МОВОЗНАВСТВО

А.І.Бондаренко

Мовостиль художнього тексту крізь призму "ігрових" теорій

Філологічний (наприклад, лінгвостилістичний) аналіз для сприйняття й розуміння текстів модерного напряму виявляється недостатнім. За цих умов актуальними стають світоглядні призми, наприклад, теорії герменевтики, рецептивної естетики, іронії, карнавалізації та діалогізму, які об'єднує концепт гри. Окреслюючи його, Йоган Гейзінґа зазначає, що існують спільні риси, які зближують зазначені світоглядні системи з художньою мовою. Це обмеженість певними часовими та просторовими рамками, підпорядкованість відповідним, добровільно прийнятим правилам і перебування поза сферою необхідності та матеріальної користі. В основі обох лежить атмосфера піднесеності й напруги. Приховування семантики, що спричинює розвиток образності, ритмічна організованість, акцентування тексту з допомогою звукових засобів – усе це вияви ігрового руху в образному мовленні [1].

Представники філософських напрямків, об'єднаних ігровими підходами до художньої дійсності (Ганс-Ґеорг Ґадамер, Мартін Гайдеґґер, Поль Рікер, Михайло Бахтін, Річард Рорті й ін.), розглядають проблему номінації в художньому мовленні у зв'язку з тим, що образне слово виконує особливу референтну роль. Воно стає зрозумілим не через співвідношення з видимими реаліями, а через контекстуальні зв'язки всередині текстової структури: "мова говорить одна й наодинці з собою" [2].

Оскільки текст являє собою словесне плетиво, а коло – окремий вид такого переплетіння, то тлумачення лексем за суто словесним контекстом – особливий спосіб колообігу. У структурі художнього мовомислення слово "пориває" з реальною дійсністю й пояснюється з допомогою інших одиниць мовлення, що презентують текст як систему. У такий спосіб утворюється простір для гри.

Ігровий підхід до тексту розкриває спосіб існування, який залишається від початку й до кінця буттям-інтерпретацією. Ключове слово новели Емми Андієвської "Джалапіта", винесене в сильну позицію тексту й повторюване в кожній із притч, на основі яких побудовано новелу, не співвіднесено з жодним із денотатів реальної дійсності.

Для опису "зовнішності" Джалапіти використано лексику різних парадигм: "людина", "тварина" та "механізм": ***руки, ноги, губи, живіт, лапи*** та ***додаткові лапи й ноги: Він сидів такий незграбний і сумний, опустивши руки й лапи на землю*** [4, с. 8]. ***У нього над губою вже зробилися з піску вуса (с. 9). Він зішкрябав свою голову з космосу (с. 12). Коли Джалапіта їздив трамваєм або метро, він лишав свої додаткові лапи й ноги в багажних сховищах (с. 16).*** Розмір цієї міфічної істоти описано таким, що коливається від найменшого (***Джалапіта заліз прохолодитися в кавун (с. 12))*** до найбільшого (***Він зішкрябав свою голову з космосу докупи разом з повітрям (с. 12).*** У мовнохудожньому обширі новели Джалапіті одночасно приписується й беззахисність, і всевладність: ***Джалапіту можна вбити однією необережною думкою (с. 9). Коли Джалапіту примусили якось уранці робити гімнастику, а йому було незручно відмовитися, щоб інші не червоніли від їх нетактовності, сталася затьма сонця (с. 14).*** Наведені мовнохудожні фрагменти поєднуються поняттями невизначеності, неокресленості.

