

влетять у вікно...» [3; 35]; «Блакитні зграї мрій...» [3; 43]; «Вже до мене не літає / Мрій блакитних рій» [3; 47]. Зрозуміло, що тут блакитний колір стає додатковим символічним підсиленням значення слова «мрії». Словосполучення «блакитна мрія» стає ніби спробою уникнути тавтології «мрійна (чи мрійлива) мрія». Одночасно блакитна барва у цих випадках указує на ідеалістичний, нематеріальний характер мрій, на прагнення злитися з природним універсумом чи божественною досконалістю.

Спорідненими символічними значеннями *блакить* характеризується і в тих випадках, коли вона використовується для позначення кольору очей. Блакитні очі стають символічним уособленням гармонійно-довершеного і прекрасного кохання, його високодуховного характеру або ж наївно-дитячої чистоти: «Я й сам весною вперше полюбив – / Дитиною – блакитнооку Ганю...» [3; 76]; «Пам'ятаю і червону стрічку, / І очей блакитний перелив» [3; 82].

Окремо варто сказати кілька слів про поезію «Блакитне озеро» з першої збірки М.Рильського [3; 64]. У цьому творі маємо досить широку палітру значень блакиті – від конкретно-чуттєвого до найабстрактнішого. «Дзеркальна озера блакить» указує не тільки на колір озера, але й на відображене в ньому небо. Однак озеро і його блакить постійно постають як порівняння до почуттів ліричного суб'єкта, мають підпорядковане значення до абстрактних понять: кохання, мрійливості, всеохопної радості, яка «гімн співає привітальний», зрештою, творчого натхнення. Через таке порівняння *блакитне озеро* починає набувати символічних значень, традиційних для модерністської літератури (насамперед західноєвропейської). Одночасно зустрічаємо у першій частині поезії також традиційне для української лірики початку ХХ століття поєднання *блакиті з золотом*.

Пряме порівняння першої частини зникає у другій частині «Блакитного озера», але зображення залишається перебувати як мінімум у двох площинах: конкретного озера і значень, які воно символізує. Зруйнувавши межі поміж цими площинами, поет ніби перетворює дві строфи другої частини твору в одну велику метафору, риторично звертаючись не стільки до озера, скільки до понять, які воно символізує. У творенні цих символічних значень блакитний колір, маючи певну стійку парадигму вже традиційної символіки, відіграє не меншу, якщо не більшу роль, ніж власне субстантив «озеро». Зрештою, символіка «блакитного озера» в однойменній поезії майже повністю перегукується з символікою *блакиті* в західноєвропейській модерністській ліриці перелому ХІХ-ХХ століть.

Нечасте вживання голубого кольору в перших збірках М.Рильського за парадигмою значень дуже близьке до блакитного кольору і тяжіє насамперед до абстрактно-символічного її трактування, оскільки поєднується цей колір найчастіше з субстантивами, які спонукають до такого його трактування: «...Химерні, чисті, радісні малюнки / На тлі ясної, голубої мли» [3; 75]; «Хто змалював каштани густолісті / На голубому тлі?» [3; 89]; «Білим цвітом розцвілися сливи / На ясному, голубому тлі» [3; 110].

У подальшій творчості Максима Рильського поступово синій колір усе дужче витіснятиме *блакить*, а в 20-і роки ця барва буде абсолютно домінувати в парадигмі блакиті та й загалом в колірній палітрі його лірики. Але в ранніх творах поета використання *синього* суттєво поступається *блакиті*, хоча й переважає за вживаністю *голубий*. Вживання *синього* як інваріанта *блакиті* у першій збірці – «На білих островах» – надзвичайно рідкісне, і тільки в поезіях зі збірки «Під осінніми зорями» синій колір набуває стабільного використання у текстах М.Рильського.

Символіка синього кольору, як і голубого, дуже близька у раннього Рильського до символіки блакитної барви: «Проміння розтає в рожево-синій млі, / І тині чорнії вже на полях лягли...» [3; 40]; «І знову синітиме небо...» [3; 91]; «О моя тривого невгасима, / Синьооке і бліде дитя!» (двічі) [3; 98] та багато ін.

