

Список використаних джерел

1. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М.:Изд-во иностр.лит., 1955. – 416 с.
2. Бондарко А.В., Буланин В.В. Русский глагол: просвещение.– Л., 1967.– С. 120-122.
3. Виноградов В.В. Избранные труды. Исследования по русской грамматике.– М.: Наука, 1975.– 559 с.
4. Виноградов В.В. Русский язык (грамматическое учение о слове).– М.: Высшая школа, 1986.– 640 с.
5. Вихованець І.Р. Граматика української мови. Синтаксис: Підручник.– К.: Либідь, 1993.– 368 с.
6. Мозгунов В. Особливості модальних значень у рекламному тексті // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць.– Вип.14.– Донецьк: ДонНУ, 2006.– С. 98-103.
7. Мозгунов В. Пресуппозиції екзистенціальних пропозицій: к вопросу о модальных значениях текста // Русский язык и литература в Украине: проблемы изучения и преподавания: Материалы Международной научной конференции.– Горловка: ГПШИИЯ, 2009.– С. 119-121.
8. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста.– М.: Из-во “Аграф”, 2000.– 427 с.
9. Селіванова Олена Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія.– Полтава: Довкілля-К, 2006.– 716 с.
10. Wierzbicka A. Semantic Primitives and Lexical Universals // Quaderni di semantica 19.– 1989.– 1.– P.103-121.

Анотація. У статті подано відомості про модальність та модальну рамку тексту та особливості її вираження, визначено характерні ознаки побудови модальної рамки діалогічного мовлення, як первинного щодо всіх інших типів тексту.

Аналіз тексту у такому аспекті є перспективним і дає можливість вивчати категорію модальності, як текстотворну універсалію.

Ключові слова: модальність, модальна рамка, діалог, експлікація.

Summary. In the article information is given about modality and modal scope of text and feature of its expression, certainly characteristic signs of construction of modal scope of the dialogic broadcasting, as primary in relation to all other types text.

An analysis of text in such aspect is perspective and enables to study the category of modality, as creation of the text.

Key words: modality, modal scope, dialog, explication.

УДК 811.161.2'37

Єрмоленко С.С.

ІДЕОЛОГІЧНІСТЬ СТИЛЮ І МІФОЛОГІЗМ ЖАНРУ: ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИКИ ТЕКСТУ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО АВАНТЮРНОГО РОМАНУ

Об'єктом наших філологічних спостережень у цій розвідці є тексти української радянської художньої прози у тому її різновиді, який можна назвати масовим; конкретніше, мова йтиме про пригодницьку (авантюрну) літературу. Одразу ж додамо, що застосування окреслення *масовий* у даному разі вимагає певних застережень, пов'язаних із тим, що, виступаючи у своєму первісному соціо-культурному контексті, поняття масової культури протиставляється культурі елітарній, чи високій, натомість за умов радянського суспільства вся соціалістична культура була (чи мала б бути) “високою”, а її адресат – масовим, пор. відомий лозунг “культуру (чи мистецтво) в маси”. Однак і тут існувала своя ієрархія жанрів, у якій пригодницька література, навіть ідеологічно витримана, не посідала провідного місця, хоча власне вона, на відміну від деяких (але не всіх!) офіційно визнаних шедеврів, була об'єктом справді широкого читацького інтересу й попиту.

Висвітлення такої ситуації з суто наукової точки зору, зокрема спроба мовно-стилістичної оцінки даних творів у свою чергу ставить перед дослідниками методологічні питання, що стосуються визначення мистецької вартості художніх текстів (у тому числі й текстів у широкому

