

СПЕЦИФІКА ІНФОРМАЦІЙНИХ ХАРАКТЕРИСТИК ПОСТАВАННЯ ТЕКСТУ

О. В. Єременко

(доктор філологічних наук, доцент, Київський університет імені Бориса Грінченка)

В статье исследуется специфика информационных характеристик становления текста, выделяются такие ее составляющие: логичность, связность, целостность, точность, ясность, понятность, доступность. На материале повести И. С. Нечуя-Левицкого «Тучи» установлено, что для художественного текста определяющими являются точность и целостность.

The article deals with particular information features of text-emerging, such as consistency, integrity, cohesion, precision, clarity, coherence and understandability. The research of Nechuy-Levitsky's story «Clouds» proves that a piece of fiction is defined by precision and integrity.

Дослідження тексту має в науковій думці ХХ – початку ХХІ ст. своєрідну історію, зокрема, літературознавство пережило й переживає етапи занепаду та активізації авторської позиції, піднесення функції реципієнта, залучення власне лінгвістичних, психологічних, соціологічних аспектів аналізу (1, 2, 3, 4). Кожен текст як цілісний мовленнєвий акт оцінюється за комплексом критеріїв, складовими яких є: 1) інформаційно-структурні якості; 2) стилістичні якості. Згідно концепцією Н. Валгіної, до інформаційних і структурних якостей тексту включаються: 1) логічність; 2) зв'язність та цілісність; 3) точність; 4) ясність, зрозумілість, доступність (5, 27), що їх досліджено у нашій статті на матеріалі конкретного художнього тексту.

Пропоновані характеристики складаються з ряду принципів текстової архітектоніки, що є засадами з'ясування якостей тексту. Для збалансування критерію логічності враховується співвіднесення логіки дійсності; логіки думки; логіки мовленнєвого висловлювання. Логічність тексту становлять такі якості, як послідовність у викладі матеріалу, несуперечливість думки, чіткість і достатність аргументації, співвідношення загального й конкретного. Логічність думки виявляється й у верифікованості відображення фактів (об'єктів) дійсності, максимально логічність думки акумулюється у текстах наукових, навчальних, офіційно-ділових, аналітичних газетно-публіцистичних (5, 27). Проте поняття логічності може бути специфічно модифіковане щодо художніх текстів, де діє власна художня логіка, при чому враховується логіка побутова, тому з погляду логічності побудови вони належать до текстів з образно-асоціативною структурою, яким притаманна суб'єктивна логіка, художнє пояснення факту, його рецепції.

Специфіку інформаційних характеристик постановання художнього тексту вивчаємо на матеріалі повісті І. С. Нечуя-Левицького «Хмари» – твору, знакового для української літератури в плані проблематики та образної структури. Композиційна логіка повісті корелюється з народною пісенністю, фактично весь спектр тематичних мотивів має вихід на народну пісню. Із нею, зокрема, пов'язана трагедія втрати себе Дащковичем, що розшифровується на останніх сторінках твору, коли *старе вухо вразила мелодія української пісні [...] Пісня дійшла до самого дна душі [...] Він почутив, що його серце оживає*. Різко й глузливо письменник репрезентує контраст поетичної української пісні з сороміцькою великорусько-солдатською. У такий спосіб заакцентовується протиріччя двох ментальностей, способів життя. Ще з семінарських часів Дащкович був залюблений у народну пісню (*Чудовою здалась українська пісня всім студентам з далеких країв, що зроду її не чули!*) (6, 108). Із його голосу навіть байдужий до краси Воздвиженський вивчив багато пісень. Відгомін будь-якого зворушення лунає в Дащковичевій душі піснею. Так, на красу природи *співуча душа виливалась піснею по-солов'яному* (6, 112), а згодом *тихо-тихо, як дніпрова вода, полилася гармонічна українська пісня – мелодія про Сагайдачного* – (6, 113). Реалізується кілька логічних ліній: герой сприймає пісню як неодмінну складову народного