Семантика змінності, плинності підтримується в контексті всієї новели. Опис зовнішнього вигляду та способу живлення міфічної істоти містить повтор слова ***хмари***. Завдяки контекстуальній взаємодії з текстовим фрагментом ***кожного разу у нього інше ім'я*** у внутрішній структурі слова ***хмари*** актуалізується периферійна сема "змінність": ***Джалапіта живиться хмарами, і лапи у нього хмари, і руки у нього хмари, і кожного разу в нього інше ім'я (с. 7).*** Уявлення про динамічність, невловність конденсується в прикметниках ***плинний*** і ***переходовий: Джалапіта має тільки одну сталу прикмету: доброту, решта все плинне (с. 16). Джалапіта робить світ плинним (с. 14). Я переходовий (с. 13).***

Семантична лінія зворотності, релятивності, що "протистоїть усьому готовому й завершеному, всіляким претензіям на незмінність і вічність" [3], акцентується з допомогою повтору слова ***вода***: ***Хто бачив моє обличчя, – сказав Джалапіта, – той завжди дивитиметься на воду (с. 16). Він постав з простого перекручення двох санскритських слів jali pitar, що означає батько води, і jail cara, той, що живе у воді (с. 14).***

Отож, онім ***Джалапіта*** постає у світлі трансформативної, ігрової сутності сущого й осмислюється як дух інтерпретації, що виростає з релятивності сприйняття й тлумачення об'єктів і явищ*:* ***Він кожен із існуючих предметів і людей, але він не вони, він Джалапіта (с. 7)***.

Саме довільністю знака представники герменевтики мотивують послаблення зв'язку лексичних одиниць із навколишньою дійсністю: слово

ніколи не розкриває сутності того, що воно називає. Воно самоцінне, подібно до того, як монета містить у собі свою вартість, а не вказує на неї як на щось зовнішнє [5]. Зв'язки між словом і предметом замінюються зв'язками певної одиниці мовлення з конкретними словами: "Ізолюючи й звільнюючи саме мовний момент слова і створюючи нову мовну єдність і її конкретні підрозділи, лінгвістика оволодіває методично своїм предметом – індиферентною до позалінгвальних цінностей мовою" [6]. Це створює умови для самореференції. Одиниці поетичного мовлення зазнають саморозвитку в художньому тексті. Мовний образ продукує "багатоголосся сенсу", підтримуваний лише елементами текстової структури. Мова з беззаперечного і єдиного втілення сенсу й правди стає однією з гіпотез змісту [7].

У межах текстового простору виникає своєрідний "монологічний" характер художнього мовлення: "Розв'язана у такий спосіб на свою власну свободу, мова може бути через те стурбована єдино лише собою самою" [8]. У цьому розумінні художній дискурс є "самотнім". Як бачимо, тут ідеться про його особливе розуміння, пор.: "Мовленнєва образність виникає у разі встановлення особливого роду семантичного зв'язку між двома мовними одиницями, коли матеріальний знак однієї мовної одиниці асоціюється зі значенням іншої" [9]. Образ стимулює гру-інтерпретацію.

Реалізуючись у текстовій площині, слово стає елементом структури мислення. Так у ході тлумачення тексту зближуються мова й думка. Мова не є дзеркальним відображенням дійсності: це нова реальність, яка пов'язана зі власною ситуацією й може стати зрозумілою через співвіднесення з нею самою. У неї своя, особлива історія – історія дискурсу.

Це дає підстави твердити, що слово в поетичній мові самодостатнє, бо воно – елемент не зовнішнього світу, а нової словесно-образної структури. Воно більше не повертається до предметного тла, не мотивується зв'язками з видимими реаліями, бо переорієнтовується на інший вербальний світ, відчутний і самодостатній у своїй знаковості. У цьому розумінні елемент художнього мовлення перебуває замкненим серед інших вербальних одиниць: коло "має сенс, тому що напрям і спосіб колообігу визначаються самою мовою", отож "характер і розмах цього руху нам хотілося б осмислити з самої мови, вникнувши в її переплетіння" [10]. Семантичний колообіг, самозамкненість елементів спостерігаємо в тексті поезії Івана Малковича "Пташина елегія", де внутрішня наповненість ключового слова – індивідуалізму ***пташиність*** – розкривається на основі контекстуальних зв'язків усередині тексту. Текстоутворювальну функцію тут відіграє образна паралель ***дитина – пташка***. Лексико-семантичні одиниці орнітологічного змісту ***пташка, пташина, пташиний***, що