сенсі цього слова, тобто не лише словесних) у світлі їхньої приналежності до стилю соціалістичного реалізму (іншим питанням тут є те, чим власне, стилем чи, як стверджувало радянське літературознавство, методом, був соціалістичний реалізм). Природно, що думки з цього приводу, які висловлювалися “всередині” радянської культури та її дискурсу, у першу чергу офіційними та офіційно визнаними представниками цієї культури та ідеології, а також зафіксовані у відповідних ідеологічно-керівних документах і прескриптивних джерелах (див., приміром, визначення терміна “соціалістичний реалізм” у [7; 8], – такі думки на загал радикально відрізняються від “зовнішніх” поглядів. Цими останніми соціалістичний реалізм засуджується перш за все за те, що він обмежував правдивість і свободу творчості митця ідеологічними концепціями та офіційними партійно-урядовими настановами. Наслідком такого загального негативно-оцінного підходу є те, що твори, написані в соцреалістичному ключі, відповідним чином, тобто негативно, оцінюються і з мовностилістичного боку, причому їхні недоліки в цьому останньому плані можуть прямо пов’язуватись із чинниками ідеологічного характеру: так, І. Кошелівець зазначав, що “...потреба маскувати фальш у змісті витворила специфічні мистецькі особливості, притаманні всій літературі і мистецтву соціалістичного реалізму. У літературі – переважанню зайвою інформацією і статичними описами у штучних словесних прикрасах з перевагою епітетів і порівнянь... при одночасному збідненні літературної мови до обсягу газетної лексики, штучний патос, іноді з ухилом у сантиментальність..., дидактизм і моралізаторство” [4, 2968]. Альтернативою з цієї точки зору можуть бути лише випадки, коли позитивна оцінка естетичних і, зокрема, художньо-мовних рис твору пояснюється тим, що ці риси притаманні йому всупереч офіційно визначеним нормам соціалістичного мистецтва. Об’єктивнішими, однак, видаються судження теоретиків, які вказують на орієнтацію соцреалізму, як на зразок, на твори класиків реалізму XIX ст. і на його протиставленість, з одного боку, “натуралізму”, а з іншого – “формалізму” [11, 365-366]. Є, крім того, погляди, згідно з якими саме належність до цього “тоталітарного” мистецького спрямування може зумовлювати естетичну вартість певних творів. У цьому дусі висловлювався, приміром, Іосиф Бродський щодо “Оди Сталіну” Осипа Мандельштама; пор. також думку Б. М. Парамонова про А. Платонова як про письменника гранично радянського, “більшого сталініста, ніж сам Сталін”. Парамонов деінде згадує, що А. Терц характеризував соціалістичний реалізм як повноправний художній стиль, провідною рисою якого була монументальна плакатність [6, 426], і зі свого боку додає, що іншим жанром, у якому цей стиль міг вдало виявити себе, була буколічна ідилія (блискучий приклад – “Фро” А. Платонова) і, крім того, ще й дитяча література [там само, 426-427].

Так або інакше, як безумовно цінне в естетичному плані, можна, очевидно, оцінювати багато що із класики радянського мистецтва, приміром, фільми О. Довженка й С. Ейзенштейна, роман “Прапорonosці” О. Гончара і “Підняту цілину” М. Шолохова тощо. Справді, якщо деякі, ба навіть численні твори цього культурно-історичного періоду зараз уже не можна сприймати всерйоз і читати, отримуючи задоволення (додамо, що й за радянських часів вони багатьма оцінювалися власне так), то водночас багато зі створеного тоді й досі здатне викликати інтерес у читача, за своїми поглядами й уподобаннями вже зовсім не радянського, ба навіть антирадянського. Серед іншого, це, *mutatis mutandis*, стосується і творів української радянської пригодницької прози, представленої іменами М. Йогансена, Ю. Смолича, Ю. Дольд-Михайлика, В. Петльованого, В. Собка тощо.

Можна твердити, що зміст цих творів також не вичерпується їхньою ідеологічною й “історіографічною” складовою, котра відображається в їхній тематиці, персонажах (пор. оцінку, як чеснот творів радянської пригодницької літератури, “змалювання цілісних, ... сильних характерів” і, отже, її внесок у виховання морально-вольових якостей [7, 294-295]), інтризі, зображеннях картин і подій суспільного та індивідуального життя. Те, що в них є поряд із цими складниками, у першому наближенні можна методологічно коректним – і водночас тривіальним – чином окреслити лише як їхній власне художній зміст, як власний, внутрішній художній світ цих творів. Продемонструвати деякі особливості характеру цього змісту й світу ми спробуємо на матеріалі роману-трилогії В. Собка “Зоряні крила” (перша частина, “Граніт” – 1937 р., друга, “Крейсер” – 1940 р., третя, “Зоряні крила” – 1950 р. у складі трилогії); особливий інтерес у зазначеному сенсі для нас становить друга частина. Популярність цих пригодницьких романів Собка відзначено (хоч і з окресленням *певна*) у статті (без автора), присвяченій цьому письменникові в Енциклопедії українознавства (див. [9, 2925]).