Одночасно можна констатувати, що за синім кольором у поезії М.Рильського стійко утверджується специфічне поєднання з сутінками, вечором і ніччю, яке не має аналогів із блакитним чи голубим кольором: «Синійте, вйте, чисті фіміями / Богам незнаним у незримім храмі!» [3; 78]; «Находить вечір синьою стіною / Прозорою. Розспались огні...» [3; 97]; «І навіки в серці спогад полишити / Про солодку ніч, ясну і синю» [3; 102]. Таке вживання синього кольору, однак, не є притаманним виключно для поезії Максима Рильського; воно стало традиційним для української літератури ХХ століття, і «синій вечір» чи «синя ніч» часто не зразу сприймаються як метафоричні епітети, набуваючи ледь не характеру топосів у вітчизняній літературі.

Список використаних джерел

1. Новиченко Л. Максим Рильський / Л. Новиченко // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. / За ред. В.Дончика. – Кн. 1: 1910-1930-ті роки. – К.: Либідь, 1994. – С. 214-230.
2. Дзюба І. Художній процес: 20 – 30-і роки. Поезія / І. Дзюба // Історія української літератури. ХХ століття: У 2 кн. – Кн. 1.: 1910 – 1930-ті роки / За ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1994. – С. 148-183.
3. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Художні твори: Томи 1-11 / М. Рильський. – Том 1. Поезії (1907-1929). Проза (1911-1925). – К.: Наукова думка, 1983. – 535 с.

УДК 82.3. – (477)

Тішкіна О.М.

Дніпропетровський національний університет ім. Олеса Гончара

ЧАСОВОПРОСТОРОВА КОГЕРЕНТНІСТЬ У СФЕРІ БУТТЯ ГЕРОЇВ «МАЛОЇ» ПРОЗИ ЛЮБОВІ ЯНОВСЬКОЇ

У статті розкривається як часовпросторова когерентність, що дозволяє письменниці явити буття у єдності форм, визначити внутрішній взаємозв'язок, універсальні чинники, здатні забезпечити цілісність між моделлю часу і простору та

зміни в онтологічному статусі персонажа в оповіданнях «На обрії (перед монументом)», «Як вони її почепили (оповідання баби Саломеї)», «Горе», «Трагедія широкого приятеля», «Івась», «№ 1001 та № 17», «Опука», «Милосердя Господнє», «Труна».

Ключові слова: оповідання, час, простір, когерентність, властивість, герой, взаємозв'язок.

Явище когерентності (взаємозв'язку всього «існуючого» [3, с. 213]) часопросторової моделі належить до загальних форм матеріального світу й зумовлене та характеризується низкою певних властивостей. Виявлення цих «спільних властивостей дозволяє бачити єдність і нерозривність універсальних форм буття, їх внутрішній взаємозв'язок, спільність низки функцій» [1, с. 48]. При цьому ми усвідомлюємо, що «специфіка простору і часу виявляється через з'ясування певних властивостей іншого плану, а саме тих, котрі підкреслюють наявні моменти неспівпадіння, відмінності, протиріччя» [1, с. 48].

Когерентність часопросторової парадигми дозволяє Любові Яновській продемонструвати снільне бачення героями твору певного явища, а отже, з'ясувати, що саме об'єднує їх, а також акцентувати на психологічній характеристиці героїв, на їх почуттях, на визначенні стосунків персонажів у майбутньому. Вдаючись до сполучення часової та просторової парадигм, письменниця в «малій» прозі визначає моральні пріоритети своїх героїв, вирішує проблему окремої особистості й громади, увиразнює морально-етичну оцінку

Виступаючи в ролі взаємного доповнення та чинника, що забезпечує найбільш довшу репрезентацію явища, когерентність категорій часу і простору в Любові Яновській визначається своєрідною межею, яка викликає подальші рішучі зміни в онтологічному статусі персонажа.

Такі зміни в оповіданні письменниці «На обрії (перед монументом)», визначають якісно новий етап, переміни в статусі існування для героя твору: «... ти не знаєш, що сьогодні Меланки, що має зараз родитися мій син – Новий рік і що там, за обрієм, починається царство його» [5, с. 265]. Справді, цей антропоморфний персонаж змушує героя твору нарешті зважитися на прийняття рішення, до якого йшов нелегко і тривалий час.

