних є СПР із підрядною частиною займенниково-темпоральною. Це реченнєві конструкції на зразок: *Знав, що битиму **доти**, поки висітиме в небі цей нещадний провідник мій і чарівник – місяць, бо це з його волі повільно, болюче й нестинно забирала мене в свої чорні простори Прірва* (Валерій Шевчук). У реченнях із корелятами *тоді – коли*, *доти – доки* та іншими, співвідносне займенникове слово виступає показником формальної і змістової завершеності головної частини, її семантико-граматичної визначеності як частини СПР. У таких складних конструкціях "опорні релієти прономінативного типу, підпорядковуючи залежну предикативну частину, семантично співвідносяться з нею, унаслідок чого утворюються корелятивні пари – співвідносні займенникові слова (релієти) та сполучні слова чи сполучники (корелієти)" [3, с. 105].

Т. Огаренко наводить ширшу парадигму корелятивних пар у займенниково-співвідносних типів речень на позначення "темпоральних фразових номінацій": *тоді – коли*, *доти – доки*, *тоді – як*, *доти – поки*, *поки – доки*, *відтоді – відколи*, *відтоді – як*, *відтоді – коли*, *потім – поки*, *коли – то*, *поки – то*, "для яких часове значення є морфологізованим" [2, с. 13]. Згідно з поглядами Т. Огаренко, "темпоральна семантика" фразових номінацій "зумовила їх функціонування переважно при дієслівних предикатах" [2, с. 13].

Таким чином, у подібних реченнях спостерігається зіставлення, можливо навіть протиставлення, двох різних часових інформаційних пластів у творі. Особливо це характерно для доробку Івана Багряного та Валерія Шевчука. Використання синкретичних СПР із займенниково-темпоральною частиною виправдано авторською ідеєю звернути увагу читача на події, які відбуваються із арештантами за ґратами в той час, коли говорити про це заборонялося.

Синкретичними об'єктно-темпоральними СПР є такі речення, між головною та підрядною частинами яких встановлюються декілька рівнів семантичного значення, зокрема об'єктного, як первинного, та темпорального, як вторинного: *І здається, що він сидить тут для того, щоби **дочекатись**, коли пан увільниться й дасть йому інструкції* (Володимир Винниченко). Досить важко розрізнити СПР із умовною чи часовою підрядною частиною. Специфіка справжньої умовності полягає саме в тому, що вона може бути гіпотетичною, а не реальною. Наявність синкретичним СПР із умовно-темпоральною частиною можна виявити за умови трансформації: уведення в головну частину сполучень *в той час* або *за умови*, коли підрядна частина є препозиційною: *Може, й не написала б до тебе ніколи, коли б не зустріла тебе вчора й коли б ти не був зі мною такий приятний та привітний, як тільки в деякі хвилини нашого короткого життя* (Володимир Винниченко) (*Може, й не написала б до тебе ніколи, за умови якщо б не зустріла тебе...*).

Творчість Володимира Винниченка вирізняється використанням СПР умовно-часової підрядної частини, що доводить філософічність роздумів у романах письменника.

Отже, проза ХХ століття позначилася багатством використання синкретичних типів СПР, що доводить зміни в розвитковій мовній системі до збільшення значень в контексті категорії часу. Не лише в поезії автор намагається пройти шлях від змісту до форми, а й прозаїк створює довершену форму, яка підкоряється визначальній ідеї у творі, що створюється за допомогою мовної системи різних рівнів, серед яких синтаксичний є визначальним.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Миронов А.Н. Изменения в структуре и семантике сложноподчиненных временных предложений в языке русской поэзии XIX - XX веков: [Электронный ресурс]: Дис. канд. филол. наук / А.Н. Миронов - Орел: РГБ, 2005. – 244 с.
2. Огаренко Т.А. Позиційна структура речень із займенниковими компонентами [Текст]: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Т.А. Огаренко. – Кіровоград, 2004. – 20 с.
3. Ожоган В.М. Семантико-синтаксична структура складнопідрядних речень адвербіального типу з прономінативними локативними компонентами // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград, 2006. – Вип. 67. – С. 102 – 115.
4. Слинко І.І., Гуйванюк Н.В., Кобилянська М.Ф. Синтаксис сучасної української мови: Проблемні питання: Навч. посібник / І.І. Слинко, Н.В. Гуйванюк, М.Ф. Кобилянська. – К. Вища шк., 1994. – 670 с.



Анна ГРІНЕНКО

**СТИЛІСТИЧНА РОЛЬ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ В
АНАЛІТИКО-ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ЖАНРАХ***(магістрантка факультету філології та журналістики)**Науковий керівник – доктор філол. наук, професор О.О. Семенець*

Однією зі сфер масової комунікації, яка набула значного поширення та актуальності в час стрімких перетворень у суспільстві, є публіцистика. Об'єктом її зображення є багатогранність людського життя – «від картинок побуту до подій історії та світової політики» [3, 12].

Основне призначення, мета публіцистичного стилю – здійснення впливу на аудиторію і, як наслідок, формування громадської думки. Отже, в журналістському творі аналітичного спрямування необхідно не тільки, а точніше – не стільки подати інформацію, а й проаналізувати її в певному аспекті, використовуючи засоби логізації, та переконати реципієнта в правильності чи хибності висловлених положень.

Виконання другого завдання (переконання) відбувається за допомогою використання емоційно-експресивних засобів. Серед них одне з важливих місць посідають засоби фразеології, які своїм рівнем узагальнення допомагають висловити розгорнуту думку одним-двома словами.

Актуальність роботи полягає в тому, що фразеологія та її стилістичні можливості в публіцистиці ще не достатньо вивчені.

Об'єктом нашого дослідження є журналістські твори аналітико-публіцистичних жанрів.

Предметом дослідження виступають стилістичні засоби фразеології в цих творах.

Завдання нашої роботи полягають у реалізації таких напрямів:

- 1) аналіз конкретних журналістських творів;
- 2) на основі проведеного аналізу зробити висновки про те, в яких саме аналітико-публіцистичних жанрах найчастіше використовуються засоби фразеології;
- 3) сформулювати єдину класифікацію способів та прийомів реалізації фразеологічних значень у публіцистиці.

Фразеологічний зворот (фразеологізм) – особлива одиниця мови, що складається з двох або більшої кількості роздільно оформлених компонентів і характеризується відтворюваністю, цілісністю значення, стійкістю лексичного складу та граматичної будови [3, 120].

Крім того, до фразеологізмів зараховують також прислів'я, приказки, крилаті вислови, афоризми, парадокси, сентенції, максими, літературні цитати, ремінісценції [3, 121].

Нами був проаналізований ряд журналістських матеріалів аналітичного спрямування в регіональному газетному виданні «Україна-Центр», та міжнародному суспільно-політичному щотижневнику «Дзеркало тижня». Виявилось, що мовні засоби фразеології найчастіше використовуються в таких аналітико-публіцистичних жанрах, як стаття, рецензія, коментар, оскільки саме в них дозволяється висловлення власне авторської позиції (прямо чи опосередковано).

Услід за О. Д. Пономаревим, класифікуємо фразеологічні звороти за емоційно-експресивним навантаженням на *нейтральні, книжні, розмовні, просторічні* [3, 124-125].

Результати дослідження показали, що в аналітико-публіцистичних жанрах з однаковою частотою використовуються нейтральні, книжні та розмовні фразеологізми, але з певною стилістичною метою можуть також уживатися просторічні фразеологічні одиниці.

Цікавим є те, з якою конкретною стилістичною метою можуть використовуватися фразеологізми. Це, як правило, підсилення образності, емоційності викладу аж до надання висловленню іронічного чи яскраво негативного змісту.

Одним із прийомів використання фразеологічних одиниць у публіцистичних текстах є їхня трансформація. Видозміна фразеологізмів різних типів дозволяє реалізувати вище зазначену мету.

Г. Денискіна виділяє окремі способи і прийоми реалізації іронії в журналістських творах [1, 55]. На нашу думку, класифікації Г. Денискіної та О. Пономарева варто поєднати й дещо доповнити новими ознаками, які ми виявили власне за результатами нашого дослідження. У поєднанні ці класифікації дозволяють робити більш глибокий аналіз конкретного явища.

Узагальнена класифікація способів і прийомів використання фразеологічних одиниць в аналітико-публіцистичних жанрах може мати такий вигляд:

I. Дослівне, точне використання фразеологізму або устаєного виразу

Застосовуючи фразеологічний зворот без змін, автор журналістського матеріалу може переслідувати декілька **цілей**:

а) надання висловлюванню додаткової образності, емоційності, оскільки сам зворот конденсує в собі додаткові експресивні значення, які вповні відкриваються лише в контексті.

Рівень та насиченість додаткової емоційної виразності залежать також і від типу фразеологічної одиниці за емоційно-експресивним навантаженням. Нейтральні фразеологізми надають виразу додаткових образних значень, метафоричності; книжні – офіційності, пафосу, а в процесі трансформації можуть, навпаки, надавати негативного оцінного значення; розмовні та особливо просторічні відрізняються безпосередністю, невимушеністю оцінок аж до набуття іронічного підтексту:

– нейтральні: «Підписано контракт не тільки про кубі і ставку на транзит. Він про те, що відносини України і Росії в дуже важливі частині енергетичного комплексу стали правовими, вони *вийшли з тіні на світло...*» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.) [тут і далі виділення в цитатах наше];

«Друге дихання Навуходносора?» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009р.);



«Тому депутати побачили ті мільйони, на які при хорошому житті вони могли б *заплющити очі*» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.);

«Проте в нас – в УПЦ, як і в РПЦ, – «готовність Церкви» – це готовність єпископату. І її інтереси – це інтереси архієреїв. Просто тому, що вони – *біля керма*» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.);

«Після того, як стільки *списів полаmano* і перемир'їв підписано в полеміках про сексизм...» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.);

– розмовні: «Керівники держав уже не хочуть іти на ризик, а по той бік Атлантики ті, хто ще готовий ризикувати – Буш, Чейні і Рамсфельд, – *відбили* в Європи *охоту* твердо відстоювати свою позицію, не кажучи вже про те, щоб іти на конфронтацію» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.);

«Тож сьогодні для обласного бюджету, котрий нагадує *охрїмову свиту*, це помітна втрата» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.);

б) використання зниженої лексики для підвищення експресивності та додавання оцінного значення:

– просторічні: «Хоча, за великим рахунком, особливої різниці між закупівлею дорогої картоплі для дитсадка й офіційним виділенням казенних грошей комерсантам для *підтримки штанив*» – немає» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.);

в) гіперболізація змісту з метою підвищення експресивності та додавання оцінного значення:

– книжні: «Вже наступного дня було опубліковане відкрите звернення Кабміну до президента, в якому Нацбанк звинувачується в багатьох *смертних грїхах* і називається винуватцем ледь не всіх бід у країні» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.);

«Складно не перейнятися *праведним гнївом* прем'єр-міністра Юлії Тимошенко, довідавшись про прийняте 20 січня рішення НБУ виділити чергові 3 млрд. грн. банку «Надра»» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.);

– розмовні: «У разі перемоги уряду можна *ставити хрест* на такому понятті, як незалежність Національного банку» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.).

II. Трансформація фразеологізмів – не менш поширений спосіб використання фразеологізмів в аналітико-публіцистичних жанрах. Видозміна дозволяє узагальнити, конкретизувати авторську думку, зробити задум більш містким у його мовному вираженні. Трансформація може відбуватися декількома способами:

1. Довопнення фразеологізму або усталеного виразу новими елементами

Використовується з метою надання виразу додаткового оцінного значення (негативного, іронічного):

– книжні: «Швидше верблюд пролізе через вушко голки, ніж у наші *прогнилі «храми освіти»* приймуть на роботу незалежного викладача, навіть нобелівського лауреата, якщо того не хоче начальник: через псевдо конкурс гарантовано пройде його сіреньке протезе» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.);

«...звезда *пленительного рудьковского счастья*» («УЦ» №51, 21 декабря 2007г.);

2. Поширення фразеологізму або усталеного виразу

Як правило, це іронічний коментар автора до відомого виразу:

– нейтральні: «Втім, і без того було зрозуміло, що в умовах фінансово-економічної кризи в містах і районах доведеться *ділити шкуру невбитого ведмеда, котрого треба знайти і розбудити від сплячки*» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.);

«С каждым последующим годом *надежды* на решение этой проблемы *умирали* и к текущему периоду *скончались окончательно*» («ДТ», №49, субота, 22-28 грудня 2007г.);

– книжні: «Однако не стоит делать далеко идущих выводов, *а стоит делать вывод, идущий недалеко*» («ДТ», №49, субота, 22-28 грудня 2007г.)

3. Заміна одного слова іншим

Це спосіб привертання уваги до новоствореного виразу; додавання іронічного підтексту:

– нейтральні: «Указ президента В. Ющенка «Про Академію екологічних наук України» (№ 1177 від 19.12.08) у науковому середовищі справив враження *грому серед зими*» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009р.);

«*Отвлекающий тариф*» («ДТ», №49, субота, 22-28 грудня 2007г.);

– книжні: ««*Біла книга*» з *чорною ознакою*» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.);

– розмовні: «Сформувавши соціально орієнтований бюджет, міська влада намагалася показати: *не така страшна криза, як її малюють*» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.);

– просторічні: «Нет, он [А. Мороз] теперь уже отработанный материал, никому не интересен, *перед ним метать бисер нет смысла*» («УЦ» №51, 21 декабря 2007г.)

4. Вживання фразеологізму або усталеного виразу в несподіваному контексті (значенні)

Вживається з метою відновлення фразеологічного образу, посилення стертої метафоричності, емоційності:

– нейтральні: «Отдельным сегментом смотрятся назначенные по квоте президента (о «*НУ-НС*» *здесь, как и в других местах, или хорошо, или ничего*) министры здравоохранения и культуры» («ДТ», №49, субота, 22-28 грудня 2007г.);

– книжні: «*Система казнокрадства* в нашій країні, як *дружина Цезаря, поза підозрою*» («ДТ» №2, субота, 24-30 січня 2009 р.)

Узагальнюючи результати дослідження використання фразеологічних зворотів у мові аналітико-публіцистичних жанрів, слід зауважити, що найбільш уживаними є нейтральні, книжні та розмовні фразеологізми. Щодо способів і прийомів використання фразеологічних одиниць у публіцистиці, то найпоширенішими є трансформаційні методи різних типів.

Фразеологічне багатство української мови є невичерпним універсальним ресурсом посилення емоційності, експресивності та поглиблення логізації викладу. Тому фразеологічні звороти часто використовують не лише в художній літературі, а й у публіцистиці, зокрема в аналітико-публіцистичних жанрах, з метою індивідуалізації авторського мовлення та емоційного впливу на аудиторію.



БІБЛІОГРАФІЯ

1. Денискіна Г. Лінгвостилістичний аспект дослідження іронічних висловлень у мові газети (на матеріалі випусків «Літературної України» у період з січня по грудень 2005 року) // Українська мова і література в школі. – 2006. – №2. – С.54-57.
2. Дудик П.С. Стилістика української мови: Навчальний посібник. – К., 2005.
3. Пономарів О.Д. Стилістика сучасної української мови: Підручник. – 3-тє вид., перероб. і доповн. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2000.
4. Фразеологічний словник української мови: В 2-х т. / Уклад. В.М. Білоноженко, В.О. Винник, І.С. Гнатюк, В.Й. Горобець, В.В. Дятчук та ін. – К.: Наук. думка, 1993.

Маргарита ДИМИТРОВА

**ЖАНР БАЛАДИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:
ПОСТМОДЕРНИЙ ДИСКУРС**

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, доцент Л.О. Зубак

Українська література протягом свого існування по-різному була представлена в аспекті жанрового функціонування. Одні жанри, наприклад, «мала проза», були актуальними чи не в усі періоди існування української літератури, інші ставали популярними лише в певну добу. Майже безперервним сталим інтересом в українського письменства користувався жанр балади. Так, балада стала ключовим жанром для українських романтиків. До неї свого часу зверталися П. Гулак-Артемівський, Л.Боровиковський, І.Вагилевич, Т.Шевченко. В добу реалізму балада була в літературному доробку Ю.Федьковича та Б.Грінченка. Нова хвиля популярності прийшла до жанру балади в ХХ столітті, вона представлена у творчості письменників «розстріляного відродження» Ю.Липи, О.Влизька, М.Йогансена, «шістдесятників» Б.Олійника, І.Драча, М.Вінграновського, В.Малишко.

Класична балада як один з найрозвиненіших жанрів української літератури ХІХ століття характеризувалася напруженим трагічним сюжетом, винятковими подіями, що розвивалися на тлі природних стихій, майже завжди з елементами фантастичного. У ХХ столітті балада модернізується: зовнішній сюжет значною мірою стає лише штриховим тлом для розгортання авторських думок, акцент переміщується на подієвість внутрішню. Однак балада зберігає трагічність свого звучання та драматизм сюжету.

Популярність жанру балади в українській літературі можна пояснити багатьма факторами. Одним з визначальних, на нашу думку, є те, що, поєднавши в собі драматизм і трагічність сюжету із ліричністю й чуттєвістю сприйняття, балада таким чином втілює ті виражальні можливості, яких потребувало письменство народу з трагічною історією й тонким естетичним світовідчуттям.

Очевидним є факт, що жанр балади, пропри відносно сталість жанрових ознак, зберігає актуальність і до сьогодні. Так, нового осмислення цей класичний жанр набуває у творчості сучасних українських письменників. Зокрема, харківський поет, прозаїк та перекладач Сергій Жадан присвятив баладам свою збірку «Балади про війну і відбудову» (2001). Нове осмислення жанру починається у відповідності до правил, чи то їх відсутності, постмодернізму: сама назва збірки прямо відсилає читача до творчості поетів «розстріляного відродження», власне, – до збірки з аналогічною назвою поета М.Йогансена, до речі, теж харків'янина. «Балади про війну і відбудову» С.Жадана – це збірка сучасної ліро-епічної поезії, кожен вірш якої – це авторське конкретно-чуттєве осмислення реалій об'єктивного світу в їх впливі на людську особистість. При цьому С.Жадан звертається не тільки до балади, а й до інших класичних сталих форм. Так, у збірці є поезії із авторським визначенням жанру «лицарська поезія», «зонг», «станси», «псалми». Балади ж у збірці – те необхідне настроєве ліричне тло, яке може створити саме цей жанр. Таким чином, в сучасній літературі жанр балади отримує новий потенціал для розвитку в творчості постмодерністів, адже їхня творчість – це, передовсім, гра, в даному випадку – гра із класичною формою балади задля якомога повнішого авторського самовираження.

Жанр балади неодноразово ставав предметом дослідження українських літературознавців. Вивченням балади взагалі та у творчості окремих письменників займалися Т.Салига, О.Дей, Г.Нудьга, Г.Ключек та інші. Однак цілісного дослідження жанру від часів його виникнення і до сьогодні немає. Зовсім недослідженою лишається балада у творчості поетів-постмодерністів.

Дійшовши до літератури початку ХХІ століття, балада як жанр зазнала певних змін. Однією з ключових є її переакцентація то на сюжетне, то на ліричне начало. Балада, як зазначає Тарас Салига, «в одних випадках тяжіє до сюжетної стійкості, в інших – до посилення ліричного елемента» [4, 3]. Якщо на початку свого виникнення в баладі переважав драматичний сюжет, то із розвитком жанру почало посилюватись власне ліричне начало. Значну роль у жанровій специфіці класичної балади сюжетному подієвому елементу відводив О.Дей: «Розповідь у баладах ведеться, як правило, у вигляді послідовних деталізовано або лаконічно викладених епізодів (мотивів), що сприяє ширшому охопленню дійсності. [...] Подача часової та просторової динаміки події автологічним (прямим) стилем, властивим баладному жанрові [...], надає зображенню реалістичної точності й правдивості» [1, 7].

У літературі постмодерністів сюжетна подієвість виявляється досить своєрідно. Сюжетність досягається не стільки за рахунок подієвої епізодичності, скільки вихоплення окремих, ідейно насичених метафоричних концептів, що створюють не подієве тло, а узагальнену чуттєву картину. Так, у баладах С.Жадана основою епічної складової є саме такі конкретно-чуттєві авторські враження, які передані в динамічній послідовності і створюють саме почуттєву, а не подієву оповідь. Таким чином, епічна складова балади у постмодерній літературі має вигляд чуттєво сприйнятих реалій життя, переосмислених автором на рівні образів та метафор:

*Навіть якби ти покинула ті місця,
В яких народилась і де лишалась чекати,*



*Де формувались риси твого лиця
І починались географічні карти,*

*Навіть якби ти вживала чужі слова,
Торкалась чужих плечей і чужих простирадел,
І навіть звідтіль, куди мало хто заплива,
Не поверталась, хоч хто би тобі не радив,*

*Навіть якби ти тікала від власних слідів,
Від власних снігів на подвір'ї і сонця в ринвах,
Якби уникала примерків і холодів,
Приславши чужих кошенят на своїх колінах..
(«Навіть якби ти покинула ті місця...», [2; 95])*

На першому плані тут не інформативність сюжету, образи апелюють не до раціональної, а до чуттєвої сфери сприйняття, до інтуїтивного способу пізнання. Подібний ефект зустрічається в баладах шістдесятників, зокрема, у баладах І. Драча. Колізії людського життя, власне – жіночої долі, тут втілюються в асоціативних образах, що впливають з авторського бачення жінки й жіночої долі. Трагедія жіночих пошуків щастя і кохання корелюється тут з географічним переміщенням, таким чином пошуки зовнішнього місця під сонцем виявляються метафорою пошуків щастя.

Отже, епічна складова постмодерної балади фрагментарна за своєю формою, її основою є окремі, концептуально значущі образи, що, укладаючись автором у своєрідній, часто невмотивованій за принципом логічності послідовності, створюють цілісно завершену картину з переважанням чуттєвого впливу над впливом інформативним. Таку сюжетну особливість балад відзначав Г. Нудьга, щоправда, стосовно балад класичних та модерних: «Поет відбирає з сюжетних частин тільки найважливіше (найчастіше кульмінаційний матеріал), те, що найбільше тримає сюжет у напрузі, що найекономніше передає його задум» [3, 16]. Якщо в класичній баладі таким кульмінаційним матеріалом можна вважати значущі для авторського задуму деталі образу персонажа чи певні події, то в постмодерній баладі кульмінаційно вагомими є індивідуальні авторські враження/переживання, що втілюються у фрагментарних образах-метафорах. Тобто якщо в класичній баладі на першому плані лишається сюжет та його розвиток, то в постмодерній баладі – розвиток авторських переживань.

У постмодерній баладі бачимо певну алогічність нанизування образів-метафор, кожен з яких, на перший погляд, структурно не є виправданим, виглядає вилетеним до тексту спонтанно, без чіткої вмотивованості:

*Дорогою перегоном котиться поїзд на захід
Плачуть губні гармонії з адресами сірниками
Плач повоенна Європо хай будуть тобі мов закид
сумні чоловічі бари набиті мандрівниками
(«імігрант зонг», [2, 72])*

Однак саме така спонтанність образотворення створюють цілісну, містку за ідейним наповнення картину. В поезії «імігрант зонг» постає проблема еміграції. Сюжетне тло – власне процес емігрування («Дорогою перегоном котиться поїзд на захід») – викликає ряд асоціативних образів, що в індивідуальній авторській свідомості закріплені як символи повоенного Заходу, Європи. Таким, наприклад, є образ потяга, у якому звучить губна гармоніка, образ барів, де збираються чоловіки, океану, «готичних контурів» абеток. Ці образи-символи викликають відчуття неповернення, незворотності дії, а отже – туги, спустошеності. Це відчуття «неповернення» як ідея твору артикулюється в такій формі:

*бо він уже не повернеться навіть коли захоче
вода усіх океанів йому вимиває очі
бо він не прийде назад і що з нього можна взяти
серед блаженної пам'яті червоних п'ятдесятих
(«імігрант зонг», [2, 72])*

Процес еміграції як подія складає активізує розвиток складової ліричної: від констатації на межі приреченості («немає нічого тривалішого за ці речі / немає нічого ріднішого за ці муки») до усвідомлення невідворотного і, як наслідок – сприйняття долі («зі смертю приходить терпіння спускається і дається / і починається тиша тиша раптова вчасна / в якій не чути нічого навіть власного серця»). Таким чином, низка образів перетворюється на шматочки єдиної картини, а спонтанність їх уведення в твір – на логічність, викликану авторським задумом.

Драматичність сюжету та його напруга, яка в класичних баладах досягається через звернення до драматичних життєвих колізій, в постмодерній баладі вимагає інших засобів вираження. Так, драматизм часто досягається несподіваністю метафор, контрастністю, спонтанною обірваністю однієї образної лінії та переходом до іншої:

*всі ці підлітки такі беззахисні проти років
і їхні серця тверді наче грифель
та разом з тим наче грифель крихкі
і тільки й лишається слухати зиму що звідкись та нависа
і пластиковою запальничкою прогрівають небеса
(«петеу», [2, 82])*

Образ грифеля як метафори підліткової несе подвійне навантаження: вона втілює дві протилежні властивості – твердість, співвідносну з підлітковим максималізмом, і водночас – вразливість, властиву періоду формування особистості. Таке вираження діалектики підлітковості зрештою знаходить вираження в абсолютно несподіваному, на межі цинізму, образі пластикової запальнички, що прогріває небеса.

Трагічність сюжету класичної балади зазвичай досягається викладом причинно-наслідкових зв'язків, коли конфлікт призводить до смерті. Постмодерна балада звучить трагічно передовсім через авторське подання розв'язки:



*Ти би примчала, всупереч всім листам,
Назад – де високі дими і гарячі стіни,
Напевне знаючи, що навіть там
Ти його не зустрінеш.*

(«Навіть якби ти покинула ті місця...», [2, 95])

Трагізм тут досягається несподіваністю авторської роз'язки: поруч з інтимізованим звертанням «ти» – відсторонена авторська репліка, схожа більше на констатацію факту, ніж на глибоке переживання ситуації. Таким чином, трагічність наведеної балади є прихованою, вона не виражається прямим ставленням автора до героїв через емоційно-насичені ліричні відступи, навпаки – вона «маскується» за холодно-відстороненим авторським мовленням. Авторська оповідь при цьому не є композиційно відокремленою в ліричний відступ взагалі, вона стає органічною сюжетною складовою твору: або розкриває перебіг сюжетних колізій, або розчиняється в них на рівні творення образів:

*Я бачив твої падолисти,
Ту ніч, що тебе огорне,
Там, де високі під'їзди,
Мов застуджені горла*

*З полісу, з небокраю
Тягнеться довга вервиця,
І ця панорама, я знаю,
Вона ще тобі озветься*

*Луною в порожній шахті,
Листям у водостоці,
В жованому ландшафті,
У пташиному оці.*

(«виросло і нищівно...» [2, 96])

Через такий ефект «злиття» епічного – сюжетного – та ліричного начал постмодерна балада набуває філософського звучання. Така її властивість дає привід говорити про певне заміщення сюжету подієвого на сюжет почуттєвий: головним є розвиток переживань автора, а отже розвиток почуттєвий визначає добір образів, їхнє функціонування в структурі твору. Звідси випливає, що невмотивованість подієвого рівня (коли на зміну одного образного ряду приходять інші, не пов'язані з ним) замінюється на вмотивованість почуттєвого рівня: саме такого образотворення вимагає динаміка внутрішніх переживань:

*На розі Ганни гаснуть ліхтарі,
Напружено зависнувши вгрі,
Поволі обертаються сузір'я –
Довкола неба, ближче до землі,
Де світла ніч, і речі при столі,
І на дахах лежить пташине пір'я.*

*По вулицях лишилась німота.
Дбайливо проминаючи міста,
Я відчував перепади напруги*

*Того, хто ліпить трав ламкі хрящі,
З чисті втіхи сипляться дощі
На довгі придорожні лісосмуги.*

(«Вулиця Ганни» [2, 94])

Характерною для постмодерної балади є трагічність, що досягається через нову несподівану інтерпретацію відомих образів й мотивів:

*щасливо жовта цегляна дорога
хто мав дійти той дійшов
ця вузькоколія дитячої пам'яті ніби на диханні шов
(«петеу», [2, 81])*

Образ «жовтої цегляної дороги» із дитячої казки як символ візуалізованого шляху до мети, якої неодмінно досягнеш, тут інтерпретується з іншого боку: хтось може і не дійти. Так, висловлена ідея неминучого вторгнення дорослого світу в світ дитячий, трагічність звучання викликана усвідомленням невідворотного програшу світу ілюзій світові реальності. Автор безжальний у вираженні цього відчуття:

*рік починається смертями друзів і зупинившись в очах
лишає снайперські мітки
на душах і речах
(«петеу», [2; 81])*

В постмодерній баладі повністю нівелюється елемент моралізаторства, дидактична складова трагічного сюжету. Ця властива для класичної балади риса видається неможливою в постмодерній баладі хоча б тому, що постмодерна поезія як така не терпить нормування, яке є засадою моралі. Проте натомість постмодерна балада тяжіє до афористичності, до формування чіткої лаконічної думки, що часто концентрує ідею твору, або, принаймні, є одним із його концептів:

Якщо ти не схибив



*Поезія твого народу зрозуміла іншим
без перекладу*

(«Музика для товстих», [2; 75])

*холодне начиння часу облич і речей
ображені пам'яттю свідки розмиті загади
це ніби ріка що невпинно тече і тече
незалежно від того чи будеш ти перепливати*
(«Готель харків», [2; 80])

*поразки завжди забуваються наче біль
важко бути героєм коли це не коштує жодних зусиль*
(«петеу», [2; 82])

Таким чином, жанр балади, попри відносну сталість своїх жанрових ознак, не втрачає своєї актуальності в українській літературі початку XXI століття, навіть навпаки – набуває нового звучання, нового осмислення класичної форми. Від класичної балади в баладі постмодерній лишилися драматичність і трагічність сюжету, від балади модерної – глибоке ліричне начало, для якого зовнішня подієвість є лише тлом. До нових рис, що їх набуває сучасна балада, можна віднести вільну форму, метафоричність подієвого тла, домінування ліричного начала, практичну відсутність або прихованість авторського співпереживання ліричним героям, афористичність та фрагментарність викладу, виразна індивідуально-авторська образність, нетрадиційне інтерпретування класичних сюжетів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Дей О. У світі народної балади. *Передмова до* Балади. – К.: «Дніпро». – 1987.
2. Жадан С. Цитатник. – Харків: «Фоліо». – 2005.
3. Нудьга Г. Українська балада. – К.: «Дніпро». – 1970.
4. Салига Т. Незгасне полум'я балади//Українська мова і література в школі. – 1982. – №2.

Ольга ЗАПІЗКО

СТИЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МОВЛЕННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – доктор філол. наук, професор О.О. Семенець

Стаття присвячена оглядові мовностилістичного рівня грамотності мовлення українського телебачення. Розглянуто сучасні процеси мови засобів масової інформації в контексті загальномовних процесів, зокрема лібералізацію й демократизацію, колоквіалізацію, «українізацію» та вияви глобалізації. Особливу увагу в статті приділено культурі мовлення ефіру і безпосередньо обговоренню мовної практики інформаційних передач телебачення.

К л ю ч о в і с л о в а: мовна політика, мовна норма, мовлення ефіру, стилістичні тенденції, культура мовлення.

З часу проголошення української мови державною мовою країни, вона стає об'єктом пильної уваги з боку суспільства й починає активно впроваджуватися в різні сфери життя. Але саме мовне питання в Україні залишається надзвичайно актуальним впродовж не одного року. Пройшло вже майже вісімнадцять років з Дня незалежності, а українській мові держава не може забезпечити її державний статус. Хоча для незалежної України, за словами Л. Масенко, мовна політика – це насамперед піднесення статусу державної мови, створення сприятливих умов для її розвитку [5, 5-6].

У наш час дослідженням аспекту регулювання мовної діяльності займаються багато українських мовознавців. У працях Н. Бабич, С. Єрмоленко, А. Коваль розробляються питання культури мови, у дослідженнях Л. Мацько, Л. Масенко, Л. Ставицької, О. Тараненка, О. Ткаченка здійснюється соціолінгвістичний опис мовної ситуації в Україні, характеристика процесів мовної стандартизації, ширше — мовного планування. Необхідним у контексті бурхливого розвитку сучасного українського телебачення стає й дослідження тенденцій дотримання норм культури мовлення та аналіз стилістичних особливостей мови ефіру. Цю проблему вивчали Г. Козаков, Н. Нікітіна, А. Ніколенко, О. Сербенська та деякі інші.

Отож, питання розвитку мовлення сучасного українського телебачення з кожним днем набуває дедалі більшої актуальності. Дуже негативною тенденцією останніх років (2004 - 2009) на телеканалах є послаблення дотримання мовних норм та послідовності реалізації мовної політики загалом. (Під мовною політикою розуміємо комплекс поглядів і принципів утілення норм сучасної української мови). З огляду на величезний вплив телебачення на глядачів, важливим є питання про те, якою мовою воно інформує. За даними соціологічного опитування, найбільшу популярність серед постійних глядачів мають канали «Інтер» – 49%, «1+1» – 48%, УТ-1 – 33%. За ними йдуть місцеві канали – 24%. Така ситуація не дивує, якщо врахувати, яку частину території України охоплюють ці телеканали. Так, УТ-1 і «1+1» охоплюють 100% території України, «Інтер» – 70%. Усі інші канали мають значно меншу територію трансляції [3, 82].

Мовна ситуація на більшості телевізійних каналів відзначається такою рисою, як так званий «демократичний підхід» у телеєфірі. За його допомогою можна «зручно» пояснити для нефілологів очевидне порушення мовної норми. Саме цим грішать більшість каналів. Для прикладу наведемо деякі порушення норм літературної мови.

Особливо яскрава непрофесійність була продемонстрована на каналі «1+1» ведучою Наталією Мосійчук у вечірньому випуску ТСН 6 жовтня 2008 року о 19:40 – 19:45: «п'яний міліціант», 30 січня 2009 року о 19:36: «двох



хазЯїв». На іншому каналі – «К1» – 12 листопада 2008 року о 19:25 журналіст Євген Міхін вживає слово «ворогів» з помилковим наголосом – «вОрогів», коли літературний наголос – «ворогІв».

Слід зазначити, що дестабілізації мовної норми сприяє ще й затяжна правописна дискусія. Внесений на обговорення «Проект найновішої редакції українського правопису» пропонує розширення варіантних рядів узаконенням правописних дублетів: «ефір» – «етер» і под. Активне використання не прийнятого «Проекту» можна спостерігати на каналі «СТБ». Так, наприклад, 14 листопада 2008 року журналістка Оксана Василенко в програмі «Вікна» о 22:25 змінює слово «меморіал» на «меморіял», Тетяна Коваленко о 22:35 – «соціальна» вживає замість «соціальної». А Тетяна Висоцька, днем раніше, 13 листопада, у «Вікнах» о 18:10 замість форми родового відмінка множини іменника «євро» вживає форму «єврів», замінюючи при цьому ще й початкові букви (букву *є* на букву *е*), що теж є відхиленням від мовної норми.

Таким чином, стає зрозуміло, що сучасне телебачення уже не є зразком української літературної мови. Більше того, наведені факти – грубе порушення закону України «Про телебачення і радіомовлення». «Сподіватися позитивних змін у телеефірі можна тільки за умови, що змінюється один з таких чинників: або держава чи патріотичні організації почнуть вкладати гроші в розвиток справжнього, сучасного, цікавого, динамічного, українського своїм духом і змістом телебачення, або відбудеться зрушення в самому суспільстві, з'явиться соціальне замовлення. Тоді українська мова сприйматиметься не як реверанс у бік законодавчих вимог щодо вжитку її на телебаченні, а стане органічною частиною живого процесу» [7, 3-4].

Особливий інтерес у ході огляду мовностилістичних тенденцій розвитку телебачення становлять процеси лібералізації й демократизації. Найпомітнішими наслідками цих процесів на лексичному рівні є стирання поділу між так званими стилістичними категоріями слів. Зазнає змін і сама структура тексту. Спостерігається еволюція в бік розмовності, причому не тільки в усному, а й у писемному мовленні ЗМІ: розмовні елементи (колоквіалізми) здобувають дедалі більшого поширення, ніж книжні. Щораз частіше на наших телеканалах доводиться чути просторіччя, жаргонізми, арготизми – слова і вирази, які колись уживалися лише на вулицях у спілкуванні серед певних соціально маркованих груп. Таким чином досягається відповідна тональності текстів. У цих процесах задіяні такі розряди лексики:

1. Жаргон кримінального середовища (*пахан, стрілка, мент*). Такі донедавна не зрозумілі для загалу, вживані лише певними соціальними групами слова стали тепер відомими чи не всім. Їх чують діти, школярі, молодь; вони вже не викликають здивування, обурення. Найчастіше вони лунають у телесеріалах і фільмах на кшталт «Менти», «Бандитський Петербург» та ін.

2. Нецензурна лексика. Вона передусім стає частовживаною в численних молодіжних фільмах, особливо популярних серед юнаків та дівчат. Безперечно, це далеко не позитивні зміни.

3. Молодіжний сленг. Найчастіше ним послуговуються перекладачі іноземних фільмів, а також ведучі та гості розважальних молодіжних програм. Так, уже звичним стало чути *прикольно, класно, кльово, балдіти*. Помітно насичується сленгом і реклама («Чері – прикольна вишня») і под.)

4. Неологізми, що їх створюють журналісти, піарники, рекламисти: депутати *тузляться* (про події навколо острова Тузла); *блєшовики* (більшість у парламенті); *шейканемо, бейбі*.

Виходячи із зазначеного, можемо зауважити, що телебачення активно реагує на мовні процеси в суспільстві і, своєю чергою, активно їх формує. Якщо раніше жаргонізми, арго, сленг були «замкнені» у мововжитку певних кіл, їх використовувала обмежена кількість людей, то тепер вони активно функціонують на телебаченні, подолали соціальні й вікові рамки, стали прийнятними для загалу. Наслідком такої свідомої чи несвідомої пропаганди на телебаченні є те, що глядачі, надто молодь, вбирають ці слова й вирази і починають послуговуватися ними на щодень.