Є підстави припустити, що для поезики цього твору визначальними є такі дві складові: 1) мотив захищеності, що евентуально може виступати як мотив засадничо приязного (сказати б, комфортного) для людини довкілля, як суспільного, так і природного; 2) міфопоетизм у реалізації (зображенні й витлумаченні) цього мотиву та підпорядкованих йому тем.

Як відомо, первинним об’єктивним джерелом міфології, як архаїчної, так і побутово-традиційної, є повторюваність, циклічність тих чи інших подій у житті людини та світу, що її

оточує. Зокрема це стосується добового циклу і циклу річного, пов'язаного з кругообертанням пір року і відповідних метеорологічних та фенологічних явищ [1,187-194, 211-213; 5, 252-253]. Показовим у цьому сенсі видається те, що дія роману розпочинається навесні (конкретніше, “вісімнадцятого травня 193* року”), в Києві, причому цей день виявляється і днем народження головного персонажа, інженера-авіаконструктора Юрія Крайнева (який від надміру молодих сил пускається наодинці у якийсь “хтонічний” танок), і саме тоді ж він закохується. Але текст роману починається з поетичного фрагмента, темою якого є весна, конкретніше, знакова для Києва нетривала життєдайний, плодоносний травневий грозовий дощ (див. про міфологічні уявлення, пов'язані з цим явищем у [3, 306-307; 2, 198-199]), краплі якого, випаровуючись, перетворюються на зірки: *...Потім приходить сонце. Краплі ще блищать у листі. Кожна з цих грозових крапель, перед тим як випаруватися, обертається на велику яскраву зірку... Ледве помітний аромат недавньої грози стоїть над Києвом [10, 4]; ...Може, [це] вітри приносять дух цвітіння лісів у верхів'ях Дніпра... З шостого поверху Юрій бачив ... аж до далеких задніпровських озер, оповитих легкою передвечірньою млою [10, 6]; Задніпряньський вітер влетів у кімнату і зашарудів паперами. Він був теплий, весняний і приносив з собою свіжість плавнів [10, 8]; Він вийшов на вулицю, і весняні запахи, аромат весняного листя каштанів, дух теплого мокрого асфальту оповили його [10, 8].*

Натомість успішне завершення роботи очолюваного Крайневим колективу авіаконструкторів припадає на золоту плідну осінь, причому опис цієї пори переходить у теперішній час, цілком співвідносний із “всечасовістю” міфу: *Бабине літо пливе над садом. На пожовкле листя кленів падає золоте проміння сонця. Тепла мла затуляє небо... [10, 278].*

Тема зими в конструйованому автором художньому світі використовується амбівалентно: сніги й морози виступають як джерело труднощів, які долають герої, будуючи у відкритому степу авіазавод. Поряд із цим семантика зими розгортається у двох площинах. У першій із них зимова стихія є тим тлом, яке увиразнює тепло і, отже, захищеність житла чи місця роботи: *За вікном лютував вітер, але Полоз не звертав на нього ніякої уваги – у конторі було тепло, затишно... [10, 158]. Чайник кипів на вікні. Білий струмінь пари вихоплювався з тихим свистом з дірочки в кришці. Порізана рибка лежала на тарілці. Від гарячої батареї опалення здіймалося взору повітря і тихо гойдало фіранку над вікном. Полоз із жалем зачинив двері [10, 168-169]; Зайшла у свою кімнату, маленьку, затишну і теплу... Всім тілом відчуваючи приємну теплоту, підійшла до радіатора... [10, 218]. Утім, зігріває і почуття приналежності до колективу: *Київ зустрів Марину непривітно. Місто здавалося сірим, безбарвним. Міцний мороз примушувати у комір обличчя, і тому люди теж здавалися непривітними [10, 184]; А коли надвечір Марина Токова вийшла на вулицю, зимовий Київ здався їй затишним і привітним [10, 188].**