У творі «Як вони її почепили (оповідання баби Саломеї)», Любов Яновська засобами когерентності темпоральної і просторової парадигм акцентує на неслухності певного явища, а при цьому на відсутності – внаслідок наявної в явищі складності – змоги та вміння в персонажа дати належну оцінку тому, що відбулося: «вона хотіла смерті, а нам ще не навірилося живучи, та й жнива саме настигали: хто б же це за мене вижав, коли б мене на Сибір загнали?» [5, 268]. Баба Саломея із селянками, які щойно відбули прощу в Києві, за намовою випадкової нерозумної людини – «якась то прохожаюча жіночка», що лякає жінок: «хіба це тепер можна без поліції, без ніякого начальства самоправно вісильника з гілки здіймати» [5, с. 271] – коїть тяжкий злочин – бере участь у колективному вбивстві людини.

Як правило, когерентність часової та просторової парадигм письменниця застосовує на початку твору: «Івга (оповідання «Горе») повернулася з церкви, дала обідати чоловікові, перемила ложки, миски і вийшла до жінок на вигін» [5, с. 272]. Подальша сюжетна лінія оповідання підтверджує ті рішучі, невідоротні зміни, що настають після цього зчеплення часової та просторової парадигм. Таку ж функцію забезпечує когерентність означених явищ і в системі розвитку сюжетної лінії твору: «... другого дня обоє старі, порадившись та погомонівши, подалися до свахи» [5, с. 272].

Взаємозв'язок простору і часу визначає у Любові Яновській й те внутрішнє напруження, полеміку, що наявна в цілковито буденному існуванні та в житті пересічної, на перший погляд, особистості: «Весна тільки-тільки що заступила, а вже так тепло надворі, так ясно світить сонечко, таке прозоре небо! По ярах ще сніги лежать, а ставок уже розлився, сягає аж до самих верб і синіє, води повен» [5, с. 295]. Думка малого Івася – героя однойменного оповідання – є випереджальною, а не констатуючою стосовно проявів існування, у цій думці закладена певна полеміка з наявним буттям речей, і зрозуміти це – означає зрозуміти Івася, який прагне дошукатися сенсу життя, і вбачає його навіть у вияві парадоксальності в існуванні людини: уже калікою – він упав із дерева на колодки й переламав обидві ноги, які земський лікар ампутував. Івась приходить до констатації закономірності в житті: воно, життя, сповнене суперечностей за своєю суттю і в його закономірностях наявна парадоксальність: «він одняв у мене ноги, а нам ще покращало жить» [5, с. 304].

Тема закономірності й абсурдності в існуванні людини закладена й у художній ідеї оповідання «Трагедія широкого приятеля». Характерне для письменниці поєднання в одному плані, в одному локальному сегменті художньої оповіді категорій простору і часу, наявне в цьому творі, дозволяє авторці виявити причину тих явищ, що спонукають людину як до закономірних, так і до абсурдних рішень. Іноді слухність вчинку особистості: «коли вас спіткає велике нещастя – ваш ширий давній приятель занедужає, беріть швидше гроші з банку, коли є там припасені, позичайте, коли немає, шукайте найкращого лікаря, сестру милосердну, фершалка, купуйте термометра, гірлки, пузири для льоду, кидайте свою родину, переходьте до його, мостіться долі на його кожушанках, пальті, голодуйте, недосипляйте, – всі ці жертви з лишком оплатяться вам у ту хвилину, коли ваш непритомний приятель, вренгі, очуняє і гляне світлим, ясним поглядом на вас» [5, с. 304] стає передумовою своєрідного «збою» в поведінці героя і забезпечує неминучу появу явищ, здатних цілковито денонсувати, перетворювати на такі, що втратили чинність, закономірності, логічності у мотивації та в самих елементах поведінки героя твору.

В оповіданні Любові Яновської «Трагедія широкого приятеля» категорії часу і простору, виступаючи в нерозривному зв'язку або й, частіше, у певній послідовності, стають і тим, що активізує поведінковий відрив персонажа, і тим, що надає вчинкам головних героїв твору типовості за виразних ознак спроб індивідуального осягання життєвого досвіду: «Я знаю, вам спадеться насамперед думка, що замість того, щоб самому тікати,

краще всього приятеля на розвагу в Африку, або Америку, або хоч і в Австралію послати. Не робіть цього: він витратить усі ваші гроші й повернеться як скаженюка. Ви вийдете опівночі на вокзал його зустрічати, розкриєте свої обійми, а він ледве до руки вашої доторкнеться, рішуче відмовиться їхати до вас вечеряти, потаскається до готелю» [5, с. 305].