У загальноукраїнському літературному мовленні і, зокрема, у мовній практиці засобів масової інформації, спостерігається також процес так званої «українізації», значення якого не можна применшувати. Він виявляється в тому, що дедалі більшого поширення набувають елементи західноукраїнської мовної практики, яких «офіційний» варіант літературної мови не має. Вони починають уживатися поряд із досі прийнятими українськими словами і взагалі словами зі слов'янськими структурними елементами або замість досі усталених іншомовних слів, наприклад: *пігулка* замість *таблетка*, *міліціант* замість *міліціонер* і под. Це не що інше, як вияв пуризму, спрямований насамперед проти впливу більшою мірою однієї з мов – російської. Адже вона сприймається як основна загроза самототожності української мови, але разом з цим не зменшується й вплив іншомовних запозичень у цілому (питома вага їх у структурі української мови помітно зростає) [10, 166].

Крім вищезазначеної риси, так званої «українізації», у мові ЗМІ та телеефірі зокрема, простежується ще одна ознака пуризму. А саме, за словами О. Сербенської, у мовній практиці мас-медіа «виразно виявляється прагнення якнайдалі відійти від мови тоталітарної і навіть посттоталітарної доби, максимально заперечити «високий», стилістично монотонний радянський стиль, позбутися мовних кліше минулого, які для багатьох стали «штампами свідомості» [9, 232].

Сучасна мова українських засобів масової інформації не залишається осторонь і від процесів глобалізації, які певною мірою суперечать процесові «українізації» мови. Як відомо, у сфері ЗМІ процеси, які характеризують життя мовного організму, виявляються найрізкіше і найсильніше. Саме тут найбільше зосереджені інновації, під якими розуміють новотвори та запозичення. Наявність цих одиниць є однією з ознак процесу глобалізації.

За своєю природою глобалізація інтернаціональна [1, 58]. Як процес «тотального зоднаковіння» (за А. Ніколенком [8, 256]), вона веде до поповнення лексики мови через запозичення, які формують особливий шар – запозичення-інтернаціоналізми. І це природно, адже характерними рисами текстів засобів масової інформації є, крім інформативності та новизни, ще й наближення до джерел інформації (навіть на рівні міжмовних зв'язків).

Стислий огляд стилістичних особливостей розвитку мовлення сучасного українського телебачення дає підстави зробити наступні висновки.



Мовлення сучасних українських засобів масової інформації привертає до себе увагу багатьох лінгвістів не тільки тому, що воно є багатим джерелом для дослідження новітніх тенденцій у розвитку сучасної літературної мови, але й, як це не прикро, «завдяки» порушенням норм української мови.

Найпомітнішими процесами, що відбуваються в мовленні українського телебачення, є лібералізація й демократизація (негативні тенденції до послаблення дотримання мовних норм). Інший процес, вияви глобалізації в сучасній українській мові та безпосередньо мовленні ЗМІ, веде до поповнення лексики запозиченнями, які формують особливий шар – інтернаціональні слова.

Слід зазначити також, що мовна ситуація на більшості телевізійних каналів відзначається ще й такою рисою, як так званий процес «українізації». Поряд із цим, спостерігаємо з телеекранів процес дестабілізації мовної норми, який у першу чергу пов'язаний із затяжною правописною дискусією.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ажнюк Б. Наслідки глобалізації (лінгвістичний аспект) // Урок української. – 2002. – №8. – С.58-60.
2. Єрмоленко С. Синтаксис і стилістична семантика: Монографія. – К.: Наукова думка, 1982. – 210 с.
3. Карпенко В. Антиукраїнські тенденції в Українській державі. – К., 2001. – с.107.
4. Козаков Г. Мовленнєве недбалство – ознака непрофесійності // Урок української. – 2006. – №10(92). – С. 26-28.
5. Масенко Л. Мова і політика. – К., 1999. – с.98.
6. Мацько Л. Стилїстика української мови. – К.: Вища школа, 2003. – 461 с.
7. Нікітіна Н. Українська мова на телебаченні: сьогочасна ситуація // Дивослово. – 2004. – №12. – С.3-4.
8. Ніколенко А. Сучасні мовні процеси та їх вплив на мовну норму українського медіадискурсу // Наукові записки. – Вид. 75(3). – Сер.: Філол. науки (Мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – С.256-259.
9. Сербенська О. Інноваційні процеси у мові сучасних засобів масової інформації // Українська періодика: історія і сучасність. – Львів, 2000. – С.232-235.
10. Тараненко О.О. Сучасні тенденції до перегляду нормативних засад української літературної мови і явище пуризму (на загальнослов'янському тлі) // Мовознавство. – 2008. – №2-3. – С.159-189.
11. Українська мова: Енциклопедія / Ред. кол.: Русанівський В. М. (співголова), Тараненко О.О. (співголова) та ін. – К., 2000. – 752с.

Вікторія ЗАЯРНЮК

БАГАТОКОМПОНЕНТНІ НЕЕЛЕМЕНТАРНІ СКЛАДНОПІДРЯДНІ РЕЧЕННЯ У ІСТОРИЧНИХ ТВОРАХ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

(магістрант факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – доктор філол. наук, професор В.М. Ожоган

Аналіз складних багатокомпонентних речень у вітчизняному мовознавстві розпочалося кілька десятиліть тому. Дослідники староукраїнської мови відзначають досить широке функціонування вже в період давньоруської мовної єдності складних багатокомпонентних речень. Так, О.М. Стеценко звертає увагу на те, що в пам'ятках давньоруської і староросійської мов ці конструкції становили вже повністю сформовані структурно-семантичні типи складних речень.

Незаперечним сьогодні є те, що речення як багатоаспектну одиницю можна розглядати з багатьох поглядів, особливо з урахуванням їхньої структури і семантики, причому в ряді випадків ураховується передусім мовна семантика, тобто така, що виражається за допомогою мовних засобів.

Складні багатокомпонентні речення, що широко вживаються в різних стилях мови, особливо писемних, стали об'єктом спеціального лінгвістичного аналізу недавно: фактично систематичне вивчення їх у вітчизняному мовознавстві розпочалося в 50 роках минулого століття. Увагу лінгвістів привертати такі аспекти складних багатокомпонентних речень: типологія (І.О. Василенко, Г.Ф. Калашникова), багатомірність структури складного багатокомпонентного речення (Г.П. Уханов), історія розвитку (О.М. Стеценко).

Досліджуючи складне багатокомпонентне речення можна стверджувати, що конструктивними ознаками є такі:

- 1) наявність трьох предикативних частин у неконтамінованих і трьох – п'яти в контамінованих багатокомпонентних реченнях;
- 2) наявність не менше двох сполучних засобів (сполучників чи сполучних слів);
- 3) характер синтаксичного зв'язку між частинами й компонентами складного багатокомпонентного речення;
- 4) поліваріантність багатокомпонентних конструкцій;
- 5) багатомірність структури;
- 6) складність семантичної структури і семантико-синтаксичних відношень між частинами й компонентами складного багатокомпонентного речення.

Основу нашої статті становлять багатокомпонентні складнопідрядні речення на матеріалі творів Павла Загребельного.

Складнопідрядними багатокомпонентними є речення, що складаються з одного головної і не менше двох підрядних предикативних частин. Так само як складнопідрядні елементарні речення посідають центральну позицію в системі типів складного речення мінімальної структури, складнопідрядні багатокомпонентні конструкції (складнопідрядні з кількома підрядними) становлять центральний тип у системі складних багатокомпонентних речень сучасної української мови. Ураховуючи характер синтаксичного зв'язку підрядних компонентів з головним та між собою, можна виокремити центральні моделі цих конструкцій:

- 1) речення з послідовною підрядністю;
- 2) речення з однорідною супідрядністю;



3) речення з неоднорідною супідрядністю.

Периферійну ланку становлять контаміновані речення, у яких по – різному комбінуються однорідна й неоднорідна супідрядність та послідовна підрядність.

У нашій статті насамперед досліджуємо контаміновані конструкції, дібрані з історичних романів «Я, Богдан», «Диво» та «Свпраксія».

Конструкції з послідовною підрядністю. Залежно від характеру засобів зв'язку виділяємо три різновиди таких конструкцій:

а) сполучникові (вживання сполучника):

В лютий неволі турецькій був товмачем у капудаш – паші, тож знав тепер, де стругають бусурмани свої галери, де збираються для нападків на берег наші, де знаходять прихистки;(3, 20).

б) сполучнослівні (які містять у своїй структурі здебільшого різні сполучні слова):

Від соборної площі завернув я у вузьку тиху вуличку, що йшла поза переяславським базаром, та тут довелося осадити коня, бо вуличка загачена була чередою, що поверталася з пасовиська(3, 27);

в) сполучниково–сполучнослівні (наявні різні комбінації сполучників і сполучних слів):

Все ж збунтувалася моя душа, коли сказано, щоб рубав я шаблею голови баранам, яких випихатимуть на мене служки капудан – паші(3, 45).

Виникнення конструкцій з послідовною підрядністю зумовлюється передусім структурно–семантичною незавершеністю підрядного першого ступеня, яке прогнозує вид підрядного другого ступеня, наприклад, *Оті непомітні, нещасні, зовні слабії й безсилі жінки, які вимушені були жити між двома вогнями навіть тоді, коли здавалося, що кожен має конче прилучитися до того або того війська і стріляти, боронитися, нападати, долати ворога* (3, 37).

У конструкціях з послідовною підрядністю як особливий побудові порівняно з іншими моделями складнопідрядних багатокомпонентних речень рівні членування виділяються послідовно в глибину конструкцій, тому прислівні підрядні (з'ясувальні, означальні), які в багатьох моделях вважаються внутрішніми, у цій моделі часто є основними на першому рівні членування.

Надзвичайно вміло в мові творів Загребельного вибудовуються конструкції, у яких усі підрядні частини однаково пояснюють якийсь один член головної частини чи всю її в цілому. Такі підрядні завжди виконують ту саму синтаксичну функцію, тобто є одиницями. У реченнях з однорідною супідрядністю наявні як мінімум два підрядні сполучники (сполучні слова) та один сурядний сполучник. Специфічним лише є те, що обов'язковим виступає тільки підрядний сполучник, який вживається перед першою підрядною предикативною частиною. Щодо порядку розміщення речень, то найчастіше є саме такі конструкції, де перша частина – головна, а за нею підрядні. Наприклад, *Не слід вдаватися до припущень, ніби Ясень мав конче усвідомлювати, що за сміхом ніколи не приховуються насильство, що сміх не викликає крові й полум'я, що лицемірство й обман ніколи не сміються, а завжди надягають маску поважності, що сміх знаменує не страх, а твердження тої сили, яка походить від плодючості земної, народжень і вічних оновлень, від їдв і птв досхоху, що в свою чергу, спричиняється до безсмертного тривання покоління з діда – прадіда* (2, 11).

Мова творів Павла Загребельного насичена й такими конструкціями, де головна частина є розірваною, а підрядні її пояснюють. Наприклад, *Чи маєш очі, щоб бачити, і уши, щоб чути, і уста, щоб мовчати?*(3, 150).

З – поміж центральних моделей складнопідрядних багатокомпонентних речень конструкції з однорідною супідрядністю виділяються тим, що вони охоплюють усі типи семантико–синтаксичних відношень, властивих складнопідрядним і складносурядним реченням: зовнішніми завжди виступають зазвичай відношення часові, причиннові, наслідкові, умовні, допустові, порівняльні; внутрішніми – зіставні, темпоральні, протиставні, причинно–наслідкові та ін.

Наприклад, *Посольство їздило довго, бо далеко, бо русичі загадкові люди, бо справи віри не терплять* (2, 259).

Серед усіх моделей складнопідрядних багатокомпонентних речень конструкції з однорідною супідрядністю мають найбільші експресивні можливості, часто однорідні супідрядні в художніх творах нарощують градацію і виконують різні стилістичні функції. Особливо виразні в стилістичному плані сполучення слів, що мають будову періоду.

Наприклад, *Коли засинають втомлені любощами закохані, коли в тяжкому марені стогнуть змучені безсонням старі люди, коли королі сходять з пишних своїх парсун у позолочених рамах, а давно вмерлі красуні шукають свою навіки втрачену принадливість, коли жоден птах не заспіває, коли ще не леліє обрій, коли зітхання проноситься в просторі й лише сум над степами, - може саме тоді й мені з'їхати з високої круглої купи каміння посеред просторої кийської площі мого імені й поскакати на бронзовім коні, весело замахуючись бронзовою булавою під бронзовий цокіт копит, розлякуючи малечу, яка так любить гратися біля підніжжя пам'ятника?* (3, 6).

У своїх історичних романах Павло Загребельний використовує конструкції, у яких підрядні частини різного типу пояснюють той самий член або ж усе головне речення в цілому чи підрядні будь–яких типів пояснюють різні члени головної частини. Однією з конструктивних ознак цих речень є порядок розміщення підрядних компонентів, які здебільшого перебувають на відстані, не можуть стояти поряд. Наприклад: *Вирушаючи на закупи до Чигирина, пані Раїна, коли бував я на той час удома і не встигав схватися бодай на пасіку, вередливо випрошувала, щоб супроводжував її до города і оберігав од орди та гультяйства* (3, 51);

Чоловік однаково не здатен бачити ту нещаст, з якої видобутий, ні ту безконечність, якою він неминуче й невідверто поглинається(3,227).

Периферійну модель становлять такі конструкції:

- з неоднорідною супідрядністю і послідовною підрядністю;
- з послідовною підрядністю і неоднорідною супідрядністю;
- з подвійною супідрядністю;
- з однорідною супідрядністю й послідовною підрядністю;



- з послідовною підрядністю й однорідною супідрядністю;
- з подвійною супідрядністю й послідовною підрядністю;
- з послідовною підрядністю й подвійною супідрядністю.

Розглянемо контаміновану структуру, що являє собою речення з однорідною супідрядністю і послідовною підрядністю.

У історичному творі «Диво» натрапляємо на такі речення, що відповідають цій структурі. Наприклад: *Берести стояли вже тоді, коли Києва ще й мало було, вабили тихістю й спокоєм, і князь Володимир так полюбив їх, що звелів вибудувати собі двір у Берестах ще ліпший, аніж у самому Києві* (1, 366);

Мабуть, був я не дуже справедливий до цього чоловіка, який слугував лише зняряддям здирства, був лише скаргою в руках ката, рубає ж не залізо в шаблі, а той, хто заносить і опускає ту шаблю (3, 113). У цих реченнях спостерігаємо поєднання однорідної супідрядності і послідовної підрядності.

Таким чином, складні багатоконпонентні конструкції являють собою окремий різновид складного речення, що має низку специфічних ознак, не властивих елементарному складному реченню. СБР перебуває в системних зв'язках з двокомпонентними та простими реченнями.

Моделі складних полі предикативних речень мовленнєві, оскільки в них наявні в різних комбінаціях ті самі структурні типи, що і в елементарних складних реченнях. Тому моделі СБР завжди виявляються у варіантах, серед яких виділяють такі, що є основними формами реалізації відповідних моделей складних ускладнених речень. Звичайно СБР мають багатомірну структуру, характеризуються ієрархією синтаксичних зв'язків: семантико-синтаксичних відношень між частинами і компонентами, у зв'язку з чим у плані своєї організації близько стоять до тексту, інколи текст будується за законами відповідної моделі СБР.

Отож, мова творів Павла Загребельного є багатющим матеріалом для дослідження багатоконпонентних складнопідрядних речень, які суттєво збагачують барвистий потік українського мовлення, виконують властиві їм функції, сприяють зосередженню складної думки в одній синтаксичній одиниці, локалізовані вираження, дають мовцеві змогу конкретизувати головне, уточнити, доповнити його окремими деталями, не розпорозити, мобілізувати увагу читача.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Загребельний П.А. Диво: Роман / Худож. – оформлювач І.В. Осипов. – Харків: Фоліо, 2001. – 638с.
2. Загребельний П.А. Євпраксія: Роман. – К.: Дніпро, 1987.- 319с.
3. Загребельний П.А. Я, Богдан (словідь у слові): Роман. – К.: Дніпро, 1986. – 492с.
4. Сучасна українська мова. Синтаксис: Підручник / За ред. О.Д. Пономаріва. – К.: Либідь, 1994. – 256с.
5. Шульжук К.Ф. Складні багатоконпонентні речення в українській мові. – К.: Головне видавництво видавничого об'єднання «ВИЩА ШКОЛА» 1986. – 181с.

Ірина КИШЛАРЬ

У ВИРІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

(магістрант факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, доцент О.І. Таран

Поняття «інтертекстуальність» в останні десятиріччя займає дедалі вагоміші позиції у філології – як явище, поняття, науковий напрям досліджень, художня тенденція літератури.

Вперше термін «інтертекстуальність» вжила Ю.Крістева у статті «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967). Поштовхом для цього послужила праця М.Бахтіна «Проблеми змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» (1924). За Ю.Крістевою, «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом трансформації іншого тексту, інших смислів» [4, 99]; «літературне слово» – це «місце перетину текстових площин» [4, 97].

На даному етапі літературознавчих досліджень існують різні тлумачення поняття «інтертекстуальності»: внутрішньотекстовий взаємозв'язок різних дискурсів (Л.Дьолленбах, П.Ван де Хевель); будь-який текст як «нову тканину, зіткану зі старих цитат» (Р.Барт, В.Лейч, Ш.Гривень та інші); кілька творів, які виявляють схожість елементів і утворюють міжтекстовий простір (І.Смирнов, Н.Фатеева, О.Жолковський); текст, що містить цитати (В.Руднев); підтекст як елемент семантичної структури твору (С.Золян). Дефініції цього терміна дуже розпливчасті, що змушує висловити своє розуміння, відкинувши крайнощі, зокрема, твердження типу «немає тексту, крім інтертексту» (Ш.Гривель) [7, 7].

Перш за все, ми з'ясуємо найбільш узвичаєне поняття інтертекстуальності на даному етапі. «Інтертекстуальність (фр. Intertextualite – міжтекстовість) міжтекстові співвідношення літературних творів. Полягає у: 1) відтворенні у літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, центон, алюзії, ремінісценції, пародію, плагіат, трансформацію інваріанта, стилізацію та ін.; 2) явному наслідуванні чужих стилізованих властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямів) – тут мають місце всі різновиди стилізації. Терміном «інтертекстуальність» користуються Р.Барт, Юлія Крістева, М.Бахтін та ін.

Юлія Крістева дала також визначення «інтертекстуальності»: «Текстова інтеракція в межах того самого тексту». З часом визначення «інтертекстуальності» змінювалося, оскільки змінювався зміст поняття, вкладеного у нього. Спільне у всіх дефініціях – вихід за межі тексту, відношення «текст – тексти – система» (система поєднання, композиційна, мовна система). Для такого відношення необхідним є поняття «архетекст» і «прототекст». Архетекст – логічне поняття текстової сукупності в дистрибутивному розумінні, прототекст – більш ранній текст. Розрізняють такі види інтертекстуальності: генетична – зауважує лише ті прото-, архетексти, які брали участь у виникненні літературного



твору; інтенціональна – планована автором, усвідомлена ним, іманентна – визначена чи навіяна самим літературним твором; рецепційна та, яка може бути виявлена емпірично різними реципієнтами. У своєму ширшому розумінні «інтертекстуальність» охоплює не лише художні тексти, а й літературно-критичні, театральні вистави, музичні твори, твори образотворчого та кіномистецтва» [5, 317–318].

Витоки теорії інтертекстуальності філологи вбачають у трьох основних джерелах: діалогічній концепції М. Бахтіна, теоретичних поглядах Ю. Тинянова та теорії анаграм Ф. де Сосюра.

У першу чергу необхідно назвати М. Бахтіна, який у роботі «Проблема змісту, матеріалу й форми в словесній художній творчості» (1924) починає розглядати художній твір як «... місце перетину текстових площин, як діалог різного виду письма, – самого письменника, отримувача (або персонажа) і, нарешті, письма, створеного теперішнім або попереднім культурним контекстом» [3, 453].

М. Бахтін розглядає текст як свосвідну монаду, яка віддзеркалює в собі всі тексти в межах даної смислової сфери. Між текстами і всередині текстів існують діалогічні відношення.

Розвиваючи теорію діалогу, М. Бахтін писав: «Стенограма гуманітарного мислення – це завжди стенограма діалогу особливого виду: складні взаємостосунки тексту (предмет вивчення й обдумування) і створюваного обраного контексту (питального, заперечувального тощо), у якому реалізується пізнавальна і оцінювальна думка вченого. Це зустріч двох текстів – готового і створюваного регенерувального тексту, відповідно, зустріч двох суб'єктів, двох авторів. Текст – не річ, а тому другу свідомість, свідомість сприймальну, ніяк не можна елімінувати або нейтралізувати» [3, 477].

Діалогічні відношення – це відношення (сміслові) між усякими висловлюваннями в мовному спілкуванні. Будь-які два висловлювання, якщо ми зіставимо їх в сміслові площини (не як речі і не як лінгвістичні приклади), виявляться в діалогічних відношеннях. Але це особлива форма ненавмисної діалогічності (наприклад, підбір різних висловлювань різних учених або мудреців різних епох щодо одного питання).

Діалогічні відношення, таким чином, досить ширші від діалогічної мови у вузькому розумінні. І між глибоким монологічним мовним твором завжди наявні діалогічні відношення. Спільність проблеми між висловлюваннями породжує діалогічні відношення. Кожен діалог виникає як би на фоні розуміння, реакції на прочитаний текст. В пошуках відповіді слово іде все далі й далі. Слово хоче бути почутим, зрозумілим, дати відповідь – і так до безкінечності. Воно вступає в діалог, який не має смислового кінця.

Юрій Тинянов підійшов до проблеми інтертекстуальності через вивчення пародії. Він (як і М. Бахтін) бачив у пародії фундаментальний принцип оновлення художніх систем, заснований на трансформації попередніх текстів. Пародія від початку виступає як двоплановий текст, в якому незримо присутній текст-попередник. Зіставлення двох планів і надає пародії сенсу. Причому завдяки принциповій незбіжності цих планів у пародійному тексті «відбуваються глибинні семантичні зсуви, запускається механізм смислотворення» [8, 32].

Дослідження анаграм Фердінанда де Сосюра передували створенню «Курсу загальної лінгвістики», але увійшли в обіг лише після 1964 р. В давній індоєвропейській поезії Сосюр виявив особливий принцип складання віршів за методом анаграм. Кожний поетичний текст у цих традиціях буде залежно від звукового складу ключового слова, найчастіше – імені бога (яке зазвичай не називається). Інші слова тексту підбираються таким чином, щоб у них з певною закономірністю повторюються звуки (фонемі) ключового слова. Сосюр відмовлявся опублікувати свої дослідження, посилаючись на те, що ніде не згадано про свідоме застосування анаграм, а також «існує вирогідність віднайти в середньому в 3-х рядках, взятих навмання, склади, з яких можна зробити будь-яку анаграму (достеменно чи удавану)» [8, 37] Отже, зміна анаграмованого слова, штучно вживленого в тканину вірша, може повністю змінити сенс поетичного твору: «досить проникнення варіації в «зовнішні» відношення первинного матеріалу, щоб змінилися ті характеристики, які здаються внутрішніми». Як зазначає М. Ямпольський, теорія анаграм дозволяє наочно уявити, яким чином інший текст, прихована цитата, організовує порядок елементів у тексті й здатна його модифікувати. На основі анаграматичної теорії виникає можливість ввести інтертекстуальність у структурний контекст. Ф. де Сосюр вирізняв різні типи анаграм: анафонію, гіпограму, логограму і параграму. Дослідник відзначив: «Термін «параграма» вказує, що кожний елемент тексту функціонує як рухлива «грама», яка скоріше породжує, ніж виражає смисл» [8, 38].

Слід наголосити, що М. Бахтін та Ю. Крістева, завдяки процедурі письма-читання, вперше залучили текст в життя історії та суспільства, аналізуючи історичний вимір смислового буття тексту. Діалог, амбівалентність та інтертекстуальність виявляються єдиним способом, котрі дозволяють автору залучитися до історії.

Ідеологи структуралізму і постструктуралізму (Р. Барт, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Дерріда та ін.) у своїй концепції ототожнюють свідомість людини з писемним текстом як нібито єдиним достовірним способом її фіксації. Отже, під текстом стали розуміти все: літературу, культуру, суспільство та його історію, навіть людину. Р. Барт, наприклад, вважає, що «Кожен текст є інтертекстом... становить собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Обривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. ін. – усе це вбирається текстом і перемішується в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова» [6, 218].

Інтертекстуальність, яку можна розглядати з двох поглядів – автора і читача, відкриває перед письменниками широкі можливості для нових художніх реалізацій, нового міжтекстового синтезу, для виявлення своєї ерудиції і творчих можливостей. Новий твір народжується в результаті синтезу попередніх текстів: своїх і чужих. Поняття «інтертекстуальності» потребує конкретизації: з формальної точки зору – це введення елементів інших текстів у створюваний, з семантичної – це здатність тексту нарощувати свій смисловий потенціал за рахунок інших текстів. Від особистості автора-творця залежить характер взаємодії «свого» і «чужого» у творі і що саме, як і чому підпорядковується.

Інтертекстуальність з точки зору реципієнта відкриває відоме у невідомому, простежує перегук чужих голосів, виявляє зв'язки між дискретними станами художньої свідомості. При цьому багато важить тезаурус (сукупність накопичених знань), інтуїція реципієнта, його уміння розпізнавати міжтекстові сходження.



Інтертекстуальний підхід може призводити до не прогнозованого результату: в оригінальному, свіжому раптом виявляється багато вже знаного, відомого. «Складність та багаторівневість компонентів, що беруть участь у текстовій взаємодії, – підкреслює Ю. Лотман, – призводить до відомої непередбачуваності тієї трансформації, якій піддається текст, що його вводимо. Але трансформується не тільки він – змінюється вся семиотична ситуація всередині того текстового світу, до якого його вводять» [6, 587]. Результатом міжтекстової взаємодії постають інтертекстуальні зв'язки, що виявляються на різних рівнях тексту: моделювання дійсності, системи образів, композиційних прийомів, мовної структури.

Кожний окремо взятий текст, отже, виявляється місцем перетину інших, тому що письменник перебуває під впливом різноманітних дискурсів, реагує на інші тексти. При цьому попередній входить у новий текст не у своєму оригінальному, а у пропущеному крізь призму реципієнта вигляді. Якщо взаємозв'язок текстів виявляється, скажімо, у цитуванні, то важливим є не сам факт цього, а те, як саме цитується джерело, з якою метою. Взаємодія з текстом джерелом багатоманітна: від піднесено-наслідувальної – до пародіювально-викривальної.

Оскільки проблема інтертекстуальності орієнтує на виявлення взаємозв'язку і з попереднім, і з аналізованим, і з наступним етапами культури, то в інтертекстуальне поле закономірно втягуються нові й нові художні тексти, що відповідають на інші чи полемізують з ними. У такий спосіб відбувається актуалізація набутого попередниками чи, навпаки, пошуки нового - шляхом відштовхування від них. Інтертекстуальний підхід потребує врахування суттєвих моментів:

по-перше, немає чіткої концепції, яка б давала змогу застосовувати висловлені вченими міркування, теорія інтертекстуальності розпадається на течії, що полемізують між собою;

по-друге, погляди самих прихильників інтертекстуального аналізу зазнають помітної корекції, що не повинно лишатися поза увагою дослідників;

по-третє, ступінь вияву міжтекстових зв'язків у текстах різних.

Як наголошує І. Арнольд, «масштаби інтертекстуальності можуть бути дуже різними і коливатися від ремінісценцій, алюзій і цитат до включення цілих великих текстів у вигляді творів, що належать перу персонажів, їх листів, щоденників чи цілих написаних ними романів» [1, 361]. Якщо міжтекстові сходження виявляються у вигляді присвяти, епіграфа чи цитати, то вони легко простежуються у тексті. Проте нерідко вони мають завуальований характер, постаючи на рівні алюзій чи ремінісценцій. Особливо, якщо письменник свідомо приховує міжтекстовий зв'язок.

Отже, крізь призму інтертекстуальності світ постає як величезний текст, де все колись уже було сказано, а нове можливе як результат синтезу певних елементів в інших комбінаціях. Конкретний зміст поняття інтертекстуальності істотно видозмінюється залежно від теоретичних і філософських координат, в яких працює вчений.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб-к статей. – СПб: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1999. – 443 с.
2. Барт Р. Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, 2002. – С. 406–415.
3. Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит. – 1986. – 541 с.
4. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Под ред. Г. М. Косикова – М: Прогресс. – 2000. – С. 427–457.
5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – 2-ге вид., випр., доп. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
6. Лотман Ю. Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, 2002. – С. 581–595.
7. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Монографія. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.
8. Ямпольский М. Память Тиресия – М., 1989.

Ірина КОБЧЕНКО

МОТИВАЦІЙНА ОСНОВА ПРІЗВИСЬК СТУДЕНТІВ

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – канд. філол. наук, доцент О. І. Крижанівська

Прізвиська в антропонімійній системі української мови займають особливе місце. Їхня відмінність від інших класів онімів пояснюється багатовіковою традицією та безперервною історією: до появи офіційних прізвиськ прізвиська існували як єдиний спосіб ідентифікації особи, пізніше на основі цих антропонімів утворювались прізвиська в сьогодинішньому вигляді, а вже з повноцінних прізвиськ знову входили у вжиток неофіційні найменування, тобто прізвиська.

На сьогодні є декілька дефініцій поняття прізвиська: «Прізвисько – це додаткове неофіційне ім'я, дане людині іншими людьми відповідно до її характерних рис, обставин, що її супроводять у житті, за якоюсь аналогією, за походженням і іншими мотивами» [3, 115]; «прізвисько – це найменування, яке іноді дають людині (крім справжнього прізвиська та імені), вказує на яку-небудь рису її характеру, зовнішності, діяльності, звичок» [4, 88].

Як свідчать дослідження, у вищих навчальних закладах на перших курсах навчання інтерес до прізвиськ послаблюється. Це пов'язано з тим, що студенти всі сили звертають на те, щоб зрозуміти вимоги до себе з боку викладачів та адаптуватись до нового ритму та умов навчання. З часом прізвиська з'являються і активно функціонують



у групах пов'язаних між собою студентів. Надзвичайною популярністю користуються прізвиська викладачів. Мовна практика студентів доводить, що в переважній більшості випадків, коли йдеться про викладача, вживається не традиційна антропонімічна формула: прізвище, ім'я, по батькові, а саме прізвище у вигляді скорочення від прізвища чи інший онім. Таке слововживання відбиває тенденцію до мовної економії, значно полегшує процес комунікації, тому і виявляється таким продуктивним [2, 123].

Прізвиська в лексичі студентів вже стали невід'ємною частиною їхнього сленгу. Цей засіб номінації семантично багатший порівняно з прізвищами, адже має ідентифікувальні, розрізнявальні, емоційно-оцінні, образні властивості. Цим пояснюється частотність вживання прізвищ та необхідність їхньої появи. Цікаво простежити мотиваційну основу сучасних прізвищ студентів, адже причини присвоєння того чи іншого прізвища різні. Матеріал, зібраний у колективах Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, Державної льотної академії України, Кіровоградського національного технічного університету та Кіровоградського юридичного інституту Харківського національного університету внутрішніх справ дає підстави виділити 7 мотиваційних центрів:

- прізвище особи;
- ім'я;
- риси характеру;
- зовнішність;
- випадки з життя;
- особливості життя особи у віртуальному просторі.

Окрему, сьому групу прізвищ, складають антропоніми, мотивацію яких не може пояснити навіть сам носій і його оточення (*Йока, Зухра, Омега, Шушик*).

Найчисельніша група прізвищ - це оніми, утворені від офіційного прізвища особи. На загал це звичайні скорочення або перекручення прізвищ. Але не слід забувати, що прізвиська завжди несуть в собі певну оцінку, ставлення називача до носія. Тому можемо виділити чотири типи прізвищ:

1. Нейтральні прізвища (*Клим < Клименюк, Крихта < Крихтенко, Циган < Циганець, Пух < Пухкий, Кінь < Морикінь, Полковникова < Половникова, Сокол < Соколова, Хро < Хропова, Марч < Марченко, Тимко < Тимченко, Сідар < Сидоренко, Доцик < Доценко, Солоний < Солоненко, Трава < Травкін*).

2. Прізвиська негативного наповнення (*Демченко > Демон, Подиряко > Подирячка, Товстоган > Товстий, Кабанець > Кабан, Головач > Башка*).

3. Прізвиська, мотивовані позитивним ставленням до носія (*Шкварко > Шкварік, Спинул > Спинулка, Єршова > Йоршик, Гудим > Гудя, Тарасенко > Тарік, Павліченко > Павлуша, Качуровський > Качурець, Комірна > Комірець, Кушнір > Куся, Вернидуб > Дубчик, Радіонова > Радік, Меренкова > Меренковка-морковка, Яковлева > Якушик, Волошина > Волошка, Дробушко > Добрушко, Стародуб > Дубочка, Мацієвська > Маця, Мільченко > Міля*).

4. Асоціативні прізвища (*Варишава < Польща, Джеймс Бонд < Бондаренко, Містер ікс < Неізнаний*).

Примітно, що прізвиська, в основі яких позитивне ставлення до носія, чисельно переважають. Це пояснюється тим, що прізвиська найчастіше утворюють близькі і друзі.

Персональні імена студентів стають не менш продуктивним мотиваційним джерелом. Кожна людина має безліч варіантів свого імені, але, якщо один з них починає вживатися активніше стосовно носія і, коли в нього вкладається певний новий зміст, такий антропонім з класу імен переходить до прізвищ: *Сніжка < Сніжана, Нара < Назар, Тоха < Тетяна, Мурка < Марина, Гапочка < Галина, Ромець < Рома, Душечка < Дарина, Христина < Тіна, Христина < Крісталік, Лерун < Валерія, Ніколашка < Микола, Славний < В'ячеслав, Аннет < Анна*. Трапляються прізвиська, які нагадують зарубіжні імена. Це звичайні антропоніми, які вимовляються на французький чи англійський манер: *Машер < Марія, Кет < Катерина, Роксі < Оксана*. Справжні чужомовні імена важко сприймаються україномовними студентами, тому часто обирають співзвучне відоме слово для номінації іноземців: *Біляш < Аблаж, Шашлик < Шетлик*. Часто імена по батькові також функціонують у ролі прізвищ: *Михаліч, Анатоліївна*.

Прізвиська, які мотивуються особистісними характеристиками носія, надзвичайно інформативні. Такі антропоніми дають змогу судити про розумові здібності: *Доцент, Професор, Одисей, Юлій Цезар, Знаток, Філософ* – про розумних людей та *Жираф* (в значенні недалекоглядний), *Кови, Ручник, Ваня, Му-му* – про осіб з невисоким рівнем інтелектуального розвитку. Антропоніми цієї групи часто репрезентують риси характеру носіїв:

- позитивні (*Мама* – дбайлива, добра; *Superman* – сильний, відважний, *Спеціаліст* – впевнений, рішучий, *Малеча* – довірлива, простодушна, *Голубка* – ніжна, невинна, тендітна, красива)
- негативні (*Яга* – людина з лихими намірами; *Гітлер* – жорстокий, тиран; *33 нещастя* – незграбний, неповороткий, невдаха; *П'єро* – плаксивий, *Лисиця* – хитра, лукава).

Зовнішність особи – чи не найширше поле для творення прізвищ. У межах цієї групи антропонімів виділяємо:

- пряму або безпосередню номінацію (*Довгий, Шкет, Журний, Мала, Лисий*);

- непряму, опосередковану, тобто за аналогією з іншими істотами, предметами, в якій легко виділяються кілька різновидів:

1. Аналогія з відомими постатями: *Елвіс* – схожа зачіска, *Памела* – пишні форми, *Буратіно* – довгий ніс, *Фріц* – волосся рудого кольору, *Вампір* – гострі ікла, *Кіркоров* – пишне, хвилясте волосся, *Джексон* – пластично рухається, *Юля* – носить зачіску як у Юлії Тимошенко, *Чайок* – схожий на соліста гурту «Чай удвох», *Зендер* – подібність до героя серіалу «Баффі – винищувачка вампірів», *Ахматова* – схожа зачіска;

2. Аналогія з представниками інших національностей: *Киргизстан* – специфічний розріз очей, *Євреї* – покручене волосся на бакенбардах, *Нігер* – темний колір шкіри;

3. Аналогія з тваринним світом: *Змій* – схожі риси обличчя, *Барс* – темна шкіра, блискуче чорне волосся, *Жираф* – довга шия, *Кобила* – міцної статури, *Їжак* – подібна зачіска, *Миша* – маленька, непримітна, *Лось* – високий, стрункий;



4. Аналогія з неживими предметами: *Шкаф* – здоровий, міцний, *Пончик* – маленька, пишнотіла, *Апельсин* – схожі контури фігури, *Батон* – великий, широкий.

Найцікавішими, на наш погляд, є прізвиська, мотиваційна основа яких у подіях з життя носіїв та різних ситуацій, пов'язаних з ними. Часто підстави для присвоєння прізвиська – різні випадки або обставини, які не мають вагомого значення, не є ключовими чи переломними в житті носія, але з різних причин саме вони запам'ятовуються і стають мотиваційною основою індивідуальних антропонімів. Ці прізвиська зовсім різні за своєю мотивацією, тому виділити їх у групи за подібністю практично неможливо. Пряме значення слова-прізвиська семантично може виражати зовсім не те, що мали на увазі називачі. Семантика прізвиська продиктована саме відповідною ситуацією. Так, наприклад: *Білка* – прізвисько не прудкої дівчини чи особи з рудим волоссям. Таке прізвисько дівчина отримала через любов до горішків і їх надмірне споживання. Здавалося б, що особа з прізвиськом *Амерікос* – громадянин Америки, а насправді ж такий антропонім було присвоєно тому, що хлопець постійно говорить про Америку, захоплюється усім, що з нею пов'язано.