життя (суспільний аспект), та й ідеал дружини Дашковича – щоб уміла українських пісень співати (особистий аспект). Він не цурається народного слова ззамолоду, ще семінаристом (почав тихенько «Гриця», *богомольці дивувались сільській пісні*) (6, 178) вважаючи його високою поезією. Дашкович планує на батьківщині прислухатися до народної мови, пісні, записує фольклор. Рідне село дає вдячний матеріал для втілення цих задумів, народ у Сегединцях *багатий [...] своєю поезією і оригінальними музичними глибокими melodіями* (7, 196). Краса пісні не стає підставою для зближення молодого Дашковича з селянами, у житті яких *веселі слова і смутні пісні лилися течією* (6, 186). Між тим, прості люди вражали героя своєю обдарованістю (теж несподівана аргументація), відтвореною письменником із великом п'єтетом: [Настя Топилківна. – О. Є.] почала веселої пісні таким голосом, якого не мають перворядні оперні артистки [...] така була в йому чаруюча сила, така була чудова та пісня (6, 187). Проте з часом Дашкович пов'язне в академізмі й відійде від захопленого патріотизму, що логічно зумовлено розвитком його особистості.

Художня (суб'єктивна, асоціативна) логіка направляє ліричну думку автора своєрідно. Так, в обраній для дослідження повісті І. С. Нечуя-Левицького «Хмари» письменник іронічно відтворює одяг професорів-ченців: [...] широко стелилися по плечах їх довгі **намітки** (6, 107); йдеться, зрозуміло, про клобук – головний убір православних ченців, чорного кольору, який складається з камилавки – циліндричної шапки, розширеної вгорі, без крис і надітої на ней міцної тканини, що закінчується позаду трьома довгими кінцями – саме ця накидка й асоціюється з частиною жіночого убрання – наміткою. Отже, логіку характеристик одягу порушене: урочисте підміняється буденним, чоловіче – жіночим, сакральне – побутовим. Своєрідність селянської логіки персонажа відтворює його ж коментар: літній селянин Онойко говорить про спробу молодого парубка змінити соціальний статус через зовнішній вигляд в іронічній формі: *Начепив жупана та зав'язав шию хусткою, то й до Ойника можна лізти з старостами* (6, 255) (жупан – український народний **верхній** чоловічий або жіночий **одяг** до п'ят) (порівняймо з прислів'ям: «Начепив жупан, так уже і пан»).

Зв'язність та цілісність – константні риси тексту, котрі проявляються в архітектонічно коректному тексті. Зв'язність художнього тексту реалізується через співвідношення його компонентів (слів, образів, тропів, фігур тощо). Конкретні пісні, наприклад, як лейтмотив, стають внутрішнім стрижнем образів-персонажів. Вихована в інституті відчуженою від рідного народу, Ольга просить матір навчити української пісні лише для того, щоб сподобатися Радюкові, та й сама сприймає це, як данину моді. Її мати й тітка не були настільки відірваними від української пісні. Знайомлячись із кавалерами, вони причарували їх саме співом (репертуар сцени знайомства цілком ліричний: «Вийди, дівчино», «Горлиця», «Чи я в лузі не калина була»). Проте з віком, присвятивши себе господарству, жінки втрачають повагу до пісні, тому автор завважує: *Марта і Степанида комічно співають «Котилися вози з гори», а куховарка Пала жска співає краще за них* (6, 301); вона й обирає пісню для Ольги «Ой полину, полину – добувати талану». Так виникає наскрізний мотив образу дівчини. Ольга перейняла щиро українську інтонацію, бо часто чула пісні від няньки та куховарки, хоча вони залишали її байдужою. Однаке, щоб вразити коханого, *сміливо і голосно заспівала українську пісню «Ой полину, полину – добувати талану»* (6, 309). Саме настроєвий план письменник заакцентовує найбільше, оскільки суттєвішого про виконання Ольги сказати не можна було (вона використовує пісню як приманку у пастці). Не дивно, отже, що дівчина співає, *дивлячись просто Радюкові в очі [...]* «Ой полину, полину – добувати талану». Натомість Катерина грає українську думку без слів [...] плаче в мелодіях (6, 311), адже душою відчуває глибше за сестру.