Часопросторова парадигма в прозі письменниці постає чинником, здатним у найбільш локальний спосіб забезпечити не лише найбільш виразні риси в характеристиці певної людини, але й визначити в тій характеристиці наявний конструктив: ті якості, що стануть в оцінці особистості як визначальними, так і прогностичними у її подальшій поведінці. Так, локальна часопросторова парадигма «була тиха темна зимня нічка. На розі однієї глухої вулиці великого міста стояли вряд два фурмани» [5, с. 334] визначить не лише час подій і простір, у якому згодом ці події розгоргатимуться (оповідання «№ 1001 та № 17»), але й дозволить стати відправною точкою в баченні поведінки та в особливості світоглядних засад двох, таких несхожих за своєю суттю людей, як фурман № 1001 та фурман № 17.

Любов Яновська ускладнює цю модель ще й тим, що персонажі твору самі визначають час і простір як відправну характеристику (до того ж – прогностичного характеру) людини: «... пішов я сьогодні до торгу вівса купувати. Пішов нарочито рано, тільки на світ поблагословилося. «Наші купці-городяни мошенники, – думаю собі, – куплю краще вівса у дядька-селянина: то совісніші люди» [5, с. 335]. Переконаємося, що парадигма простору в письменниці переважно масштабніша, аніж просторова модель.

Темпоральна модель мовби вбирає в себе як окремі складові цілу низку просторових чинників. Так, темпоральна модель «тиха темна зимня нічка», окрім просторової парадигми «глуха вулиця великого міста» [5, с. 334], складається із таких складових простору, як «біля невеличкого брудного готелю», «№ 1001 завернув коня назад, пересік велику, залиту електричним сяєвом вулицю й повернув праворуч у тісний провулочок, оточений то маленькими, стародавніми хатками на три вікна, то п'ятиповерховими вузькими цегловими, доверху набитими фабричним людом» [5, с. 336], «надійшов, загадав їхати аж на край міста через гори, через яри і сам призначив четвертака» [5, с. 338], «прошамотів старечими дрібними кроками по тротуару і зник за дверима, густо уतिकаними візитовими картками» [5, с. 339], «можна було б замість того, щоб ганятися за обмарливим щастям по темних, безлюдних провулках 4-го участка, звернути на кращі вулиці» [5, с. 339].

Незважаючи на різну «потужність» кожної із цих (часова та просторова) парадигм, вони рівною мірою працюють у Любові Яновської на кінцевий результат у художній свосередності оповідання: не тільки увиразнюючи сюжетну лінію твору, але й відчутно поглиблюючи його колізію.

Зображення простору в прозі письменниці здатне художньо, переконливо розповісти про красу взаємин між людьми (оповідання «Чужий»), активізує поведінковий відрух персонажа, і надає вчинкам головних героїв твору типовості за виразних ознак намагання збагнути індивідуальний життєвий досвід: «вони сиділи вдвох біля маленького озера, серед широкого степу, за п'ять верстов од економії, у якій обоє служили. Назар сидів на окоренку, спершись спиною об велику, стару, однуку серед усього степу грушу; Одарка сиділа, підобгавши під себе ноги, на траві. Між ними ясно палало велике вогнище, над яким висів невеличкий таганок із юшкою. Біля його лежав хліб та кавун; біля неї стояла миска з перемитим пшоном, покритене сало на сковороді та купка акуратно складеного, поламано сушника. Внизу перед ними блищало, як дзеркало в рамці, озерце, оточене густим верболозом, і бродили воли по отаві. З другого боку, на узгір'ї, чорнів велетенським килимом тільки що переораний обліг. Над ним спочивав на ясному небі місяць» [5, с. 340].

Водночас втрату порозуміння між Назаром та Одаркою, рішучий розкол у їхніх взаєминах авторка, не виходячи за межі сталої для оповідання, незмінної часової моделі, відтворює й увиразнює засобами просторової моделі: «... озеро блищало тепер, як лід нерухомих, холодний; кучерявий верболоз похилився з плачем над отавою. Гордий місяць, байдужий до всього на світі, повагом ген-ген од землі упливав у безмежний простір холодного осіннього неба. Вона (Одарка. – *О. Т.*) глянула на чорний, велетенський килим ріллі і не йняла віри тепер, що то вона його увесь ступінь за ступнем, босоніж, сходила; глянула на сірий лан облогу, і жахом стиснулося серце дівчини: неможливим, над силу людську, здалося їй такий лан двома плугами перевернути» [5, с. 350].