Подібних прикладів багато:

- *Доктор* – студент, який закінчив медичний коледж;
- *Німець* – улюблені виконавці гурт Rammstein (німецький);
- *Пельмень* – за назвою улюбленої страви;
- *Директор* – власник підприємства;
- *Шумахер* – швидко їздить;
- *Яя* – ім'я Ярослав вустами молодшого брата;
- *Майська* – народилася у травні;
- *Засць* – грала відповідного героя в шкільній виставі;
- *Боцман* – вийшов на вулицю в моряцькому кашкеті;
- *Сніжка* – за постійно холодні руки;
- *Дембель* – так друзі називають молодшого за віком товариша, який не служив у армії;
- *Нірвана* – носила футболку з відповідним написом і фотографією гурту;
- *Вакула* – за те, що вмів реставрувати старовинну зброю.

Ще кілька років тому важко було знайти прізвиська, пов'язані з віртуальним життям молоді. Сьогодні ж подібні антропоніми набувають великого поширення. Ім'я, під яким людина реєструється на різних сайтах, форумах, чатах називається нікнейм або просто нік. Віртуальні друзі, знайомі зникають до такого імені і починають вживати його частіше ніж персональне ім'я чи прізвище. Сказати, що нік перетворюється на прізвисько – не зовсім точно. Нік не є прізвиськом вже хоча б тому, що людина обирає його собі сама, а не отримує пасивно. За природою ці антропоніми ближчі до псевдонімів. Тому доцільніше подібні оніми віднести до особливого типу власних імен, що все ж тяжіють (за ознаками вживання стосовно носія) до прізвиськ. Наприклад: *Scorpion*, *G@sp@din*, *M@lin@*, *Caxapok* (від ніку Sugar – з англ. цукор), *Дядько*, *Самотня боса*, *Princesk@*.

З певністю можна припустити, що антропонімійні дослідження майбутніх років засвідчать зростання подібних прізвиськ, адже популярність віртуального спілкування зростає з кожним днем.

Не слід забувати, що творення та присвоєння прізвиськ – це складний процес, що відзеркалює не лише комплекс ознак самого об'єкта (носія), а й особливості номінатора як інтелектуальної особистості. Саме називач має знання про особу, якій створює прізвисько. До цього ж знання про об'єкт називання ґрунтуються на матеріалі духовної культури самого називача і здатності його до лінгвістичного мислення (або хоча б початкових знань із словотвору). До того ж дуже часто мотив вибору прізвиська диктується можливостями фантазії називача. Виходячи з цього, прізвисько розкриває не лише якісні характеристики свого носія, але є і засобом інтелектуальної, культурної, мовної, творчої діагностики творця такого найменування [1, 23].

У ширшому розумінні прізвиська відзеркалюють загальний світогляд, національну специфіку найменувачів, переважно пов'язану з практикою національного буття, їхній стиль мислення.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Архангельська А.М. До питання про засади побудови загальної ономазіологічної моделі мотивації // Мовознавство. – 2007. – № 4-5. – С. 20-35.
2. Горбаневский. В мире имен и названий. – М., 1983. – С. 123.
3. Худаш М.Л. З історії української антропонімії. – К: Наук. думка, 1977. – С. 115.
4. Чучка. Антропонімія Закарпаття. – Ужгород, 1970. – С. 88.

Мирослава КОВАЛІШИНА

ПСИХОПОРТРЕТ МИТЦЯ У ШКОЛІ І У ВНЗ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ІВАНА БАГРЯНОГО)

(магістрантка факультету філології та журналістики)
Науковий керівник – канд. філол. наук, доцент С.П. Михида

У сучасній літературознавчій науці та методиці викладання літератури досі точаться суперечки стосовно того, чи варто, вивчаючи творчість письменника, торкатися його біографії. Адже життєписи все одно не запам'ятовуються – події, а тим більше дати з біографій різних письменників часто сплутуються і швидко зовсім забуваються через незатребуваність у практичній діяльності. До того ж яке значення мають біографічні відомості до аналізу твору. Тим більше, в шкільній програмі, де кількість годин не дозволяє навіть детально розглянути твори, не те що розтрачувати дорогі уроки на вивчення або хоча б ознайомлення з біографічними відомостями. І ще один момент – життєписи



українських майстрів слова, як правило, носять драматичний характер – що не біографія, то й трагедія. Навіщо ранили дитячу психіку, яка перебуває на стадії формування, виховувати песимістичне світосприймання [5, 25]? Як бачимо, є досить аргументів «проти» вивчення біографій митців. До того ж чи сам письменник має стати об'єктом вивчення на занятті з літератури? І чи важлива особистість митця, якщо його геніальні творіння вже не залежно від нього живуть у віках і впливають на кожного реципієнта по-різному? Ці аргументи звучать переконливо, але чому ж тоді досі і у середній, і у вищій школі оминати біографію письменника ніяк не вдається?

Отже, все-таки вона важлива. А проблему слід шукати не в тому, чи варто вивчати біографію, а в тому, як її треба вивчати. (Підкреслення наше – М.К.) Сьогодні розробляються різні підходи до вивчення життєпису митців. Р.Дуб, В.Поліщук, С.Тултер схильні до ідеї детально вивчати життя лише найвизначніших постатей української літератури (Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки та ін.), а в інших виокремлювати тільки ті біографічні штрихи, що якимось чином вплинули на розвиток творчих здібностей чи спровокували написання тих чи інших творів. У такому вигляді біографія дуже коротко подається на початку заняття перед розглядом творчості. Завданнями, які ставить перед собою педагог у такому випадку є запам'ятовування учнями не точних дат, а хоча б приблизного часу життя і творчої активності письменника; осмислення, як ті чи інші події вплинули на його творчий потенціал.

Б.Степанишин переконаний, що «біографію треба подавати так, щоб у слухачів з'явилося враження, наче вони особисто знали письменника. Йдеться про так званий ефект присутності» [6, 181]. Досягти цього можна при застосуванні методу «письменник про письменника». Класичними зразками цього методу є нарис І. Франка «Володимир Самійленко», «Григорій Сковорода» В.Поліщука, «Грицько Сковорода» П. Куліша, «Видно шляхи полтавській» Б.Левіна, «Тричі мені являлася любов» Р.Горака. А також метод «письменник про самого себе» – це, як правило, щоденники митців, їх автобіографічні твори, наприклад, «Щоденник» О.Довженка, «Третя рота» В.Сосюри, «Про себе саму», «Автобіографія», «Слово про зворушене серце», «Пророцтво» О.Кобилянської та ін. Такий підхід сприятиме «оживленню письменника» [7, 32-37]. Він полягає у подачі не сухих даних, які у кожної людини дуже схожі, а в акцентуації на індивідуальних особистісних рисах митця, які підкреслюють його неординарність. А ще розповідь ведеться швидше не про митця як подвижника і недосяжного титана духу, а як про звичайну живу людину. Такий підхід найоптимальніший, бо, по-перше, наближає учнів до письменника, до кращого розуміння його самого і його творчості; по-друге, сприяє кращому запам'ятовуванню, бо виникає враження, ніби з письменником відбулося особисте знайомство в реальній дійсності; по-третє, зрозумівши, що письменником є звичайна жива людина, в учнів стимулюватиметься бажання виявляти власний творчий потенціал, виникатиме упевненість у своїх силах.

Таким чином бачимо, що біографія, якщо вона подається не традиційною хронологічною таблицією, а колоритно й живо, не відволікатиме роботу над творами, а навпаки – сприятиме кращому осмисленню творчості, крім того виконуватиме ще й виховну функцію. Адже в біографіях українських письменників здебільшого нема чого приховувати, навпаки – багато такого, що формує духовні, моральні якості особистості учня, учить не тільки літератури, а й життя. Такий метод сприяє гуманізації освітнього процесу.

На жаль, «оживлення письменника» ще не використовується масово. Біографія вивчається формально, за традиційним зразком, із застарілих, ідеологічно заангажованих підручників. Учитель чи викладач приводить письменника в аудиторію «за руку», знайомить учнів з людиною, а не чорно-білим портретом в підручнику надто рідко, як правило, тоді, коли заняття відкритого формату чи якийсь особливий захід, одним словом – коли треба похизуватися своїм педагогічним досвідом. Далеко не всі педагоги сьогодні відчули потребу трансформувати підхід до подачі біографії митця. І не всі ще зрозуміли, що це не данина моді, а нагальна потреба.

У сучасному інформаційно переважаному світі дитині важко сконцентруватися на основному. Потоки інформації надходять з такою швидкістю і звідусюди, більше того – вони відзначаються яскравістю і різноманітністю. Тому для вчителя, аби його заняття були ефективними, надзвичайно важливо, щоб навчальний матеріал не поступався різноманітністю і яскравістю іншим джерелам інформації. Особливо це стосується подачі персоні митця, адже треба зуміти не тільки зацікавити нею, а й по можливості зафіксувати образ письменника у свідомості, щоб він надовго запам'ятався.

Зробити це можна, на нашу думку, в межах нового психологічно спрямованого літературознавчого напрямку, який називаємо психопоетикою. Психопоетика – галузь наукового знання, окремий розділ літературознавчої науки про засади й принципи функціонування літературного твору як складного антропоцентричного утворення, зумовленого комплексом психофізіологічних характеристик та психічних процесів окремого митця та літературного напрямку; синтетична наукова галузь, що поєднує літературознавство і психологію. Об'єктом психопоетичного вчення є особистість митця, психопортрет якого реконструюється з допомогою усіх доступних джерел, що стосуються його особистості – мегатексту, який включає усі твори письменника, мемуари, епістолярій, спогади про нього рідних і знайомих.

«Особистість митця має постати як комплекс рис характеру, спрямувань, особливостей темпераменту, здібностей і т.д. – всього того, що виокремлює людину з кола подібних, вказує на її унікальність» [3, 58].

Для прикладу з'ясуємо психологічні і морально-практичні принципи діяльності автобіографічного героя роману І.Багряного «Тигролови» - Григорія Многогірного, щоб з допомогою цього краще пізнати автора. Найперше привертає увагу його волюнтаризм, специфіка якого полягає в незвичайній цілеспрямованості в досягненні мети, насолоді від життя й боротьби, перманентній активності за будь-яких обставин.

На текстовому рівні це підтверджується поведінкою героя вже на початку твору. Він вистрибує з потяга на ходу, зробивши попередньо отвір у вагоні ножем: «тільки арештант, тільки той, хто має надлюдське терпіння і надзвичайну волю, може проробити таку роботу» [1, 13]. Його словами: «Краще вмирати біжучи, ніж жити гниючи» визначається уся подальша поведінка протягом твору. Справді, найперше, що вражає – воля – величезна, нескоренна. Психологічний процес свідомості та цілеспрямованої регуляції діяльності та поведінки з метою досягнення поставленої цілі проходить у цієї особистості точно і безвідмовно, у якій би по складності ситуації він не опинився. Майор Медвин – кат Григорія – пригадає ведене ним слідство з жахом, називаючи Многогірного «зоологічним націоналістом», «дияволом в образі



людини»: «Що він з ним не робив! Він йому виламаував ребра в скаженій люті. Він йому повівертав суглоби... він добивався, щоб той чорт хоч заскавчав і почав радити та блавити його, як то роблять всі... Авжеж! Дивиться виряченими очима – і тільки. Як каменюка. Спершу зухвало і скаженно відбивався, вибухав прокльонами й сарказмом, плював в обличчя йому, слідчому, а потім лише хекав крізь зуби і мовчав, розчавлений, Але завзятий. Мовчав презирливо...» [1, 35].

Сила волі і цілеспрямованість допомагає вижити в тайзі, Але не лише це – віра в порятунок, жадоба до життя і оптимізм зіграли не меншу роль у виживанні. Той «кістяк», який залишився після катувань від повнокровного молодого чоловіка «в доброму гуморі розповідав бурундукові, як його везли етапом з України на Колиму... Ще й кепкував з себе «Вперед, Робінзон! Бог не без милості, козак не без щастя!» [1, 44]. Емоційно-вольову сферу героя живить його всеперемагаючий оптимізм, а також його стійкі переконання і сформовані ідеали (патріотичні, гуманістичні).

Що стосується пізнавальної діяльності, то Григорій має загострене сприймання світу. Особливо тонко він відчуває красу. Навіть будучи на грані загибелі у непрохідних нетрях тайги, він захоплюється її красою, на полюванні замилується вивірною замість того, щоб її вбивати, і ледве стримує сльози, застреливши оленя. Він бачить перед собою не здобич, а красу. Аналогічно сколихує героя і людська краса: зовнішня і внутрішня. Перше слово, яке він говорить Наталці: «Гарна...». Пізніше, закохавшись, хлопець не втрачає можливості милуватись нею. Крім того, Григорій уважний і спостережливий. Його погляд не пропускає жодної деталі. Він помічає найтонші нюанси навколишнього світу.

Малюючи психологічний портрет не можна не звернути увагу на особливості пам'яті героя: він пам'ятає своє раннє дитинство, дідову пасіку з усіма подробицями. Ці картини часто ввижатимуться йому як якесь ідеальне місце, ідилія... А ще в пам'яті часто зринають страшні картини недавніх поневірянь. У момент найбільшого фізичного виснаження йому навіть ввижаються жахливі допити – галюцинації, викликані голодом, безсиллям і великим пережитим психічним напруженням. Григорію притаманна розвинута уява: він уявляє і прекрасні моменти свого дитинства, і жахливі картини свого майбутнього, де він схожий на загнанного звіра без права на щастя.

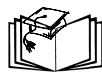
Герой має гнучке мислення. Якщо говорити про особливості інтелектуальної сфери, то Григорій виявляє гармонійний тип розуму, що поєднує в собі особливості мислительного (характеризується високим рівнем абстрактного мислення, здатністю швидкого охоплення зв'язків і відношень, небагатослівністю, логічністю і доказовістю) та художнього типу (характеризується образним мисленням, фантазією, багатослівністю, ораторськими і артистичними здібностями) з деяким переважанням мислительного.

Мовлення Многогрішного також сприяє кращому пізнанню його психоструктури. Воно образне, лаконічне і стримане. Мовлення майже ніколи не виявляє ту бурю емоцій і почуттів, що нуртує всередині Григорія. Переживаючи почуття кохання до Наталки, намагається не виражати його словами. Це свідчить про стриманість, врівноваженість характеру, високу культуру спілкування. Особливо промовистим є спілкування з родиною Сірків. Діалоги Многогрішного виражають велику повагу, щирість, вдячність своїм рятівникам, а також захоплення ними.

Проаналізувавши психічні (пізнавальні) процеси та частково емоційно-вольову сферу можемо визначити темперамент Григорія Многогрішного. Для початку зазначимо, що в нього сильна рухлива врівноважена нервова система. Він здатний витримувати високе нервове напруження, одноманітні довготривалі впливи, швидко поновлювати сили, в складних ситуаціях тримати себе в руках; здатний не роздумуючи і адекватно реагувати на ситуацію, легко відмовлятися від стереотипів, швидко переходити від одної діяльності до іншої, у нього блискавично виникають і яскраво проявляються емоції; а також спостерігається баланс сили збудження і гальмування, спокій при стресових обставинах.

Саме такі характеристики нервової системи притаманні сангвініку – сильний, врівноважений, рухливий, палкий, продуктивний тип, але тільки тоді, коли в нього є мотиви, які його збуджують. У Григорія завжди вистачало мотивів діяти. Перед нами він постійно перебуває в динаміці: не покладається на ласку долі, не хилить покійно голову, коли, здавалося б, безвихідь. Його девіз: «Жити! Відплатити!! ... Або вмерти».

Сильний, непокірний, врівноважений характер автобіографічного героя проявляється в ставленні до своїх почуттів, у боротьбі з ними: «Григорій носив у серці ту хворобу, що його напала, - кохання до химерної лісової дівчини Наталки – і боровся сам із собою... й воював з тією хворобою з усією наполегливістю тверезого розуму. Він кликав його на допомогу, той тверезий розум і всю свою міцну вдачу, й учиняв над собою суд. Розум повставав проти серця...» [1, 136]. Автор втілює таку боротьбу в діалогах героя з самим собою: «... Чи ти собі задаєш справу хто ти і що ти? І чи ти рушиш за завтрішній день? І чи ти маєш право ставити на карту щастя інших?! Галло, май совість! Егоїзм твій – то твоя приватна справа. Мовчи!» [1, 137]. Такі діалоги розуму з серцем – типова боротьба свідомого й підсвідомого (за Фройдом). Потяг і бажання до дівчини, починаючи від їхнього знайомства, клекотять і вирують у підсвідомості Григорія, намагаючись вирватися назовні. Це виявляється в його думках, поглядах із замилюванням і ніжністю, вчинках (наприклад, украдений поцілунок). Але природжене благородство, тактовність, велика повага до родини Наталки і до неї самої, страх за їхню безпеку і життя (адже він - «ворог народу»), одним словом – «Над-Я» не дозволяє вирватися почуттям назовні. Говоримо почуття, а не інстинкти не випадково (хоча до сфери підсвідомого, як правило, належать первозданні інстинкти), адже на текстовому рівні перед нами розгортається підсвідомість героя без жодних прикрас – і ми маємо нагоду прослідкувати, що від самого початку захоплення дівчиною в психіці Григорія спостерігається дещо складніше утворення, ніж звичайний інстинкт. Це не просто бажання володіти нею, хоч таке бажання присутнє, особливо після того, як хлопець ненароком побачив Наталку оголеною: «Як снідали, Григорій намагався не дивитися на Наталку, намагався зосередитись на їжі. Але ніяк не міг зосередитись. Дивився на руки. А в очах – мавка викручує косу і мерехтить... Насуплювався і не дивився туди, де була дівчина. Сидів як на гарячому... Аж раптом зустрілись поглядами... Григорій почув, як у нього душа похолола; почервонів» [1, 139]. Або ще: «Сиділа, обіпершись рукою об колодку, та її рука була близько від Григорія. Він обережно, ніби не навмисне, присунув свою руку... коли вона зникла, Григорій пішов понад річкою. Так, без мети. Потім заліз у воду, занурив голову... Хотів так себе заспокоїти» [1, 140].



Але прикладів, що засвідчують таке відверте бажання, небагато. Якщо герой думає про дівчину, то скоріше захоплюючись нею як якимось дивом, незвичайним поєднанням грації й жіночності з силою, суворістю, дикістю. Потужна нервова напруга, викликана боротьбою з цим почуттям, спровокувала постійну тривогу в душі головного героя. Залежно від того, звідки йде загроза для «Я» (із зовнішнього світу, від «Воно» або «Над-Я»), психоаналітична теорія виділяє три типи тривоги: реалістична, невротична, моральна [4, 70]. У Григорія прогресували дві останні: невротична, зумовлена побоюванням, що «Я» виявиться нездатним контролювати інстинктивні спонукання та моральна, яка виникає тоді, коли «Воно» прагне до активного вираження аморальних думок або дій, і «Над-Я» відповідає за це почуттям провини, сорому, самозвинувачення. Для того, аби позбутися тривоги, існують захисні механізми. З.Фройд визначив захисні механізми «Я» як свідому стратегію, яку використовує індивід для захисту від відкритого вираження імпульсів «Воно». Всі захисні механізми володіють двома загальними характеристиками: 1) вони діють на неусвідомленому рівні і тому є засобами самообману; 2) вони спотворюють, заперечують або фальсифікують сприйняття реальності, щоб зробити тривогу менш загрозливою для індивідуума [4, 70]. Аби позбутися тривоги, Григорій намагається перестати думати про причину своїх страждань. У його психіці відбувається процес «витіснення» - вилучення зі свідомості думок і почуттів, які спричиняють страждання [4, 71]. Фройд вважав, що витіснені думки та імпульси і неприйнятні для свідомості переживання не втрачають своєї активності в несвідомому, і для запобігання їх прориву у свідомість вимагається постійна витрата психічної енергії. Григорій намагався витіснити думки про кохану, переключившись на полювання, віддаючись цьому заняттю вповні. Про перебіг саме таких процесів свідчить наступне: «Страшна туга взяла серце як у лещата... Що там, у тайзі, якимсь забував про все. А тут, в цій святковій дозвіллі, звільнена думка почала бунтуватись і так само почало бунтуватись серце, мов у залізнім капкані заціпнуло. Він не знав, де і до чого себе прикласти, і де туго тугу втопити, і що з тією головою зробити... На полювання б знову, чи що! ... Він би тепер з цілковитою апатією і байдужістю поліз до самого пекла, його тягнуло туди. В щастя своє він уже не вірив, - все життя йому - нині, завтра і на майбутнє - поламане і поповане неоправно, його вовче життя... Не поламана лишилась тільки воля та жадоба щастя, але гай-гай - в тім вся й колізія: між жадобою та неможливістю» [1, 161-162]. Подана цитата не лише ілюструє процес витіснення, а й свідчить про ще одну психічну рису Многогрішного - здатність до самозаглиблення, самоаналізу і головне - до саморозуміння. Висновки, які робить для себе герой абсолютно точні і справедливі.

Можемо зробити висновок, що в психоструктурі особистості героя «Над-Я» має значні переваги. Вияв його вищих почуттів ще раз підтверджує це. Наприклад, патріотичні почуття героя не викликають сумніву, адже це через любов до Батьківщини його везли на 25-річне заслання, звинувачували в «зоологічному націоналізмі», знущалися й катували. Але Григорій не змінює свої патріотичні стереотипи, ідеали і переконання, хоча через них він втратив надії на особисте щастя: у неспокійному, повному переслідувань житті його друга половина мала розділити долю втікача. Патріотизм виявляється не в любові до абстрактної України, йому болить кожне розтопане «соціалістичною родиною» життя окремого українця: і ті молоденькі репресовані дівчата, що співали в тайзі наперекір лютим морозам, непосильній праці і брутальності начальників, і ті українки, яких Григорій зустрів у Хабаровську - «...дочки розкуркулених батьків, розкиданих по Сибірах! Це ж вони, втікаючи рятуються! ... рятують життя ціною краси й молодості, ціною честі й материнського щастя...» [1, 190] викликали в нього чорну тугу і несамовиту лють. У потязі до Хабаровська Григорій бачить і тяжко сприймає трагедію своєї країни: «Вагон говорив усіма діалектами його - Григорієвої - мови... Ба, тими діалектами говорив весь «експрес», і то не тільки тепер, а, либонь, протягом цілої своєї історії. Основний контингент його пасажирів - Україна, ота зірвана з місця і кидана по всіх світах - поза гетто... Григорій слухав весь гамір, зціпивши зуби, і йому паморочилась голова. Те, що він почав був забувати - ціла ота трагедія його народу - навалилась на нього всім тягарем, кидаючи серце, мов м'яч, у всі боки...Уся його Вітчизна ось так - на колесах поза гетто, розчавлена, розшматована, знеосіблена...голодна!.. безвихідна!.. безперспективна!.. Стискав зуби, аж набрякали щелепи...» [1, 167].

Оскільки психіці Григорія Многогрішного характерно дуже глибоке і яскраве протікання тих чи інших емоцій, то не дивно, що ми можемо спостерігати його в надзвичайних психічних станах. Це стан афекту та ейфорії. Григорій вбиває оленя в стані афекту: «Тут тремтлива дівоча рука схопила міцно його за лікоть, його наче вдарило струмом, - повернув голову... Але Наталка дивилась не на нього, вона аж нахилилась вперед, впинаючись блискучими очима в ізюбрів. А очі, очі! Чи це вона йому звеліла натиском руки, чи це було нагле шалене почуття ревності, - він швидко підкинув рушницю і вистрелив, не здаючи собі справи» [1, 150]. Останні слова якраз свідчать, що герой знаходився в психологічному стані близькому до шоку, що призвів до непередбаченого вчинку. Григорій не планував убивати, йому страшенно шкода тварину, боляче, що знищив таку красу. А ще нестерпніше було від того, що герой ідентифікував себе з цією прекрасною смертельно пораненою, загнаною твариною: «Григорій миттю підняв рушницю і вистрелив. Повернувся круто і пішов. Пішов. «Це не хватало, щоб тебе живцем вовки гризли.» ... А в очах... А в очах йому стояли сльози» [1, 150].

В стані афекту він розстрілює Медвіну і його поплічника: «Серце закалатало йому безумно, шалено... він зареготався страшним, жасним і... радісним реготом» [1, 214]. Але після вбивства не було ні сліз, ні жалю. Тобто, цей вчинок - єдино правильний для героя, адже це - помста не тільки за себе, а за мільйони зацькованих, брутально знищених людей.

Стан ейфорії - надрадості теж виявляється двічі. Перший раз, коли ризикнувши вистрибнути з потяга, він залишився живий: «Не йшов, а гнав, як молодий, гордий олень, гнав навпростець, ламаючи хащі. Вирвавшись із пазурів смерті, він летів як на крилах.» Воля! Воля!» Широко роздимаючи ніздрі, він захлинав нею на бігу, розривав грудьми зелену стіну. Всі двадцять п'ять літ в ньому зажили враз, запульсували, напружуючи кожний м'язок, мобілізуючи кожний нерв, кожний суглоб» [1, 40]. І ще щастя до сліз (як називають ейфорію) герой переживає в кінці твору, коли з Наталкою вдало перейшов кордон і вони нарешті дали волю своїм почуттям.

Визначивши основні риси психологічного буття автобіографічного героя у романі «Тигролови», бачимо, що перед нами дивовижна людина. Його психічні властивості так гармонійно співіснують, що творять «довершену у всіх



відношеннях цілісну особистість» [2]. Не можна не відзначити особливу ширість літературного героя, його відкритість, яка демонструє ширість автора перед читачем, адже герой автобіографічний. З допомогою цього твору можна дослідити детально той відрізок життя І.Багряного і зрозуміти його як творця, як людину.

Дослідивши таким чином автобіографічного героя дуже легко подати самого І. Багряного в зовсім іншому не хрестоматійному світлі. Зробити його привабливим для учнів, не надриваючи їхньої психіки трагічними подіями з життя письменника, а виховувати в них сильні риси характеру, силу волі, акцентуючи на аналогічних якостях митця. Крім того такий підхід дозволяє повернути українській літературі, яка має імідж соціально і національно заангажованої дещо втрачений авторитет за рахунок олюднення, антропоцентричності досліджень. І ще одне, висвітлюючи ідею страдницьких мандрів героїв творів Івана Багряного, наголосити на опорі, подоланні мук, само зміцненні з їх допомогою. Порівняння авторських точок зору щодо опору й покори як варіацій ставлення до несприятливих умов доводить переконаність Багряного в необхідності діяльній-вольовій позиції. Що є актуальним на сучасному зрізі розвитку нашої державності, бо духовне плебейство її громадян, виродження «правлячої верхівки» (Д.Донцов), тобто панування естетичного ескапізму: слізливої емоції та мрійливості замість мужнього патріотизму й готовності захищати здобуте, ніде не зникли від часів тоталітаризму, а подекуди, навіть посилюлись.

Реконструкцію психопортрету письменника може зробити сам учитель чи викладач, адже він детально знає не тільки твори, а, в ідеалі, й мегатекст, тому подати психопортрет на початку вивчення монографічної теми для нього не викличе труднощів. Якщо ж біографічна розвідка дається учням чи студентам як завдання, то це може бути або індивідуальне завдання для учнів, які поглиблено вивчають предмет, читають твори наперед, цікавляться літературою далеко за рамками програми, або завдання для всієї групи чи класу у формі проекту, розрахованого на відносно тривалий час (1 тиждень – 1 місяць). Такі види роботи стимулюватимуть наукове і творче мислення, сприятимуть розвитку науково-дослідних навичок. Не говорячи вже про величезний виховний потенціал, нагородження життєвого досвіду учнями та студентами.

То чи варто все ж таки заглиблюватися в суть біографії і так детально вивчати постать автора? Так, бо це має неабиякі переваги. Не можна ігнорувати і той факт, що наша література ще несе відповідальність за суспільство, за моральне здоров'я нації. І поки митці своїм життєвим прикладом підносять, а не принижують нашу літературу і культуру, їхні біографії треба вивчати.

Крім того, «постать митця (згадаємо Діогена, Езопа, С. Далі, В. Маяковського, С. Єсеніна, не кажучи вже про Г. Сковороду, Л. Толстого), натури незвичайної як для широкого загалу, немінуче привертає увагу сучасників та нащадків, що в умовах втрати літературою своїх позицій на ринку мистецьких цінностей далеко не останній фактор їх повернення у рецептивний дискурс» [3, 59].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Багряний І. Тигролови. Огненне коло. – К.: Український письменник, 1996. – 348 с.
2. Клочек Г. Романи Івана Багряного «Тигролови» і «Сад Гетсиманський». Навчальний посібник. – Кіровоград.: Степова Еллада, 1998. – 77 с.
3. Мишида С. Мегатекст і особистість письменника // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Випуск 26. – Житомир: РВВ ЖДУ імені Івана Франка, 2006. – С. 58-62.
4. Русинка І. Психологія. Навчальний посібник. – К. 2007. – 367 с.
5. Семенчук І. Як вивчати біографію письменника. Література учить жити. – К., 1998. – С.208-219.
6. Степанішин.Б. Виклад української літератури в школі. – К. – РВЦ «Правда», 1995. – С.179-194.
7. Степанішин.Б. Щоб до класу зайшов письменник // Дніпро. – 1976. - №7. – С.32-37.

Ірина КОЗАКОВА

ГРАМАТИЧНЕ ВИРАЖЕННЯ ЕПІТЕТІВ У ПОЕЗІЇ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

(студентка V курсу факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, доцент Г.В. Волчанська

Основним засобом художньої літератури є мова образна (художня). Коли слово побутове, виробниче, наукове, ділове виконує функцію комунікативну, породжується передовсім розумом і впливає на розум; то слово художнє породжується чуттями (емоціями) і впливає на чуття, виконує функцію емоційно-естетичну. Художнє слово виступає засобом матеріалізації, втілення духовного начала. Саме епітети, як найбільш уживані тропи в художній мові, акумулюють у собі всю силу емоцій та почуттів, які поет намагається передати читачу.

Мета статті - дослідити в поетичній мові Євгена Маланюка мовні одиниці, які за своєю семантико-функціональною природою входять у сферу тропів і є епітетами. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: 1) виявити епітети в поетичних контекстах Євгена Маланюка, 2) розкрити механізм перетворення слова в епітет у конкретних контекстах; 3) виявити і дослідити найхарактерніші семантико-функціональні групи епітетів у поезії Євгена Маланюка; 4) описати граматичне вираження епітетів.

Епітет (грец. ἐπίθετο, букв. - прикладене, додане) - художнє означення або обставина способу дії, які образно змальовують особу, предмет, дію чи явище або виражають емоційне ставлення до них. Епітети підкреслюють ознаку (колір, розмір, форму, якість, властивість тощо) описуваного, найхарактернішу щодо певної життєвої ситуації або художньої мети мовця. [4,298]

Грамаптично епітети виражаються:

- 1) прикметниками(найчастіше), напр.: *І стеляться обрії милі, і вечір в ясній далині, І карії очі, і рученьки білі сніг мені* (А.Малишко);
- 2) прислівниками, напр.: *Червоно танув сніг в пожежах барикад* (В.Сосюра);



3) іменниками, напр.: *Всіх владарка ніч покорила...* (Леся Українка);

4) словосполученнями, напр.: *Сторононько рідна, коханий мій краю!* (Леся Українка).

Епітет як образний, естетично маркований атрибут має дві граматичні категорії для свого формування і вираження: (1) прикметники з граматичною функцією присубстантивного означення і (2) якісно-означальні прислівники з граматичною функцією придієслівного означення - обставиною способу дії, напр.: 1) *Високий ранок. Камінь не нагрітий, / Сочистий куц і поруч - синя тінь. / Вузьке від спеки річкове корито / Уламки скель. Акварелева ринь* [5,131]; 2) *Так праматірньо-вічно розкрила / Чорноземну укохану плоть* [5,34].

Визначаючи епітет як образний естетично маркований атрибут і ширше - як категорію художнього пізнання світу через образні ознаки, виділяємо й інші граматичні форми і конструкції, які мають образно-означальне наповнення і відповідають на питання граматичного означення який? як? : невимовний сум самоти [5,197]; примара неживих століть [5,200]; шумлять млинові греблі [5,221]; сумирний шум пшениць [5,71]; янгол зореокий [5,33]; жовтий жовтень гетьманує [5,43]; солодка справа [5,77]; чорна праця [5,85].

Більшість епітетів у поезіях Євгена Маланюка виражені прикметниками. Те, що прикметник є основним категоріальним вираженням епітетів, зумовлено двома чинниками:

а) семантикою статичної ознаки (якостей, властивостей, відношень);

б) зв'язками з іменником, предметність якого він конкретизує через свою ознакову (атрибутивну) семантику.

Ступінь конкретизації, а значить і пізнаності предмета, позначуваного іменником, тим вищий, чим більша кількість його ознак помічена і об'єктивована в прикметниках. Один іменник може мати при собі цілу низку прикметників, які називають різні його об'єктивні ознаки за зовнішнім виглядом, внутрішньою суттю, якостями і властивостями, станом у причиново-наслідкових зв'язках і локально-темпоральних вимірах. Але у мові є ще образ мовців, які суб'єктивно бачать предмет і особливості свого суб'єктивного сприймання відображають у номінаціях ознаки предмета. У художній мові ця суб'єктивність перцепції збагачується ще й образними асоціаціями, тому з'являються нові номінації одного й того ж предмета, що містять у собі предметність-дистрибут і ознаку-епітет [8,407].

Визначаючи поетичні домінанти і їх епітетні парадигми, що виводяться з поетичних номінацій, зазначимо, що поетична домінанта *очі* є одним із ключових слів у системі ідейно-естетичних образних засобів Євгена Маланюка і має епітетну парадигму: карі, зелені, золоті, сапфірні, залізні, сталеві, звабліві, безсоромні, бездонні, неситі, люті, засклепті, бідні, напр.: *Далеко бідне око бачить...* [5,57]; *Вже тверезіє гострий зір* [5,66]; *Лютий зір прозрілого раба* [5,68]; *Повільно і непереможно Звабліві зводять очі* [5,93]; *Золоті її очі впивають Степовий необмежений день* [5,102]; *Спостерігають сталевими очима, / Як голову йому зітнуть ударом* [5,115]; *Хай безсоромні очі їсть / Тих, що живуть без сліз і чести* [5,138]; *І пригасають - ті неситі очі...* [5,152]; *Не ті очі сапфірні, як вічність* [5,159]; *Розплющ давно засклепті очі* [5,200].

Якісні прикметники за комунікативної, зокрема художньо-естетичної, потреби всі можуть бути епітетами, залежно від їх сполучуваності з іменником, тобто, якщо позначувана ними ознака буде для предмета не постійною прямою, а приписаною, принесеною, перехідною.

У складі якісних прикметників виділяються окремі групи, які своєрідно входять в образну функцію епітета. Так, найдавнішу за походженням групу в українській мові складають первинні, непохідні якісні прикметники: білий, бистрий, голий, дикий, добрий, довгий та ін. Похідні прикметники, утворені суфіксальним, суфіксально-префіксальним і префіксальним способами є новішими за походженням, їх лексична семантика збагачена внутрішньою семантикою словотворчих засобів, доповнена емоційно-експресивними відтінками значень. Це збагачує асоціативно-образний зміст лексичної семантики похідних прикметників, який стає основою їх епітетної функції: *буйнесенський вітер, голосні слова, стійка людина, рідний край, коханий край, чудовий день* та ін. [3,152]

Відносні прикметники, називаючи ознаки предметів за їх відношеннями з іншими предметами, які мають свої ознаки, набувають можливості перебирати ці ознаки на себе як додаткові, переносні і ставати епітетами, напр.: *Сталевим лезом горло різє* [5,35]; *Рука залізна, прорізає Пророчих літер вічний карб...* [5,39]; *Весняний вітер віс листям ржавим* [5,41]; *Скільки зоряних в зорі казок...* [5,44]; *Час залізний варягів і римлян / Час сталевий вогню і меча* [5,80].

Серед відносних прикметників найбільшу потенційну можливість виступати в ролі епітетів мають прикметники з семантикою «матеріал, речовина, рослина», напр.: залізний - *І інших слів в вогні залізних літ* [5,54]; золотий - *Золоте чоло* [5,22]; кам'яний - *До мовчання камінних дощок* [5,50]; вишневий - *Коли молоком забує вишневий садок* [5,89].

У системі поетичних засобів Євгена Маланюка епітети, виражені дієприкметниками, увиразнюють стан смутку, туги, зневіри, який охоплював поета після виїзду з України. Характерно, що таку семантику несуть пасивні дієприкметники доконаного виду, що сполучаються з традиційними для творчості Маланюка художніми дистрибутами: тіло, душа, очі, обличчя, серце, сонце, вітер, мрії, напр.: *Тремтить розхристана душа* [5,31]; *Всім даруши розтерзане тіло для втіх* [5,61].

Епітетів-дієприкметників зі стилістичною конотацією позитивної оцінки мало, напр.: *І на тлі її - тіло дівоче, / Заціловане сонцем. Верни!* [5,10]; *Закоханий в розквітлії долоні* [5,34].

Як серед епітетів, виражених прикметниками, так і серед епітетів, виражених іменниками, мало таких, що стосуються портретних характеристик персонажів і побутових картин. Основний масив епітетів у поезіях Євгена Маланюка — це ті епітети, що моделюють образні картини природи, духовний світ і душевний стан героя. Це один з показників того, що досліджувані тексти є поетичними. Друга характерна ознака поетичної мови (саме Євгена Маланюка), полягає в тому, що його епітети (особливо прикладкові) є експресивними, і часто такою мірою, що й епітет, і дистрибут стають одним складним образом, у якому важко без актуалізаторів вичленувати власне епітет. Тим більше, що епітет, особливо прикладковий, може стояти майже рівнозначно і в препозиції, і в постпозиції [1,109].



Граматична модель епітетів, виражених іменником-прикладкою в поезіях Євгена Маланюка досить продуктивна і також зосереджена переважно в денотативному просторі сфери природи, почуттів, казкової уяви, напр.: *Гонку лілею-руку* [5,34]; *В орбітах космосу-сонати* [5,41]; *гуляє вітер-буревій* [5,63]; *А може, й не Еллада Степова, / Лиш відьма-сотниківна мертва й гарна* [5,75]; *Усмішка-докір* [5,90]; *В шоломах гір, як вої-невмираки* [5,108].

Епітети-прислівники, що зафіксовані в поезії Євгена Маланюка, моделюють переважно психічний стан, відчуття ліричного героя. Вони є виразниками образних ознак динаміки, дії, процесу, стану, напр.: *Крізь лак культури - богоданно/Рокоче запорозька кров* [5,36]; *Сталево пружиться рука -І вневнено з опори рими* [5,38]; *Журливо-жалібно лягла/Гримаса болю і образи* [5,42]; *Широчина нестримано росте* [5,66].