На тлі пісні розвивається й драма покинутої Галі, якій Ликерія Петрівна розповідає про мотивацію вчинків Радюка: *Та й прощай, дівчино чорнобрива, бо я не твій, а ти не моя!* – як співають в пісні (6, 334). Власне, ліричний, мелодійний монолог Галі цілком пісенний, побудований на кращих зразках фольклорної інтимної лірики, на її домінантних образах (ясний місяць, зірки тощо). Цнотлива туга Галі (*Ой сама ж бо я, сама*) контрастує зі ставленням до долі Ольги, яка сама здобуває щастя, а Галя молить про це Бога. Подумки прощаючись зі своєю мрією, Радюк і сам мимоволі, на рівні підсвідомості, починає наспівувати «Ой полину...»,

розуміючи марність своїх мрій: *Ой, коли б ти так за мною, як я за тобою!* – згадались йому слова пісні (6, 337). Таким чином, у повісті «Хмари» пісні виконують мотиваційні, образоутворюючі та стилістичні, а загалом – функції зв’язності тексту.

Аналогічну функцію у творі І. С. Нечуя-Левицького виконують слова, що характеризують класову структуру суспільства. Це зумовлено проблематикою повісті, її розмаїтою соціальною палітою. Так, ідеться передусім про вищі верстви суспільства: *На молодих паничах були сіртуки з темної парусини из чорними роговими гудзиками* (6, 103); (про Воздвиженського) *Через свою веселу вдачу він подобався паннам і паніям* (6, 110); *Інститутки добре бачили того реготуна* (6, 214); *На Братській вулиці [...] була оселя купця Сидора Петровича Сухобруса;* (6, 117). Натомість, не з такою частотністю заакцентовано (за винятком терміна «селяни») суспільні низи: *Наймити казали йому казок* (6, 223); *Попав під вплив наймитів, пастухів, і всієї журбанської челяді* (6, 231).

Цілісність тексту визначається як загальний зв’язок його компонентів на рівні змісту, який підтримується словами-домінантами (за Н. Валгіною, ключовими словами (5, 31) та їх відповідниками. Цілісність є характеристикою, що відтворює понятійну послідовність нарації, тому ключові слова – це «нервові центри» тексту, вони утворюють систему, що визначає його зміст та рецепцію. Ключові слова семантично значущі, вони є носіями певного змісту, акумулюють понятійно близькі слова, через них у повісті «Хмари» постає ряд тематичних мотивів, зокрема, трагізм і буденність ситуації, коли п’яний чоловік безжалісно б’є дружину, відтворений речовими реаліями: *її очіпок валявся на землі* (6, 188) (очіпок – обов’язковий головний убір заміжніх жінок у стародавній Україні. Розрізняють твердий очіпок – шився на зразок шапки, на підкладці, м’який очіпок – (чушка) одягався під твердий очіпок). Українська пересічна громада передана у метонімії: *Ti очічки та очкури [...] аж за боки братимуться* (6, 422), яка відтворює чоловіцтво й жіноцтво (про очіпок йшлося вище, очкур – пояс на штанях, шароварний підперізувач, із застібкою, зав’язкою, з пряжкою, чим штани затягуються на поясі, чоловічий пояс).

До інформаційних характеристик тексту належить і точність, яка полягає у відображені фактах у слові, що на рівні побутовому прочитується як відповідність називання автором і сприйняття читачем понять та уявлень, проте точність безпосередньо пов’язана з характером тексту. Розуміння цієї категорії в комунікативному плані враховує конкретну ситуацію, що відбувається. Звідси розуміємо, що точність фактів не має превалюючого значення. Вагомим є опертя на ті ознаки реалій, які видаються найбільш переконливими та дієвими, а також комунікативна доцільність наведеного факту. В аналізованій повісті І. С. Нечуя-Левицького застосовуються історичні алозії: *Там тепер хтось чужий справляє сатурналій* (6, 139) (у Стародавньому Римі свято на честь Сатурна після закінчення польових робіт, що починалося 17 грудня й святкувалося протягом тижня; в переносному значенні, нестримно-веселе свято, гульбище); *Чи то орда налетіла* (6, 138) – у європейській історичній літературі у зв’язку з створенням негативного образу давніх степових народів Азії це слово набуває негативного значення (щось на зразок «військо-зграя ворогів, кочівників, загарбників»).