Когерентність часопросторової парадигми в оповіданні Любові Яновської «Чужий» дозволяє виявити в героїв спільне бачення певного явища, а отже, з'ясувати, що саме об'єднує їх, що здатне стати для них, так би мовити, спільною платформою в певних життєвих колізіях: «вони глянули одно на одного і весело зареготалися: їм враз обом пригадався той вечір, коли доля вперше звела їх.

Місяць геть тому назад прикажчик увійшов якось серед вечері й гукнув на всю казарму» [5, с. 341].

Водночас така когерентність дозволяє письменниці нюансувати як психологічну характеристику героїв, так і акцентувати на певній якості їх почуттів у ставленні один до одного: «... нічого страшного ні в голосі, ні в облнччі, ні в постаті прикажчиковій у ту хвилину не було; не страшна була й робота, бо Одарка давно до плуга звикла, – отже рука, в якій вона тримала ложку з галушкою, задубла в повітрі» [5, с. 341].

Зауважимо, що когерентність часопросторової парадигми володіє, такою винятковою властивістю, як визначати особливість взаємостосунків героїв у майбутньому: «... такого горя, такої тяжкої неправди, такого страхіття, здавалося, ще не доводилося їй ніколи за весь свій тяжкий, сирітський вік переживати... За Іваном вона в'язала, за Дмитром гребла, з Пархомом снопи возила, з усіма робітниками щось колись робила і всім догодила, а з Назаром за весь строк словом не перекинулася. І, отже, її тепер, як за гріх, як на сміх, спарували з ним і посилають аж на степ, де нема поблизу ні живої душі, ні хати, ні повітки» [5, с. 342].

За допомогою сполучення часової та просторової парадигм Любов Яновська визначає моральні пріоритети своїх героїв й вирішує проблему співвіднесеності пріоритетів окремої особистості й громади. Так, в оповіданні «Правда» письменниця застосовує часопросторову парадигму для відтворення щирості й духовної чистоти селянина, представника простолюду; йому протиставлені сільська старшина («уповноваженого» у селі) та громада, що переступають моральні закони, посилаючись на давність угод, надто, що ці угоди стосуються земельного наділу, яким володіє селянин.

Авторка через взаємодію часу й простору, як перекоуємося, драматизує оповідь, вдаючись, попри виваженість оповідача та виразну розміреність такої оповіді, до значної напруги при завершенні сюжету («Правди»). Це дозволяє вести мову про трагічний пафос твору: «увійшли всі в хату, сіли; ні в кого ні слова поради, ні думки ясної. Як приголомшені, засліплені громом та блискавкою в горобину ніч птахи, сиділо п'ятеро людей мовчки в хаті з своїм власним словом правди, як обвалом глини придавлені, чекали, поки мир з тієї правди сілице на них сплете» [5, с. 368].

Моральний чинник визначає письменниця в оповіданні «Милосердя Господне» першочерговим у формуванні моделі часу та простору Уже перша картина побудована на когерентності часопросторових явищ: «...цілий місяць ні краплі дощу.

Сіре небо. Сіре куряво замість повітря. Трава, бур'яни посохли скрізь. Посохла скручена ярина – стирчить на нивах, немов нечесане, кошлате волосся на голові у немічного, самотнього старця. Тверда, як камінь, потріскана земля здається мертвою, нездатною нічого більш родити. Сонце лото, немилосердно палить, немов узлилося на цілий світ Божий, і сушить кожну бадилину, обдає пекельним подихом дерево, простягає свої пекучі пазури понад землю, сушить коріння під землею» [5, с. 388]. Характерно, що тут Любов Яновська, як і в низці інших творів, що належать до її «малої прози», вибудовує оповідання за традиційним для цього жанру прийомом: часопросторова модель постає своєрідним художнім обрамленням, рамкою для подальшого наповнення й розкриття сюжетної лінії.

Суть моральної колізії в оповіданні «Милосердя Господне» полягає в цілковитому нерозумінні окремо взятим героєм того, що він розуміє як благо, а що – як зло, не усвідомлюючи в чому полягає насправді Господне милосердя. А воно, це милосердя, не може стосуватися лише окремої взятої людини, коли і вона втягнута в ті переживання, якими живе весь народ, громада, хоча й докладає найбільше в цілій громаді зусиль, аби сталося милосердя Господне.