Таким чином, граматична парадигма епітетних утворень охоплює кілька граматичних форм і структур, основними з яких є: епітети, виражені прикметниками, дієприкметниками, прислівниками, іменниками-прикладками.

Найпоширенішою формально-граматичною моделлю епітетних структур у поезіях Євгена Маланюка є епітети, виражені прикметниками. Поетичною домінантою цієї моделі є номінація очі, яка має власну епітетну парадигму.

Семантико-функціональний аналіз епітетів показав, що вони є органічними в образній системі Євгена Маланюка, характеризують домінантні лексеми, які виражають основні художні ідеї автора.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бандура О. М. Теорія літератури. Посібник для вчителів. – К.: Рад.шк., 1980. - 286с.
2. Безпечний І. Теорія літератури. – Торонто: Молода Україна, 1984. - 305с.
3. Волинський П. К. Основи теорії літератури. Вступ до літературознавства. – К.: Рад.шк., 1967. - 320с.
4. Літературознавчий словник-довідник/За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В.І. Теремка. – К.: Академія, 2006. – 752с.
5. Маланюк Є. Невичерпальність. – К.: Веселка, 1997. - 270с.
6. Моисеева Л.Ф. Лингвостилистический анализ художественного текста. [Учебное пособие для филологических факультетов вузов] – К.: Изд-во при Киевском ун-те, 1984. - 178с.
7. Поэтическая стилистика/Редкол.С.Г. Лазутин и др. – Воронеж: Из-во Воронежского ун-та, 1982. - 370с.
8. Сучасна українська літературна мова в 5-ти кн./ За ред. І.Білодіда. – К.: Наукова думка, 1969. - Кн.5: Стилистика. - 588с.

Юлія КОЗЕРОВСЬКА

ДО ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ ЯДЕРНОГО КОНЦЕПТУ ПРИ КОМПЛЕКСНОМУ АНАЛІЗІ НАУКОВО-ПУБЛІЦИСТИЧНОГО ТЕКСТУ

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, доцент О.І. Крижанівська

У лінгвістичній науці принцип антропоцентризму, взаємозв'язок мови та культури вплинули на активізацію нових методів дослідження.

Результатом цього процесу стало введення в науковий обіг термінів «концепт», «концептуальний аналіз», «концептуальна семантика», «концептуальна картина світу» тощо. Учені досліджують різнопланові за сферою функціонування концепти (наприклад, обов'язок — Т.Булигіна, О.Шмельов, прощення та вибачення, пам'ять — О.Кубрякова, сумління, совість, шлях — Т.Раздівська та ін.). Спробуємо передусім з'ясувати, що ж таке концепт і як його тлумачать у науковій літературі.

Концепт — від латинського *conspicere* (*conspertus*) — думка чи погляд, основне поняття чи ідея, узагальнення, спеціально сформоване з конкретних прикладів. За словниковою дефініцією [11], *концепт* — це формулювання, розумовий образ, ментальний прообраз, ідея поняття, саме поняття. У психіці це — об'єкт ідеальної природи, образ, що втілює певні культурно зумовлені уявлення носія мови про світ і водночас є прообразом, прототипом, ідеєю групи похідних понять; у мові концепт має певне ім'я, оскільки реальність відбивається у свідомості не безпосередньо, а через мову [10].

Основою поняттєво-термінологічного апарату для лінгвокультурології є поняття концепту, який можна розглядати і як лінгвістичне, і як філософське поняття.

Н.Арутюнова трактує концепт як *поняття повсякденної філософії*, що є результатом взаємодії ряду факторів, таких, як національна традиція, фольклор, релігія, ідеологія, життєвий досвід, образи мистецтва, відчуття й система цінностей. Концепти утворюють «свого роду культурний шар, що є посередником між людиною й світом» [1, 3].

Як *лінгвістичне поняття*, концепт дає можливість розглянути ідеальні ментальні сутності [9, 88], тобто ті одиниці, за допомогою яких ми мислимо про світ, ментальні утворення, що становлять категоріальну основу мови [3, 16] і які створюють узагальнений образ слова, об'єктивуючи модель свідомості [8, 21]. Ми будемо розглядати поняття «концепт» з лінгвістичного боку, хоча братимемо до уваги і його філософську сторону.

Одним з перших у світовій лінгвістиці звернувся до дослідження концептів С.Аскольдов, який вважав, що найбільш важливою функцією концептів є функція заступництва, тому що, будучи розумовим утворенням, концепт у процесі думки заміщає безліч предметів того самого роду. Концепт може заміщати як реальні предмети, так і деякі сторони предмета або реальні дії [2, 4].

Принциповою особливістю концепту є те, що він, будучи основою дослідження мови й культури, сам не знаходиться ні в мовній, ні в культурній сферах, ні в них обох одночасно. Концепт є ментальна одиниця, елемент свідомості.

У науковій літературі немає єдності й щодо терміна «концептуальний аналіз». Існує декілька підходів до його трактування, проте ми послугуємося думкою С.Нікітіної, яка зазначає, що концептуальний аналіз можна



розуміти і як аналіз концепту, і як спосіб аналізу за допомогою концептів, або такий, що має концепти як свої обмежені ознаки [6, 117].

Концептуальний аналіз може розглядатися як аналіз концептів (тобто абстрактних назв), на яких ґрунтуються найуживаніші контексти слова, що лежать в основі організації її когнітивної карти. За допомогою цього аналізу спробуємо визначити дотичні концепти, які вибудовуватимуться навколо головного концепту в нашій роботі.

Метою нашого дослідження є виявлення місця онімних слів у формуванні ідіостилю Леоніда Куценка на прикладі його останньої роботи «Стежками хутора «Надія». Вважаємо, що «Хутір Надія» в межах аналізованої роботи є ядрним концептом.

Коли вимовляється власна назва «Хутір Надія», у свідомості філолога, студента чи пересічного громадянина одразу виникає асоціація, пов'язана з культурним заповідником степової Кіровоградщини. Отже, можна стверджувати, що у свідомості людини виникає певний образ, що втілює культурно зумовлені уявлення про даний об'єкт. Це є основою розуміння концепту відповідно до психології людини. Якщо брати до уваги те, що термін «концепт» - це фрагмент знання, досвід особистості, то говоримо про те, що «Хутір Надія» і відбиває цей досвід, оскільки інформація про визначну пам'ятку надається ще в школі, під час екскурсії чи перегляді пізнавальної телепередачі. У людини формується відповідне ставлення до неї, розуміння значення її для української культури. Згідно думки А.Вежицької про концепт, «Хутір Надія» трактуємо як комплекс культурно зумовлених уявлень про предмет [4]. Можна також сказати, що завдяки йому культура входить у ментальний світ людини, а через це посередництвом людина сама входить у культуру.

Ми зазначали принципову відмінність між поняттям та концептом. Відповідно до неї концепт «Хутір Надія» - це предмет емоцій, оскільки він може викликати захоплення, радість, симпатію чи навпаки антипатію. У людини існує здатність думати про об'єкт, що її хвилює, захоплює, який викликає в неї певні переживання, змушує відтворити в пам'яті приємні спогади.

Концепт «Хутір Надія» можна розглядати як модель або конструкт, що заміщає об'єкт дослідження та створений з метою його вивчення. Опис сукупності концептів, які його супроводжуватимуть, сприятиме моделюванню системи цінностей автора, завдяки яким визначатимемо риси його індивідуального стилю. Образна складова досліджуваного концепту зв'язана зі способом пізнання дійсності.

Виділимо також деякі властивості концепту «Хутір Надія»:

- це ментальна репрезентація, що визначає взаємозв'язок речей між собою. Він буде виявлятися у тому, як пов'язуються всі власні назви нарису Леоніда Куценка «Стежками хутора «Надія» з однойменним концептом;
- це ідеальний образ у нарисі;
- він позначений словом.

Цікавими виявляються особливості окремо взятих концептів «хутір» та «Надія». Якщо брати до уваги концепт «Надія», то варто наголосити на тому, що це усталена абстрактна назва, пов'язана з ім'ям дружини видатного драматурга, а також державним заповідником І.Карпенка-Карого. Він втілює в собі національні традиції, образ «душевного відпочинку», степової краси, своєрідної захищеності від зовнішнього світу.

Концепт «хутір» виконує особливу роль в історії України. Саме слово означає відокремлене селянське господарство разом із садибою його власника. В Україні хуторами також вважалися невеличкі селища, взагалі садиба, замський будинок із садом та угіддями. Необхідно зауважити, що хутір відіграв важливе значення у житті пересічного українця. За часів козацтва він виступав гетьманською резиденцією Б.Хмельницького (згадаймо про с. Суботів), своєрідним містом-фортецею, що виконувало оборонну функцію. Крім цього, козаки споруджували хуторизимівники, які згадуються навіть у літературних творах, наприклад, в романі «Маруся Чурай» Ліни Костенко. Знаходили прихисток на хуторі і звичайні перехожі, дорога яких вела в далекі краї.

Особливого значення почали надавати хуторіві за часів Столипіна, коли селянин мав право виходити з громади і займатися індивідуальною справою. Хутір поступово стає приватною власністю. Завдяки цьому розширювалися посівні площі, підвищувався рівень продуктивної праці, що відіграло неабияку роль в аграрній сфері країни. З ним став асоціюватися добробут української родини.

Концепт «хутір» фігурує також і в літературі. Згадаймо творчість М.Гоголя з його неперевершеною передріздвяною історією «Вечори на хуторі біля Диканьки» чи П.Куліша, У.Самчука («Морозів хутір» - перша частина трилогії «Ост»).

Пантелеймон Куліш (1819-1897) опрацював так звану хутірну філософію. Хутір в інтерпретації письменника - це своєрідний символ української національної свідомості, духовний космос народу, система його традицій, колиска і скарбниця духовних цінностей. Хутір ототожнюється з поняттям культура. Він виступає антиподом цивілізації, що ототожнюється з поняттям місто. Пантелеймон Куліш відстоює відому ще з часів Жан-Жака Руссо ідею про те, що цивілізація (міська культура) негативно впливає на народні звичаї, руйнує національні культурні традиції, успадкований спосіб життя, загальнолюдську мораль, рідну мову. Пантелеймон Куліш наполягає на пріоритеті національної культури і у ставленні до інокультур, закликає до наведення порядку в своїй українській хаті, вважає за необхідне залучити молоде покоління до свого українського культурно-етнічного світу, що створювався і відстоювався віками [7].

У творчості сучасників поняття хутір виступає в образі батьківського дому, який постійно зринає у свідомості людини, залишається у спогадах про найдорожчі роки життя, веде до берегів дитинства. Таким постає хутір з пісні С.Ротару «Хуторянка». Отже, говоримо про те, що концепт «хутір» - це ментальний прообраз історичної долі України та українців.

Повертаючись до концепту «Хутір Надія» зазначаємо, що він існує як в індивідуальній свідомості особистості, так і в колективній свідомості групи. Він є одиницею свідомості й інформаційної структури, що відбиває людський досвід.

«Хутір Надія» у нашому дослідженні виступає матеріальним концептом з естетико-культурним нашаруванням. Він сповнений позитивізму, який заклав у нього Леонід Куценка, адже це місце він любив чи не найбільше у світі.



Варто зазначити, що це *ядерний концепт* у нарисі «Стежками хутора «Надія». По-перше, тому, що автор виніс його у заголовок, по-друге, він про нього пише, постійно звертає на нього увагу.

Для Леоніда Куценка Хутір був театральною Меккою. У нарисі простежується яскраво виявлена намоленість цього місця, завдяки якій визначається індивідуальне ставлення автора. Уже з перших сторінок роботи ми натрапляємо на незвичайну різноманітність перифраз, а також визначальних характеристик хутора «Надія». Ось як неординарно автор його описує: «диво долучення до чогось незвичайного», «вабить таїною першого побачення», «зелена оаза серед розлогого українського степу», «родове гніздо Тобілевичів», «рукотворний гай в степу», «подорож у диво», «бажаний і надійний захисток від різних світових бур» [5, 7]. І це ще далеко не всі відзначені особливості хутора «Надія». Головне завдання цього чарівного куточка, на думку Леоніда Куценка, розкривається в тому, що це «стєпова духовна Мекка українського народу багатьох визначних особистостей нашої землі», і необхідно «відчути притягальну духовну силу цієї справжньої степової перлини, освяченої людським генієм і щедрістю Неба» [5, 7]. Відвідуючи цей заповідник, треба спробувати відчути його серцем, пропустити всі відчуття через душу та залишити приємні спогади на все життя. Описуючи цю «мистецьку і духовну оазу», можемо з упевненістю говорити про те, що Леонід Куценко ніби злився з кожним її куточком і намагався визначити все найцінніше та передати його нащадкам.

Дотримуючись думки про те, що це місце відіграло значну роль у формуванні творчої особистості Карпенка-Карого, констатуємо, що в нарисі «Стежками хутора «Надія» Леоніда Куценка концепт «Хутір Надія» репрезентує такі властивості:

- душевний відпочинок;
- схованка від міського життя;
- прихисток для дітей в роки заслання письменника;
- матеріал для творчості;
- осередок театального середовища;
- пристанище для всієї родини Тобілевичів і друзів по сцені.

Таким чином, вважаємо, що «Хутір Надія» - це ядерний концепт нашого дослідження, навколо якого вибудовуються інші, дотичні концепти. Він уособлює ментальну репрезентацію культурної спадщини Кіровоградщини, а також визначає риси індивідуального стилю Леоніда Куценка.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арутюнова Н.Д. Логический анализ языка. Ментальные действия. – М., 1993. – с. 3.
2. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории к структуре текста. Антология. – 1980. – с. 10-15.
3. Берестнев Г.И. О «новой реальности» языкознания // Филологические науки. – Калининград. – 1997. - №4. – с. 10-15.
4. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. – М., 2001. – 156 с.
5. Куценко Л.В. Стежками хутора «Надія». Нарис. – Кіровоград, 2007. – 48 с.
6. Никитина С.Е. О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка: Культурные концепты. – М., 1991. – с. 117.
7. Політологія – Кремень: Основні напрями і тенденції розвитку суспільно-політичної думки в Україні в ХІХ – поч. ХХ ст. // www.Readbookz.com
8. Сергеева Е.В. Интерпретация термина «концепт» в современной лингвистике. – М., 1998. – 165 с.
9. Фрумкина Р.М. Концепт категория, прототип // Лингвистическая и экстралингвистическая семантика. – 1992. - №4. – с.2-7.
10. Штерн І.Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: Енциклопедичний словник. – К., 1998. – с. 191-192.
11. New Websters Dictionary and thesaurus. – Printed and Manufactured in the USA, 1993. – p. 202.

Галина КОЛОС

РОМАНИ ІВАНА БАГРЯНОГО ЯК МЕТАЖАНР

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, професор О.Є. Поляруш

У літературознавстві на сучасному етапі простежується процес поглибленого дослідження жанру епічних творів, зокрема, метажанру. Вперше цей термін з'явився у 80-х роках, у праці Н.Лейдермана «Жанр і метажанр». За словами літературознавця, «Мета жанр – крупний тип змістово-формальних єдностей»(5;137). Але це не єдине визначення поняття. Так, А.Гурбанська, досліджуючи прозу Є.Гуцала, зазначала, що «метажанр – особливий тип організації творів у цілісну картину світу» (3;70).

Термін «метажанр» як такий, на початкових етапах існування у нас не вживався, але були інші його замітники, такі як: метатекст, матриця жанру.

М.Ткачук, який займався дослідженням прози І.Франка, зазначав: «Романи І.Франка становлять собою жанрове утворення, в котрому органічно поєднуються соціальні та психологічні чинники...» (6;55). Цей же літературознавець говорить, що «матриця жанру – це глибинна змістова структура, своєрідний код для узагальнення про сам жанр твору» (6;9). Все це дає змогу розглядати твори як нерозривну єдність, результат внутрішньо складної, багаторівневої системно-образної думки. Серед прозаїків ХХ століття яскравим прикладом звернення до метажанру є романи І.Багряного.

Мета нашої статті – проаналізувати систему романів автора як цілісний жанровий комплекс. Саме романи «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» складають особливе жанрове утворення – метажанр, вони дають цілісну картину світу.

Художній світ письменника надзвичайно багатовимірний. Жанрова матриця його романів стягує воедино суперечності й гармонію, різні сфери буття мають можливість відкрито «висловитись», сюжетні лінії, перетинаючись і



розходячись, розгортаються відцентрово. На цьому наголосив Ю.Шерех, який зазначав: «Багрянний – людина, чиє життя і творчість,- одне уперте й героїчне ні, пронесене й ствержене крізь тортури й фронти, крізь подвиг праці, й працю подвигу»(7;139).

Романи І.Багряного об'єднують спільні жанрові ознаки у таких визначальних параметрах як:

- художні образи; - внутрішні монологи героїв; - ліричні відступи; - промовиста символіка.

За словами Г.Костюка: «У процесі творення образів чітко простежуються дві стихії - розкута творча уява, з одного боку, і переобтяженість надмірними деталями з власної творчої практики» (4, 278).

Романи І.Багряного – це твори однієї теми: людина, як нею стати і як нею залишитися в антилюдських умовах тоталітарного режиму, не дати втягнути себе в служіння державній тоталітарній машині. Боротьба двох начал – художнього й публіцистичного надавала всьому написаному хоч дещо і плакатного, але документального характеру, який властивий романам циклу. Письменник вірить у те, що потворна радянська дійсність, пекло якої показав у своїх творах, не знищила й не знівечила людський і національний дух українця. Вона, ця ідея, втілена в яскравих художніх образах головних героїв – молодих українців, людей героїчного характеру, типу Григорія Многогірного з «Тигроловів», Андрія Чумака з «Саду Гетсиманського». У цих образах виявлені найкращі риси сучасників, яких не позбавили гідності і віри в добро жорстокості реального життя. Перемога Григорія та Андрія символізує боротьбу гордого і волелюбного українського народу проти жорстокого, тоталітарного режиму, що калічив людей фізично (тілесні тортури, голод, холод, хвороби людей), але не зміг подолати їх духовність, бо, як говорить один із в'язнів, «ліпше умерти раз, умерти гордо, з незламною душею, аніж повзати на колінах і вмерти двічі – морально й фізично. Але в першій варіанті ще є шанс взагалі не вмерти» (1, 293).

Романи містять чимало публічних відступів, роздумів, які підкреслюють провідну ідею, авторську позицію, вони є прикметною рисою індивідуального стилю письменника. «Андрій думав про своє золотоголове дитинство – як вони ловили в'юнів штаньми та кошиками...; як гасали по левадах та по болоті, там, за їх оселею...» (1, 29) Через художню деталь – «поведінку» очей, обличчя, характер звукового сприймання – автор досягає всебічної характеристики стану людини «Все більше було туги і безоглядної рішеності на щось надзвичайне у власника того понурого голосу і тих мерехтливих очей. Клекіт зборканої, але не зламані і не упокореної волі ...» (2, 11), розкриття її психології. Очі, обличчя, голос стають активними суб'єктами дії («очі хворобливо запалені», «гарячкові», «наївні», «чисті»).

Наскрізно для романів є тема «межової ситуації». Випробування, що їх проходять головні герої, можна розглядати як свідомий «бунт» проти законів світобудови. Важливою деталлю у розкритті цієї теми є внутрішнє мовлення головних героїв. Саме з їх допомогою автор передає душевний переживання та муки Григорія й Андрія. «Пропадіть ... Досить ... Проклятий, проклятий край ... Ху-у! Немає сил ...» (2, 39); «Стій, дурню, стій!. Вони тебе не продали! А якщо навіть вони тебе й продали, то ти їх не мусиш продати...Стій!» (1, 195); «Майже роздавили, але... не зломали! Ще не зломали...» (1, 226).

Поряд із головними героями у своїх романах І.Багрянний виділяє так званих «антигероїв»: майор НКВС Медвин («Тигролови»), який знущався з Григорія на допитах «Він йому виламував ребра в скаженій люті. Він йому повівертав сугоби ... Він уже домагався не знань, ні, він добивався, щоб той чорт хоч заскавчав і почав ридати та блавити його, як то роблять всі ...» (2, 35), але наш герой був не такий як «всі», він «Спершу зухвало і скажемо відбивався ..., а потім лише хекав крізь зуби і мовчав, розчавлений, але завзятий. Мовчав презирливо ...» (2, 35). Спогади про жорстокість та звірячу натуру свого слідчого неодноразово приходили до Григорія. Але поряд із цим слідчий боявся цього в'язня, його втечі, на кожній зупинці «... вздовж ешалону пробігає начальник етапу ..., задерши голову, стурбовано мчить від вагона до вагона – чогось шукає ...» (2, 8); слідчі Велкін, Фрей, Сергєєв, Донець («Сад Гетсиманський») також відзначаються своєю жорстокістю, люттю, ненавистю до в'язнів. Кожен з них має свою методику «розколдовати». Якщо до Григорія допити та страждання приходять лише у спогадах, то Андрій – терпить все в реальності. «Ти довго думав і не надумав нічого. Так от подумай ще трохи. Ти будеш стояти, дивитися на цю лампу і думати, і ніхто тобі не буде заважати ...» (1, 202). Але не менш жорстокішими були психічні знущання, на яких слідчі різними шляхами намагалися довести Андрія до божевілля, щоб він хоч у такому стані підписав документи. Але всі їх намагання були марними, після ряду невдалих спроб кати теж починають боятися Андрія «... Я такого ще не бачив ... Диявол! Чистий диявол!» (2, 214). Саме слідчі постають перед нами як породження невимомлимого механізму сталінської репресивної машини.

Ідея творів, теж є наскрізною, світоглядна концепція автора розкривається через діалоги між катями і жертвою. Слідчі відстоюють світ, у якому «людина є пшик», людина тут не людина, а лише дірка від бублика», і де «людей вистачить, скільки не вбивай» (1, 171). А герої терплять будь-які тортури і не ламаються, бо за ними світ, де вічна лише людська душа, а система минула. «Сміливі завжди мають щастя» (2, 231). Автор і його герої – не пересічні середньстатистичні громадяни. Їм судилося народитися лицарями духу, стати безстрашними – не прирученими «тиграми» у світі насильства, повного безладдя, все життя бігти над прірвою страждань і безвиході, і саме своєю сміливістю здобути право на життя й, звичайно ж, на щастя. Їх не могло вдовольнити маленьке як шибка у вікні, щастя для себе, вони прагнули щастя для свого нещасного краю, і зневіреного у краще майбутнє народу.

Сюжетна канва романів побудована навколо двох постатей Григорія Многогірного і Андрія Чумака та їх взаємодія із представниками тоталітарної системи. Григорій – майор НКВС Медвин, їх двобій – це боротьба людини зі світом п'їтьми і пекла; Андрій – Нечасва, слідчі Велкін, Фрей, Сергєєв, Донець. Кожен із героїв, десь глибоко у підсвідомості, бажає покарати своїх кривдників, помститися їм за свої болі та страждання. Григорій розуміє, що Медвин буде переслідувати його все життя, тому залишається єдиний вихід – вбити слідчого. Андрій перебуває дещо в іншому становищі ніж Григорій, але він також бажає помсти за наругу та знущання. Тому герой вирішує діяти методами самих же слідчих – він завербовує свого ката, якому потім доводиться терпіти знущання його ж колег. Але Андрій був далеко не такий як його слідчі, гуманізм героя бере гору – він зізнається, що підставив Донця. «Від цього Андрій втратив спокій і почувався мерзко-премерзко ... Андрій не міг собі вибачити, що так поквалівся...»(1;446). Автор, як очевидець, змальовує страшні картини знущання над людьми, приниження їх людської гідності, насильства, приреченості на забуття в пеклі концтаборів.



Сюжетний рух у романах проявляється у двох формах:

- 1) зовнішня дія (втеча Григорія Многогрішного, історія родини Сірків («Тигролови»); історія родини Чумаків, втеча Андрія, тоталітарна система... («Сад Гетсиманський»);
- 2) внутрішня дія, котра повязана з емоційною реакцією героїв на натяки, події, суть способів досягнення благополуччя й щастя родини.

Між зовнішньою та внутрішньою діями відбувається постійна взаємодія – розкриваються суспільні, соціальні й моральні умови життя героїв. Сюжети насичені надзвичайними подіями, несподіваними крутими колізійними поворотами, динамічним їх розгортанням. Читач перебуває у постійній напрузі: втеча, переслідування, атмосфера таємничості, загадковості, сенсаційні випадки чи повідомлення. Сміливі припущення й розгадування поглинають увагу, стираючи грані між уявним і дійсним світами.

Отже, ми переконалися в тому, що романи І.Багряного мають багато чого спільного, і без сумніву становлять таке жанрове утворення як метажанр.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський: Роман /Передм. О.С.Гаврилівченка, А.П.Коваленка. – К: Дніпро, 1992. – 528 с.
2. Багрянний І. Тигролови. Огненне коло. – К., 1996. – 350 с.
3. Гурбанська А. „Сльози Божої Матері” Є.Гуцала як метажанр // Слово і Час. – 2007. - № 1. – С. 70-74.
4. Костюк Г. У світлі ідей і образів. – Сучасність. – 1983. – С. 275 – 279.
5. Лейдерман Н. Жанр і метажанр// Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982. – С.137.
6. Ткачук М. Жанрова структура романів І.Франка: Монографічне дослідження. Тернопіль: ТДПІ, 1996. – 124 с.
7. Шерех Ю. Українська еміграційна література 1945-1949 // Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. – Харків, 1996, Т.1. С. 139.

Оксана КОРНІЄНКО (Буянова)

ДРАМАТИЧНА ПОЕМА І.ДРАЧА «СОЛОВЕЙКО-СОЛЬВЕЙГ»: ОСОБЛИВОСТІ КОНФЛІКТУ КРИЗЬ ПРИЗМУ СВІДОМОСТІ ГЕРОЯ

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – доктор філол. наук, професор В.П. Марко

За словами Кудрявцева М., драматична поема І. Драча «Соловейко-Сольвейг» була новим явищем в українській драматургії 1970-1980-х років через неординарність у постановці проблем, ідейного звучання [2; 343]. Можна ще додати неординарність персонажів, сплетінь їхніх долей та поетики твору, яка уможливило ці змістові явища.

Зовнішній і внутрішній конфлікти твору обертаються навколо образу обдарованого митця, скульптора і особливої жінки – Марини Турчин, а також її чоловіка – ще більш талановитого скульптора, вчителя Марини у справі творення витворів мистецтва. Багато говорилось, зокрема Кудрявцевим М. Г., про роздвоєність Марини на Марину-митця і Марину-жінку, що являє собою головний внутрішній конфлікт героїні зокрема і конфлікт драматичної поеми загалом. Але слід зазначити, що кожен із цих виявів жінки всередині себе становить певний конфлікт, що має зовнішній та внутрішній вияв. Що мається на увазі? Зовнішній конфлікт, у центрі якого Марина-митець – це конфлікт визнання, конфлікт самоствердження. У роботах скульпторки всі пізнавали почерк її вчителя і чоловіка, Михайла Турчина. Сам скульптор не міг визнати самобутності її таланту. Коли вона виставила вперше скульптуру в Москві без нього, він тоді глузував, говорячи другу сім'ї, мистецтвознавцю Савицькому: «Іване, бач, – яйце вже курку вчить» [1; 143]. Хоча слава Марини й простягалася далеко за межі міста й навіть країни, тінь чоловіка, велич його таланту завжди переслідували її. Вияв Марина-митець торкається і внутрішнього конфлікту як конфлікту нереалізованості творчої особистості. Про це говорить «Місячне інтермеццо», що становить собою своєрідний антракт у творі. Через марення головної героїні автор показує обшир і різноманітність творчого задуму непересічної жінки. Дія відбувається в майстерні художниці, до неї приходять ще не виліплені, не вирізьблені міфічні істоти: «разом з місячним сяйвом дивовижжя лісове, болотне, людське, мистецьке, всіляке заповнює робітню Марини» [1; 155]. Автор навмисне добирає різноманітні епітети, щоб підкреслити всеосяжність творчого задуму, що все ж таки залишається нереалізованим. Посталі перед Мариною герої, які становлять собою хор, мають дуже специфічні імена «Той, що греблі рве», «Той, що в скалі сидить», дід Водяник, які перегукаються з персонажами драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» (але про ремінісценції, якими пересипано твір, далі докладніше), підкреслюють важливість свого мистецького втілення, увіковічення. Але творчу особистість долають сумніви:

«Виборсуй нас з дерева, лий нас із міді,
Немов Мікеланджело, Мештрович, Фідій,
На тебе, на тебе чекаєм роками.

Марина (в риданні простягає руки)
Жіночими, бабськими цими руками?!» [1; 156]

Ці сумніви випливають із конфлікту самоствердження, підсвідомого відчуття себе тінню свого чоловіка в мистецтві. Але всі ці істоти вважають себе ненародженими Марининими дітьми. Цей факт впритул наближає нас до основного конфлікту твору, що стосується протиставлення Марини-митця і Марини-жінки. Бажання стати матір'ю для кожної особи жіночої статі закладено на рівні інстинкту, який так і називається материнським. Материнство – це та радість, якої була позбавлена жінка у шлюбі із Турчином. У відповідях Марини «Хору дивних істот» лунають криком із глибини душі такі слова «Де ж моя талія ділась осина?! Хочу так сина! Прагну так сина!», «Годі вже, годі, хочу бабського щастя, як Химка і Текля, як Ніна і Настя, родити, любити, вслід за пелюшками ходити вночі із нічними горшками за сином, за донькою...» [1; 157]. Звичайно, жіноче пристрасне начало потребує в ній і чоловічого кохання



«Таж прагну, щоб зімліли мої кості, щоб тілорько моє ошаленіле, од попелу любові посивіле, все пожаріло аж до дна, до денця – оце така у мене поведенція!» [1; 159]. Але прослідкуємо за подальшим розвитком цієї лінії. Скульпторка закохується в Петра, обранця її племінниці. Але чи закохується насправді? Чи не є ця закоханість бажанням самореалізації жіночого начала, в тому числі й материнського, адже Петро на п'ятнадцять років молодший за неї?.. Драматичне висвітлення проблеми підтверджує цю думку: Петро доводиться їй пасинком, нешлюбним сином Турчина. І. Драч по-особливому розв'язує цю колізію. Кудрявцев М.Г. у статті пише так: «Ця антична фатальність у фабулі твору не випадкова в осягненні його смислу: у молодому, красивому Петрові Марина кохає молодість свого чоловіка, молодість, яку не вдалося спізнати самій. Любов же ця – шлях до ще не знаного і такого бажаного материнства...» [2; 340]. Але цей вираз внутрішнього конфлікту має своє зовнішнє відлуння – громадську думку. Марина чинить не за законами народної моралі, коли хоче з'єднатися і з'єднується душевно і тілесно зі своїм пасинком, крадучи його у своєї племінниці, їдучи за ним у Норільськ, не зважаючи на те, що перед цим неодноразово засвідчувала повагу до громадської думки. Таким чином зовнішній вияв конфлікту полягає в протистоянні людина–суспільство, а саме: особиста свобода людини і моральний закон суспільства.

У фіналі такого філософсько-психологічного конфлікту (або суми взаємозумовлених конфліктів) драматичної поеми обов'язково має визначитися переможець і переможений. Марина – це переможець, її перемога – вирішення власного конфлікту, проте це вирішення не означає віддавання переваги одному із власних проявів. Сам І. Драч писав, що вчинок цей «не віддалить жінку од творчості, не стане на перешкоді таланту, бо Марина Турчин тягнеться не тільки до ширшої любові; це й прагнення художника зустрітися зі справжнім життям, пізнати його поза всякими умовностями і нашаруваннями» [2; 340]. Михайло Кудрявцев з приводу фіналу зазначає таке: «Єдність особистого щастя, людських почуттів і краси, створеної талантом митця, є лейтмотивом драми. Саме ця думка звучить у фіналі, у заповіті Михайла Турчина, для якого людська краса і витвір рук майстра становить неповторну гармонію. Марина – для нього єдина і неповторна в житті й увіковічена в камені» [2; 340]. Ця цитата – одне із підтверджень думки про те, що конфлікт драматичної поеми обертається навколо ще однієї особистості – Михайла Турчина, який, до речі, присутній у творі опосередковано: через спогади героїв та голосом, записаним на магнітофонну плівку. Це він увіковічив дружину в камені, зробивши Мавкою, це він називав її іменем ібсенівської героїні Сольвейг. Що ж стосується імені – з ним пов'язана основна ремінісценція твору (бо в творі наявно кілька ремінісценцій), що впливає на особливості внутрішнього конфлікту Марини-жінки. Елемент цієї ремінісценції, за словами М. Кудрявцева, «наявний не тільки номінально, він помітний і в долях персонажів п'єси» [2; 339]. Критик говорить, що Марині мала бути уготована роль ібсенівської Сольвейг, яка мала стати берегинєю пам'яті їхньої з чоловіком любові та продовжувачем його справи в мистецтві, але сталося інакше. Проте у творі читач зустрічає кілька осіб жіночої статі на ім'я Сольвейг, які по-різному відображають задану ремінісценцію. Всі ці образи прямо чи опосередковано пов'язані із чоловіком Марини. Присутній у творі в спогадах, покійний Михайло Турчин у якомусь значенні цього слова живий. «Досі щодня чимось дивує. Досі для мене він – живіший за всіх найживіших» [1; 170], - говорить про чоловіка головна героїня. Савицький, друг сім'ї, мистецтвознавець, висвітлює перед Мариною ті сторінки його особистого життя, про які дружина не підозрювала. Михайло воював на словацьких землях разом з іншими партизанами, серед яких була жінка. Вона «орудувала ножем, як скрипкою, бо й скрипку завжди носила з собою і грала, коли могла!» [1; 169]. Ця жінка любила Турчина. Одного разу її схопили словацькі фашисти й приговорили до розстрілу. Останнє бажання було зіграти. Вона, граючи, звала Михайла. Її убили її ж кинджалом. Ніж і скрипку Турчин забрав собі. Жінку звали Сольвейг. Потім у своїй майстерні він жив із студенткою консерваторії, Оксаною. Вона грала на тій самій скрипці, скрипці Сольвейг. Одного разу Турчину надокучили музичні репетиції дівчини і він виказав їй своє невдоволення. Дівчина пішла від нього й не повернулася, хоча було вже вагітною. На цю колізію накладається драма Петра. Він знайшов свою матір, яка його не захотіла визнавати, піклуючись про щастя родини, бажуючи бути чистою перед своїм чоловіком. Коли юнак хотів помститися, розповісти сім'ї, ким він є, побачив дочку своєї матері, свою сестричку, хвору на поліомеліт, на інвалідному візочку. Брат подарував дівчинці квіти, які адресувались матері. Дівчинку звали Солею, тобто Сольвейг. Мамою цієї дівчини, як читач дізнається згодом із розповіді Савицького, була Оксана, колишня коханка Турчина, студента консерваторії.

У творі немає чітко визначеної сюжетної лінії, людські долі окреслюються через спогади-монологи, через моральні сповіді персонажів. Чітко виражений зв'язок з минулим, що характерно для жанру, також визначає особливості конфлікту і впливає на світогляд та долю особистостей. Цей зв'язок полягає і в сприйнятті Мариною Турчина як живого, що після смерті розкривається для дружини постійно по-новому, і минуле батьків Петра, що відіграє не останню роль у долях його, Наталки, Марини. І гра з крадіжкою (Петро краде Наталку, Марина забирає побитого Турчина, вперше побачивши), що позначилася на потаємних бажаннях Марини (жінка хоче, щоб її викрали). Минуле не тільки впливає на персонажів, воно живе поміж них і своїми правилами визначає життєві обставини.

Клубок із заплутаних доль та морально-психологічних колізій становить сутність цієї драматичної поеми. В основі драматичної поеми, за визначеннями теоретиків літератури, конфлікт світоглядних та моральних позицій. Другорядні персонажі твору також мають власні конфлікти, що додатково передає особливості жанру та яскравіше висвітлює головний конфлікт твору. Це і драма зрадженої Наталки, що має також зовнішній та внутрішній вияви. Внутрішній вияв драми – розбите серце Петром, який залишає дівчину, віддаючи перевагу досвідченій жінці. Зовнішній вияв – це місце Наталки в суспільстві та громадська думка про неї. А яким може бути ставлення до дівчини, яка залишається обманутою тим, кому дозволила викрасти себе із власного весілля? «Запасний» капітан з аеродрому – єдиний порятунок честі зрадженої дівчини. Це і внутрішня драма мистецтвознавця Савицького, сльози якого капають наприкінці твору під клеку осінніх журавлів. Ні знання мистецтва, ні щира дружба з Турчином і добрі справи для нього та його дружини після смерті митця, ні віддане кохання до скульпторки Марини не рятують його від самотності й нереалізованості. І разом з тим на цих допоміжних рівнях тексту конфлікти також вирішуються, визначаючи переможеного і переможця. І всі ці конфлікти по-особливому увиразнюють головний конфлікт твору.

«Соловейко-Сольвейг» І. Драча – це система взаємозумовлених конфліктів, що акумулюються в центральному конфлікті драматичної поеми – протиставленні двох граней особистості Марини-митця і Марини-жінки.



БІБЛІОГРАФІЯ

1. Драч І. Ф. Драматичні поеми. – К.: Дніпро, 1982. – 284 с.
2. Поетична драма Івана Драча: історичні та літературні ремінісценції // Кудрявцев М. Г. Своє і чуже: Історико-літературознавчі та компаративістичні студії: Монографія. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2007. – 368 с.