мотивують наведений індивідуалізм, стають у творі носіями філософських узагальнень. Так вибудовується словесно-асоціативний ланцюг ***пташка – душа – людина – дитина.*** У віршовій площині актуалізуються його перша й остання ланки. Вони зближуються через внутрішню наповненість звукових та пластичних образів, основу яких становлять лексико-семантичні одиниці ***літати, пурхати, щебетання: вони й літати ще не розучились ще пурхають нівроку ще в їхніх головах відчутне щебетання.*** Таке взаємопроникнення стимулює експлікацію семантики наведеного індивідуалізму, який постає на тлі понять "чутливість", "світоглядна досконалість" (***немовби в грудочці замерзлої пташини вони свою пташиність вже хоронять***). ***Пташиність*** протиставляється зрілості, дорослості, що асоціюються з духовним змалінням (оцінна метафора ***лише по жменьці втілено душі***): ***куди дівається вона? Чом не росте із нами? Чом кожному лиш раз і лиш по жменьці втілено душі?*** Уявлення про вік окремої особи переноситься на все людство, яке поступово втрачає своє вразливе емоційне осердя, а з ним і призначення гармоніювати світ. Семантика втрати, тотожної глобальному духовному спустошенню, підтримується графічно. Наприкінці поетичного циклу віршові рядки стають дедалі коротшими:

Усе сумнішу душу залишаєм
У спадок по собі
Самотніші й смутніші
Приходять покоління
Людей
Пташок
Дерев [11, с. 13].

Митець, за "ігровими" теоріями, виступає, з одного боку, як майстер правдивості, а з іншого – зваби [12], яка дає поштовх інтерпретації. Остання полягає в перетворенні прихованої семантики на оприявнену, тобто показує семантичні рівні, які приховуються буквальним значенням: виступаючи як арбітр між різними концепціями інтерпретації, герменевтика працює на виключно семантичному рівні, й у цьому виявляється її універсальність. Її завдання – показати, що існування не йде за словом чи за рефлексією, а "бере свій початок в екзегезі значень, що закорінені в світі культури" [13]. Інтерпретацію спрямовано на подолання "культурної" дистанції.

Особливості філософії в її проекції на лінгвістичні проблеми виявляє категорія діалогізму (Михайло Бахтін). Це поняття не слід розуміти буквально: діалогічні відношення набагато ширші за діалогічне мовлення.

Перші мають специфічний характер, бо не зводяться ні до власне лінгвістичних, ні до логічних величин, а займають проміжне місце між ними. Вони можливі лише між висловлюваннями різних суб'єктів, які мають, проте, спільний предмет мовлення, тобто торкаються однієї смислової площини. Діалогічними є судження різних, почасти незнайомих людей, навіть тих, що жили в різні епохи, з одного питання. Зміст художнього висловлювання різні реципієнти сприймають по-різному, тому завжди існує проблема "двоголосого" слова (Михайло Бахтін). Його використання зумовлює сприйняття, розуміння, осмислення й переосмислення, тобто "почутість" – своєрідну інтерпретаційну відповідь. Художній дискурс вступає в діалог, котрий не має смислового кінця, адже лексична одиниця невичерпна в семантичному плані: те, "що один мовець має на увазі й що прагне донести до співрозмовника, проходить повз цього співрозмовника, який реально отримує через мову дещо інше" [14].

Діалогізм – це спілкування у просторі спільного культурологічного контексту. Семантичне наповнення оніма ***Офелія*** в тексті однойменної новели Євгена Гуцала вибудувано на основі певного соціокультурного коду. Перша конотативна оболонка цього слова формується в змістовій площині драми Шекспіра "Гамлет". Тут ***Офелія*** набуває таких переносних уживань: "прекрасне створіння" (це ***німфа*** (Гамлет), ***мавка***, ***квітка*** (Королева)) й "та, що естетизує страждання": ***"Лаерт. Журбі, стражданню, лиху, навіть пеклу вона краси й приваби надає"*** [15]. Згаданим жіночим іменем в аналізованому тексті названо скульптуру, над якою працює митець, віддаючи данину пам'яті про свого загиблого друга. У новелі, побудованій за принципом "текст у тексті", стилістично адаптовано розповідь про політв'язня, що загинув, утікаючи з місць позбавлення волі: ***"Він плив недовго, десь після обіду за ним похопились. Над океаном забринів літак. Отой повільний, лінькуватий "кукурузник". Скоро пілот побачив імпровізований пліт, став кружляти над ним і, знизившись, із кулемета розстріляв людину***" [16]. Семантично проектуючись на потрійну текстову структуру, онім ***Офелія*** набуває множинної конотації.