Героїня твору Ониська не розуміє, що Бог, на відміну від людей, любить усі людські створіння – незалежно від того, наскільки наближені вони своїми діями до нього, що Бог сповнений великого прощення до тих людей, які, можливо, не розуміють, не усвідомлюють, як їм до Нього у своїх вчинках наблизитися. Однак, підкреслює центральним образом твору «Милосердя Господне» Любов Яновська, Бог без будь-якого зиску ставиться до людей, які виявляють йому свою шану і повагу. Тому, усім, хто брав участь у викопуванні колодязя, тим чи іншим способом накладаючи покуту на себе, Бог являє свою милість у вигляді дощу: «...ніхто не спав, навіть ніхто не мав думки лягати. Давно жаданий і все ж таки несподіваний дощ вже дав усім велику радість, але кожна нова крапля того дощу все побільшувала та побільшувала радість, усе вище та вище засипала зерном ворожі засічки, все повніше та повніше наливала серце надіями; а кожний новий струмочок усе глибше та глибше прорізував колію до великого щастя несподіваного визволених з пазурів голоду, а може, й смерті істот. І здавалося великим гріхом прогавити, проспати хоч один момент того величного свята воскресіння з мертвих цілої природи. Все те знала, все те розуміла Ониська, але досада її була дужча за розуміння, за волю. Вся надія на гнів Господень пропала. Господь не поминув дощем ні ниви Гапчиної, ні сінокосів, ні обійстя. Так само, як і всім людям, полив буряки, картоплю, коноплі...» [5, с. 392].

Парадигма часу і простору дозволяє письменниці не лише визначити, але й увиразнювати морально-етичну оцінку своєї героїні. Важливо, що Л. Яновська жодним чином не прагне ідеалізувати або й піднімати на котурнах свого героя, навіть попри те, що той належить до представників простого люду. Для неї, як перекоуємося, над усе важливий підхід до свого героя з позиції правди і справедливості й допомагає реалізувати такий підхід саме часопросторова парадигма.

Увагу авторки як митця привертає не лише розуміння особистістю морально-етичного імперативу, але також і питання, що стосується інших категорій, зокрема категорії життя і смерті. Своє бачення цієї проблеми своєрідно репрезентує в оповіданні «Труна». Проблемно тематична характеристика пов'язана з пошуком відповіді на питання: яким є поріг, наскільки обмежена людина у своїй здатності співчувати іншому, а також наскільки тривалий шлях здатна вона пройти у своєму співчутті до ближнього.

Дорогою до нотного магазину, куди Галя вирушає з чітко визначеною метою: «за півгодини смеркне – страшно буде бігти самій в магазин, а, крий Боже, не буде цікавих нот на вечір» [5, с. 393], – вона випадково побачила процесію, що, як почувла вона від перехожих, супроводжує домовину студента, який пішов із життя чи то від того, що, напевно, існував упроголодь, чи то від того, що занедужав на гарячку. Перебігтя співчуттям до померлого, який, бачиться їй «самотнім у житті, самотнім і по смерті» [167, с. 393], вона приєднується до цієї убогої процесії, аж поки ту домовину вносять в... оселю крамарки, оскільки це насправді померла вона.

Галя втікає від тієї оселі, тим виявляючи неготовність сприйняти не те життя, яким вона собі його уявляє, а яким воно є насправді. Реальне життя і місце в ньому людини – ось що в ньому найголовніше. Кожна людина –

незалежно від того, хто вона є за своєю соціальною і професійною суттю, варта найглибшого співчуття і вшанування по своїй смерті.

Вагому роль у конструюванні часопросторової парадигми як принцип сюжетно-композиційної організації твору, що зокрема засвідчено оповіданням «Опука», відіграє антитеза: «правда, до обіду більшість дітей сиділа в школах, зате ж по обіді яке бучне та веселе життя починалося! Навіть зимою. Двір величезний, вимощений камінням, чистий... Сонце, правда, мусить аж на самий вершечок неба зіп'ястися, щоб зазирнути у той двір, зате ж і вітер попокрутиться навколо височезних будинків, поки знайде шілочку, щоб дмухнути на дітей, а Дід Мороз без вітру не страшний дітям ніяк: він лютує, а вони ліплять собі любісінько баб голими руками і не мерзнуть ані-ні» [5, с. 399].