Друга площина – це “казкова” краса й естетика зимових фарб: *Коли сонце спускалося до обр'ю і, немов важка розпечена куля, повисало у млистій сині, все на будівництві ставало червонуватим, рожево відсвічував сніг і ясною загравою пламеніли дзеркальні вікна головної контори [10, 181]. Але поява негативного героя кладе цій красі кінець (хоча в реальному, позахудожньому світі кольорова гама зберігається, звісно, і після заходу сонця): *В ту мить, коли в кабінеті з'явився Гучко, сонце зайшло. Обірвалися довгі промені, погасли багрянці за вікнами, зникла казка... [10, 181].**

Два цикли, річний і добовий, значущим чином стикаються в іншому епізоді, коли герої роману вночі, у мороз і хурделицю, із ризиком для власного життя ліквідують можливу катастрофу на будові. Ситуація показується як важка і небезпечна для людини, але паралельно до цього вона зображується і в суто образно-естетичному ключі, у якому домінує міфологічна за своїм характером тема зіткнення світла й темряви, зокрема, чинник безпеки виступає саме як носій темноти: *...Під поривами вітру кожна ферма, кожна незакріплена балка звучала по-своєму, і це створювало неповторну музику... У цеху панував хаос вітру, світла і тіней. Сніжинки пролітали в світлових потоках і здавалися блискучими бризками. Гойдалися ліхтарі, і тіні коливалися слідом за ними [10, 161]; Раптом величезна тінь, густа, аж чорна, пройшла по цеху і сховалася десь біля протилежної стіни... Тінь знову пройшлася по конструкціях. Тепер вона вже була не одна – назустріч їй летіла така ж темна і густа маса [10, 161].*

Крім будівництва авіазаводу, події у другій частині трилогії розгортаються в київському Інституті стратосфери. Міфологія часу цікаво виявляється і тут. Узагалі слід відзначити, що в разі, коли сцени, пов'язані з Інститутом, так або інакше, експліцитно чи імпліцитно, локалізуються автором у межах добового інтервалу, то це неодмінно пізній, вечірній або нічний час (можна навіть зробити висновок, що герої ніколи не сплять): *У кімнаті панувала тиша і сутінь. ...У двері кабінету хтось постукав [10, 194]; Валенс зайшов до її кабінету одного пізнього вечора [10, 203]; Високі двері інституту зачинилися. ...Було вже дуже пізно [10, 218]; Був пізній вечір, і матові плафони заливали світлом довгі доріжки [10, 224]; Усі вікна інституту були освітлені. ...Чому всі працюють у таку пізню годину? [10, 225].*

Можна навіть сказати, що домінують для роману є тема саме вечірньої (чи нічної) праці. У цьому виборі часової приуроченості важить не лише апофатично-немаркована, так би мовити, протиставленість ночі дню як цілком звичному, отже, буденно-прозаїчному виробничому часу. Але зображення саме нічної праці насичується тут власними, міфологічними обертонами, поєднуючи мотив затишку, захищеності з мотивом священнодійства, пор.: *Чоловік сидів за столом у глибокому шкіряному кріслі Велике скло закривало стіл, поблискувало під світлом лампи. Зелений абажур точно обмежував промені. Вони падали на середину столу, на папери, ... тепло відбивалися у золоті вічного пера. На високих вікнах, напівзакритих товстими шторами, мороз малював складні візерунки. ... Тиша панувала в кімнаті. Ніхто не ходив коридорами. У нічній спокійній роботі була несподівана урочистість. Наче намагаючись зберегти її, чоловік у кабінеті перегортав папери безшумно...* [10, 188-189].