У той час як в узуальній мові спостерігається стирання образного наповнення слова, художня продукує фігуративні, образоносні риси. Естетично валентне мовомислення засновано на грі з образами. Воно, на думку Йогана Гейзінґа, недемократично зорієнтоване в тому розумінні, що його розраховано на реципієнтів певного, елітного кола – це замкнена культурна група. Як частина культури, воно не виникає з гри, не відділяється від неї, а "розігрується". Якість художньої мови, як і гри, залежить від

того, як в обох випадках дотримуються ігрових правил. При цьому пов'язані зі словами поняття завжди залишаються невідповідними "потокові життя". Фігуративне, образно багатогранне слово постає як альтернатива "буквальної" картини буття.

У невизначеності приховано й "невичерпність" тексту. Остання стимулює до власного вибору. Взагалі художній текст, як уважають представники рецептивної естетики, набагато бідніший, аніж його потенційна реалізація. На основі вже створеного автор будує власну текстову версію, відмінну від першої: "Коли ми опрацьовуємо у тексті стійкий зразок, ми знаходимо нашу "інтерпретацію" у загроженому стані, оскільки існують інші варіанти інтерпретацій, що викликає новий простір невизначеності" [17]. Художня мова завжди допускає семантичну варіативність як наслідок індивідуального прочитання. З іншого боку, "текст провокує певні сподівання, які ми проектуємо на нього так, що зменшуємо полісемантичні можливості до єдино можливої інтерпретації, узгодженої з викликаними сподіваннями, і таким шляхом вибираємо індивідуальне конфігуративне значення" [18].

Художня мова амбівалентна в тому відношенні, що перебуває на межі абсурдності й мудрості. У тексті новели Євгена Гуцала "Оргія" умовний характер різниці між "життєвою" та "мортальною" обрядовістю підкреслюється уживанням слова ***поминки*** замість ***свято (гименини)*** й конденсується в оксюморонічному утворенні ***веселі поминки***: ***"А хто ж знав, що таке свято? – кашлянув Петро-фершал"*** **[19, с. 299].** ***"Веселі поминки по собі справляв знатний їхній односелець, а веселі поминки мали не менш чудно й завершитись, тільки, звісно, не ямою на цвинтарі" (с. 300).*** Слова, що поза текстовою структурою мають протилежне значення, у відповідному лексико-смисловому оточенні стають контекстуальними синонімами: ***"Тільки я не пойму... Казали – похорон по тобі, а тут – гименини, обманули стару" (с. 300).***

Якщо звичайне карнавальне дійство спирається на подолання жорсткої регламентації місця, що займає людина в соціальній ніші, то в текстовому просторі новели показано "перевертання" буттєвих та обрядових ролей: дядько Кирило стає "небіжчиком", а його гості – "поминальниками": ***"Значить, ти, Кириле, вроді покійник? – поспитав Федір Коршак" (с. 299).*** Пародійність поминальної обрядової ситуації підкреслює релятивність у сприйнятті дійсності: ***"Кирило Іскра тішився, що гості його – кислогубі й кислоокі, що хмару печалі внесли до хати, хоч сокиру в тій хмарі чіпляй" (с. 298).***

Пародійність "карнавального костюму" на несправжніх поминках пролягає через лексико-смисловий мотив ошатності – риси, неприродної для зовнішнього вигляду селянина*: "Сам Кирило Іскра – в темному випрасуваному костюмі, дбайливо поголений, коротко підстрижений – сидів на чільному місці" (с. 298). "Іскра взувся не в підлатані туфлі, а в новенькі, ген смачно порипують під столом" (с. 298).*

У мовомисленні художнього твору змішуються трагічне й комічне.Так само й філософія (зокрема софістика) спирається на принцип антилогії, або подвійного обґрунтування. Крізь призму теорій герменевтики, а також іронії, карнавалізації та діалогізму постає проблема трансформацій усередині одиниць художнього дискурсу, пов'язана з образністю й оцінністю.