Наталія КРАСЮК

ХУДОЖНЯ ДЕТАЛЬ У ТВОРАХ ОЛЕКСАНДРА ЖОВНИ

*(магістрантка факультету філології та журналістики)**Науковий керівник – кандидат філол. наук, доцент О.Ф. Буряк*

Молодий прозаїк Олександр Жовна – яскраве явище в сучасній українській літературі, що вимагає ретельного наукового вивчення. Львівський критик і літературознавець Василь Габор стверджує: «Якщо колись дослідники будуть вивчати феномен ранньої зрілості українських прозаїків у степовій Україні, то серед низки яскравих імен неодмінно буде й ім'я Олександра Жовни, талановитого новеліста й повістяра» [2, 238]. На сьогодні творчість цього неординарного письменника малодосліджена. Закцентовано лише її окремі моменти: проведено літературні паралелі Олександр Жовна – Антон Чехов [5, 4], Григорій Тютюнник [1,4], визначено на рівні первинного читачького враження специфічні риси творчого почерку митця, окреслено коло тем і проблем, висвітлюваних письменником [6, 2]. Відсутня комплексна характеристика художнього стилю Олександра Жовни, що необхідно для з'ясування його статусу в історико-культурному контексті й естетичної якості літературного доробку автора.

У своїй розвідці ми спробуємо визначити функціональну роль художньої деталі, активне використання якої – одна з рис художнього стилю письменника.

Неповторні й елегантні оповідання Олександра Жовни не залишають читачів байдужими. Автору вдається поєднувати якості художника та письменника. Саме цим він і захоплює увагу читача, спонукаючи його до пошуку власних варіантів розуміння тексту, тобто виникає своєрідний діалог «читач – письменник». Такий діалог – свідчення того, що О. Жовна володіє художньою стилізаторською майстерністю.

Відповідного ефекту переживання вдається досягти завдяки інтризі, на якій побудовані майже всі твори Олександра Жовни. Основна властивість будь-якої інтриги – напруженість і зосередженість уваги читача на певній проблемі. Непередбачувані перипетії людських долі і почуттів героїв оповідань передаються дуже тонко, із найменшими деталями переживань та емоцій. Інтригуючий світ незвичайного автор створює за допомогою художньої деталі.

Художня деталь – це виразна подробиця або штрих, що особливо збуджує думку, часто викликає в уяві цілу картину, робить зображення дуже відчутним і яскравим.

Одна із функцій, яку виконує художня деталь у творах Олександра Жовни – посилення інтриги. Це той випадок, коли деталь у творі має основне значення – розкрити ідею, провідну думку оповідання чи повісті. Художня деталь функціонує у творах письменника як особливий спосіб повідомлення, глибшого розкриття тієї чи іншої події, образу. Вона допомагає масштабніше зобразити подію картину, а отже, сприяє усвідомленню змісту твору.

Емоційно насажена художня деталь «картина» в оповіданні «Вдовушка». Герой твору, молодий студент захоплюється спогляданням портрету жінки – ідеального втілення жіночої краси. Саме крізь призму цієї деталі автор відкриває перед читачем одну зі складових стосунків чоловіка й жінки – кохання. Причому, кохання це наскільки несамовите й неоднозначне, що реципієнт мимоволі задумується про справжній його об'єкт. Що це: кохання головного героя до художниці як реального втілення його уявлень про ідеал жінки, чи обожнювання зображення на картині? Захопившись спогляданням портрету, головний герой ніби відмежує себе від дійсності, повністю поринає в інший світ, що відкривається йому в картині: *«Із чорної тімби світили дві плями: жіноче обличчя і рука, змучено ослаблені пальці, до яких мимоволі тягнешся, аби підтримати, безіменний скували дві обручки. Хворобливо біде, майже прозоре обличчя, крізь яке проходить погляд і занурюється глибоко-глибоко в небуття, на яке не можна надивитись, скільки б не приходив сюди...»* [3, 7]. Портрет починає відігравати важливу роль у житті студента, стає сенсом його буття. Хлопець «заражений» ним і не в силах відмовитись від споглядання зображуваного навіть після смерті художниці, яка була прототипом тієї жінки, що намальована на картині.

Не відразу помічаєш ще одну цікаву художню деталь: слово «вдовушка» написано з великої літери без лапок – це означає, що для головного героя загальна назва стає власною. Це не просто назва прекрасної витвореної картини, це ім'я тієї, яку можна побачити лише на портреті в музеї. Так художня деталь засвідчує надзвичайну чутливість юнака до мистецтва і краси, до жіночої постаті, яка є для нього бездоганною і тому, що уособлює і силу, і слабкість водночас. Отже, художні деталі в оповіданні «Вдовушка» перебувають у тісному взаємозв'язку, утворюють певну систему, увиразнюючи образ студента.

Концептуально значуща художня деталь – дотик, використана автором у повісті «Експеримент» - історії про своєрідний досвід із сліпоглухоними, який закінчується трагічно. Саме через дотик педагога спілкуються зі своїми вихованцями, саме через дотик юні Сашко та Оля пізнають світ і саме дотик руки вчителя відкриває дівчині всю таїну кохання й багатий спектр людських почуттів. Спочатку деталь дотику виконує лише функцію називання способу спілкування: *«Я розповідаю про те, який він гарний, нашим. Я роблю це, натискуючи пальцями на їхні долоні. Це єдиний спосіб контакту»* [4, 12]. Поступово функціональне поле художньої деталі розширюється. Головний герой розповідає Олі про кохання, взявши її долоні у свої. Пізніше це спрацьовує і Олю зацікавлюють розповіді про любов, вона хоче слухати більше: *«Я хочу слухати про них, – відчув я її легкий дотик»* [4, 30]. Отже, бачимо, як художня деталь активно працює на характеристику стосунків двох людей: між учителем і ученицею виникає кохання. Відтепер дотик має інший зміст: *«Часом я відчував якісь незрозумілі, далеко не лексичні дотики її пальців. Це були дотики жінки з бажанням, в*



них з'явилась еротика, вони були лагідні й ніжні» [4, 34]. Якщо простежити своєрідну еволюцію художньої деталі дотику, можна помітити, що вона виконує ще й сюжетотворчу функцію. Із психології відомо, що долоні незрячих людей надзвичайно чутливі. Відповідно, через натискування пальців на долоні можна передати повідомлення, це своєрідний код почуттів та емоцій. Тому наївна та витончена Оля по-особливому вловлює кожний дотик вчителя, намагаючись збагнути ті таємні, загадкові знаки, що відчуває на своїх долонях. Відтак, дотик як художня деталь має певне смислове навантаження – письменник осягає внутрішній світ героїв і відтворює їхню психологію. Він розкриває суть істинного почуття: *«Це було справжнє, беззастережне, безмежне, ідеальне і, разом з тим, реально існуюче кохання, про яке віками мріє людство»* [4, 46].

Олександр Жовна дуже вдало використовує у своїх творах колористичну художню деталь. Органічно вписана в художній світ оповідання «Стрекоза» портретна художня деталь – очі героїні. Переливи відтінків очей головної героїні відіграють особливу роль у тлумаченні почуттів Білаша до Віки. Настільки ідеально письменник вводить яскраву гаму відтінків у новели й оповідання, що вони візуалізуються, стають справжнім витвором мистецтва. В оповіданні йдеться про чоловіка, який, побачивши юну дівчину, знову переживає потяг до краси та молодості. Вже на початку твору простежуємо, як автор в описі дівчини вдається до порівняння її із стрекозою: *«...винятково витончений стан і широкі оксамитово-сині крильця. Саме на ті оксамитово-сині крильця були схожі її довгі звужені очі, що заносились до скронь, немов у італійок»* [4, 205]. Таке порівняння підкреслює красу дівчини, її стрункий стан, юність, нарешті її очі. Саме очі надають дівчині неабиякого шарму, мають гіпногичну силу. Її погляд настільки полонить Білаша, що він мимоволі втрачає контроль над своїми емоціями: *«Стрекоза, несподівано змахнувши віями, все одно що крильцями, і блиснувши синню очей, раптом поглянула на Білаша й затримала на мить погляд. Щось гаряче відірвалось у Білашевих грудях і полетіло до голови»* [4, 206]. Письменник тонко вибудовує уявний діалог – передумову, прелюдію кохання. Очі, як художня деталь, мають символічне значення: вони є відображенням тієї магічної краси природи, в якій зароджувалося почуття. Двоє закоханих зустрічалися ввечері біля річки, а кольори вечірнього часу доби та річкового краєвиду мають саме синій відтінок: *«...Над водою пливли рідкі розірвані купи сивого туману, ледь відсвічуючи голубим. ...Неземне сизо-голубе світло ледь-ледь виділяло їх серед ночі»* [4, 219]. У контексті пейзажу змалювання очей головної героїні набуває значення чогось фантастичного: *«Знову настав той час доби, коли Стрекоза перетворювалась у справжню фею з віями, що злетіли до неба, і пролітою з очей небувалою синню»* [4, 218]. Отже, художній світ оповідання побудовано за принципом паралелізму: природа - людина. Картини природи гармонують з кольором очей героїні, що зацентовано через наскрізну художню деталь. Колір дівочих очей настільки заворожує, що навіть через час будить у Білашеві приглушені почуття. Очі дівчини стають основою асоціативного ряду в уяві головного героя: *«...Білаш бачив, що очі її дивляться на нього і йому здалося, що тепер в них світилося те далеке сизо-голубе світло, нічна ріка і двос у день створення світу»* [4, 228]. Таким чином, художня деталь в оповіданні «Стрекоза» виконує насамперед, психологічну функцію, це не лише збудник емоцій і почуттів, це збудник уяви й пам'яті чоловіка, джерело туги за прекрасним і неповторним.

Отже, одна зі стильових особливостей Олександра Жовни – полівекторна функціональна роль художньої деталі. Письменник дуже ефективно використовує художню деталь як своєрідний «дозатор» інформації. Відомо, що розкриття всіх «козирів» одразу робить твір нецікавим. Тому автор захоплює увагу читача легкою інтригою через художню деталь, а вже потім відкриває власне суть того, що було задумане. Такий спосіб творення інтриги актуалізує вплив, насамперед, на емоції реципієнта і робить твори Олександра Жовни захоплюючими.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бондар В. Рання проза: пошуки власного стилю / Жовна О. Маленьке життя. – Кіровоград: ПВЦ «Мавік», 2004. – С.3–10.
2. Габор В. Приватна колекція: Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХст. – Львів, 2002 – С.237–274.
3. Жовна О. Вдовушка. – Кіровоград, 1996. – С.6–17.
4. Жовна О. Експеримент. – Кіровоград: ПВЦ «Мавік», 2003. – 245с.
5. Панченко В. Запрошення до потойбіччя / Жовна О. Вдовушка. – Кіровоград, 1996. – С.3–5.
6. Соколова В. Інтрига, пригода, сюрпризи і загадки (Складові творчого портрету Олександра Жовни) // Народне слово. – 2000. – 31 серпня. – С.2–3.

Сергій МЕХЕДА

КОНЦЕПЦІЯ БРЕХНІ У ДРАМАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

(магістрант факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, доцент С.П. Михида

Брехня - один з невід'ємних фабульних чинників розвитку конфлікту творах різних родів і жанрів. Особлива увага цьому аспекту відводиться в драматургії. П'єси В.Винниченка – яскравий тому приклад. Мета статті - визначити концепцію брехні у драмах В.Винниченка.

Матеріалом для статті стали п'єси В.Винниченка, у яких персонажі з – різних причин говорять неправду. Зокрема звертатиметься увага на такі п'єси, як "Метеліо", "Дочка жандарма" та "Молода кров".

У повсякденному житті люди свідомо чи несвідомо зустрічаються з явищем брехні, обману. Інколи це стає їхнім способом існування. Вони обманюють один одного заради власної вигоди, для досягнення певної мети або для того, щоб приховати іншу неправду. Тому спробуємо пояснити на матеріалі драматичних творів В.Винниченка чому, з якою метою може використовуватися брехня, обман і до чого це може призвести.

За "Тлумачним словником сучасної української мови" брехня - "це те, що не відповідає дійсності; неправда". Обман - "неправдиві слова, вчинки, дії, те, чого немає насправді; хибне сприйняття дійсності, зумовлене неправдивим, викривленим відображенням її органами чуття; омана" [1, 642].



Психологічний словник пояснює брехню як "феномен спілкування, що полягає в навмисному перекручуванні дійсного стану речей: найчастіше виражається в змісті мовних повідомлень, негайна перевірка яких є ускладненою або неможливою" [5; 43].

В.Різун розглядає брехню й обман як одне поняття: "обман - це неправдиві слова, вчинки, дії відносно когось чи чогось, які здійснює людина свідомо (брешучи) чи несвідомо (перебуваючи в омані)" [3; 62]. Тобто вчений розглядає брехню як складову обману і подає, посилаючись на Ю.Щербатих [6], класифікацію обману: "1) обманювальник планує мати зиск за рахунок заподіяння шкоди іншому; 2) обманювальник планує мати зиск без заподіяння шкоди іншому; 3) обманювальник не планує жодного зиску; 4) обманювальник робить добро; 5) обманювальник, як і співбесідник, розуміє обман, але той обман не шкідливий" [34, 62 - 63].

Кандидат психологічних наук І.Трухін виділяє позитивні і негативні наслідки брехні, розрізняючи серед них практичні, моральні та індивідуальні психологічні.

"Негативні наслідки: практичні - брехня створює дезінформацію, чим викликає різні труднощі в здійсненні спільної діяльності; слугує інструментом корисливого обману; моральні - брехня послаблює довіру і відвертість у відносинах між людьми; підриває віру в можливість чесної поведінки і таким чином створює установку на подальшу брехню; індивідуальні психологічні - закріплює досвід і звичку брехні, створює відповідний стиль поведінки, що постійно передбачає брехню. Позитивні наслідки: практичні - допомагає матеріальний чи психологічний зиск чи уникнути неприємностей; у ситуації боротьби з ворогом брехня - найнеобхідніша тактика; моральні - досягнення психологічного комфорту; індивідуальні психологічні - виправдання власних помилок" [4; 3].

Проектуючи вищесказане на п'єсу В.Винниченка "Memento", можна стверджувати, що персонажами, які схильні до обману, є Оріся і Кривенко. Якщо Кривенко обманює майже завжди Антонину, то Оріся - усіх, окрім самого Кривенка.

У п'єсі можна виділити кілька сюжетних ліній, в яких герої кажуть неправду.

Перша з них - це стосунки Кривенка й Орісі. Так, підозрюючи чоловіка в нечесності, Антонина хоче дізнатися правду від Орісі: "Орісю, ви мені скажете правду? Тільки саму щирю..." [2; 19]. Оскільки Антонина не в змозі перевірити правдивість відповіді, вона сприймає за істинну будь-яку інформацію. Такою беззахисною користується Оріся. Не бажаючи втратити довіру подруги, вона бреше. Це виявляється у спілкуванні Орісі з Кривенком: "Невже й п'ять хвилин не можна потратити на колишніх приятелів" [2; 22], бо він "тоді рішуче й навіки" [2; 22] розпрощався з нею. Пізніше вже й Антонина дізналася про їхні стосунки, але на пряме питання чоловік відповідає мовчанням, хоча, як він стверджував: "Не можу мовчати, бо мовчання буде брехнею" [2; 48].

Таким чином, можна окреслити "шлях" брехні до правди: брехня суб'єкта - виявлення правди суб'єктом - виявлення правди об'єктом. Але для всіх учасників обману чітко окреслених наслідків немає.

Другою і основною сюжетною лінією є народження дитини. Оскільки Кривенко схильний до обману, то він цілком закономірно сумнівається в правдивості дружини, адже це суперечить його принципам: "Я вам не вірю. Хочете сказати мені правду?" [2; 21]. Для Кривенка є єдине виправдання його вчинків - це "чесність з собою - гармонія думок, почувань, досвіду, це - сила і цінність" [2; 46]. Він намагається в усьму її довести народження дитини в неповноцінній сім'ї для нього неприпустимо, тому і йде до своєї мети будь-яким шляхом. Оскільки Антонина бажає народження "тетепію", то для Кривенка єдиний вихід з цієї ситуації "Уб'ить її (дитину) живою" [2; 45]. Загнаний у кут, Кривенко захищається: брехнею приховує іншу брехню, залишаючись "чесним з собою": "К р и в е н к о . Я коли брехав тобі? А н т о н и н а . Ніколи. Но в даному разі ти можеш вважати за можливе збрехати. І навіть за потрібне" [2; 48-49].

Якщо в попередніх випадках брехня для Кривенка - закономірність і необхідність і ніщо про це не свідчить, то перед тим, як виставити новонародженого сина на протяг, він "неспокійно ходить по хаті" [2; 75], у спілкуванні з Пашею кидає різкі, уривчасті фрази. Впевнений у тому, що нянька буде до нього доброзичлива, він немовби випадково сказав: "Тільки от істи хочеться" [2; 75]. Цілком природне для Паші і водночас оманливе бажання допомогти стає фатальним для маленького Василька. Кривенкові "все одно, що купити" [2; 75], аби тільки залишитися наодинці з дитиною.

Таким чином, усі факти обману Кривенком - шлях до "чесності з собою", а брехня - засіб досягнення цієї мети. Але брехня після "доведення" правильності власної теорії, брехня з уст Кривенка - спосіб приховування шкоди, заподіяної ним. Він стверджує, що "нічого не робив... Нічого. Біжіть краще за лікарем" і "...мовчки сідає" [2; 77]. Але Кривенко залишається "чесним з собою".

Якщо Кривенко обманює тому, що мусить, то Оріся - тому, що не може без цього. Тому її брехня послабила довіру і відвертість у її відносинах з друзями. Оріся обманює Кривенка: "Я й тоді не соромилась брехні" [2; 30]; Антонину та інших людей, які її оточують. Обман для неї - це закономірність, вона не може бути правдивою, тому ставить цілком логічне питання: "Хіба ви не повірите, що я скажу правду?" [2; 31]. Вона сама може інколи не розрізняє де правда, а де брехня, тому в іронічному тоні питає в Бурчака: "Правда ж ви збрехали?" [2; 41]. Адже відповідь на таке питання буде однозначно неправдивою.

Отже, у п'єсі "Memento" В.Винниченка використовує обман як засіб для підтримання теорії "чесності з собою" для Кривенка і як спосіб існування для Орісі.

Зовсім інший вияв брехні знаходимо у драмі "Дочка жандарма", де обман є відповіддю на обман. Змальовуючи героїв на тлі революції, драматург ставить їх перед вибором: врятувати поранену дівчину чи захистити права робітників. Батько і донька - представники двох різних сторін конфлікту. Мета жандарма, як представника влади, придушити повстання робітників. Мета робітників - покликати підмогу з сусідньої станції. Засобом обману є лист з повідомленням про необхідність допомоги пораненій Олі, підроблений жандармом, її батьком. Качуренко, залишаючись палким прихильником ідеї придушення повстання, використовує "складний" обман: погоджується відпустити поїзд в губернію і написати фальшивого листа. Той лист, де написано "Станція в наших руках" [2; 349] помітив значком, який свідчив про обман, тобто жандарм подвійно обдурює робітників.



Факт обману робітниками жандарма очевидний і спланований, про що свідчить розмова Ковальчука з матір'ю, яку він навмисно вводить в оману з метою її заспокоїти: "Корольчукова. Так ти їдеш у Горохове? Корольчук. Та звідки ви взяли, що я їду в Горохове? Коро л ь ч у к о в а. Усі говорять. Корольчук. Я їду зараз у губернію по лікаря" [2; 349].

Отже, Корольчук обманює з метою приховати обман. Коли робітники виявили обман, вирішили "підіграти". Корольчук просить товаришів: "Скажіть їм, що я їду в губернію. І заднім ходом, назад" [2; 354]. Впевнений у своєму обмані, офіцер не може стримати радості від скорого завершення справи: "Почекайте ви, падлюки, я вам покажу... Говори, говори, голубчику, сам привезеш на себе, я з вами тоді поговорю... так, так, поглядайте на мене..." [2; 357].

Таким чином, обманюючи робітників, представники влади були обмануті ними ж, тобто жандарм і офіцер обманули себе самі, повіривши у власний обман. Тому, побачивши, що поїзд їде не в губернію, а все таки в Горохове, офіцер цілком закономірно вигукує: "Він обманув нас..." [2; 258].

Можна зробити висновок, що у драмі "Дочка жандарма" В. ^ Винниченко подає іншу схему обману: обман породжує обман. І підтверджує, що брехня стає правдивою тоді, коли сам поченаєш у неї вірити.

Зовсім іншу брехню, відмінну від попередніх умов обману, показано у драмі "Молода кров". Це весілля панича Антося і наймички його матері ївги. Мета цього весілля - "змішати панську і "молоду"кров. Уособленням останньої є ївга, за словами Антося, "чиста, молода, незаймана кров" [2; 378].

Але своєю "соромливістю" вона вводить в оману усіх. Єдиним "ворогом", який їй не вірить, – це пані Морочинська, її хазяйка і мати Антося. Тому ївга намагається постійно її обманути: каже, що "то заходив прикажчик. Питався пана" [2; 365], коли розмовляла з батьком і дядьком; "переконує", що в саду "не собака виє" [2; 366], на що пані впевнена, що то "мара якась...Нечиста сила" [2; 366] і просить привести ворожку. Але згодом виявляється справжня "собака, що виє" в особі Панаса: "Ще вити, чи годі? От дурна стара" [2; 366].

У цій драмі показано інший вид обману – "куплений". Адаже для правдивості і прикриття власного обману ївга платить Панасові. Такий обман породжує шантаж: " П а н а с. От візьму та й докажу твоєму розумнику, яка ти чесна, і будеш знать. Кривиться! Не кривилась, як бігала до мене в стайню. Двєсті рублей давай...І собакою їй вий, і того дурня підговорюй " [2; 374].

Своєю "молодою кров'ю" ївга приваблює Антося і переконує його: "Голубчику мій, люблю ж я вас. Тяжко мені" [2; 380] і, як доказ справжності почуттів, використовує "жіночий аргумент" - сльози. Цим вводить вона в оману й дядька Фнтося, Макара Макаровича, який переконує Морочинську дати згоду на одруження закоханих.

Груповий обман [4; 60], який застосовує ївга, викривається вже після досягнення нею мети - весілля, коли п'яний Панас у розмові з нею не "скупився" на правду. Свідком діалогу став Антося.

Отже, дії, вчинені ївгою, можна вважати аферою [4; 60], яка розкривається, але запізно. Проте фактично нічого не змінилося: обмануті залишились обманутими і лише Морочинська, яка була на шляху правди, залишилася при своїй думці, але постраждала морально.

Таким чином, В.Винниченко у своїх драмах використовує брехню, як один із засобів передачі психологізму персонажів і показує, до чого це може призвести: постійний обман послаблює довіру; повіривши у власну брехню, можна обдурити себе самого; груповий обман найчастіше залишається непоміченим.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови. 170 тис. слів. / Уклад, і голов. ред. В.Т.Бусел. – К.: Ірпінь Перун, 2004. – 1440с.
2. Винниченко В.К. Вибрані п'єси / Упоряд.: М.Г.Жулинський, В.А.Бурбела. - К.: Мистецтво, 1991. – 605с.
3. Різун В. Правда і кривда // Соціальна психологія. – 2008. – № 2. – С. 60–70.
4. Трухун І. Феномен лжи // Практична психологія та соціальна робота. – 2008. - №5. – С. 1–14.
5. Шапар В.В. Сучасний тлумачний психологічний словник. – Х.: Прапор, 2005. – С.43.
6. Щербатих Ю. Искусство обмана. – М.: ЗКСМО-Пресс, 2001.

Наталія ПОЛОНСЬКА

СУФІКСАЛЬНІ ДІЄСЛОВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ МОВІ У XVI - XVII СТ.

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник - доктор філол. наук, професор В.М. Ожоган

Мета пропонованої статті - описати систему словотвірних типів суфіксальних дієслів в українській літературній мові у XVI - XVII ст., з'ясувати ступінь продуктивності виявлених типів та їхні особливості порівняно із сучасною українською літературною мовою.

Матеріалом для роботи послужили суфіксальні дієслова із творів Івана Вишенського (*Виш.*) та Іоанкія Галитовського (*Гал.*). Усього проаналізовано 426 слів. Для порівняння із сучасною українською мовою використовувалась інформація про суфіксальний словотвір, яка міститься в спеціальній літературі.

Суфіксальний спосіб словотворення разом із префіксальним був найпоширенішим у XVI - XVII ст. Виявлено, що на першому місці знаходиться префіксальний спосіб словотвору, а суфіксальний посідає друге місце за кількістю похідних.

Серед розглянутих суфіксальних дієслів нами виявлено 16 не однаково поширених словотвірних типів. Похідні, якими представлені ці типи, мотивовані іменниками (39), прикметниками (3), вигуками (5) і дієсловами (379). Для творення дієслів, мотивованих не дієсловами, у проаналізованому матеріалі використані суфікси *-ога-* (19), *-и-* (17), *-а-* (3), *-ева-* (2), *-твова-* (2), *-оти-* (2), *-ува-* (2). Такі дієслова виникли за допомогою суфіксів *-а-* (234), *-и-* (45), *-ва-* (42), *-ну-* (28), *-ога-* (25), *-ива-* (5).



Порівняння цих даних із результатами спостережень дослідників за сучасним станом суфіксального дієслівного словотвору [5, 193; 3; 6; 152 -162] свідчить, що значних змін в арсеналі засобів суфіксального творення дієслів не відбулося. Із суфіксів, які вживаються для творення дієслів сучасної української літературної мови, у розглянутому матеріалі не виявлено лише суфіксів *-ива-* та *-ева-* (суфікс *-ева-* нехарактерний сучасній українській мові у тому значенні, у якому він вживається у творах І. Галятовського та І. Вишенського, але подібний за значенням йому словотвірний тип із суфіксом *-ува-*). Відсутність цих формантів в аналізованому матеріалі, очевидно, пояснюється їхньою низькою на той час продуктивністю.

Розглянуті суфіксальні дієслова, мотивовані різними частинами мови, виражають різні словотвірні значення, тому далі словотвірні типи суфіксальних дієслів розглядаються за групами відповідно до частиномовної належності вихідного. Послідовність опису типів у межах цих груп залежить від кількості похідних.

Дієслова, мотивовані іменниками

Серед суфіксальних дієслів, похідних від інших частин мови, відіменникові посідають перше місце за кількістю. Група відіменникових похідних у розглянутому матеріалі представлена чотирма словотвірними типами. Об'єднуються ці слова загальним значенням "дії, яка має відношення до названого твірним іменником".

Словотвірний тип із суфіксом *-ова-*. Знайдено 19 похідних. Ця група слів є дієсловами недоконаного виду і об'єднує їх значення "дії, результат якої названо твірним словом": *шанувати Гал., ратоваль Гал., празнувати Виш., толкувати Виш., враждувати Виш.*

Дієслова цього типу утворилися також і від запозичених слів: *строфоваль Гал., триумфовати Гал., символізувати Виш.*

У сучасній українській мові суфіксові *-ова-* відповідає суфікс *-ува-* з тим же значенням.

"Цей структурно-семантичний тип належить до продуктивних" [5, 173, 174].

Словотвірний тип із суфіксом *-и-* представлений 15 дієсловами, усі вони об'єднуються значенням "дії, яка має відношення до того, що називає твірне слово" і мають значення недоконаного виду: *звитяжити Виш., боронити Виш., скорботити Гал., Виш., постити Гал., пустошити Гал.* Ці дієслова утворені від абстрактних іменників.

Словотвірний тип із суфіксом *-и-* в сучасній українській мові досить продуктивний. "Друге місце щодо кількості після дієслів відіменникового походження на *-ува-* (*-юва-*) посідають дієслова з суфіксом *-и-*" [5, 180].

Словотвірний тип із суфіксом *-ствова-*.

Було знайдено лише два таких слова: *цр(с)овати Гал., св`дителствулі Гал.*

Ці дієслова мотивовані іменниками зі значенням "назва людини за професією чи зайнятістю".

"У сучасній мові цей тип кількісно не збільшується. Продуктивність його обмежена певним лексичним значенням мотивуючих іменників, що на сучасному етапі вже не розширюють своїх рядів" [5, 180].

Словотвірний тип із суфіксом *-а-*. Дієслова відіменниковою походження *-а-* (*-я-*) менш поширені, ніж вербати з суфіксами *-ува-* та *-и-*. Дієслів з суфіксом *-а-*, мотивованих іменниками, виявлено лише два. Це дієслова *вінчати Гал., отдыхати Виш.*, що означають "діяти предметом, названим твірною основою мотивуючого іменника".

"Названий словотвірний тип новоутвореннями не поповнюється. Суфікс *-а-* (*-я-*) при творенні дієслів від іменникових основ непродуктивний" [5, 183].

Словотвірний тип із суфіксом *-ева-*. У розглянутому матеріалі представлений одним дієсловом недоконаного виду. Це дієслово *врачевати* має значення "виконувати дію, характерну для того, хто названий твірним".

Дієслова, мотивовані прикметниками

Відаєктивні дієслова характеризуються значенням "виконувати дію, яка має відношення до ознаки, названої твірним прикметником". Ці похідні об'єднуються в розглянутому матеріалі у два словотвірні типи із суфіксами *-ева-* (1), *-и-* (2).

Словотвірний тип із суфіксом *-ева-* означає дії, ознаки яких названі твірними словами: *порожневати Гал.* Це дієслово означає "перебувати у стані, названому мотивуючим словом".

Цей тип нехарактерний для сучасної української мови, проте подібним за значенням є словотвірний тип із суфіксом *-ува-*.

Словотвірний тип із суфіксом *-и-*. Зафіксовано два дієслова, що виражають значення "наділяти ознакою, названою твірним": *веселити Виш., сушити Виш.*

У сучасній українській мові цей словотвірний тип є досить продуктивним.

Дієслова, мотивовані вигуками та звуконаслідуваннями

Ця група похідних дієслів об'єднується у три словотвірні типи із суфіксами *-а-*, *-оти-*, *-ува-*.

Словотвірний тип із суфіксом *-а-*. Представлений одним похідним недоконаного виду зі значенням "повторювати той звук, який позначений твірним". Мотивується це похідне вигуком, який позначає звук, що видають люди: *охати Виш.*

Словотвірний тип із суфіксом *-оти-*. Похідні цього типу (їх 2) об'єднуються значенням "інтенсивно, без перерви повторювати те, що позначене твірним": *гуркотіти Гал., копотіти Виш.*

Словотвірний тип із суфіксом *-ува-*. Об'єднує 2 слова із значенням "повторювати те, що позначене твірним": *воркувати Виш., бідкувати Виш.*

Дієслова, мотивовані дієсловами

Кількість похідних цієї групи значно перевищує кількість проаналізованих дієслів від усіх інших частин мови. Віддієслівне творення пов'язане насамперед з утворенням видових форм. Воно, як відомо [7, 54 -59; 5, 193], здійснюється за кількома ступенями. Спочатку від непохідних дієслів недоконаного виду за допомогою префіксів утворюються дієслова доконаного виду (*строити - настроити*). Але у переважній більшості випадків префікс вносить до похідного не тільки значення доконаного виду, тому виникає необхідність утворення видової пари від префіксованого дієслова (*бити - набити - набивати*). Саме на цьому етапі новоутворення використовуються суфікси [5, 193], у розглянутому матеріалі *-а-*, *-ова-*, *ва-*. Поряд із значенням недоконаного виду деякі суфікси можуть вносити до віддієслівних похідних



інші відтінки. Це залежить від суфікса та від семантики твірного. Крім того, суфікс *-ну-* бере участь у творенні віддієслівних дієслів доконаного виду.

З-поміж проаналізованих віддієслівних похідних представлено шість словотвірних типів.

Словотвірний тип із суфіксом -а- (-я-). Було зафіксовано 234 таких слова з суфіксом *-а- (-я-)*, це дієслова зазвичай недоконаного виду.

Дієслова з суфіксом *-а-* мотивовані суфіксальними дієсловами з *-ну-*, виражають подовжену дію, яка може ділитися на акти: *подьїнають Гал., замьїкаєть Гал., проникаєть Гал., отвержєтьсл Гал., запрашати Виш., оглядати Виш.* Похідні дієслова з суфіксом *-а-* і твірні *-з* суфіксом *-ну-* утворюють видові пари.

Дієслова з суфіксом *-а-*, мотивовані безсуфіксальними або суфіксальними дієсловами з основою на приголосний, можуть утворювати видові пари. У сучасній українській мові це непродуктивний клас, але у творах І. Галятовського та І. Вишенського трапляються порівняно часто: *впадати - впасти, взивати - взвати, принемасати ~ принемогти*.

Окремі дієслова, утворившись від недоконаного виду, не створюють видових пар з мотивуючими. Не змінюючи вид, вони передають значення збірно тривалої дії: *приймали* (пор. *приймати - прийняти*).

Дієслова з суфіксом *-а- (-я-)* досить поширені в українській мові.

Словотвірний тип із суфіксом -и- фіксуємо у творах письменників не так часто, як попередні. Знайдено 45 таких слів. Це дієслова недоконаного виду, які утворилися від префіксованих дієслів доконаного виду: *приводиль Гал., випустити Виш., подносити Виш., Гал.*

Мотивуючі дієслова цього типу виражають, крім значення недоконаного виду, одинично-тривалу дію (*привести, провести, поднести*), а похідні (*приводити, проводити, подносити*) - збірно-тривалу дію.

Цей словотвірний тип у сучасній українській мові становить чималу групу.

Словотвірний тип із суфіксом -ва-. Представлений 42 похідними. Дієслова з суфіксом *-ва-* утворюються від дієслів, що закінчуються голосним звуком. Основна кількість дієслів з суфіксом *-ва-* - це префіксальні дієслова, що вступають у видові відношення. Дієслова з суфіксом *-ва-* залежно від граматичних особливостей твірних дієслів можна поділити на кілька груп:

Дієслова з суфіксом *-ва~*, мотивовані префіксальними дієсловами з односкладовою основою на *-и*: *умивали Гал., открываєть Гал., заживати Виш., Гал., отпочивати Виш.*

Дієслова, мотивовані префіксованими дієсловами доконаного виду непродуктивної безсуфіксної групи з односкладовим коренем на *-и*: *забивать Гал., розливають Виш., Гал., поливають Гал., отпочивають Гал., Виш.*

Дієслова з суфіксом *-ва-*, мотивовані префіксованими дієсловами (без суфіксів) доконаного виду з основою на *-у*: *добивати Гал., перебивати Гал., забивати Гал.*

"Словотвірні можливості суфікса *-ва-* на сучасному етапі розвитку української мови вже вичерпались" [5, 204].

Словотвірний тип із суфіксом -ну-. Виявлено 28 вербативів: *зникнути Гал., одомкнути Виш., Гал., повернути Гал., стогнути Виш.* Цей тип дієслів об'єднує значення "однократності дії, названої твірним словом". Мотивовані слова означають дію, яка складається з кількох актів, їхні основи - односкладові.

Словотвірний тип із суфіксом *-ну-* в сучасній українській мові можна поділити на дві групи: продуктивну і непродуктивну [5, 198].

Словотвірний тип із суфіксом -ова- представлений 25 похідними. Ці дієслова об'єднує значення недоконаного виду: *отступувати Гал., отпраувати Гал., доступувати Гал., вступувати Гал., купувати Виш.*

У цих випадках суфікс *-ова-* синонімічний до *-а-* і виражає "подовжену багатократну дію". Ці дієслова утворилися від дієслів недоконаного виду з суфіксом *-и-*. У сучасній українській мові він широко використовується при творенні дієслів недоконаного виду зі значенням подовженої багатократної дії [5, 193].

Словотвірний тип із суфіксом -ива-. Зафіксовано 5 таких похідних. Ці дієслова об'єднує значення "багаторазово здійснити дію, названу твірним дієсловом". Вони виражають значення недоконаного виду. Дієслова з суфіксом *-ива-* утворюються від префіксальних дієслів (*затрачувати Гал., придержитс/А Гал., настроивать Гал.*) та безпрефіксальних дієслів (*отчаивать Гал., оборачивалисл Гал.*).

Українською мовою суфікс *-ива-* не зберігся. На його місці вживається суфікс *-ува-*.

Отже, усі словотвірні типи, виявлені в проаналізованому матеріалі, представлені в сучасній літературній мові [5, 173 - 209]. Причому між проаналізованими словотвірними типами і підтипами на сучасному етапі збереглася приблизно така ж кореляція за рівнем продуктивності, як і у XVI - XVII ст.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Безпояско О. К., Городенська К. Г. Морфеміка української мови. - К.: Наук, думка, 1987. - 210 с.
2. Возний Т. М. Словотвір дієслів в українській мові у порівнянні з російською та білоруською. - Львів: Вища шк., 1981. - 186 с.
3. Городенська К. Г., Кравченко М. В. Словотвірна структура слова (Відіменні деривати). - К.: Наук, думка, 1981. - 199 с.
4. Карпіловська Є. А. Словотворча і семантична структура звуконаслідувальних дієслів у сучасній українській мові // Укр. мовознавство. 1985.-Вип. 13.-С. 45-50.
5. Словотвір сучасної української літературної мови / За ред. М. А. Жовтобрюха. - К.: Наук, думка, 1979. - 406 с.
6. Шевчук О. С. Творення дієслів // Укр. мовознавство. - 1984. -Вип. 12.-С. 57-65.
7. Юрчук Л. А. Питання суфіксального словотвору дієслів у сучасній українській мові. - К.: АН УРСР, 1959. - 100 с.



Світлана РУДА

СТРУКТУРА І СЕМАНТИКА БАГАТОКОМПОНЕНТНИХ КОНСТРУКЦІЙ У МОВІ ТВОРІВ ОЛЕКСАНДРА ЖОВНИ*(магістрантка факультету філології та журналістики)**Науковий керівник – доктор філол. наук, професор В.М. Ожоган*

Протягом останніх десятиліть ХХ ст. та початку ХХІ ст. усе більше уваги в лінгвістиці приділяють вивченню синтаксису як системи різнорівневих одиниць (словосполучення, речення, складного синтаксичного цілого). На думку вчених, синтаксис складного (у тому числі складного багатокomпонентного речення) є тією ділянкою лінгвістики, яка потребує поглибленого опрацювання у зв'язку з суперечливим характером багатьох теоретичних положень, починаючи від загальної типології складного речення і закінчуючи розглядом конкретних видів і різновидів складних конструкцій.

В українському мовознавстві синтаксичні структури досліджувалися такими вченими: К.Ф. Шульжук, О.Є. Вержбицьким, Б.М. Куликом (окремі різновиди складних багатокomпонентних речень вивчають І.К. Кучеренко, Г.М. Горяна, С.І. Дорошенко та ін).