Як можна припускати, для читача сталінської доби зображення нічної праці, передовсім кабінетної, мало однозначну конотацію цілком реальної детермінованості й водночас санкціонованості (“освяченості”), як своїм першоджерелом, звичкою кремлівського вождя працювати вночі. Через це в зображенні сцени роботи в цей дуже пізній час (у звичному випадку швидше винятковий, аніж типовий для виробничих занять, тим більше адміністративних) був незримо присутнім образ генсека (утім, його настінний портрет, незмінний атрибут офіційних і домашніх кабінетів, природно домислювався тодішнім читачем), і саме з цією присутністю батька, вождя й захисника, природно пов’язувалося двоїсте відчуття якоїсь домашньої, затишної атмосфери, з одного боку, і атмосфери урочистого, сказати б, сакрального дійства, з іншого (натомість явно дисонуючим і, можна сміливо твердити, художньо хибним кроком автора є те, що головним протагоністом процитованої нічної сцени виступає, як це стає зрозуміло пізніше, “ворог народу”).

І ввечері ж відбувається візит однієї з героїнь до органів держбезпеки; утім, там вона відчуває себе до такої міри в атмосфері домашнього затишку, що після розмови міцно засинає у кріслі, у той час як співробітник органів цілу ніч невтомно працює поряд із нею за своїм столом. Тут можна додати, що те, як зображено цього співробітника, надає йому статусу, близького до статусу священнослужителя: саме йому двічі сповідується героїня, спершу під час випадкової зустрічі, а вдруге вже цілеспрямовано; і, крім того, цей співробітник у романі (як і його установа) так і залишається без конкретного імені (позначається він лише як *військовий*). Таку ситуацію можна розглядати як випадок табування, що, крім суто міфологічного, за умов тоталітарного суспільства має аналогічне функціональне підґрунтя: сакральні для цього суспільства імена не можуть бути предметом профанного, повсякденно-побутового вжитку, і через це оперувати з ними можуть лише особи, відповідно посвячені і втаємничені.

Повертаючись до міфологічної семантики ночі, слід згадати, що тема цієї пори доби, а також і нічної праці в особливий спосіб виявляється в зображенні В. Собком того, як дві його героїні досліджують у заводській лабораторії загадкову вибухову речовину. Звісно ж, автор знав, що робив, коли локалізував цю подію в час нічної зміни (хоча цьому вибору надано й позірне раціональне пояснення – “щоб зайві люди не тинялися по лабораторії”). Перш за все, тут теж виразно виступає тема міфологізованого протистояння світла й темряви, де завод стає осередком світла й праці: *Ніч стає над Києвом, над заводом, над цілим світом. Яскраво світять над цехами великі ліхтарі. ...Завод працює ритмічно, напружено, у три зміни* [10, 268]. Світло лабораторних вікон отримує спеціальну функцію захисника цього осередка: *...всі вікна яскраво освітлені і дивляться в темряву... як насторожені невспуці очі. Вже дуже пізно* [10, 268]. Вказівки на сакральне, містичне дійство присутні і тут: *Вона обережно, ніби священнодійючи, закрила змішані реактиви у блискучій сталевій бомбі* [10, 272]; *У халатах, з блискучими балонами в руках, у півтемряві лабораторних коридорів Ярника і Ганна самим собі нагадали якихось середньовічних алхіміків* [10, 272] (про те, що це не поверхова аналогія, говорить наступне речення: *Ярника навіть сказала про це, і вони посміялися трохи, проте якимось стримано і неохоче* [10, 272]).

Отже, справді саме такий, дуже пізній, глухий час дає авторові можливість створити промовистий, багатий на міфологічні конотації контраст між “півтемрявою лабораторних коридорів”, “білим і сліпуче ясным” електричним світлом у лабораторному приміщенні і тією “тишею і пільмою” пізньої ночі – міфологічному прихистку темних сил – яка тоді “стоїть над світом”. І справді, цілком не випадково досліді закінчуються трагедією – вибухом, що забирає життя однієї з героїнь.