Для іронічного сприйняття тексту не має авторитету жоден "правильний опис", як і жоден канон: "Те, що вважається розв'язкою, досконалістю й автономністю, завжди буде функцією" [20]. Тому тлумачення художнього мовомислення крізь призму теорії іронії – це "пере-впорядкування і пере-описання" [21], результатом якого є одержання цілковито іншого бачення. У теорії іронії (Річард Рорті), що спирається на уявлення про ігрові структури мовомислення, стверджується думка про те, що жоден дискурс інтерпретатора не є остаточним. Теоретик іронії, який "має заповнити прогалину між з'явою і реальністю, часом та вічністю, мовою та не-мовою" [22], усвідомлює наявність у своїй інтерпретації об'єктивного та суб'єктивного елементів, тому "намагається визволитися від успадкованих випадковостей та творити свої випадковості, визволитись від старого остаточного словника та створити такий, який буде тільки його" [23].

Ігрову іпостась художнього мовомислення підтримує категорія "іронічної свідомості" (Михайло Бахтін), яка трансформує систему загальноприйнятих оцінок. Так змінюється асоціативна співвіднесеність слів і понять із концептами "високе" й "низьке". Іронія є основою полемічного "нерозуміння" "чужих" слів і цінностей. За допомогою діалогічності переглядаються, ставляться під сумнів реалії, оцінка яких має характер категоричного присуду, зумовленого традицією. Мова критикується у плані її відношення до дійсності, "у її претензіях правильно відображати дійсність, керувати дійсністю й перебудовувати її (утопічні претензії слова)" [24]. Карнавальний сміх амбівалентний та універсальний: за його допомогою будується ствердження й заперечення, іронія й висміювання: "Народний амбівалентний сміх висловлює погляд усього світу, що сміється, до якого належить і той, хто сміється" [25].

Художнє мовомислення спирається на поєднання непоєднуваного. У текстовому просторі новели "Оргія" Євгена Гуцала спостерігаємо

семантичну інверсію понять "святкування" – "жалоба". Свято, як і скорбота, пов'язане з відповідною атрибутикою травестіювання. Це стосується насамперед зовнішнього перевтілення, і зокрема одягу ***(вирядилась, як на художню самодіяльність до клубу).*** Експресією іронічної пародійності забарвлені фрагменти художнього опису зовнішньої атрибутики гостей Кирила: замість емоційно нейтрального ***одягатися*** автор використовує розмовно-іронічно забарвлені слова ***виряджатися*** й ***винаряджатися: "Вихопилась Варка, що й справді-таки вирядилась, як на художню самодіяльність до клубу: блузку вишито заполоччю, спідниця темно-вишневого крепдешину, а над скубаними мітелочками брів – креп чорної хустини" (с. 302). "І тобі, Варко, від серця дякую, ген винарядилась, як на художню самодіяльність до клубу" (с. 298).*** У словесній кольористиці опису буфонадно поєднуються мовні сигніфіканти "свята" ***(темно-вишневий крепдешин)*** й "скорботи" ***(креп чорної хустини).***

Смерть егалітарна, як і життя, й через те вона парадоксальним чином причетна до свята. У тексті новели учасники ігрового обрядового дійства одночасно осмислюються і як глядачі. Прикметне в цьому розумінні використання апелятивних конструкцій***: "Подивіться на нього, люди, подивіться!" (с. 304). "Йдіть, людоньки, йдіть" (с. 297).***

Іронія, як і гра, презентує логіку подвійного смислу й ціннісну амбівалентність. Їй не властиве протиставлення розумного й абсурдного, добра і зла, істинного й помилкового, тобто воно не містить ніякої моральної функції. Питання про існування вирішується через повернення до семантики. Текст спирається на двозначність чи навіть на багатозначність смислів, роль яких полягає в тому, щоб показувати, приховуючи. Тому аналіз мови, на думку Поля Рікера, полягає у виявленні семантики цього обмеження-приховування.