Оскільки вивчення складних багатокomпонентних речень має ще немало „білих плям”, лишається ще багато нез'ясованого, на разі не має єдиного усталеного погляду на ці конструкції. Тому в лінгвістиці вищезгадані синтаксичні структури позначаються різними термінами, як-от: складні багатокomпонентні речення; поліпредикативні речення; ускладнені складні речення; складні речення ускладненого типу; багаточленні складні речення; складні синтаксичні конструкції та ін.

Наша наукова стаття має на меті не вивчення і розв'язання проблем, пов'язаних із дослідженням складних багатокomпонентних речень, а дослідження специфіки синтаксичної мови відомого сучасного українського письменника та нашого земляка Олександра Жовни.

Актуальність дослідження полягає насамперед в тому, що дедалі частіше не тільки літературознавці, а й лінгвісти звертаються до вивчення мови письменника. Літературознавцям така розвідка дає глибше розуміння не лише твору, а й самої постаті митця, а для мовознавців художній твір є невичерпним джерелом мовного матеріалу, тим паче, якщо твори створені на матеріалі сьогодення нашим сучасником. Лінгвісти, що працюють над проблемами синтаксичної будови мови, постійно звертаються до художньої літератури, черпаючи з неї багатющий мовний матеріал.

Головною метою нашого дослідження є виявлення закономірностей використання Олександром Жовною у мові своїх творів складних багатокomпонентних речень, з'ясування структурно-семантичної будови цих поліпредикативних структур.

З розвитком людського мислення поступово змінюється і сама структура речення. Речення ускладнює свою структуру: просте речення, двокомпонентне речення, трикомпонентне речення і т. д. О.С. Мельничук вважає, що серед складних конструкцій первісними є утворення безсполучникові. Сполучникові виникли пізніше, до того ж складнопідрядні структури є історично найпізнішим типом речень, що починає розвиватися в останньому періоді існування індоевропейської прамови [Мельничук, 1966: 73.].

Дослідники староукраїнської мови відзначають досить широке функціонування вже в період давньоруської мовної єдності безсполучникових складних речень. Наприклад, О.М. Стеценко робить висновок, що в пам'ятках давньоруської мови ці конструкції становили вже повністю сформовані структурно-семантичні типи складних речень [Стеценко, 1981: 12].

Таким чином, ускладнені складні речення виникли на високому ступені розвитку мови й мислення, проте процес еволюції мови у зв'язку з розвитком мислення складний, і було б спрощенням прямолінійно пов'язувати все більшу ускладненість структури речення з розвитком мислення.

Незаперечним є те, що речення “як багатоаспектна одиниця мови може розглядатися з багатьох поглядів, у тому числі власне синтаксичному і семантико-синтаксичному” [Вихованець, 1993: 30]. Можливий також і комунікативний аспект вивчення речення, дослідження співвідношення, відповідності / невідповідності його формально-синтаксичної, семантико-синтаксичної і комунікативної структури.

В українському мовознавстві типологію складних багатокomпонентних речень встановлювали О.Є. Вержбицький, В.Н. Кулик, К.Ф. Шульжук; окремі типи та різновиди ускладнених складних речень досліджували І.К. Кучеренко, Г.М. Горяна, С. І. Дорошенко.

К.Ф. Шульжук, урахувавши те, що одні ознаки складного багатокomпонентного речення відіграють конструктивну роль у встановленні моделей і специфіки поліпредикативного речення, а інші не є конструктивними, вважає, що доцільно виділити конструктивні та неконструктивні ознаки складних багатокomпонентних речень [Шульжук, 1986: 16].

Конструктивними ознаками складних багатокomпонентних речень можна вважати такі:

- 1) наявність трьох предикативних частин у неконтамінованих і трьох – п'яти у контамінованих багатокomпонентних реченнях;
- 2) наявність не менше двох сполучних засобів (сполучників чи сполучних слів) у неконтамінованих і двох – трьох у контамінованих складних багатокomпонентних реченнях;
- 3) характер синтаксичного зв'язку між частинами та компонентами складних багатокomпонентних речень;
- 4) поліваріантність багатокomпонентних конструкцій;
- 5) можливість предикативного ускладнення;
- 6) багатомірність структури;
- 7) складність семантичної структури і семантико-синтаксичних відношень між частинами і компонентами складних багатокomпонентних речень.



Звісно, усі перераховані конструктивні ознаки складних багатокомпонентних речень важливі, бо відрізняють поліпредикативні конструкції від інших речень, проте не всі вони (ознаки) однаковою мірою беруть участь у формуванні моделей складних багатокомпонентних речень.

Здебільшого для виокремлення моделей ускладненого речення достатньо перших трьох ознак:

1. Наявність мінімальної кількості предикативних компонентів

Якщо для елементарного складного речення ця кількість завжди становить два компоненти, то для складного багатокомпонентного речення мінімальною є конструкція з трьох компонентів, а у структурах змішаного типу (з кількома видами чи підвидами зв'язку) мінімальними є такі конструкції, що складаються з чотирьох – п'яти компонентів.

Наприклад:

1. *В якусь мить мені здалося, що його потилиця, ніби залякла, та й сам він не справляв враження людини, що спить, швидше...* [Жовна, 2008: 326].

2. *Як сталося, що я прийшов саме сюди, до її могили – не вкладалося в моїй голові, це було за межами реального і дивувало навіть такого містика, як я* [Жовна, 2008: 320].

Перше речення з однорідною супірядністю і послідовною підрядністю реалізує модель, що складається з мінімальної кількості компонентів – чотирьох. У другій же конструкції (із безсполучниково-сполучниковим зв'язком) наявна послідовна підрядність. Ця модель (із безсполучниково-сурядним зв'язком та з послідовною підрядністю) для реалізації цих зв'язків вимагає не менше п'яти компонентів.

Таким чином, кількісний критерій для різних моделей складних багатокомпонентних речень не однозначний і не може обмежуватися трьома компонентами, як про це часто говориться. Трикомпонентні складні багатокомпонентні речення становлять лише частину (хоча й центральну) багатокомпонентних синтаксичних конструкцій;

2. **Наявність у їхньому складі мінімуму сполучників і сполучних слів для зв'язку предикативних одиниць, що для неконтамінованих конструкцій становлять два сполучні засоби, для контамінованих – два – чотири.** Виняток можуть становити структури з однорідною супірядністю (контаміновані), бо в них поєднуються сурядні та підрядні зв'язки, у яких підрядний сполучник (сполучне слово) обов'язково вживається перед першим підрядним компонентом, а перед наступним можуть бути відсутні як сполучники підрядності, так і сполучники сурядності.

Наприклад:

1. *Хто б він не був, як би не існував у природі, хай би то була матеріальна істота чи духовна субстанція, це там щось інше, я робив все для того ...* [Жовна, 2008: 335].

2. *Я бачив, як тремтіли її пересохлі губи, її очі блукали будинком* [Жовна, 2008: 358].

3. *Мені було абсолютно байдуже, що роблю це в його присутності і що саме подумас про мене мер* [Жовна, 2008: 373].

У першому реченні з однорідною супірядністю всі підрядні частини мають у своєму складі сполучні компоненти (хто б не, як би нехай). У другому - лише перша підрядна частина (із тих, що утворюють однорідну супірядність) має сполучник як, у другій підрядній частині він відсутній. У третьому реченні наявний сурядний єдналий сполучник і між однорідними підрядними з'єднувальними об'єктивними частинами.

3. Характер синтаксичного зв'язку між частинами і компонентами складних багатокомпонентних речень.

Це стосується передусім ускладнених складнопідрядних речень, у яких наявні такі різновиди підрядного зв'язку, що відсутні в елементарному складному реченні: супірядність, повна підрядність, їхні комбінації. Так, супірядні однорідні компоненти однаково стосуються головної частини, причому відношення між ними сурядні (нерідко виражені матеріально за допомогою сурядних сполучників), і підрядна частина фактично являє собою складносурядну сполучку, у якій, щоправда, принаймні в першому компоненті завжди наявний показник несамостійності – підрядний сполучник чи сполучне слово, що вказує на залежність підрядної від головної, об'єднувальної компонента: синтаксичні зв'язки таких супірядних не можуть замкнутися в собі, а завжди виходять за межі утвореної ними складної частини, оскільки, за словами Г.П. Уханова, "синтаксична однорідність підрядних заснована на їхньому однаковому відношенні до якогось "третього члена", який завжди перебуває поза цією складною частиною" [Уханов, 1966: 179].

Послідовне підпорядкування також становить особливий різновид підрядного зв'язку. Сурядний зв'язок у реченнях із сурядністю та підрядністю (коли він є головним) не відрізняється від функціонування його в елементарному складносурядному реченні; щоправда, у складному багатокомпонентному реченні він часто поєднує блоки, тобто такі структури, що складаються з двох і більше предикативних одиниць. Це ж саме стосується і безсполучникового поєднання речень, де часто використовуються і поліпредикативні конструкції.

Наприклад:

1. *Вона була в білій вишуканій сукні, що носили знатні жінки минулого і, коли йшла стежкою, безліч мережива, що гантувало поділ сукні, хилило траву* [Жовна, 2008: 325 – 326].

2. *Я прийшов це до відкриття крамниці і зовсім змок, доки дочекався, коли відчинять двері; я про щось думав увесь ранок і тепер, коли заходив до магазину* [Жовна, 2008: 316 – 317].

У першому реченні виділяються два блоки, поєднані за допомогою сполучника сурядності. Для другої конструкції характерне безсполучникове поєднання блоків.

Конструктивною ознакою складних багатокомпонентних речень є і порядок розміщення компонентів, що є специфічним для різних моделей.

Отже, усе вищезгадане дозволяє дати таке визначення ускладненого складного речення: складне багатокомпонентне речення – це багаторівнева поліпредикативна конструкція в системі складного речення, структурний мінімум якої для різних моделей становить три – п'ять предикативних компонентів, поєднаних за допомогою двох – чотирьох сполучних засобів зв'язками сурядності або підрядності чи їхніми різновидами (супірядності, послідовної підрядності), їхніми комбінаціями або за допомогою лише інтонації (безсполучниковий зв'язок) чи за допомогою сполучних засобів та інтонації (безсполучниково-сполучниковий зв'язок).



Отже, структура складних багатокомпонентних речень здебільшого багатомірна, а тому в таких структурах наявні різні види зв'язків та відношень. Визначальними для встановлення моделі ускладненого складного речення є відношення між рівнями членування, однак важливе значення мають зв'язки і відношення "внутрішніх" рівнів, оскільки дослідження їх дозволяє встановити як структурні особливості складних багатокомпонентних речень, так і ієрархію семантико-синтаксичних відношень між частинами і компонентами [Шульжук, 1986: 16]. Дослідник пропонує свою класифікацію складних багатокомпонентних речень, враховуючи насамперед характер синтаксичного зв'язку (тільки сурядний, тільки підрядний, комбінацію їх) між частинами й компонентами і встановлює тринадцять моделей складних багатокомпонентних речень: [Шульжук, 1986: 49 – 52].

Лінгвісти,

1. Монозв'язкові:

- а) з складносурядною структурною основою – з багатокомпонентною сурядністю;
- б) з складносурядною структурною основою :
 - з послідовною підрядністю;
 - з неоднорідною супідрядністю;
 - з неоднорідною супідрядністю і послідовною підрядністю.

2. Полізв'язкові:

- а) з складносурядною структурною основою (з сурядністю і підрядністю);
- б) з складнопідрядною структурною основою:
 - з однорідною супідрядністю;
 - з однорідною та неоднорідною (подвійною супідрядністю);
 - з однорідною підрядністю та послідовною супідрядністю;
 - з послідовною підрядністю та однорідною супідрядністю;
 - з подвійною супідрядністю і послідовною підрядністю;
 - з послідовною підрядністю та подвійною супідрядністю;
 - з підрядністю та супідрядністю.

Звичайно, монозв'язкові складні багатокомпонентні речення реалізуються в меншій кількості компонентів, ніж полізв'язкові: три моделі трикомпонентні, дві – чотирикомпонентні. Із восьми полізв'язкових моделей складних багатокомпонентних моделей три є трикомпонентними, три – чотирикомпонентними, дві – п'ятикомпонентними.

Складні багатокомпонентні речення – одна із особливостей творчого почерку Олександра Жовни. Використання поліпредикативних синтаксичних конструкцій зумовлене великою інформативністю, притаманною цим реченням. Письменник звертається до використання складних багатокомпонентних речень при змалюванні пейзажів, при передачі внутрішніх думок героїв, при показі їх духовного і фізичного життя.

Творчість Олександра Жовни представляє цінність не лише для літературознавців, як бачимо, вона є цінною і для лінгвістів, захоплюючи їх своїм структурно-семантичним багатством.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Вихованець І.Р. Граматика української мови. Синтаксис. – К., 1993. – 368 с.
2. Вихованець І.Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови. – К., 1992. – 224 с.
3. Жовна О. Її тіло пахло зимовими яблуками: Оповідання та повісті. – Львів: ЛА «Піраміда», 2008. – 388 с.
4. Мельничук О.С. Розвиток структури слов'янського речення. – К., 1966. – 324 с.
5. Стеценко А.Н. Из истории развития многочленных сложноподчиненных предложений в русском языке (на материале древнерусских и старорусских памятников) – К., 1981. – 289 с.
6. Уханов Г.П. О многомерности структуры полипредикативных сложноподчиненных предложений // Очерки по русскому языку: Учен. зап. Калнинград. пединститута – 1966. – Т. 6. – С. 151 – 172.
7. Шульжук К.Ф. Складні багатокомпонентні речення в українській мові. – К., 1986. – 183 с.
8. Шульжук К.Ф. Синтаксис складного речення: Навчальний посібник. Рівне, 2000. – 126 с.

Тетяна СОПЄЛКІНА

«ЩОДЕННИК» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ЯК ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ МИТЦЯ

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, професор О.Є. Поляруш

«Щоденник» Олександра Довженка має велике значення як при вивченні творчості митця, так і для української літератури загалом, не побоюся сказати, що й неабияку роль щоденник відіграє при вивченні історії українського народу в роки Другої Світової війни.

Протягом 60–80 років творчість Олександра Довженка була в центрі уваги багатьох дослідників, серед них найвизначнішими є праці, С. Плачинди «Олександр Довженко», Ю. Барабаша «Довженко», С. Коби «Олександр Довженко: життя і творчість» та ін. У монографії В. Гребньової «Катарсис: Олександр Довженко і тоталітаризм» детально переглянуто творчість письменника періоду війни. «Олександр Довженко. Загибель богів» С.Тримбача, це ще одна праця, яка поповнює даний ряд сьогодні.

За опублікованим матеріалом, О. Довженко почав робити записи з 1941 року, потім спостерігаємо відсутність записів майже рік, а вже з березня 1942 року записи стають регулярними і ведуться до останніх днів життя. Загальний період ведення щоденникових записів становить 15 років, від 1941 – до 1956 рр.

Звернення митця до жанру щоденника диктується духовними потребами епохи та естетичними намірами письменника, а можливо потребою самовираження у такий спосіб, коли по-іншому не можна. «Особливо ж в умовах



тоталітаризму, коли сувора цензура вчитується в кожне правильне слово митця і забороняє друкувати його твори з якихось ідеологічних міркувань, щоденники та хіба ще листи здебільшого стають єдиною формою самовияву» [3, 639], – так зазначає В. І. Кузьменко, і його заувага найкраще трактує пояснення ведення щоденника О. Довженком.

Предметом нашої уваги є щоденник Олександра Петровича Довженка. Мета цієї статті – простежити процес зародження і написання кіноповісті «Україна в огні» на сторінках щоденника. Свої роздуми, фрагменти майбутнього твору Олександр Довженко записував у «Щоденнику», звернення до якого допоможе глибше проникнути в творчу лабораторію, повніше осмислити значимість проблем, поставлених у кіноповісті.

Насамперед О. Довженка хвилювала доля рідного народу, цій проблемі підпорядкована композиція твору, система образів, усі думки автора й героїв [4, 9]. Так, у «Щоденнику» Довженко занотовує 2/IV 1942 року: «Написати новелу чи епізод, умотивований у формі діалогу – може, про долю і характеристику народу, що протягом століть втрачав свою верхівку інтелектуальну, що кидала його з різних причин і діяла на користь культури польської, руської, лишаючи народ свій темним і немічним в розумінні передової культури. Про відсутність вірності, про легку асиміляцію і безбатьківщину. Про байдужість до своєї старовини й історії. Пригадати тільки наші пам'ятники старовини, всі вони в г... і занепаді» [2, 123].

Так, із записів дізнаємося, як Довженка турбував стан української історії: «Єдина країна в світі, де не викладається в університетах історія цієї країни, де історія вважалась чимось забороненим, ворожим і контрреволюційним, – це Україна. Другої такої країни на земній кулі нема. Де ж рождатися, де плодитися дезертирам, як не у нас? Де рости слабодухим і запроданцям, як не у нас? Не вина це дезертирів, а горе... Юнаки мої сліпі, горе мені з вами...» [2, 135].

Такі думки про нищення національного менталітету, у кіноповісті звучать з уст німецького полковника фон Краузе, який пояснює синові: «... у цього народу є нічим і ніколи не прикрита ахіллесова п'ята. Ці люди абсолютно позбавлені вміння прощати один одному незгоди навіть в ім'я інтересів загальних, високих. У них немає державного інстинкту... Ти знаєш, вони не вивчають історії... У них від слова нація остався тільки прикметник. У них немає вічних істин. Тому серед них так багато зрадників...» [1, 164], за словами полковника, такий стан українців є ключем до їхньої ж загибелі.

Підтвердженням реальності цих слів є епізод, в якому зображено батьковбивство. Батьковбивцем виступає Павло Хуторний, який взяв до рук німецьку рушницю: «Хтось же її да візьме.» [1, 167], так він пояснює свій вчинок. Цією ж ворожою зброєю син убиває батька, який, за словами Павла, «сам напоровся».

У роки війни О. Довженко остаточно усвідомив, що ідеологія класової боротьби нищила духовність, виховувала байдужість до нації, що поповнювало ряди зрадників [4, 13]. Розвиток цієї думки знаходимо на сторінках в «Україні в огні», осуд такої політики звучить з уст Лавріна Запорожця: «Позвикали до класової боротьби, як п'яниця до самогону! Ой, приведе вона вас до загибелі... Я не знаю сьогодні класової боротьби і знати не хочу. Я знаю – батьківщина гине, народ гине!» [1, 202].

Також читаємо дорікання Купріяна Хуторного

«– Тепер бога нема! – гукнув один з гультяїв.

– Брешеш, есть! Батьківщина!

– Так про це не було мови. Обучали класам...» – виправдовувався Павло [див.: 1, 166] – такі слова почув батько від рідного сина. Тут автор втілює концепцію поняття патріотизму. Відсутність любові до свого народу – найважливіша причина появи зрадників та дезертирів. Довженко сміливо вказував на причини трагедії народу.

Ще одна проблема, яка не менше за інші хвилювала О. Довженка і не один раз занотована у щоденнику – доля українських берегинь роду. Починаючи з 1941 року, читаємо запис «Велика і надзвичайна тема – українська жінка і війна. Хто виніс і винесе на своїх плечах найбільше лиха, жорстокості, ганьби, насильства? Українська мати, сестра, жінка, улюблена.» [2, 106]

Цей задум автор втілює у величних, прекрасних образах жінок. Слід зауважити, що всі вони трагічні і всі уособлюють та конкретизують загальний образ України. Це і Тетяна Запорожчиха, її донька Олеся, Христя Хутірна, Мотря Левчиха.

Протягом усього твору спостерігаємо за подіями, які відбуваються з двома дівчатами-українками. Автор зосереджує увагу читача на внутрішніх переживаннях героїнь.

Олеся не може примиритися з тим, що вороги поглумляться над її честю, просить юнака-воїна, щоб лишився з нею на ніч: «Слухай, – сказала Олеся, – переночуй зі мною...» [1, 155]. У щоденнику письменник занотовує: «Описати їх постіль. Як вона роздягається. Як вона пахла любистком... Як вони дивувалися одне одному» [2, 142]. Свій задум опису цієї сцени автор повністю втілює в повісті: «Вони ніби кам'яніли обоє і вдивлялися одне в одного до дна... Коли у хаті стало темно, вона зважилася перша. Підійшла до полу і довго-довго слала мовчки чисту полотняну постіль. Вона виймала з матеріної скрині нові рядна, напірначі, рушник, поклала дві подушки рядом, задумавшись на мить, і принесла знадвору квітів» [1, 156]. Сама сцена приготування до весільної ночі вражає трагізмом, підкреслює крах мрій дівчини про щасливе родинне життя, про материнство. Ця ніч поєднала душі Василя та Олесі назавжди. Думки та спогади одне про одного пронесли вони крізь всю призму війни.

Довгий та жорстокий шлях пройшла Олеся, доки повернулася додому. Як і всі дівчата, вона потрапляє до Німеччини, де працює в будинку Ернста фон Крауза, звідки згодом втікає.

Повертаючись додому, роздумує: «Нащо я Василю така, нащо? Куди я йду, чого я йду?.. Хто я? Не дівчина, не жінка, не мати.» [1, 208]. Яка ж мета повернення Олесі? Слід пригадати слова-прощання Василя перед боєм: «... Яка б ти не була, я вернусь до тебе. Хай ти будеш чорна, і хвора, і понівечена ворогом... ти зостанешся для мене прекрасно, як і зараз прекрасна ти» [1, 158]. Вона повертається, бо для Василя залишається прекрасною завжди.

Ще 8/VI 1942 року на сторінках «Щоденника» народжується задум написати оповідання про долю другої дівчини Христі. «В оповіданні «Незабутнє» написати, як друга дівчина у неволі онімечилась. Як страшно ляла вона наших, що кинули її, не захистили, що обдурили її, не навчили батьківщині» [2, 178]. Цю ідею автор розвинув вже у кіноповісті, де розповідає нам про життя Христі, яка ненавидить всіх тих, хто кинув її та її подібних, хто опустився так низько, що



зрадив свою Батьківщину. «Олесю, я ненавиджу їх за погану війну. – Нащо вони кинули нас?» [1, 194], – так звучав біль і кричущий протест проти безпросвітної неволі.

Щоб врятуватися, Христя виходить заміж за італійського капітана карного загону Антоніо Пальму. Та згодом тікає від чоловіка, і потрапляє до рук злого судді Лиманчука, якому колись «наливала воду в радіатор».

Христі довелося зносити, на своїх слабких плечах, важку долю. Її привселюдно в партизанському загоні суджено за щирість і правду, за добре слово про свого чоловіка, італійського офіцера. Вона не вчинила жодного злочину, а її обізвано найбруднішими словами – «повія», «офіцерська курва», «устілка», «сука», «гадюка». Її стан автор описує так: «Коли її вели на допит, вона ледве йшла... Земля невблаганно тягла її до себе, земля.» [1, 216]

Навіть не вникнувши в суть справи, суддя Лиманчук виносить Христі смертний вирок. На щастя, з'являється командир загону, який зупиняє дію вироку, мовляв «не шпionка, жити будеш». Не шпionкою була Христя і залишилася живою. У даному випадку командир несе з собою мораль, яка полягає в тому, що судити потрібно за законами всенародного лиха, а не за власним розсудом.

Прихильником такої моралі є й сам Кравчина, який заперечує думку Сіроштана, про помсту своїй жінці, яка, нібито, розважається з німцями. Василь говорить: «Так що ти вже воюєш, виходить, за те, щоб одрубати голову своїй жінці, яку ти назвав бабою? Чи як тебе розуміти?» [1, 230]. Носії такої моралі мають знищити погане ставлення до жінки, допомогти іншим здобути цю перемогу над собою.

У даному епізоді відчувається перегук зі щоденниковим записом здійсненим 2/IV 1942 року, в якому митець закликав зрозуміти жінок, які зазнали неабиякого горя на окупованій території, дати можливість залікувати душевні рани: «Партизанко, хранительнице батьківського вогнища, хранительнице нації! Ми скоро повернемося. Ми, очищені власними жертвами, оточимо тебе увагою і любов'ю. І світ увесь дивитиметься на тебе і преклониться перед тобою, мученице наша і наша красо!» [2, 127].

У зазначених сценах Сталін побачив те, що потрібно заборонити, адже, як вважав він, такі епізоди принижували честь радянських жінок. Хоча про реальність таких вчинків свідчить сама ж історія війни. Дехто просто не хотів на це зважати, і говорити про такі проблеми. Загалом це було не одне звинувачення, яке послужило заборонаю кіноповісті до друку. Таких звинувачень можна перерахувати якнайменше ще два: виступ Довженка проти класової боротьби; повернення на гуманістичні позиції.

Багато заборон пережила «Україна в огні», багато принижень пережив Довженко, доки кіноповість дійшла до нас у такому вигляді, в якому бачив її лише митець, який, на жаль, не дожив до цих днів.

Сьогодні історія написання, доля твору, його повний текст перестали бути таємницею. Правдиве слово Олександра Довженка реабілітовано.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Довженко Олександр. Кіноповісті, оповідання. – К., 1986.
2. Довженко Олександр. Україна в огні: Кіноповість, щоденник / упоряд. І автор передм. О. М. Підсуха. – К.: Рад. Письменник, 1990. – 416с.
3. Кузьменко В. Словник літературознавчих термінів. – К., 1997.
4. Поляруш О. Є. Митець і народ на зламі часу // Наукові записки. – Випуск XI. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: КДПУ. – 1997. – 108с.
5. Степанишин Б. Правда, обпалена війною // Дивослово. – 1994. – № 7.

Аліна ТИМОШЕНКО

МІСЦЕ СЛІВ КАТЕГОРІЇ СТАНУ В МОРФОЛОГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

(студентка III курсу факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, доцент Г.В. Волчанська

Окрему групу серед повнозначних частин мови в українській мові становлять незмінні слова, що виконують у реченні роль присудка. Виокремившись серед іменників, прислівників, модальних слів, вони втратили ознаки первинних частин мови і набули нового категоріального значення (значення стану) та нової синтаксичної функції. У мовознавстві їх стали розглядати як слова категорії стану [3, 236].

Мета статті полягає у з'ясуванні статусу слів категорії стану в сучасній українській літературній мові. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі завдання: 1) визначити специфічні риси слів категорії стану, що відрізняють їх від інших частин мови; 2) на основі текстів художньої літератури виявити особливості використання слів категорії стану різних лексико-семантичних груп.

У лінгвістиці немає єдиної думки щодо статусу слів категорії стану. Одні вчені зовсім не визнають категорії стану (А.Б.Шапіро, М.Н.Петерсон, П.С.Кузнецов); інші вважають, що ця категорія сучасній літературній мові властива (В.В.Виноградов, М.С.Поспелов, Є.М.Галкіна-Федорук) [4]; деякі, розглядаючи у своїх працях певні групи слів категорії стану, називають їх «предикативами», «незмінними безособово-предикативними словами» [5], іноді - «присудковими словами» або «прислівниками» [6].

Останнім часом у сучасному українському мовознавстві їх визначають як аналітичні дієслова (І.Р.Вихованець) [1].

Складність слів категорії стану полягає в тому, що, витворившись на базі прислівників, іменників, модальних слів, вони зберігають деякі риси цих частин мови, а також мають і специфічні особливості, характерні для дієслова.

Слова категорії стану, що сформувались на базі прислівників зберігають деякі ознаки цієї частини мови, зокрема (мабуть, найголовніші) незмінність, яка поширюється й на іменникові слова *час*, *пора*, *гріх*.

Ще однією рисою, що збереглася словами категорії стану від прислівників є здатність утворювати ступені порівняння, напр.: Тепер нам *легше* буде... (М.Коцюбинський, *Fata morgana*); Там *веселіше*, та й із своїх, з учителів,



може, хто є там (А.Тесленко, На чужині); Ставало *тихіше* й *тихіше* (В.Винниченко, Зіна); Тут було трохи *ясніше*, смереки наче замкнули поза собою чорність глибокої ночі (М.Коцюбинський, Тіні забутих предків). Саме ця особливість лексем викликає в мовознавців привід до суперечок. Можливо, тому авторам «Теоретичної морфології української мови» остаточно й не вдалося довести належність слів категорії стану до аналітичних дієслів [1].

Та все ж така близькість прислівника і слів категорії стану дозволила багатьом лінгвістам зарахувати ці слова до класу прислівників. Зокрема автори шкільного підручника Глазова О.П., Кузнецов Ю.Б., які, беручи до уваги значення цих слів, роль у реченні, розглядали слова категорії стану в розділі «Прислівник». У підручнику «Рідна мова. 7 клас» зазначається наступне: «Деякі прислівники можуть означати стан людини (*радісно, боляче соромно*), природи (*вітряно, спекотно, темно*) або ставлення людини до висловлюваного (*можна, варто, потрібно*)».

В односкладних реченнях такі прислівники виступають присудками, напр.: Мені *самотньо* на душі (Г.Чубач). І *радісно*, й *сумно* мені (М.Луків). *Тихо* навкруги й *затишно* (Григорій Тютюнник).

Дуже часто прислівники вживають із допоміжним дієсловом було (стало), напр.: Мені *стало радісно*. Навкруги *було тихо* [2, 192].

Отже, у школі учні ще не знайомі з терміном «слова категорії стану».

Слова категорії стану мають і відмінні риси від прислівника. По-перше, це здатність утворювати аналітичні форми часу, напр.: Чого мені так *тяжко*, так *сумно* (А.Тесленко, Прощай, життя!); Зараз шапка мовчала: *тихо* надворі *було* (Григорій Тютюнник, Житіє Артема Безвіконного); Може, *буде* там *покірно* (Леся Українка, Хвиля); по-друге, наявність форм умовного способу, напр.: *Було б* зовсім *тихо*, коли б не пекельний хор, в якому жаби, здавалось, намагались перекричати одна одну (М.Коцюбинський, Дорогою ціною); І йому *б* же *легше було*, якби тоді повезло *було* (А.Тесленко, Свій брат); А *дуже б добре було*, якби ми по-панськи вередовали над мужиками (Г.Квітка-Основ'яненко, Сватання на Гончарівці)). Ці риси характеризують певну належність до дієслівних форм, що й дало підстави мовознавцям зараховувати слова категорії стану до аналітичних дієслів [1, 294].

На синтаксичному рівні, на відміну від прислівників, слова категорії стану ніяких слів у реченні не пояснюють, напр., порівняймо: Так якось *моторошно, лячно* мені (М.Коцюбинський, *Fata morgana*); У хаті *було тихо* (О.Кобилянська, Вовчиха) та Серце Грицькове *радісно* стукало, і щокі палахкотіли (С.Васильченко, Циганка), де прислівник *радісно* пояснює дієслово *стукало*.

Зв'язок з іменниками, модальними словами, на базі яких утворилися деякі слова категорії стану, був утрачений. Вони вживаються не в усіх своїх лексичних значеннях, а лише тих, які стали виконувати функцію присудка, при цьому зникли інші риси, що характерні для модальних слів або іменників, напр.: І несподівано так стало чогось *жаль*, такий смуток, така взяла туга, що хотілось сісти в бур'яні, зарюмати, як дитина (С.Васильченко, Талант); Звиняйте, мені вже *пора* в плотно ... (Григорій Тютюнник, Сміхота); І *треба* багато ходити в житті - тоді побачиш, яке воно є, що й умирати не хочеться (Ю.Яновський, Вершники); І самому *лихо*, і кінь морений, так насилу-насилу допхавсь додому аж опівночі і мерщій ліг спати (Г.Квітка-Основ'яненко, Конопотська відьма).

Модальні слова характеризуються тим, що вони не пов'язуються граматично і семантично з якимось із членів речення, а служать для виявлення того, як мовець ставиться до змісту висловлюваного. Деякі з модальних слів, що перейшли до категорії стану, можуть поєднуватися зі зв'язковим компонентом, формуючи складений головний член односкладного речення, що передає семантику стану з модальним відтінком необхідності, доцільності, напар.: *Треба не губити* напругу, *бачити* попереду верхів'я гори й іти крізь хаші (Ю.Яновський, Вершники); Мені *потрібно* ще й по сіль у село *забігти* (О.Кобилянська, За готар); *Треба було бачити* й *чути*, як він розповідав і показував своїх героїв із «Виру» (Григорій Тютюнник, Коріння).

Категорія стану продовжує поповнюватися прислівниками на -о, -е, іменниками типу *сором, ганьба, час, жах*, у результаті чого утворюються омонімічні форми на зразок: *Ясно* сонце світить, небо безкрайне та синє, кує зозуля в лузі (С.Васильченко) і *Було ясно*, як удень (І.Нечуй-Левицький, Хмари); Гафійці часом *ставало* так *важко*, що вона прохалася на ніч додому (М.Коцюбинський, *Fata morgana*) і *Важко* дихає земля, дощику прохає (Дніпрова Чайка).

За значенням слова категорії стану поділяють на такі лексико-семантичні групи:

1) слова на позначення фізичного, психічного, інтелектуального, емоційного стану людини і взагалі істоти (*тихо, тяжко, страшно, радісно, душно, соромно, смішно, сумно, прикро, погано, затишно, совісно, легко, спокійно, студено, холодно, боляче, лячно, досадно, тошно, приємно, жаль, сором, охота*), напр.: їй стало *холодно*, мов дрозд тілом перебігла (О.Кобилянська, Але господь мовчить); І *жаль* мені тебе, так *тяжко жаль* (Леся Українка, У пущі); їм стало *сором* й *совісно*; вони почали рекомендуватися (І.Нечуй-Левицький, Хмари); Мені коли *погано*, то під оком сіпається (Григорій Тютюнник, Вогник далеко в степу); Чому сьогодні за неї так забули, а мати, коли помітить її, замість дати їсти, схопить на руки, заливається слізьми і так горно до сухих грудей, що Марії аж *боляче* (У.Самчук, Марія);

2) слова, що виражають стан природи й оточення (*темно, вітряно, холодно, тихо, глухо, страшно, вогко, спокійно, гарно, м'яко, ясно, чисто, пусто*) напр.: У хаті *холодно* і немає хліба, тільки перепічки та кислі буряки (Ю.Яновський, Вершники); *Спокійно* там: ні дерево, ні зілля не шелестить (Леся Українка, Лісова пісня); Де б я не була, чим би я не стала, то мені і *байдуже* (Г.Квітка-Основ'яненко, Сватання на Гончарівці); Там *тепло, сухо*, грають роєм іскри (Леся Українка, Дим); В хаті *було чисто* і *ясно* від сонця, веселих вишиваних рушників на стінах та від червоних калачиків і хвастунів, що цвіли на лутках у кожному вікні (Григорій Тютюнник, Климко);

3) слова, що означають стан з модальним забарвленням, тобто виражають значення можливості, необхідності й мають завжди при собі залежний інфінітив (*необхідно, можена, треба, слід, варто*), напр.: «*Не варто* журитися тим, коханий Трістане!» (Леся Українка, Іольда Білорука); Тут *можна* було побачити типи півночі з жовто-русявим волоссям на голові (І.Нечуй-Левицький, Хмари); *Треба-надобно* спросити у господина ісправника розрешення (Г.Квітка-Основ'яненко, Сердешна Оксана); *Необхідно* було хатчину наново пошити (О.Кобилянська, Але господь мовчить); *Треба* розтлумачити їм, у чім справа і що таке Україна (М.Куліш, Патетична соната);

4) слова, що означають оцінку стану з боку часу або простору: *рано, пізно, далеко, близько, низько, глибоко*, в морально-етичному плані: *погано, добре, важко, легко, гріх, сором, ганьба, морока, шкода*, з боку сприймання органами



зору або слуху: *видно, чути, напр.*: Так чи не так, так я піду до других, бачите вже *нерано* (Г.Квітка-Основ'яненко, Сватання на Гончарівці); Чогось мені *тяжко-важко*, на серці *досада* (Леся Українка, Ой, здається, - не журюся); На їх було *видко* кожний листочок, кожну гіллячку (І.Нечуй-Левицький, Хмари); *Чути* стало голосне хлипання, *чути* було біль, муки голоду в тому плачу (М.Коцюбинський, Ціпов'яз); Не було тут *видно* ніякої дороги, ніякої стежки, ніякого найменшого сліду людського життя (О.Кобилянська, Битва).

Кожна із названих груп утворилась за рахунок певної частини мови (прислівники, іменники, модальні слова).

Таким чином, слова категорії стану, зберігаючи окремі властивості частин мови, від яких вони утворились, та набуваючи нових, не мають на сьогодні в мовознавстві єдиного тлумачення і протребують подальшого вивчення.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Вихованець І.Р., Городецька К.Г. Теоретична морфологія української мови. - К.: Пульсари, 2004. - С 294-297.
2. Глазова О.В., Кузнецов Ю.Б. Рідна мова: Підручн. Для 7 кл. загальноосвітн. навч. закл. -К.: Зодіак-ЕКО, 2007. - С 192.
3. Горпинич В.О. Морфологія української мови. - К., 2004. - С 236-239.
4. Жовтобрюх М.А., Кулик Б.М. Курс сучасної української літературної мови. Ч.1. -К.: Вища школа, 1972. -С. 335-337.
5. Исаченко А.В. Грамматический строй русского языка. — М., 1978. -С. 8-359.
6. Курс сучасної української літературної мови/ За ред. Л.А.Булаховського. - К., 1951. -С. 381.

Ірина ТКАЧ

ТРАГЕДІЙНИЙ ДИСКУРС ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КУЛІША (НА МАТЕРІАЛІ ТРИЛОГІЇ ПРО СЕЛО)

(магістрант факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, професор О.Є. Поляруш

Микола Куліш – «чи не найтрагічніша постать української драматургії доби так званого «Розстріляного Відродження»[5,5]. Трагічність світобачення – домінантна риса його творчості. Але трагічною була й сама постать драматурга. Трагедія М.Куліша – в його роздвоєності між суспільною й художньо-естетичною позиціями. Будучи щирим громадянином своєї держави, драматург підтримував радянську владу, вірив у можливість щасливого соціалістичного суспільства, був зразковим членом партії. Але як митець – він передбачав і відчував можливі трагедійні наслідки діяльності тоталітарного режиму для свого народу. Обов'язок громадянина й мистецький талант М.Куліша знаходилися в постійній протидії, звідси – і двоїстість художника, його трагедійний світогляд. Майже у кожному творі митця можна простежити прояви такого світосприйняття драматурга.