Таким чином, попри весь історизм сюжету проаналізованого твору, його вписаність у тогочасні життєві й ідеологічні реалії, він водночас вписується у панхронічні міфологічні моделі. Можна навіть сказати, що сюжет виписується, мовно інтерпретується автором саме у світлі цих моделей, що саме вони визначають співвідносну з ними художню семантику тексту цього твору, що сюжет твору, його семантика і внутрішній, художній світ породжуються і розгортаються цими моделями. Завдяки цьому зміст роману виходить за межі “пізнавального інтересу”, натомість

він здатен викликати інтерес естетичний, співвідносний із міфологічними інтуїціями повсякденно-побутового сприйняття дійсності.

Список використаних джерел

1. Аверинцев С.С. Софія-Логос: Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – 460 с.;
2. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 704 с.;
3. Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Перун // Мифы народов мира. Энциклопедия / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 1. – С. 306-307;
4. Кошелівець І. Соціалістичний реалізм // Енциклопедія українознавства. – Львів: Молоде життя. – 2000. – Т. 8. – С. 2967-2968;
5. Мелетинский Е. М. Время мифическое // Мифы народов мира. Энциклопедия / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 1. – С. 252-253;
6. Парамонов Б. М. Конец стиля. – М.: Спб., М.: Алетейя, Аграф. – 452 с.
7. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
8. Словник літературознавчих термінів. – К.: Радянська школа, 1971. – 487 с.
9. [без автора] Собко // Енциклопедія українознавства. Львів: Молоде життя. – 2000. – Т. 8. – С. 2925.
10. Собко В. Зоряні крила: пригодницький роман. – К.: Молодь, 1958. – 470 с.
11. Glowinski M. Realizm socjalistyczny // Glowinski M., Kostkiewiczowa T., Okopien-Slawinska A., Slawinski J. Slownik terminow literackich. – Wroclaw etc.: ZNiO, 1976. – S. 365-366.

Анотація. Автор формулює проблему співвідношення ідеологічної та міфологічної складової у семантиці текстів української радянської пригодницької прози. На матеріалі роману В. Собка “Зоряні крила” він виділяє низку пов’язаних із сюжетом цього твору мотивів і конкретних тем, у формуванні й мовній реалізації яких знаходять утілення міфологічні моделі, і робить висновок, що саме ці останні, поряд із суспільно-історичними реаліями, є визначальними для художнього світу цього твору.

Ключові слова: соціалістичний реалізм, ідеологія, пригодницька проза, панхронічні міфологічні моделі

Summary. The author brings up the problem of interrelation between ideological and mythological components within the text semantics of Ukrainian Soviet sensational fiction. He establishes, with reference to V. Sobko’s novel “Starry wings”, motifs and themes whose emergence and linguistic manifestation in the plot of the novel are determined by mythological models, arguing that it is these models, along with social-historical realities, that shape the make-up of the novel’s inner world.

Key words: social realism, ideology, adventure prose, panchronic mythological models.

УДК 81'33

Желязкова В.В.

ОЦІНКА ЯК СЕМАНТИКО–СТИЛІСТИЧНА КАТЕГОРІЯ У СУЧАСНОМУ ПОЛІТИЧНОМУ ІНТЕРНЕТ–ДИСКУРСІ УКРАЇНИ

Сучасний світ являє собою складну інформаційно-механізовану систему. Однак життя людини не може обмежуватися науково-технічним прогресом, не менш важливим для кожного із нас завжди був і буде надалі світ бажань, емоцій, оцінок. Оцінка – це складний процес, у ході якого певне явище реальної дійсності сприймається, зіставляється з існуючою моделлю світу чи особистими уявленнями людини, пропускається через сферу її почуттів і в результаті класифікується [7, 203].

Оцінка як логіко-філософська категорія – це судження, в основі якого лежить позитивне чи негативне ставлення суб’єкта до оцінюваного об’єкта на основі його порівняння з обраним еталоном. Як об’єктивний та суб’єктивний фактор ставлення людини до реалій дійсності оцінка є предметом дослідження філософії, психології та соціології. Процес оцінки може супроводжу-