Проте мовнохудожня гра не довільна, вона підпорядкована певним правилам. Тут панує свій порядок: ігрова система обмежує довільність образотворчих процесів. Так створюється "прирощення буття" (Ганс-Ґеорг Ґадамер). Наведений термін перегукується з відповідним науковим поняттям, уведеним Борисом Ларіним, – "комбінаторне прирощення", яке характеризує розвиток семантичних можливостей одиниць художнього мислення. Скажімо, семантика індивідуалізму ***одмінець*** у тексті роману Валерія Шевчука "Срібне молоко" спрямовується з допомогою поняття інакшості. Аналізоване новоутворення позначає тіньовий, зворотний, соціально неприйнятний бік особистості, який, проте, не завжди підлягає

однозначній оцінці. Його внутрішню наповненість формують семи "відречення", "зречення": ***"Адже одмінець у цьому химерному житті той, котрий покинув рідний край, а в краю – власний дім, а може, вдесятеро буває одмінцем той, котрий безрозсудно й байдуже покидає посіяне власне сім'я"*** **[26, с. 31].** Семантичний вектор наведеного слова може спрямовуватись і поняттями агресивності, ненависті: ***"Вона, Гапка, а може, й не вона, а її одмінець, котрий із неї вийшов, чи засів у її злостивій тіні, проказувала чорні заклинання, чорні тому, що душа її була спалена на вугіль" (с. 115).*** В інших контекстах у слові ***одмінець*** актуалізується уявлення про еротичне інстинктивне, яке не є предметом оцінки: ***"Дяк Григорій уже твердо знав, хоча й не прокинувся дорешти, що йому конче треба встати, а може, розбудити в душі, чи в голові, чи в животі отого одмінця, який не раз йому допомагав і напевне допоможе й тепер – інакше їм у цій ночі не зійтися" (с. 110).***

Незважаючи на позірну довільність гри, підтримуваної рухом змін, вона, однак, регулюється певною монолітністю, структурною схемою: художнє мовомислення характеризується внутрішньою цілісністю. Існує відповідна обмеженість інтерпретації системою: "Треба уникати того, щоб єдине значення прищеплювалося відразу ж. У кожному поетичному прочитанні виявляється особистий світ, який прагне співвідноситись у дусі згоди зі світом контексту" [27]. Тільки розгляд тексту як цілого допомагає виявити його значення. Форма і зміст образного утворення невід'ємні одне від одного, тому їх не можна тлумачити зосібна. Поль Рікер уважає, що до семантики художнього тексту треба йти не від значення окремих вербальних одиниць – її слід пізнавати цілісно. Пошук нових значень, які виявляють множинність архітектоніки смислу, є семантичним гніздом герменевтики: "Лінгвістичний аналіз, що трактує значення як єдність, замкнену в собі, безповоротно підносить мову на рівень абсолюту. Це гіпостазування мови породжує інтенції знака. Мова сама собою як сфера значень запитує буття, посилаючись на існування" [28]. Коло герменевтики й виявляє семантичні явища з подвійним змістом.

Художнє мовомислення стимулює розвиток, поступ смислу, спонукаючи його до трансформації: "Слово межує з функцією творення: через літературу й мистецтво здійснюються винаходи та відкриття людського смислу" [29]. Він певною мірою "працює", тобто спонукає до дії, переосмислення, гри уяви: "Я формую судження про саму річ, переступаючи за грань цієї речі в самій речі. Цей переступ – це інтенція означати, утворювати смисл" [30], адже "слово – це пробудження слова" [31]: "Слово

сумніву обернуте до іншого, обернуте до мене, обернуте до смислу. Слово сумніву є переважно словом, обернутим до іншого. Інший – це той, хто має відповісти" [32].