Наприклад, у так званій «трилогії про село» – у драмах «97», «Комуна в степах», «Прощай, село» – автор простежує руйнацію села революцією і тоталітарним режимом, нищення культурного, морального й матеріального світу селян, насильну реформацію усіх сфер життя, що й було метою виваженої, продуманої політики радянського уряду.

У цих п'єсах автор відображає три етапи відмирання села у формі градації використовуваних радянською владою засобів і способів тотального нищення села. Драматург описує етапи поступової нівеляції села: спочатку голод, далі – безперспективне прагнення створити новий устрій (комуна), відновити занехаяне, поруйноване господарство; і насамкінець – примусове створення колгоспів і насильне виселення селян за межі України. На кожному етапі, а відтак і в кожній окремій п'єсі, трагедія по-своєму страшна: розпалення класової боротьби з метою винищення господаря, власника позначилася трагедією на подальшому існуванні українського села.

Так, у драмі «97» відкрито описується жахлива правда про голодомор 21–22рр. Наскрізно трагічним є образ Мусія Копистки – головного персонажу п'єси. Сьогоднішній активний борець за революцію, колишній наймит, він наївно повірив усім гаслам революції, близько до серця взяв обіцянки соціального раю, щиро увірував у власну значущість для суспільства й влади.

Події революції Мусій оцінює як можливість закрити по-новому, стати шанованим сільською громадою. Бо ж у свій час Копистка не користувався авторитетом серед трудівників, господарів; це несерйозна людина, яка любила випити, адже ж і найкращі епізоди сімейного життя, які згадує Мусій, пов'язані саме з п'ятикою: «Бувало, й нап'єшся отак та прителіпаєшся додому без розуму... Прокинешся вранці – у кишені вітер, у голові ковалі. То вона [дружина]: «Що п'яного, голова болить?» – «Болить, Парасю, ой як болить...» Одчине скриню, витягне шкалика: «Сідай, – ка' – п'яного, та випий з жінкою». Сіли, випили, закусили...» [2, 47]. Вкладені в уста персонажа повторили «сіли, випили, закусили» чітко характеризують його схильність до чарки, дозволяють прийти до висновку, що це чи не найважливіше, що хвилювало Копистку, тому й назавжди закарбувалося в його пам'яті. Адже він практично ніде не хвалиться бодай мізерними успіхами в господарюванні, у ньому не простежується прагнення мати хоча б щось власне, обживатися майном. Навіть його рідна дружина, яка так само не проти випити чарчину-другу, не називає Копистку ніяк інакше, ніж «сатана» чи «фрудий сатана», що й говорить про його авторитет, статус на селі, про його здібності й характер: однозначно, це безвідповідальний селянин, нездара, непутячий і недолугий хазяїн, який на додачу ще й полюбляє випити. І от тепер така особистість починає «творити» новий суспільний лад, боротися за справедливість. Копистка сприйняв події розбудови нової системи як шанс довести свою значущість. Ця людина уособлює тих, хто щиро увірував у можливість соціальної справедливості, в настання суспільної ідилії, повірив у спроможність радянської влади забезпечити щасливе життя. Більше того, Мусій вважає себе одним з головних творців нового світу, хоча насправді він залишається абсолютно безпомічним, непомітним і непотрібним тоталітарній системі.

Таким чином, в образі Мусія Копистки маємо типовий приклад жорстокого використання владою затурканих, безвольних селян. Трагедія цього героя в тому, що його щира віра у правильність своїх вчинків, надія на краще були



породжені обманом, фальшою, які нав'язувала нова влада; віра ця утопічна, абсолютно не обґрунтована і безпідставна. За мрію про можливість раю на землі простому селянину довелося дуже дорого платити, адже із дев'яноста семи незаможників живими залишаються тільки двоє, а це все-таки зависока ціна, навіть за ідилію. Віра Копистки виявляється марною; наївність головного героя породжує трагедію фізичного винищення села.

Продовжує «трилогію про село» п'єса *«Комуна в степах»*, у якій теж розгортається трагедія українського села, вже на етапі будівництва нового устрою – комуни. У творі постає картина занехаяного села, де без дбайливих господарських рук панує безлад. Комуна як форма організації існування села не виправдовує себе через психологічну неготовність селянина працювати на загальне, колективне благо; комуна приводить до морального виродження, нівеляції споконвічних цінностей села: сумлінної копіткої праці господаря на власній землі, щирих сімейних стосунків, моральної гідності. Драматург розкриває трагічність впровадження комуни, що безповоротно руйнує традиційний уклад життя на селі, відпрацьовані роками форми й способи ведення господарства.

Спроби творення нової форми організації устрою недолюбі, адже до комуни вступали тільки люди морально або фізично обмежені, сироти, безбаченки. «Члени комуни в п'єсі – це люди самотні та покалічені фізично чи морально, сироти, без батька, матері, друзів, побиті долею, нещасні, аж ніяк не зможуть міцно стояти на землі та хазяйнувати» [4, 405]. Комуна намагаються розбудувати Яків, котрий мріє про «категорію – машину» і через неможливість її здійснення постійно напивається; Макар, який згодом переходить до колективу, заснованого Ахтительним; баба Лукія, що «з попом посварилась за три крашанки і на зло йому пішла в комуна» [2, 130]; фанатично віддана ідеї дівчина Хима; Микитко – підліток-сирота, який ще не здобув необхідного життєвого досвіду для прийняття важливих рішень; дід Касян, котрий не має ні родини, ні власного пристанища; циган, що символізує розгульне життя, далеке від традиційних ідеалів українського селянства. Голова комуни – Лавро – на костурах, без правої ноги, тобто каліка. То хіба ж ці люди, обмежені фізично чи духовно, зможуть забезпечити нормальне функціонування комуни?

Макар вдало підмічає недоречність, безперспективність такого складу: «Понаприймали вас – ні косяку, ні вилами, одним язиком плескаєте. А за вас роби, насаджуйся, рви жили й м'язи. Комуна! Та ще цигана тобі...» [2, 107]. Цю думку драматург дозволяє повторювати своєму героєві ще й декілька разів протягом п'єси: «Казали, трактори будуть, електросвітло, як у райському саду, а насправжки – купа старців вийшла» [2, 119], що дає підстави говорити про ідейно-змістове навантаження Макарових слів, які розкривають головний задум п'єси – комуна не виправдала сподівань селянина, а стала черговим етапом руйнації життя села. Дійсно, форма організації праці, при якій один працює, а інший лише користується продуктами його діяльності, споконвічно не те що не приймалася на селі, а й засуджувалась. Комуна ж передбачає саме таку «співпрацю»: «Один на скирті, а другий десь біля качок. Хіба ж це однаково?» [2, 107]. Для цього потрібно було суттєво змінювати світогляд селянина, що, в свою чергу, породжувало або протидію, неприйняття такого устрою, або повну нівеляцію традицій, заперечення членами комуни досвіду попередніх поколінь і абсолютне, беззаперечне їх підкорення абсурдним радянським догмам ведення сільського господарства.

У такому контексті безперспективного творення нового ладу особливо трагічним є образ працюючого хазяїна, дбайливого господаря Вишневого, якого розкуркулили, відібравши все нажите ним майно. І от він повертається на свій хутір – місце нової комуни – після стількох років поневірянь і розуміє те, про що інші тільки здогадуються, чого бояться і в чому не наважуються зізнатися самі собі: комуна не має перспективи, така форма господарювання не призведе ні до чого доброго. Як вирок звучать слова Вишневого про стан комуни: «Казарма, табір – не комуна, тринадцята рота, а не життя. Млин стоїть. І все посохло. І сохне, бачу, що найголовніше – в'яне, сохне людський дух» [2, 131]. Авторська ремарка «Картузиком прикрив серце» [2, 96] вказує на те, що Вишневому справді болить теперішнє становище господарства, що він не байдужий до того, як занехаяно землю, садок, млин – усе хазяйство. Зменшено-пестливий суфікс, з яким драматург вживає слово, вказує на його симпатію до свого героя, а це породжує таку ж симпатію і в глядача / читача, тому й створюється позитивний образ куркуля, якого вже аж ніяк не можна вважати винуватцем трагедії на селі, глитаєм, гнобителем незаможників.

Вишневий хапається за можливість створення власного колективу як за останній шанс відновити становище свого господарства, знайти собі місце в новому суспільстві. Адже він досі (вже через п'ять років) не може знайти собі місця на землі, не може віднайти душевного спокою. Проте за існуючого режиму це було вже неможливо, в цьому й полягає трагедія розкуркуленого господаря. Отже, в образі Вишневого втілена трагедійна доля усього села, в якому без дбайливого хазяйнування настає хаос, відпрацьовані віками механізми продуктивного господарювання зруйновано, а політика нищення господаря перемагає над здоровим глуздом селян.

Остаточне нищення села М.Куліш зобразив у п'єсі *«Процвай, село»*. Провідною темою твору є примусова колективізація, яка розпочалася радянською владою в кінці 20-х рр. з метою повної маніпуляції селянином. Узагальнюючого значення у п'єсі набуває трагедія сільського середняка, втілена в образі Романа, який після стількох страждань і випробувань усе ж зіп'явся на ноги; такі, як він, нарешті «вбились із злиднів, із наймів, осереднились» [2, 148]. І от приходять нове лихо – примусова колективізація. Селяни ще сподіваються, що їх ця участь омине, але чутки із сусідніх сіл лякають: «Одні кажуть, що всіх чисто д'одного в колективи, другі кажуть – ні, треті – всі церкви позачиняють, ікони поपालять, а четверті – ніби всіх кулаків на заслання жаженуть» [2, 143]. Так передчуття чогось страшного, неминучого гнітило селян. «Саме страхом, чутками переповнене село. Цей страх морально зломленого селянства, його приреченість і безвихідь пронизують твір» [3, 62].

За таких обставин все село з нетерпінням чекає повернення з міста, «із центру» [2, 149] Романового блудного сина Марка, котрого вдома не було 11 років, в надії отримати від нього якусь добру вість. Але Марко повертається з прагненнями переустрою сільського облаштування.

Не буди вдома, в рідному селі, 11 років, він повертається сюди з метою виправляти, «підтягувати» село до нових норм, хоч сам навіть не знає, чим живе село, який устрій тут укорінився, що і хто саме зможе «допомогти вибитися на кращу путь» [2, 143]. Марко відразу ж по приїзді впевнено починає запровадження нових форм, нав'язування свого бачення вирішення тієї чи іншої проблеми. Він висловлює невдоволення з приводу організації колгоспу: червоний куток «надто врочистий і холодний» [2, 168], «що всі пишуться – погано» [2, 171]. Такі комуністи, як Марко, штучно



тягнули село до певної планки, знищуючи при цьому основну його сутність, нівелюючи традиції, економічні, культурні й духовні його особливості, лише бездумно виконуючи накази керівництва. У цьому й полягає трагедія героя п'єси, адже Марко – це блудний син, який повертається не з покаєнням, а задля пропагування нових ідеалів у батьківській оселі, з метою заперечення сповідуваних рідними людьми істин. Марко перейнявся комуністичними гаслами, забувши про загальнолюдські цінності, моральні обов'язки сина перед батьком: вдячність, повагу, любов. Так драматург символічно показав трагедію усього селянства, яке в пореволюційні часи отримало в молодому поколінні безбаченків, відступників віри, моральних перевертнів. Марко відмовляється від давньої ікони їхнього роду, знімає хрестик з грудей – традиційні цінності духовного життя було знівельовано новою системою влади.

Фінал п'єси є символічним розв'язанням стрімких подій колективізації: дві групи людей покидають село з різних причин. Одні йдуть на місце нового колгоспу, інших примусово виселяють за межі України. Село таким чином опиняється в трагічному становищі: поруйноване, покинуте, повністю знівельоване в часи активної тоталітарної політики. Адже головний елемент, завдяки якому село існує як соціальне, живе, а не номінальне, явище – це дбайливий господар, трудівник. Радянське ж керівництво досягнуло своєї мети: волелюбних господарів вислано, слабших і покірних перетворено на безправну робочу силу.

Отже, трагічність становища села у 20-30-ті роки була очевидною і Миколі Кулішеві вдалося визначити основні причини цього й художньо їх переосмислити та втілити у довершеній формі. Драматургові вдалося у трьох п'єсах викласти історичні й суспільно-політичні особливості розвитку селянства протягом десятиліть. На першому етапі руйнації радянська влада скористалася голодом як основним засобом підкорення села. Далі свідомість селянина знищувалася або деформувалася новою формою сільського устрою, яку впроваджувала влада, – комуну. Завершальним етапом знищення села стала суцільна колективізація й масове примусове виселення господарів.

Таким чином, Микола Куліш у сільській трилогії описав трагічні часи, коли село було повністю знищено як фізично (адже кращих господарів вислано, інших примусово сколективізовано), так і морально: основу духовності народу – релігію – докорінно знищено. Колективізація, експропріація, класове розмежування, ворожнеча на селі, остаточне знищення духовного, гуманістичного – всі ці процеси, створені радянською системою, докорінно змінили сутність села, спровокували трагічне його становище. М.Куліш чітко усвідомлював наслідки таких процесів для подальшого розвитку українського села, тому трилогія має трагедійний характер попри всі виправлення цензури й намагання самим автором завуалювати головний задум творів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Кузякіна Н.Б. П'єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія. – К.: «Рад. Письменник», 1970. – 455с.
2. Куліш М. Твори в 2-х томах. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1: П'єси. – 509с.
3. Поляруш О.Є. Микола Куліш: Мовою Езопа // Дивослово. – 1994. – №1. – С.22 – 25.
4. Свєрбілова Т. Микола Куліш // Історія української літератури ХХ століття. – Кн. 1. – К., 1998. – С. 403 – 411.
5. Танюк Л. Драма Миколи Куліша // Куліш М. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С.3 – 35.

Любов ХОРОЛЬСЬКА

ХУДОЖНЄ ОСЯГНЕННЯ БОГА У ЗБІРЦІ „ВЕЛИКА ГАРМОНІЯ” Б.-І. АНТОНІЧА

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, доцент О.Ф. Буряк

Збірка „Велика гармонія” Б.-І. Антонича відображає початковий, а тому особливо важливий етап формування авторської концепції. На жаль, через її релігійну наснаженість вона ігнорувалася радянським літературознавством або ж узагалі заперечувалась як художнє явище. Існують суперечливі думки щодо художньої цінності, місця збірки «Велика гармонія» у контексті творчості Антонича. Так, І.Драч першою збіркою поета вважав збірку „Привітання життя”, зазначаючи, що „Велика гармонія” – це чужорідне явище, яке не узгоджується з концепцією поета:

„Майже одночасно з „Привітанням життя” поет готував книжку релігійної лірики під заголовком „Велика гармонія”. (Знаменно те, що він не опублікував її. Ця книжка – рудимент класичного виховання молоді душі у священицькому середовищі – могла, здається, викликати в бурхливо зростаючого таланту почуття сорому за вияв фанатичного і ще по-дитячому догматичного свого „вчорашнього” натхнення)” [2, 15].

Ми не згодні з цим твердженням, оскільки саме християнське світоглядне начало, поєднане у подальшому з язичницьким, створило неповторний світ Антоничевої поезії. Отже, збірка „Велика гармонія” – один із конститууючих етапів розвитку художньої концепції митця.

У збірці „Велика гармонія” важко відшукати риси, які засвідчували б зв'язок із українською національною традицією. Назви поезій, котрі складають цю збірку, взяті з церковних гімнів і псалмів, що написані вричисто-таємничою латиною. Ліричний герой визначається зі своїми світоглядними орієнтирами, намагаючись з'ясувати своє місце в системі координат Бог–людина, осмислити сутність свого „Я”.

Релігійні мотиви творчості Антонича становлять тривку основу його світобачення. Не потрібно також забувати, що поет виріс у священицькій родині і християнські догми були відомі йому ще з дитинства, вплинули на формування його світогляду.

Варто зазначити, що християнство – це завжди і всюди історія. Саме історичний шлях – парадигма цієї релігії, а не природний круговорот, як у язичництві. У християнстві Бог не просто персоніфіковане втілення природних стихій, а особистість. Людина прагне встановити зв'язок із Господом, спілкуватися з Ним – це необхідно для осягнення Вищої сили, укріплення віри в Неї. За християнською міфологією, Бог, на відміну від язичницьких ідолів, ніколи не йде до людей. Тож індивіду доводиться самому наблизитися до Нього. У процесі пізнання Божої сутності і благодаті людина



з'ясовує для себе необхідні у житті цінності та істини, найперше ті, які важливі для внутрішньої гармонії, актуальні для самореалізації. Таким чином осягнення особистістю Бога – це специфічний різновид самопізнання, що спричиняє зміни у духовному світі індивіда.

Звернемося до ліричного героя Антонича. Які ж метаморфози відбуваються з його людським „Я” під час відкриття Бога? Найважливіше пов'язане з визначенням сенсу буття, що полягає у творчості.

Прозрінням став той момент, коли ліричний герой зрозумів, що його талант – від Бога. Але це не тільки радість від усвідомлення своєї винятковості, оригінальності, а й важка, часом навіть непосильна ноша.

На плечах свій несуча тягар,
У синій скрині Божий дар...

„LIBER PEREGRINORIUM 3” („Книга прочан 3”) [1, 73].

Ліричний герой наполегливо шукає Бога, в той же час усвідомлюючи, що, можливо, так і не знайде його за життя. Але все ж в нього ще є сподівання – хай не зараз, а лише через роки він все-таки досягне своєї цілі. Адже надія живе у душі та серці людини до останнього і різні життєві перешкоди лише укріплюють прагнення домогтися свого.

Аж колись, аж за літ, може, сорок,
пересічна, звичайна людина,
ще побачу я правду крізь морок
і відкину геть кий пілігрима.

„DE MORTE 1” („Про смерть 1”) [1:60].

Врешті-врешт ліричний герой усвідомлює свою недосконалість, неспівмірність із вічним, всесильним Творцем, але незважаючи на це, наполегливо прагне гармонії, оскільки саме вона – одна з головних, кінцевих цілей людського життя.

...небо – людська ціль остання...

„TE DEUM LAUDAMUS I”

(„Тебе, Бога, хвалимо I”) [1,65].
...гармонії у серці –
нічого більш не треба.

„Наївність” [1, 70].

У поезії Б.І.Антонича втілення ідеальної гармонії – Бог.

Він є в усім акорд музичний.

„MAGNIFICAT” („Величання”) [1, 84].

Герой на певному етапі свого життя не міг знайти Бога, хоч і шукав його всюди, звертаючись до залишеної у тьмяних та заплених бібліотеках мудрості попередніх поколінь. Але ні в записках монахів, ні в рукописах давніх греків не зміг знайти проявів Божої присутності. Не було її ніде, і ні в кого ліричний герой не зміг дізнатися те, що він хотів прийняти до свого спраглого серця, тому він називає себе „вічним пілігримом”, що блукає незваними шляхами.

Дорога жовта під ногами,
блакитне небо понад нами.
Іду незваними шляхами.
Людина – вічний пілігрим.

„LIBER PEREGRINORIUM 3” [1, 73].

У результаті копітких пошуків, складного процесу пізнання ліричний герой приймає Бога до свого серця і прославляє Його могутність. Цікаво, що прийняття Бога має особистісний вимір: Бог відкривається лише людині, котра доросла до його осягнення через духовне самовдосконалення.

Про тебе ліс розказує чудову, дивну, тиху повість,
про Тебе вічно пам'ятають незабудки сині,
про Тебе сонце сповіщає Полум'яну Новість,
про Тебе янгол казку шепотить до вух дитині.

„TE DEUM LAUDAMUS II” („Хвалім Господа II”) [1, 83].

Вкажи захопленим очам Твою дорогу,
хай арфою Твоєю стану я.

Але поступово приходить розуміння того, що герою не зрівнятися з Господом, оскільки Бог всюдиприсутній, всюдисущий, а сфера людського життя – лише земля.

Ти акорд космічної гармонії довкола,
Я – снгармонійний – серед хвиль боротись мушу.

„VENI CREATOR” („Творче, прийди”) [1:72].

Настало болісне прозріння, але воно тільки посилило бажання наблизитися до Абсолюту.

...кожний день – туга людини за небом...

* * *

...небо – вічний знак питання...

„TE DEUM LAUDAMUS I” („Тебе, Бога, хвалимо I”) [1,65].

За християнською релігією наблизитися до Бога можна лише після смерті, а для поета, який прагнув увічнити минуле життя, це було неприйнятним. Він сприймає смерть матеріалістично – це останній акорд земного життя, а що далі – невідомо. Тож цілком закономірно ліричного героя охоплюють сумніви щодо того, чи правильні ідеали він обрав на своєму життєвому шляху. **Тому і приходить спокуса від антипода Бога – Диявола.**

Отже, пізнання Бога ліричним героєм Б.-І. Антонича пройшло декілька етапів:

1. Усвідомлення свого сенсу буття, своєї винятковості, зумовленої талантом, який подарував Бог.
2. Пошуки Бога як втілення ідеалу гармонії, прагнення наблизитися до Нього.



3. Прийняття Бога до серця і осягнення догматів християнства через призму особистих цілей.
4. Прославляння Господа як Творця всього суцього.
5. Усвідомлення неможливості Бога і неспівмірності з Ним.
6. Неприйняття смерті як остаточного завершення людського існування.
7. Виникнення сумнівів щодо правильності постулатів християнства.

Таким чином, художнє осягнення Бога у збірці Б.-І.Антонича „Велика гармонія” нерозривно пов’язано зі складним процесом самопізнання ліричного героя і тому має параболічний характер. Найважливіші причини суперечливого пізнавального процесу – це, по-перше, трансцендентна сутність Бога як об’єкту пізнання; по-друге, ототожнення суб’єкту й опосередкованого об’єкту пізнання у вигляді „Я” ліричного героя; і по-третє, його амбівалентні бажання і прагнення, що не узгоджуються із християнською концепцією: захоплення досконалістю Творця і пошуки шляхів увічнення людини як діалектичної єдності тілесного і духовного.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Антонич Б.-І. Твори/ Ред.-упоряд. М.Москаленко; упоряд. Л.Головата; авт. передм. М.Новикова. – К.:Дніпро,1998.
2. Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. – Львів: Каменяр, 1989.

Вікторія ХРОПОВА

СТРУКТУРА І СЕМАНТИКА РЕЧЕННЄВИХ КОНСТРУКЦІЙ ІЗ ПРЕДИКАТАМИ АФЕКТУ

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – доктор філол. наук, професор В.М. Ожоган

У лінгвістичній літературі вчені щораз звертали увагу на своєрідність семантики дієслова. Специфічність значення дієслова вбачається, зокрема, у тому, що воно має синтаксичний статус: за своїм значенням дієслово являє собою ніби згорнуте речення (Ю.Д. Апресян, Н.Д.Арутюнова, Н.Г.Гак, С.Д.Кацнельсон, В.М.Русанівський, І.П.Сусов, О.О.Холодович, В.С.Храковський та ін.).

Розмежування дієслів за їх семантикою на великі класи, за словами Г.А.Уфимцевої, “необхідне, але не достатнє з огляду на те, що ця класифікація не зачіпає найголовніших властивостей речовинного значення дієслова” [6,121].

Уживаючись у реченні, вербатииви набувають рис, властивих лексико-семантичній групі (ЛСГ), до якої вони входять. Тому перед тим, як аналізувати семантико-синтаксичну структуру речення, звертаються насамперед до характеристики складу тієї ЛСГ, одиниці якої виступають у ролі предикатів досліджуваних конструкцій. Однак межі ЛСГ відкриті, рухомі, що є основою взаємозв’язку лексичних одиниць. Розглядаючи питання про принципи й методи виокремлення обсягу семантичних угруповань слів, О.В.Кузнецова зазначала, що лексична система “складається з явищ, схильних до взаємопереходів і взаємопроникання. Цим передовсім пояснюється можливість різного визначення обсягу семантичних груп” [3,10].

Предикати афекту в українській мові не виділяються в окремий семантичний клас, вони входять до складу ЛСГ дієслів стану як лексеми на позначення психічного (емоційного) стану, але із дещо якісно вищим ступенем вияву семантики емоцій, оскільки афект, за словниковою дефініцією, позначає “стан дуже великого, але короткочасного нервового збудження” [5,73].

Емоційно-афективні стани є насамперед цариною вивчення психології, тому аналіз їхніх мовних моделей має брати до уваги психічні характеристики й класифікації.

Назви афективних станів групуються в семантичні мікрополя за спільною гіперсемою. Мікрополя входять, у свою чергу, до загального семантичного поля назв емоцій. У межах мікрополів виділяють ядро й периферію. До ядерної частини відносять найуживаніші лексичні одиниці, що є носіями основних значень, відзначаються високою частотністю вживання та стилістичною нейтральністю. До периферії зараховують лексеми подібної семантики, а також ті, які характеризуються нижчою частотністю й стилістичною маркованістю [1,6].

Таким чином, серед предикатів афекту можна виокремити 2 базові макрогрупи:

- 1) “дієслова на позначення негативних афективних станів”;
- 2) “дієслова на позначення позитивних афективних станів”.

Чисельнішою за складом є макрогрупа, до якої входять дієслова на позначення негативних афективних станів. Серед них виділяються такі мікрополя:

а) предикати із семантикою **гніву**: *біснуватися, гніватися, звірити, знавіснити, лютувати, осатаніти, скаженіти, драконіти, зненавидіти, розсердитися*; до периферії входять такі лексеми: *вибухати, вищати, викричатися, наїжуватися, охижити, дрочитися і под.*

б) предикати із семантикою **страху**: *жахатися, залякуватися, змертвіти, наполохатися, перелякатися, перестрашитися, стороніти, відсахнутися, влякнутися, заціпеніти*; до периферії відносяться: *захолонуть, задерев’яніти, кам’яніти, остовпіти, побіліти, заніміти, напудитися, оклякати, отетеріти та ін.;*

в) предикати із семантикою **страждання**: *агонізувати, катуватися, корчитися, мучитися, каратися*; периферію становлять такі лексичні одиниці: *конати, кородитися, коцюрбитися, каятися, мліти (від болю), мордуватися, маятися тощо;*

г) предикати із семантикою **смутку**: *пригнічуватися, вбиватися, горювати, зажуриватися, відчаюватися, гнітитися, засмутитися*; до периферії можна зарахувати: *охмурніти, банувати, бідкувати, затьмарюватися, помаркотніти і под.;*



г) предикати із семантикою **втрати психічної рівноваги**: *божеволіти, здуріти, навіженіти, одурити, психувати, шаленіти, нестямитися, знестямитися*; до периферії входять такі лексеми: *привенувати, обезуміти, звихнутися, обездуздіти, отуманіти, очманіти, показитися та ін.*

З-поміж вербативів на позначення позитивних афективних станів виокремлюють такі мікрополя:

а) предикати із семантикою **радості**: *веселішати, зрадіти, обрадуватися, захокуватися*; до периферії входять лексеми: *заясніти, навтішатися, досміятися (до сліз), просвітліти, променіти і под.*;

б) предикати із семантикою **захоплення**: *благоговіти, боготворити, захоплюватися, зачаровуватися, зачудовуватися, обожнювати, очаровуватися, заворожуватися, вражатися*; до периферії відносяться: *засліплюватися, надихатися, замилюватися, п'яніти та ін.*

Окрему групу становлять предикати, які залежно від контексту можуть стосуватися тієї чи тієї макрогрупи:

а) предикати із семантикою **збудження/хвилювання**: *гарячитися, гвалтуватися, бунтуватися, засмикатися, збентежитися, збуджуватися, збурюватися, каламутитися, метатися, нервуватися, перехвилюватися, занепокоїтися*; до периферії входять такі лексеми: *запалюватися, полум'яніти, затіпатися, зворушуватися (до сліз), паленіти, конфузитися, знічуватися, напружуватися, наїтти, отетеріти і под.*;

б) предикати із семантикою **здивування**: *здивуватися, зчудуватися, епатувати, шокувати, ошелешувати*.

За особливостями вияву валентної рамки предикати афекту кваліфікують як одно- та полівалентні, тобто становлять особливий вид предикатів стану та процесу і мають одно- – чотиримісний характер. Семантична різноплановість предикатів афекту зумовлює різноманітність їхнього оточення, різний кількісний склад та якісний характер залежних від них іменникових непередикатних компонентів.

Одновалентні предикати афекту здатні формувати мінімальні й однотипні, але достатні в граматичному й семантичному планах реченнєві одиниці. До таких предикатів належать лексеми, які своїм значенням програмують наявність одного лівобічного аргумента, що в реченні виконує роль суб'єкта. Кількість одномісних предикатів афекту обмежена. Найчастіше в ролі одномісних використовуються дієслова із семантикою **смутку**: *Матір мою давно бачила? – Ганна раптом посмутніла, поникла головою (О.Гончар); А в зв'язку з Порфиром про безмежжя та безкорисливість материнської любові, і хлопець, слухаючи, дедалі більше похнюплювався, стрижена голова йому ніби обважніла від сліз, що ними поволі наливались... (О.Гончар); Нема спростоги проти неї і нічого нема, що могло б звільнити. “Як мені втішити себе?” - відчаюється Мирон Данилович (В.Барка); Опасувалися, щоб не заподівав [Павло] собі смерть, бо дуже він тужив (Марко Вовчок); Мов загігантизований півся [Сесполь] за сьаньми, а душа його ридала, рвалася на шматки серце (Ю.Збаницький); страждання: Обережно потяг рукав чісіє закривавленої шинелі, підмостив Славикові під голову, наче це могло допомогти. - Мені здається, що він агонізує, - шепнув,нахилившись до Степури, Духнович (О.Гончар); Він і всі інші лежали ниць на підлозі й, накриваючи торбинками, лахміттям і руками свої голови, коцюрбилися, як лист на возні - на возні передсмертної лихоманки (І.Багрянний); І сам не спить, - мордується, мов біс у потоках, і другому не дає (М.Стельмах); І так нуділа, нуділа, аж заснула безболізно з усмішкою на лиці. Була рада вмирати, раділа, мов мала дитина, що вже йде до Марусі (А.Чайковський); збудження/хвилювання: Що ти хотів мені сказати? Карамзев зробив незадоволене обличчя (мовляв, чого вона прилигла до нього?) і раптом занервувався. - Іди ти до всіх чортів! - скрикнув він і стукнув стільцем об підлогу (М.Хвильовий).*

Двовалентні предикати афекту передбачають трикомпонентну семантико-синтаксичну структуру речення, оскільки вимагають не одну, а дві вільні позиції для змістового наповнення. Залежні синтаксеми диференціюються на об'єктний, причинний та локативний компоненти. Серед двомісних предикатів афекту слід виокремити такі ЛСГ: дієслова із семантикою **захоплення**: *Спасибі, спасибі... Стільки мені радості! (Чим далі все більше іритується, швидше диха, дужче захоплюється радістю) (М.Старицький); Вона легко вражалася, захоплювалася, обожнювала свого коханого, якого завжди шанобливо називала Юрій Іванович (М.Бажан); радості: Від тієї думки вона нараз просвітліла, сповнилась дивно безжурним настроєм (Ю.Бедзик); збудження/хвилювання: Від такого нахабства і несподіванки Юрко отетерів, а далі аж позеленів (М.Стельмах); втрати психічної рівноваги: Я скаженію, я навіснію од кохання, – сказала вона (І.Нечуй-Левицький).*

Типовими виразниками тривалентних предикатів афекту є вербативи, які керують трьома залежними іменниками. До тримісних предикатів афекту належать дієслова із семантикою **страху**: *Селяни жахаються видовиськом на дворі, але одночасно їм стає шкода (У.Самчук); гніву: Демко Рогоза, їдучи до брата, був неспокійний, бо знав, що Петре дужче гнівається на нього за те, що він покинув товариство, лишився на Запорожжі й одружився (А.Кашенко); страждання: Хлопець...через силу йде до своєї оселі, падає, мов сніп, у клуні на сіно і корчиться на ньому від болю (М.Стельмах).*

Серед предикатів афекту чотиривалентні синтаксеми трапляються рідко і, зазвичай, є факультативними, це зумовлюється тим, що такі дієслова своєю семантикою не просто передбачають об'єкт, а й прогнозують його модифікацію: “переведення його в інший якісний або кількісний стан” [4,8], що суперечить природі афекту як емоції вищої якості. Наприклад: *Душа її металася по хаті від порога до стола, врешті вона впала на коліна перед святими образами, і я чув, як її уста палко вишіптували молитву (Р.Федорів).*

О.М.Вольф пропонує таку модель характеристики емоційного стану людини, елементи якої експлікуються у структурі ЛСГ: суб'єкт емоції, емоційний стан, причини емоційного стану [2,64].

Позиція суб'єкта визначається як носій емоційного стану, що є домінуючим для одновалентних і дво валентних дієслів-предикатів стану. Найчастіше функцію суб'єкта стану виражає давальний відмінок, а функцію об'єкта стану – знахідний. Емоція, що викликає певний стан, існує поза впливом суб'єкта. Контроль можливий лише за умови наявності у семантиці вольового компонента, причому “контрольованим може бути стан, який припиняється” [2,64].

Суб'єкт афективного стану часто реалізується як прямий додаток у формі родового відмінка: *Страшно було глянути в ті очі..., дикий звір – і той би злякався того страшного погляду і затремтів би від ляку (Панас Мирний); Побачивши Черниша, боєць зворушився до сліз (О.Гончар); Мені дух забиває. Я скаженію, я навіснію од кохання, -*



сказала вона (І.Нечуй-Левицький); непряний додаток у формі давального відмінка: *Від ран твоїх мені болить* (П.Тичина); *Холод аж здивувався такій уважності і турботливості Полив'яного. Той розпитував про операції, про лікувально-профілактичну діяльність і навіть про санітарно-харчовий режим* (Ю.Мушкетик); непряним додатком у формі місцевого відмінка: *Як почула ту звістку Олена – змертвіла на місці. Як отямилася трохи – кинулася бігти додому через підмети, через коноплі, плутаючись у сухому картоплинні* (Гр.Тютюнник); *Гуцул лякався не тільки пана і жадарма, він жахався на кожному кроці відьми, упиря, мольфара і всякого іншого чортівиння* (Козл.); додатком у формі орудного відмінка: *Тут вибухла Марійка нараз голосним плачем* (М.Коцюб.); *Тепер він міг тільки катуватися думками. Катуватися і каятися* (Ю.Бездик); прямиий додаток у формі знахідного відмінка: *Я лотувався не менш за негоду, і хоч сьогодні втихомирилось, надворі навіть одлига, а в серці мому лишився жаль за втраченим часом* (М.Коцюб.)

Отже, виокремлення семантичної категорії афекту в системі дієслівних предикатів ґрунтується на логіко-семантичній основі. Предикати афекту – це особливий вид предикатів емоційного стану, які передають психологічні характеристики живого суб'єкта у певній, часто межовій, ситуації та вияв його емоційного ставлення до цієї ситуації, що зумовлює формулювання висловлення (відповідно емоційний стан, який можна кваліфікувати як позитивний, створює ситуацію, що має позитивний для суб'єкта зміст і навпаки, негативний стан несе негативний смисл).

Специфіку дієслів-предикатів афекту становить їхня сполучуваність із суб'єктною синтаксею-компонентом, що виражає значення неактивності, пасивності носія стану.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аскерова І.А. Семантичне поле назв емоційно - афективних станів у польській мові: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.03/Нац. пед. ун-т ім. Т. Шевченка. - К., 2006. – С. 6.
2. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. - М.: Наука, 1955. – С. 64.
3. Кузнецова Э.В. О пересекающемся характере лексико-семантических групп // Семантика и структура предложения. Лексическая и синтаксическая семантика. – Уфа, 1978. – С. 10
4. Куц О.В. Семантико-синтаксична структура речень з чотиривалентними предикатами: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01/Нац. пед. ун-т ім. М.П.Драгоманова. - К., 2004. – С. 8.
5. Словник української мови: В 11-ти томах/Під ред. Васильєва Н.С., Друченко М.М., Дудко В.С, Туник Л.В., Шарапова Н.І. – К.: Наук. думка, 1971. – Т. 1. – С.73
6. Уфимцева А.А. Типы словесных знаков. - М.: Наука, 1974. – С. 121.

Анастасія ШЕВЧИК

ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ОНІМІВ У РЕКЛАМНИХ ТЕКСТАХ

(магістрантка факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, доцент С. Ковтюк

У сучасному світі в умовах розвитку ринкової економіки важливу роль відіграє реклама. Від ефективності рекламного тексту залежить створення успішного іміджу товару, фірми, партії, ідеї тощо. Т. Смирнова дає узагальнене визначення реклами: «Реклама – це спрямована комунікація між соціальними суб'єктами, мета якої – спонукати суб'єкта, на якого спрямовано комунікативний вплив, до конкретних дій» [3, 7]. У зв'язку із цим М. Соболевський зазначає: «Поняття повідомлення малого об'єму рекламного типу видається нам як організований певним чином знак, центром якого є, як правило, вербальний компонент» [4, 95].

Одним із засобів реалізації та фіксації рекламного іміджу є текст. Т. Смирнова стверджує: «Величезне значення має мова і в сфері ЗМК, зокрема в рекламній комунікації. Образи, які формують рекламний імідж, не тільки реалізуються різними мовними засобами залежно від їхнього функціонального призначення, а й фіксують у масовій свідомості сформований імідж реклами» [3, 64].

Усе частіше в дослідженнях рекламних текстів наголошується на експресивно-образній, сугестивній сутності реклами: «Реклама – відгалуження масової комунікації, у річищі якого створюються й поширюються інформативно-образні, експресивно-сугестивні тексти, адресовані групам людей з метою викликати в них необхідний для рекламодавця вибір та крок» [5, 9].

Метою статті є дослідити функціонально-стилістичні особливості використання таких класів власних назв, як антропоніми, топоніми, ергоніми, прагматоніми в рекламних текстах.

Індивідуальні назви людей відіграють важливу роль у рекламному тексті. У сучасній рекламі широко застосовують цитування думок відомих осіб стосовно зображуваного об'єкта, адже «додаткові психологічні цінності надають товару виступи популярних акторів або гарно підготовлених людей, поради яких є ефективним засобом навіювання» [2, 41]. Отже, використання індивідуальних назв знаменитих людей сприяє створенню авторитетного іміджу товару: «На формування окремих мотивів впливає авторитет. Авторитетна особа (громадський діяч, учений, кіноартист і т. д.) може залишити в психіці споживача глибокий слід. Так, споживач може копіювати в авторитетної особи навички, ставлення до певних речей, манеру поведінки, стиль одягу. Таке наслідування не завжди усвідомлене, оскільки споживач не завжди розуміє, що у своїй поведінці, способі одягатися він керується навичками, почерпнутими в іншій особі» [2, 62].