Ця антитеза згодом мовби проектується на поведінку героїв оповідання – хлопців Стьопа та Петра. Своє потаємне бажання заволодіти м'ячем-опукою кожен із них реалізовує відповідно до своєї можливості підпорядкувати собі певні часово-просторові відношення. Петро дуже довго перед тим, як розпочати гратися м'ячем, кидає камінці: лише згодом ми усвідомлюємо, що в такий спосіб він приміряється, як би йому закинути м'яча на дах сараю. Стьопа, єдиний із присутніх помітив, що м'яч залетів саме на дах, але не зізнався в цьому, прагнучи з часом самому заволодіти опукою. Однак, виявилось, що м'яча на місці, де він упав, уже не було і Стьопа нарешті зрозумів, що «Петро закинув тоді опуку нарочито на дах і давно звідтіля її сам узяв» [5, с. 404]. Час і простір тут працюють супроти людини – тоді, коли вона сповнена намірів недостойних всього доброго і позитивного, що наявне в житті.

Таким чином, побудова часопросторової парадигми з урахуванням її когерентності дозволяє письменниці явити буття у єдності форм, визначити наявний між цими формами внутрішній взаємозв'язок, а також притаманні їм універсальні чинники, що виявляють конструкцію, здатну забезпечити цілісність сприйняття довколишнього світу людиною. Поєднання, зв'язок між моделлю часу і простору забезпечує зміни в онтологічному статусі персонажа, що є настільки не прогнозованими, настільки ж і неминучими для персонажа. Удаючись до різних чинників часу й простору, різних складових цих категорій, авторка визначає можливість осягання героєм твору якісно нового життєвого етапу, перемини в його існуванні. Зв'язок простору і часу у творах Любові Яновської сприяють виявленню суті того, що деструктує існування «пересічної» особистості, звичайної людини. Єдність часопросторової парадигми сприяє забезпеченню не лише характеристик певної особистості, але й допомагає розкрити в тій характеристиці якості, що стануть визначальними в оцінці того чи іншого героя.

Список використаних джерел

1. Зборовский Г. Пространство и время как формы социального бытия. – Свердловск : Министерство высшего и среднего образования РСФСР, Свердловский юридический институт, 1974. – 223 с.
2. Петров-Стромский В. Идеи М. М. Бахтина в гуманитарной парадигме культуры // Вопросы философии. – 2006. – № 12. – С. 82–94.
3. Философский энциклопедический словарь. – М: ИНФРА-М, 1999. – 576с.
4. Цофнас А. Понятие философской категории: опыт уточнения в языке теоретического описания // Философские науки. – 2002. – № 3. – С. 132–143.
5. Яновська Л. Твори в двох томах. Т. I. Оповідання. Повісті. - К.: Дніпро, 1991. – 712с.

The article reveals what way the time and the space ground of coherentist gives the possibility the author to show the characters' existence in the unity of forms, emphasize the inner interaction, universal factors which has ability to ensure the integrity between the model of the time and the space and also the changes in ontological status of the character in Lyubov Yanovska's works "Na obrii (pered monumentom)" (On the horizon (at the monument)), "Yak vony yii pochepyly (opovidannya baby Salomi)" (What way they attached it) (Salomiya's story), «Ilore» (The Sorrow), "Tragedia shchyrogo pryatatelya" (The tragedy of generous friend), "q 1001 ta q 17" (q 1001 and q 17), "Myloserdya Gospodnye"(God's Mercy), "Truna" (Coffin).

Key words: story, time, space, coherent, ability, character, relations.

УДК 821.161.2.09

Томчук Л.В.

Рівненський державний гуманітарний університет

АРХЕТИПНА ОСНОВА УКРАЇНСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ

У статті аналізується психолінгвістичний аспект фоностилестичних засобів, до яких звертаються письменники в діалогічній побудові літературних текстів.

Ключові слова: психолінгвістичний аспект; фоностилестичні засоби, текст, діалог, емоційні слова, герой.

Жіноче письменство, як стверджують сучасні дослідники [1; 3; 5; 7; 11; 12], виражає цілком органічну схильність до відтворення внутрішньої сутності людини, її чуттєвої сфери. А оскільки переживання мають не лише індивідуальний характер, а й глибоку загальну основу, що неодноразово доводили психологи (В. Дільтей, К.Г. Юнг та ін. [9]), то цілком зрозуміла увага до архетипного рівня світосприйняття, в якому виражаються віками та поколіннями закріплені реакції людської чуттєвості. Відчитування, інтерпретація таких архетипно-міфологічних пластів у змісті літературного твору може істотно наблизити нас до розуміння його смислу в широкому значенні цього слова, до осягнення глибини твору.