Художній текст завжди "двозначний" (Умберто Еко), адже зображений у ньому світ побудований на відносності, релятивності. Типи двозначності не вичерпуються образною поліваріантністю. У другій половині XIX століття, на думку філософів-герменевтів, розвинулась "ціннісна ідея", яка спиралася на нігілізм як процес перегляду "верховних цінностей" [33]. Більше того, в художньому творі виникає суперечливість оцінок, закладена в текстовій структурі, яка "не віддає себе жодній ціннісно-акцентній системі" [34]: "Будь-яке живе, компетентне й неупереджене спостереження з будь-якої позиції, з будь-якого погляду завжди зберігає свою цінність і своє значення, адже сутність цінності перебуває у внутрішньому зв'язку з сутністю мети [35]. Однобічність і обмеженість погляду (позиції спостерігача) завжди можуть бути відкоректовані, доповнені й трансформовані з допомогою таких самих спостережень з іншого погляду" [36].

У ході сприйняття художнього мовлення відбувається руйнування усталених прямолінійних оцінок, які здаються невід'ємними від предмета зображення. Тут виникають нові, особливі види емоційно-оцінних відношень, почасти складні й різнобіжні. Ніщо не підлягає точному підрахунку в епоху, коли людина стає суб'єктом, а світ – картиною [37]. Смислова опозиція, що відіграє ключову семантико-стилістичну функцію в романі Віктора Домонтовича "Дівчина з ведмедиком", спирається на протиставлення ***правдоподібне – неправдоподібне***.

Центральна сема слова ***правдоподібне*** в контексті твору зміщується на периферію значення, натомість у внутрішній структурі вказаної мовної одиниці актуалізується семантика непевності, ймовірності*:* ***"Треба зненавидіти все правдоподібне, бо воно тільки подібне на правду, але не є правда. Ми ж шукатимемо самої тільки правди, а не її оманних подібностей"*** **[38, с. 95–96].**

Ідею заперечення усталених форм мистецького вираження втілює лексема ***неправдоподібний*** та похідні від неї. Парадоксальність світоустрою в текстовому обширі твору зазнає оригінального мовнохудожнього потрактування. Найбільш химерні, вигадливі породження світобуття (люди, принципи) здаються справжніми, цілком певними й парадоксальним чином викликають довіру: ***"Неправдоподібна постать поета з його чудним символом віри, з його не менш чудним та фантастичним культом майбутнього явилась відзначною віхою в історії Зининого розвитку" (с. 100). "Неправдоподібні заперечення правдо-***

подібного в його літературних маніфестах" (с. 101).

В абсурдному світі прагнення абсолютної правди ***(наше завдання – ствердити причетність кожної речі до абсолютного)*** інтерпретується як безглуздe, ще й до того небезпечне, бо рівноцінне самознищенню. В оксюморонічному утворенні ***неправдоподібна істина*** відбувається переосмислення слова ***істина*** до протилежного (енантіосемія): дійсне, певне насправді не існує, є лише його подоба: ***"Ми шукали неправдоподібних істин. І ми не найшли їх. Життя зламало нас. Нічого не лишилося для надій. Я гину. А ви – я ненавиджу вас" (с. 170). Зина заплуталась у шуканнях неправдоподібного. Все загублено, все знищено (с. 171).***

Стилема ***неправдоподібне*** в художній мові Домонтовича набуває конотації "агресивна, смертоносна істота": ***"Зина прагнула усунути в коханні все, що тільки подібне на кохання, але не є коханням, і, нехтуючи правдоподібним, намагалася досягти останніх меж неправдоподібного. І тоді вона безсило заплуталась у неправдоподібному, і воно знищило її" (с. 172).*** Справжнє й позірне, за мовнохудожньою версією роману, у світі існують синкретично, і вторгнення в поле їх дії, відділення одне від одного приховують у собі небезпеку.