Людина, яка займає нижчий соціальний статус, для підвищення його прагне використовувати продукцію, що рекламують популярні особи. Подібний вплив на свідомість людини здійснюють рекламні тексти з використанням



зображення об'єкта на фоні фотографії відомої особи з вказівкою на належність об'єкта цій людині: «Різ Візерстун користується помадою «Нон-Стоп» Мадридська пристрась...», «Щороку все більше жінок визнають переваги Гарньєр Ультра-Ліфтинг. Серед них і відома українська телеведуча Людмила Добровольська, яка стала обличчям Гарньєр Ультра-Ліфтинг в Україні».

Частим є використання антропонімів на позначення ведучих різноманітних програм з метою привернення уваги та збільшення інтересу до певної інформаційної продукції. Наприклад: «Dj Паша та Маша... зранку на Гала», або «...Новий радіопроект «Ера жінки». Про жінок, з жінками, але не лише для жінок. Щоп'ятниці о 10:00 зі Світланою Леонтєвою на «Радіо-Ера» ФМ...».

Проте науковці наголошують на небезпечності «вживляння» зірок у рекламу, оскільки «на об'єкт реклами поширюється суб'єктивне ставлення реципієнта до цієї конкретної особи. Якщо ставлення негативне, то й об'єкт реклами не сприймався позитивно» [3, 110].

Інколи використовують у повідомленнях на кшталт рекламних власні назви на позначення авторів, розробників, засновників певних компаній, товарів, послуг: "ART&TECHNOLOGY Не слухати, а відчувати Містер Марк Левінсон. Гуру звуку та всесвітньо відомий розробник ексклюзивних Ні-Гі аудіосистем...», що впливає престижність товару чи послуги.

Важливу роль відіграють у текстах реклами й індивідуальні назви пересічних людей. Це пояснюється психологічними особливостями людини: «люди найбільше цікавляться собою, своїм особистим життям. Людською поведінкою керують не сухі, безпристрасні факти, а... особисті потреби в благополуччі, любові, повазі та самовираженні. Тому текстувик повинен спробувати втягнути читачів реклами в те, про що йде мова у зверненні. Так, втягненим виявиться читач, який побачив в оголошенні зображення схожої на себе людини, людини в ситуації, схожій на його власну, людини, яка говорить тією ж, як вона, мовою» [2, 203].

У рекламних текстах трапляються також індивідуальні імена людей, що надають певні види послуг: «Приватний нотаріус ТОМАЗ Вікторія Ігорівна...»; «Скажи «ні» болю в спині! «Я допоможу тим, кому інші не змогли...» Микола Сергійович Яворський...».

Досить поширеними є антропоніми в ролі суб'єкта дії, процесу, стану чи на позначення особи-споживача, наприклад: «Ярослав проїхав усю країну, перетнув її безкрайні простори; він обрав найдивовижніше місце, щоб попросити руки коханої. І весь цей час вони не втрачали контакту, адже МТС докладає максимум зусиль, щоб кохані були разом...».

Значне місце в рекламних текстах належить і топонімам. Переважна більшість топонімів уживається вмотивовано. До мотивувальних факторів належать:

1. Назва місця виробництва: «VICHY. Здоров'я важливе. Почніть зі шкіри. Гіпоалергенно. Містить термальну SPA-воду VICHY. Вироблено у Франції...».

2. Місце поширення даного продукту: «Олфен» 140 мг трансдермальний пластир. Розумний хід проти болю. Перший в Україні протизапальний та знеболюючий пластир тривалої дії!..».

Інколи власна назва цього класу апелює до фонових знань реципієнта. Наприклад, у рекламі: «Самаіеу» кожна десята жінка у Франції обирає оляг «Жамайю». У цьому випадку ойконім Франція набирає конотативного відтінку як «країна – законодавиця моди і стилю», що привертає увагу сприймачів рекламного тексту.

Досить часто топоніми служать складовими компонентами для творення ергонімів, прагматонімів: «ПОЛТАВА-БАНК відділення здійснює валютно-обмінні операції...»; «ГАЛИЧЧИНА-АВТО»; «ПВКП «ВОЛИНЬСПЕЦТОРГ»; «Підприємство ВОЛИНЬАВТОМОТОСЕРВІС...». Подібні утворення виконують диференційну функцію, тобто відрізняють ці установи, фірми від подібних.

Більшість ергонімів уживається вмотивовано, тобто наявний асоціативний зв'язок власної назви з позначуванним об'єктом. До мотивувальних факторів, зокрема, належать:

- специфіка діяльності чи предмет торгівлі: «Розфарбуй небо Забабахай собі свято Магазин «Салют»...» (салют у значенні «урочисте вшанування кого-, чого-небудь рушничними або артилерійськими залпами, ракетами, спуском і підняттям прапора і т. ін.» [1, 1097]); «Дім меблів» корпусні, м'які та офісні меблі...»; «ОПТИКА Ліцензійні сонцезахисні окуляри збережуть Ваш зір Професійне виготовлення окулярів...» (оптика «1. Розділ фізики, що вичає світло, його властивості та закони. 2. Прилади, інструменти, виготовлені з урахуванням законів відбивання і заломлення світла» [1, 677]);

- місце виробництва та надання послуги: «Мережа кінотеатрів Одеса-кіно... Сеанси кожні півгодини»; Оздоровчий комплекс «Лісова пісня» в с. Оникієво Маловисківського району...»;

- якісна характеристика: «ФОРПОСТ-клініка імунології та алергології Гарантована якість життя...» (форпост – «про район, підприємство і т. ін., що є найбільш розвиненим, передовим і має провідне значення» [1, 1329]); «Поліграфічні послуги Повнокольоровий широкоформатний друк... «Лідер-друж» Поліграфічне підприємство...» (лідер – «про того, хто посідає провідне місце серед інших, подібних» [1, 489]); «Царський» бізнес-центр офісний комплекс, фітнес-центр...» (царський перен. «розкішний, величний, багатий» [1, 1358]);

- потенційний споживач товару чи послуги: «Готельний комплекс ТУРИСТ Єдиний у Кіровограді сертифікований двозірковий...» (турист – «той, хто займається туризмом» [1, 1277]); «Подорожник» туристична компанія...» (подорожник – «те саме, що подорожанин» [1, 824]).

Досить цікавим є пласт лексики, що служить для позначення назв агентств нерухомості: «Центр нерухокої власності Фортуна приватне підприємство...» (фортуна – «щасливий випадок, удача, успіх» [1, 241]); «Експерт Агентство нерухомості...» (експерт – «фахівець, що робить експертизу» [1, 257]), «Респект Агентство нерухомості...» (респект – заст. «повага, шана» [1, 1027]); кредитних спілок: «Обласна кредитна спілка Гармонія...» (гармонія – «поєднання, злагожденість, взаємна відповідальність якостей (предметів, явищ, частин цілого)» [1, 174]); «Кредитна спілка Шанс...» (шанс – «умова, яка забезпечує удачу, успіх у чому-небудь» [1, 1389]); «ПРОСТІР кредитна спілка ...



кредит готівкою на всі потреби – це просто!..» (простір перен. «відсутність будь-яких обмежень, перешкод у чомусь, воля» [1, 989]); страхових компаній: «Страхова компанія УНІВЕРСАЛЬНА...»; «ПРОВІДНА» Страхова компанія...».

Специфічними є назви медичних центрів або клінік, що також мають позитивне стилістичне забарвлення і впливають на впевненість людей у виборі, зокрема: «Надія Клініка Репродуктивної Медицини Програма гарантованого лікування...», «Природне бажання бути здоровим Крапля роси...».

Інколи для позначення підприємств, фірм, організацій тощо використовують індивідуальні назви людей: «Магазин «Слен» Тільки у нас Взгуть на замовлення...»; «Турагентство Анастасія...».

Також ергоніми в рекламних текстах служать для засвідчення достовірності, істинності інформації: «... До того ж Actimel рекомендований для вживання Інститутом мікробіології та імунології ім. І.І. Мечникова Академії медичних наук України...».

До мотивувальних факторів, на основі яких утворені прагматоніми сучасних рекламних текстів, належать:

1) якісна характеристика чи властивості товару: «Вікна «ЛЮКС» металопластикові ВІКНА, БРОНЕДВЕРІ, РОЛЕТИ, БАЛКОННІ РАМИ...» (люкс служить для «позначення чого-небудь надзвичайно розкішного, вигідного, доброякісного» [1, 499]);

2) подібність за розміром: «Нова колекція весна-літо 2008 чоловічий і жіночий одяг великих розмірів БОГАТИР одяг для великих людей...» (богатир перен. «про дужу, кремену, працювиту, віджважну людину» [1, 58]);

3) речовина, яка входить до складу товару: «МАРИНАДО Вся справа в маринаді...»;

4) особа – споживач товару: «Люда Радник з пікантних ситуацій (журнал «Пані») Секрети мудрої жінки» (як свідчить назва, такий журнал призначений для жіночої частини населення);

5) національна специфіка: «Україночка» Помпа у подарунок! Доставка води до вашої оселі та офісу...»; «Горілка Українка своя і краща!...»;

6) зв'язок з місцем виробництва з використанням епідигматичних зв'язків: «Фарби ПСК «Сокіл» по металу, по шиферу, фасадні, інтер'єрні Кіровоградська обл., Кіровоградський р-н, с. Соколівське...»;

7) предмет торгівлі: «Крамниця мильних скарбів Жива енергія природних ароматів...».

Отже, власні назви відіграють вагомую роль у мовному оформленні рекламних текстів, виконують диференційну, інформативну та експресивну функцію. Використання антропонімів, зокрема індивідуальних назв відомих осіб, сприяє створенню авторитетного іміджу товару, зацікавленню реципієнтів рекламованим об'єктом унаслідок довіри до думки знаменитих людей. Основними мотивами використання топонімів є вказівка на місце виробництва, територію поширення продукції тощо. Для позначення назв підприємств, організацій, товарів, брендів, марок автори рекламних текстів обирають лексеми з позитивним конотативним відтінком, що, у свою чергу, впливає на споживача й змушує його зробити вибір певного виду товарів та послуг.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.: Ірпінь: ВТОР «Перун», 2002. – 1440 с.
2. Панкратов Ф.Г., Серегина Т.К., Шахурин В.Г. Рекламная деятельность: Учебник для студентов высших и средних специальных учебных заведений. – М.: Информационно-внедренческий центр «Маркетинг», 1998. – 244 с.
3. Смирнова Т.В. Моделирование рекламного имиджу: Навчальний посібник. – К., 2004. – 166 с.
4. Соболевский М.А. Сообщения рекламного типа как выражение взаимодействия английского и французского языков в новых коммуникационных условиях (на примере Канады) // Мова і культура: Наук. видання. Серія: «Філологія». – Т. 3. – Ч. 2. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2002. – Вип. 4. – С. 94–96.
5. Ученова В.В., Старых Н.В. История рекламы. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 1999. – 336 с.

Олена ШУРИГІНА

ПІДТЕКСТ ЯК ОСНОВНА ЛІНГВО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА МОДЕЛЬ ІСНУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ

(студентка V курсу факультету філології та журналістики)

Науковий керівник – кандидат філол. наук, доцент О.І. Таран

Підтекст – поняття на перший погляд зрозуміле, проте скільки викликає тлумачень та думок, що в свою чергу породжує складність і неоднозначність цього явища. Недарма як в літературознавчій, так і в лінгвістиці ця проблема особливо гостро постала ще з XVII ст., але своєї актуальності і гостроти не втратила і в наш час. Серед тих, хто зробив вагомий внесок у розкриття цього явища, та сформував і розвинув основні теоретичні положення, від першопочатку, де вже можна простежити замаскований спосіб передачі думок, з певними кодами можна простежити з VI–V ст. до н.е. і пов'язаний він з ім'ям давньогрецького байкаря Езопа. Але системно окремі прийоми почали застосовуватися відносно недавно – у кінці XVIII століття (Й. В. Гете «Страждання молодого Вертера», Л. Стерн «Сентиментальна подорож Францією й Італією»). Згодом це поняття було теоретично осмислене у книзі бельгійського письменника М. Метерлінка «Скарб смиренних» (1896) та розроблене у практиці театру К. Станіславським і В. Немировичем-Данченком. До прийомів, що породжують прихований зміст, вдавалися письменники різних генерацій. Великим майстром підтексту в світовій літературі, по праву, вважають Е. Хемінгуей, який дав філософське обґрунтування цьому явищу, і зробив його основним методом освоєння дійсності. Митець порівняв прозу з айсбергом: на поверхні видно лиш одну восьму загального обсягу, тоді як прихована частина містить більшу частину інформацію.

Активне використання підтексту в літературі ХХ століття пояснюється поглибленням скепсису відносно природничо-наукових, логічних методів пізнання світу, адекватного відображення дійсності, переконливого витлумачення її.



Уявлення про підтекст сформувалося на межі XIX та XX століть, у системі Станіславського підтекст набув широкого психологічного значення, де була висловлена гіпотеза, яка стала афоризмом, і яка найточніше підкреслила основну мету творчої діяльності «Сенс творчості – у підтексті» [1, 47–49].

Особливе місце в системі дослідження порушеної проблеми займають праці Гальперіна І. Р., який розробив загальні положення інформаційного кодування, де обґрунтовано три аспекти існування інформаційних кодів, а саме: – змістово-фактуальний;

- змістово-концептуальний;
- змістово-підтекстовий [3, 37–44].

Психологічний аспект підтексту було розроблено і апробовано в повному обсязі Ключеком Г. Д., який опираючись на психологічний момент сприйняття тексту, вивів теоретичне обґрунтування психологічної основи в ньому: «Одна з найбільших таємниць художнього слова полягає в його здатності активізувати процес оберненої воронки, що має пряме відношення до розуміння кодової інформації, а отже і до підтексту. Суть цього явища полягає в тому, що на рецептивний апарат людини діє безліч подразників з навколишнього середовища, які в свідомості відбиваються лише незначною часткою, порівняно з тим обсягом інформації, яку ми отримуємо щодня, шляхом споглядання, та завдяки органам чуття. І ця інша інформація знаходиться на периферії свідомості.

Таку здатність нашої свідомості відобразити в кожний конкретний момент лише частинку навколишнього світу психологи порівнювали з воронкою, в широкий отвір якої входить багато вражень, а «вливається» через вузький отвір лише частина з них. Про це говорив Л. Виготський: «...наш організм улаштований таким чином, що його нервові рецепторні поля в багато разів перевищують його ефекторні виконавчі, і в результаті наш організм сприймає набагато більше вражень, подразнень, ніж він може реалізувати». Але існує й зворотний спосіб відображення нашою свідомістю навколишнього світу. Це можливо тоді, коли буде не відображення, а відтворення у свідомості. Якесь одна деталь явлена у свідомості через слово, здатна викликати таку ланцюгову реакцію асоціацій, що перед нашим внутрішнім зором постає цілісний світ з усіма своїми фарбами.

Тут доцільно буде згадати внесок психофізіолога Л. С. Саямон, який досліджуючи фізіологію людини, помітив, що саме від природи людини залежить її світобачення і світосприйняття. Саме він увів поняття «ефект оберненої воронки» (лійки), суть якого, на думку вченого, пов'язана з початковими відділами нервової системи: саме до них з навколишнього середовища надходить більшість сигналів, значно більше, ніж у вищі. У цьому й полягає ефект оберненої воронки, як лінгво-літературознавчого явища» [8, 47–59].

В словнику літературознавчих термінів подається загальне визначення досліджуваного явища, яке трактується таким чином: «Підтекст – це прихований зміст висловлення, що витікає зі співвідношення словесних значень з контекстом та особливо – з мовленнєвою ситуацією». Іншими словами підтекст – інший план повідомлення, який створюється не довільно, а тими ж засобами, що й основний план, проте саме завдяки ним і створюється новий шар інформації, шляхом накладання цих засобів на досвід та емоцію як автора, так і реципієнта.

Серед таких засобів можна виділити:

- засоби лексичного рівня (метафора, метонімія, перифраз, порівняння тощо);
- засоби ситуативного рівня (факти, події, раніше згадані);
- асоціативні засоби (поняттєві, емоційні зв'язки, які виникають між тим, про що йде мова, і досвідом автора або реципієнта).

Іншим планом вираження підтексту як поняттєвої категорії є сугестивність, під якою розуміють властивість тексту нести, окрім конкретної інформації, ще й таку, яка сприймається на рівні інтуїції.

Як синонім до терміну підтекст вживаються поняття «імпліцитні смисли» – неявний, прихований смисл, який виводиться слухачем (читачем) із значень мовних одиниць під впливом конкретної ситуації та контексту спілкування в текстовій канві твору.

Текст художнього твору являє собою складну багаторівневу цілісну структуру, створену із мовного матеріалу і наповнену значним обсягом різнотипної інформації. Це зумовлено, з одного боку тим, що мовні одиниці всіх рівнів, перебуваючи у тісному зв'язку і взаємодії, творять детерміновану автором «внутрішню композиційно-сміслову єдність» [2, 155], кожен елемент якої і вся система в цілому набувають особливого семантичного навантаження, а з іншого – властивістю самої мови породжувати «проективні» форми: «Мова ніби надбудовує над лінією мовлення додатковий багатовимірний простір, у постійному контакті з яким мовлення розширює свої можливості» [7, 186].

У процесі творчості реалізується не тільки активний потенціал мовних одиниць, а й народжуються нові естетичні значення, тобто відбувається «образно-естетична трансформація засобів загальнонародної мови» [2; 155] та створення надслівних змістових єдностей. Тому текст художнього твору може нести не тільки інформацію об'єктивної дійсності, а й містити приховану інформацію, яка впливає з усього тексту і не має спеціального мовного вираження. Цю глибинну інформацію, що сприймається адресатом (читачем) на основі співвіднесення вербально вираженого змісту з контекстом і мовленнєвою ситуацією, а також емотивним досвідом і називають підтекстом.

Текст сучасного художнього твору – це різнорівневе багатопланове утворення, в якому співіснують і взаємодіють різні світоглядні концепції. Він передбачає діалог автора й читача (читачів). Межі такого тексту значно ширші, ніж межі самого художнього твору.

Явище підтексту, що активно використовується в художніх творах, ще не дістало вичерпного й однозначного пояснення в сучасній науці, воно досліджується і розвивається. Зумовлено це не тільки специфікою цього явища, а й складністю й багатогранністю самого тексту, який може бути охарактеризований як одиниця, що володіє різними спектрами свого існування. Тому в дослідженнях підтекст розглядають і як явище семантичне (І. Гальперин), і семасіологічне (В. Миркін), і синтаксичне (Т. Сильман), і прагматичне (В. Кухаренко).

Наприклад, у концепції Т. Сильман [14, 85], яка є однією з перших спроб осмислення підтексту, це явище кваліфікується як дистантний повтор. І. Гальперин [3, 28], ототожнюючи категорію змісту й інформації, говорить про підтекст як про змістово-підтекстну інформацію, яка передається «завдяки властивості одиниць мови породжувати



асоціативні і конотативні значення, а також завдяки властивості речень прирошувати смисли». В. Звєгінцев не розрізняє поняття «підтекст» і «пресуппозиція», і пояснює підтекст як умови правильного розуміння речення чи вислову [6; 221]. О. Горшков [4, 116] тлумачить підтекст як відношення автора до теми, а В. Одинцов [12, 52–79], не виділяючи окремо підтекст, розглядає предметно-логічний і емоційно-експресивний аспекти тексту.

Отже, незважаючи на розходження у визначенні цього явища, більшість вчених все ж сходиться в тому, що підтекст не має спеціального мовного вираження й існує як компонент вербально оформленого змісту. В його основі, на думку І. Гальперина, «належить здатність людини до паралельного сприйняття дійсності відразу в кількох площинах ...» [3, 40].

Підтекст – це своєрідна форма реалізації тексту, який не можна зводити лише до лінгвістичних і літературознавчих засобів, оскільки важливу роль тут має також той емоційний фактор, який не завжди формується шляхом використання різноманітних художніх засобів, і може досягатися завдяки асоціюванню

Так, наприклад, вербально виражений зміст філософської поезії Д. Костенко «Осінній день, осінній день, осінній!» – це картина погожого осіннього дня. Імплицитний зміст цього твору асоціативний і розкривається тільки з урахуванням символічного значення образу осені як певного періоду людського життя. Глибокий підтекст філософського спрямування прочитується і в сонеті М. Зєрова «Kosmos», зокрема в рядках: «А дні летять, як вітер, рвуть стерно // І топлять нас. І білий цвіт латаття // Вертають на мулке і чорне дно». Протиставлення символічних значень чорного й білого кольорів втілює ідею співмірності вічного й минушого, виражає особливість світосприймання поета, його розуміння світопорядку.

Підтекст художнього твору хоч і характеризується невизначеністю, але він, як правило, передбачений автором. Письменник, оперуючи значеннями мовних одиниць, використовуючи прийоми, які породжують переосмислення цих значень, проважують різночитання, творить багатоплановість тексту, засновану часто на власних індивідуальних асоціаціях. Процес декодування значення тексту, сприйняття глибинного змісту пов'язаний з мовленнєво-мисленнєвою діяльністю читача, яка залежить не тільки від його загального рівня розвитку, а й інтуїції, уяви, асоціативного мислення, мовного чуття.

Отже, підтекст не може впливати тільки із суми значень використаних в тексті слів, словосполучень, речень, складних синтаксичних цілих – його розумінню передедує складний процес. Російська дослідниця Н. С. Валгіна виділяє у цьому процесі такі стадії, як «вибір в словах контекстуально актуалізованих значень, вияв поверхневого змісту на базі цих значень, осягнення внутрішнього змісту з урахуванням контекстуальної мотивації» [1, 247].

Підтекст хоч і належить до маловивчених елементів текстової структури, але він відіграє важливу роль у реалізації загального змісту тексту. Ступінь і глибина його сприйняття визначаються не тільки прийомами використання мовних і графічних засобів, а й залежать від культурного, освітнього, інтелектуального рівнів розвитку читача, його уяви, інтуїції, асоціативного мислення, мовного чуття. Сучасна література, у якій активно використовується нелінійне, багаторівнєве письмо, активізує читача, робить його співтворцем, а процес читання – співтворчістю. І найповніше це виявляється в розкодуванні тексту, в проникненні в «задзеркалля» мови, в осягненні глибинного змісту.

Людська діяльність не повинна зводитись до експлуатації мови, бо «...людина, не навчена мислити самостійно, оволодіваючи світом за допомогою заданих, уже існуючих значень презентованих змістів, потрапляє в стихію ідеології влади, державності, стає «гвинтиком» у величезному соціополітичному механізмі. В результаті вона починає жити в фантомному світі псевдодумок, псевдопочуттів, псевдодій. Так з'являється «сіра більшість», що вірить в одну єдину для нього істину» [5, 18].

Підсумовуючи все вище зазначене, можна сказати, що проблема знаходження кодів тексту в автора, є багатоплановою і недокінця дослідженою. А багатоплановість ця зумовлюється психологічними властивостями реципієнтів, а саме тим, що кожна людина, прочитавши твір, накладає на нього свій досвід і знання, тим самим формуючи свій код, але який підпорядковується коду автора. Якщо ж цей код не підпорядковуватиметься авторському задуму (коду), як результат виникатиме хибне, помилкове сприйняття тексту, а відтак і його квазіінформативність.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Валгіна Н.С. Теория текста. – М., 2003. – 302 с.
2. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963. – 189 с.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. – 98 с.
4. Горшков А.И. Русская стилистика. – М., 2001. – 456 с.
5. Е. А. Усовська «Постмодернізм в культурі ХХ віку». – Мінськ, 2003. – 379 с.
6. Звєгінцев В.А. Предложение и его отношение к языку и речи. – М., 1976. – 150 с.
7. Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление. – 1972. – 325 с.
8. Ключек Г. Д. Энергия поэтического слова. Збірник статей. – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного Університету імені Володимира Винниченка, 2007. – 448 с.
9. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. / О поэтах и поэзии. – С.–Петербург, 1999. – 276 с.
10. Мацько Л.І. Информативність і образність як основні ознаки тексту //Проблеми й методика лінгвістичного аналізу тексту. – Харків, 1994. – 309 с.
11. Мацько Л.І., Сидоренко О.М., Мацько О.М. Стилистика української мови. – К., 2003. – 507 с.



Юлія ЯКУНкіНА

МІСЦЕ ПРЕДИКАТИВ ДЕЛІМІТАТИВНОСТІ В ЗАГАЛЬНІЙ СТРУКТУРІ СИСТЕМИ ПРЕДИКАТИВ

*(магістрантка факультету філології та журналістики)**Науковий керівник – доктор філол. наук, професор В.М. Ожоган*

Проблема аспектуальності дієслова, якій властиві різні прояви та ознаки реалізації в слов'янських мовах, має досить тривалу наукову історію, але за свідченнями сучасних лінгвістичних студій українських та зарубіжних мовознавців залишається актуальною, знаходить нові аспекти теоретичного й практичного аналізу з урахуванням взаємодії граматичних та семантичних ознак дієслова. Багатогранність явища аспектуальності спонукала багатьох учених розглядати її як сукупність функціонально-семантичних полів, з-поміж яких головними визначено категорію виду (КВ) та способи дієслівної дії (СДД).

Способи дії (СД) потрактовано лінгвістами як семантичні групи дієслів на основі спільності типу протікання події. Також під СД розуміють значення семантико-словотвірних угруповань дієслів, які виокремлюють на ґрунті модифікації семантики вихідної дієслівної форми з погляду темпоральних та квантитативних характеристик [7]. У класифікаціях СДД значне місце посідають дуративно-детермінативні СД, одним із різновидів яких виступає делімітативний. Делімітативність як семантична категорія знаходить своє відбиття в системі дієслівних предикатів.

Темою статті є аналіз особливостей природи предикатних знаків, зокрема предикатів делімітативності.

Головну роль у формуванні структури речення відіграє предикат, що визначає якісний і кількісний характер непередикатних знаків, субстанційних компонентів із власне-предметним значенням, указує на їхні семантичні функції та відношення між ними. У лінгвістичних студіях дотепер відсутній системний аналіз делімітативних дієслівних предикатів та дослідження їх функціонування в семантико-синтаксичній структурі речення.

Мета статті полягає в обґрунтуванні виділення та описі предикатів делімітативності, а також у визначенні їхнього місця в класифікації предикатів сучасної української мови.

Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань**: 1) дослідження семантики предикатів делімітативності в українській мові, їхніх ідентифікаційних та диференційних ознак; 2) аналіз граматичних властивостей предикатів цієї групи, які б протиставляли або наближали делімітативи до одиниць інших груп або полів предикатних одиниць.

В українській лінгвістиці над цією проблемою працює ряд дослідників, серед яких І.Р.Вихованець, К.Г.Городенська, А.П.Загнітко [2; 3; 4]. До недавнього часу послуговувались класифікацією, у якій предикати за своїми семантичними параметрами розподілено на два великі класи – предикати дії та стану, які, у свою чергу, диференційовано далі на підкласи, групи тощо. На основі цієї узагальненої класифікації предикатів І.Р.Вихованець опрацював більш конкретну шестикомпонентну класифікацію, згідно з якою предикатні синтаксеми семантико-синтаксичної структури простого елементарного речення розподілено на чотири основні типи: 1) предикати дії, що позначають діяльність, породжувану суб'єктом-діячем і ним активним й безпосередньо стимульовану; 2) предикати процесу, що вказують на динамічну ситуацію, яка не передбачає активного виконавця дії, а стосується суб'єкта процесів, які ним не породжуються й активно та безпосередньо не стимулюються; 3) предикати стану, орієнтовані на пасивність суб'єкта і пов'язані з його неперманентною характеристикою; 4) предикати якості, що позначають постійну, внутрішню, невід'ємну щодо предмета ознаку [2, 93-111]. Крім того, І.Р.Вихованець виокремлює локативні предикати (власне-локативні, процесуально-локативні, акціонально-локативні), які вказують на стан предмета в просторовому плані, зазначаючи, що їх можна кваліфікувати як предикати стану, і кількісні предикати, які характеризують предмет з означено-кількісного та неозначено-кількісного боку. На наш погляд, такий поділ предикатів є більш дієвим, оскільки відбиває загальні та істотні семантичні характеристики предикатів, які визначають його семантичний тип [2].

Таким чином, у семантиці дієслова знаходить своє вираження дія, процес, стан. Вони пов'язані між собою певною системою ознак (статичність/ динамічність, тривалість/ нетривалість, відсутність/ наявність часової пов'язаності, поступовість/ непоступовість). Стани відрізняються статичністю, неактивністю, нефазовістю існування.

У своїй семантиці предикати представляють собою поєднання лексики й синтаксису. Крім того, вони характеризуються додатковими параметрами конкретності й абстрактності в співвіднесеності з часовою віссю.

Поняття делімітативності реалізується у межах категорії граничності/ неграничності, яку вважають семантичним узагальненням способів дієслівної дії (СДД). СДД різняться між собою конкретним характером граничності/ неграничності дії, який визначає тип її протікання: результативність/ нерезультативність, часова межа, межа інтенсивності тощо.

У лінгвістиці відомі спроби науковців класифікувати СДД як: 1) семантичні розряди, які об'єднують усю дієслівну лексику незалежно від експліцитного чи імпліцитного вираження ознаки «часоперебігу та часорозподілу дієслівної дії» (О.В.Бондарко, М.О.Шелякін) [8]; 2) обов'язково формально виражені лексико-граматичні розряди (ЛГР) дієслів, які позначають часові, результативні й кількісно-результативні модифікації процесуальних ознак, представлених значеннями твірних основ (Н.С.Авілова) [1]. Отже, розглянуті підходи ґрунтуються на різних принципах: перший – на спільному для певної групи дієслів лексичному значенні, другий – на словотвірній семантиці.

А.П.Загнітко у своїх дослідженнях послуговується класифікацією О.В.Бондарка, хоча зазначає, що вона не є викінченою, оскільки семантичних груп можна виокремити дуже багато й лише окремі з них формально визначені [4, 223]. Також автор звертає увагу на те, що серед усього загалу дієслів вирізняються такі, які реалізують свою семантику лише в умовах певного контексту (дистрибутивні) і модифікують своє значення в межах іншого контексту, що засвідчує наявність інваріантних і контекстуальних аспектів дії [4, 219].



Найбільш повною та послідовною вважають класифікацію, запропоновану авторами колективної праці «Теорія функціональної граматики», у якій ураховано різні варіанти СД граничних та неграничних дієслів, описано 49 СДД [8, 73-85].

І.Р.Вихованець та К.Г.Городенська поділяють дієслівні роди (способи дії), які об'єднують однovidові дієслова доконаного виду, на три групи: 1) часові, або фазові; 2) кількісні; 3) результативні [3, 235-242]. Так, до часових дієслівних родів належать починальний, обмежувальний, або делімітативний, тривало-обмежувальний, або пердуративний, та фінальний.

У класифікації, яку пропонує Ядвіга Ставницька, значне місце посідають детермінативні СД або дуративно-детермінативні. З-поміж них вона розрізняє делімітативний СД, пердуративний та семельфактивний [7].

Делімітативний СД (дія, обмежена часовою рамкою, яку оцінюють, як недовготривалу): *Щоб нагнути деревце додолу, бо інакше не можна було обірвати ягід, - треба було довго пововтузитись* (Володимир Гжицький); *Машина в їхнє в ліс, попетляла ще трохи по тісній просіці і вискочила на галявину* (Антон Хижняк).

Пердуративний СД (дія зазвичай тривала, яка заповнює собою весь проміжок часу): *Третю ніч він просиджує поспіль Біля ніг її прямо на ліжку* (Аліса Юрченко); *Знаючий дорогу топче, а незнаючий ніч пролежує* (Нар. творчість).

Семельфактивний СД: підгрупа нейтральна (що означає один «квант» розчленованої дії). Семельфактиви Я.Ставницька розуміє в широкому сенсі. До них належать такі групи: власне-семельфактиви, підгрупа семельфактивно-демініутивна, підгрупа семельфактивно-аугментативна й семельфактивно-протяжна. До семельфактивів у вузькому значенні належать лише дієслова, які співвідносяться з мультиплікативами. *Серед них я прочитав одну і враз скрикнув, гойднув щосили тільцем* (Олександр Драгун); *Та раптом несподівано для всіх він сильно стукнув своїм посохом по підлозі* (Володимир Малик).

В українському мовознавстві не існує загальноприйнятого витлумачення, яке б характеризувало делімітативність. Окрім того, словники української мови не подають цього визначення, хоча термін «делімітативний» неодноразово використаний лінгвістами. Походження мовознавчого терміна «делімітативний» простежуємо від латинського слова *delimitus, delimita, delimitum* – відшліфований, а також від англійського *delimitative* – обмежувальний, розмежувальний.

Темпоральна модифікація дії здійснюється через уточнення часових умов протікання дії, встановлення часової межі і відношення дії до цієї межі, а також ступеня протяжності часового інтервалу й темпорального відношення дій одна до одної. Часові умови протікання дії пов'язані з виокремленням однічної та двобічної межі дії. Дієслова з двобічною межею розподіляють на моментальні (протяжність часового інтервалу наближена до нуля) та немоментальні. Серед немоментальних дієслів, залежно від ступеня часової протяжності інтервалу, заповненого означуваною дією, виділяють дієслова делімітативного СД. Делімітативні дієслова відносяться до темпоральних способів дії (невелика протяжність часового інтервалу, заповненого дією) і водночас виражають кількісні характеристики дії (незначну інтенсивність).

Делімітативний спосіб дії твориться від дієслів, що означають неграничні процеси, за допомогою префікса **по-**; дієслова цього СДД описують деяку «порцію» дії, яка оцінюється як невелика й обмежена часом, протягом якого вона відбувалась: *Косарі трохи спочили, хто поклепав косу, хто тільки помантачив, й пішли докошувать* (Олександр Кониський); *Декому з в'їтів доведеться покопіти в повітряних канцеляріях, а тоді за розпискою зададуть папери до сейфів...* (Роман Андріяшик); *Ні, вона вже краще постоїть, та помокне, та припилує* (Улас Самчук).

Однією з основних функцій дієслів з префіксом **по-** є позначення дії, що відбувається в певний проміжок часу. Це значення автори називають по-різному, але суть багаточислених термінів однакова: усі вони означають здійснення дії протягом якогось проміжку часу й припинення її. Конкретизація цього проміжку відбувається поєднанням дієслова з префіксом **по-** з різними часовими показниками: **якийсь час, трохи, недовго** тощо, напр.: *Покомизишся трохи, посперечасися та знов до нього ж з поклоном!* (Марко Кропивницький); — *Почекай, політують трохи тут — далі пойдуть* (Михайло Стельмах); *Скільки ж золота, оплаченого життями наших батьків і дідів, пішло на той червоний прапор, що кілька днів помайорів над Віднем?*... (Оксана Забужко); *Він трохи помолотив пальцем по столі, потім достав папіросу й закурих: одчепись, мов! не маю часу базікати* (Іван Нечуй-Левицький).

Найбільш характерним аналітичним відповідником для дієслова з префіксом **по-** є конструкції моделі *твірне дієслово + якийсь час*. Облігаторне семантичне «якийсь час» у такій конструкції еквівалентне за семантикою префіксові **по-** в складі відповідного похідного дієслова.

Явище делімітативності розглянуто нами в системі граничної семантики дієслова. Делімітатив означає деяку «порцію» дії, яка оцінюється як невелика і обмежена часом, протягом якого вона відбувалась.

Аналізованим предикатним синтаксемам притаманні такі основні ознаки:

1. Вид. Делімітативні предикати функціонують у формі доконаного виду. Мають тенденцію до перетворення у видовий корелят.
2. Часова локалізованість. Денотат делімітативного предиката має чітку локалізацію, що обмежена на часовій осі з двох боків.
3. Нефазовість. Делімітативним предикатам не властивий фазовий характер існування, оскільки вони означають події, що не розкладаються на окремі елементи.
4. Низький ступінь інтенсивності/ефективності.
5. Немоментальність дії.
6. Динамічність, зумовлена усвідомленим характером суб'єкта, що відбивається на розширеній валентній рамці предиката.

Типовим формально-граматичним репрезентантом делімітативного предиката є дієслово. Дієслівні предикати становлять найпоказовішу частину всієї сукупності предикатів, що дає підстави виокремлювати делімітативність як специфічну категорію в системі дієслівних значень.



БІБЛІОГРАФІЯ

1. Авилова Н.С. Вид глагола и семантика глагольного слова. – М.: Наука, 1976. – 328 с.
2. Вихованець І.Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови / АН України. Ін-т української мови. – К.: Наук. думка, 1992. – 224 с. – Бібліогр.: с. 215-220.
3. Вихованець І.Р., Городенська К.Г. Теоретична морфологія української мови. – К.: Університетське вид-во „Пульсари”, 2004. – 400 с. – Бібліогр.: с. 391-398.
4. Загнітко А.П. Теоретична граматики української мови. Морфологія. – Донецьк: ДонДУ, 1996. – 437 с.
5. Никитевич А.В. Номинативные ряды глагола в организации деривационного поля «детерминативности» [Електронний ресурс] // Веснік Гродзенскага дзержаўнага універсітэта імя Янкі Купалы. – Серыя 1. Гуманітарныя навукі. – Гродна, 2004. – № 2 (26). С. 165 – 171. – Режим доступу до журн. : http://www.grsu.by/html/ctt/IzdatN2_04.pdf
6. Словник української мови: В 11 т. – К.: Наук. думка, 1970 – 1980. – Т. 6-7.
7. Ставницка Я. К вопросу о выделении способов глагольного действия в русском языке [Електронний ресурс] //Балканская русистика. – Режим доступу: <http://filologija.vukhf.lt/4-9/doc/Stawnicka.doc> Теория функциональной грамматики. Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис (Бондарко А.В., Шелякин М.А. и др.). – Л.: Наука, 1983. – 348 с.