Отже, в контекстуальних умовах ключова антитеза вказаного тексту релятивізується. Саме зіткнення цих двох понять осмислюється як гра: ***"Звідкіля, хтів би я знати, Зина засвоїла цю звичку грати цими протиставленнями правдоподібного й неправдоподібного?" (с. 95).***

Отже, художнє мовомислення пов'язане з ігровим підходом до дійсності й виявляє особливу референтну функцію, зумовлену такими чинниками, як самозамкненість текстового простору, семантична неоднозначність одиниць художнього мовлення, внутрішня фігуративність, вихід у культурний простір читача, руйнування ціннісних канонів, дифузія експресивних стилів.

Література

1. Гейзінґа Й. Homo ludens. – К., 1994. – С. 152.

2. Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С. 259.

3. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 302.

4. Тут і далі твір цитуємо за виданням: Андієвська Е. Джалапіта. – Львів, 2006.

5. Ґадамер Г.-Ґ. Філософія і література // Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і

поетика. – К., 2001. – С. 135.

6. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 63.

7. Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 182.

8. Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С. 270.

9. Мезенин С. Образность как лингвистическая категория // Вопросы языкознания. – 1983. – №6. – С. 12.

10. Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С. 260.

11. Текст твору цитуємо за виданням: Малкович І. Із янголом на плечі. – К., 1997.

12. Рікер П. Істина в пізнанні історії // Рікер П. Історія та істина. – К., 2001. – С. 127.

13. Там само. – С. 236.

14. Ґадамер Г.-Ґ. Межі мови // Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика. – К., 2001. – С. 187.

15. Шекспір В. Гамлет, принц датський // Шекспір В. Твори: В 6 т. – Т. 5. – К., 1986. – С. 90.

16. Тут і далі текст твору цитуємо за виданням: Гуцало Є. Офелія // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3 кн. – Кн. 3. – К., 1994. – С. 361–365.

19. Тут і далі текст твору цитуємо за виданням: Гуцало Є. Мистецтво подобатись жінкам. – К., 1985.

20. Рорті Р. Самостворення і пов'язаність: Пруст, Ніцше, Гайдеґґер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 766.

21.Там само. – С. 768.

22. Там само. – С. 770.

23. Там само. – С. 764.

24. Бахтин М. Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 223.

25. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 303.

26. Тут і далі текст твору цитуємо за виданням: Шевчук В. Срібне молоко. – К., 2002.

27. Еко У. Поетика відкритого твору // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 2002. – С. 298.

28. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій: герменевтичні есе // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 2002. – С. 298.

29. Рікер П. Істина в пізнанні історії // Рікер П. Історія та істина. – К., 2001. – С. 239.
30. Там само. – С. 80.
31. Гейзінґа Й. Homo ludens. – К., 1994. – С. 152.
32. Рікер П. Істина в пізнанні історії // Рікер П. Історія та істина. – К., 2001. – С. 226.
33. Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С. 70.
34. Бахтин М. Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 219.
35. Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С. 71.
36. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 495.
37. Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С. 52.
38. Тут і далі твір цитуємо за виданням: Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. – К., 2000.

В.М.Бережняк

З історії східнополіських топонімів

Пізнання Батьківщини починається з пізнання й вивчення свого краю, виховування любові до якого започатковується з прагнення піклуватися про своє місто, селище чи село, з вивчення його історії та з'ясування походження назви, бо не можна вважати культурною та освіченою людину, яка жодного разу не заглянула до історії свого населеного пункту, не поцікавилась, чому так, а не інакше він називається.

Інтерес до географічних назв, зокрема до їх семантики, проявляли ще письменники-класики. Однак тільки у XV ст. топонімія стала предметом наукових досліджень. Топоніми виникали у відповідні історичні епохи, змінювалися в часі за формою, часто за змістом, поширювалися залежно від конкретних історичних подій (міграції населення, війн, культурного, економічного чи мовного спілкування).

Географічні назви – важливий елемент карти. Вони можуть відображати особливості ландшафту, характер заселення людиною нової території, розкривати природні багатства. Плідні топонімічні дослідження розвивають при використанні методів і досягнень лінгвістичних, історичних