Власне, маємо справу з модифікованим уявленням про точність, а саме – художню точність, яке має емоційно-психологічне підґрунтя, зокрема, трапляється невідповідність обраного образу логічній лінії його розвитку, що реципіюється як авторські прорахунки, або ж дисгармонія стилю та ситуації, у зв’язку із чим поняття точності в художньому творі містить психологічний аспект. Іноді неточність може бути інтерпретована як літературний прийом, наприклад, зазначаємо подібну неточність в описі двору купця Сухобруса: *Можна було бачити великі мисники, заставлені образами, на котрих пропряхали свіжі фарби* (7, 119) (мисник – це місце зберігання посуду, як кухонного і столового, так і свяtkово-обрядового й декоративного; у письменника ж ідеться просто про великі полиці).

Зупинимося на критерії зрозуміlostі й доступності, що загалом орієнтований на реципієнта, постаючи як можливість чітко структурувати сенс, подолати перешкоди на шляху до сприйняття інформації, тобто безпосередньо зорієнтовані на ефективність рецепції тексту. Реципієнт здатен сприйняти мовлення наратора, тобто текст, певною мірою випереджуючи його рух, адже адресат відчуває і знає логіку подій, йому відомі закони

поєднання мовленнєвих одиниць, тому при порушенні згаданого процесу ускладнюється і рецепція, мовленнєва архітектоніка тексту частково втрачає ясність, що може бути й художньою функцією. Так, старомодність пані Високої підкреслює і її екіпаж: *Таки вкинула в свій dormez новий віник* (6, 368) (дорожна карета, пристосована для сну; використовувалася раніше, коли необхідно було робити довгі переїзди на конях); письменник відтворює іронію по відношенню до персонажів, які прагнуть створити для себе максимальний комфорт навіть на богоміллі: *Вони* (речі, необхідні для зручності у побуті – О. Є.) *прилетіли з Масюківки* *слідом за шарабанами* (6, 371) (шарабан – відкритий екіпаж з кількома поперечними сидіннями, переважно однокінний та двоколісний).

Зрозуміло, що сприйняття може ускладнюватись через ряд причин: складність думки, її несподіваність, незвичайність, заплутаність викладу, вживання незнайомих слів. Прагнення персонажа до підвищення соціального статусу підкреслюється його вбраним, з якого кепкують односельці: *Увійшов молодий парубчик в крамній сіренькій козачині* (6, 248) (довгий одяг з домотканого сукна, верхній суконний одяг з довгими рукавами, що облягає фігуру у верхній частині й розширяється донизу).

Безумовно, художній текст має власні закономірності щодо ясності, адже неясність може бути зумисною, особливо ж це стосується мовлення персонажів, коли неясність думки є характерологічним засобом: *Я не шукаю місця внизу, а прямо вверху: або столонаочальника, або якогось директора* (6, 407). У 1811–1917 рр. посадова особа, що очолювала так званий стіл – нижчу структурну частину центральних і місцевих державних установ, переважно були чиновниками VII класу, зверталися до них так: «Ваше високоблагородіє», тобто Кованько мріє бути благородієм. Невизначеність змісту може відповідати певній проблемі, так, поділ між дочками Сухобrusового майна заакцентовано красномовною предметною деталлю: з усього, що прикрашало світлиці, у батька зостався *на стіні тільки праотець Ной з трьома бородатами синами та якась царіця в фіжмах* (6, 149) (справді, уже анахронізмом є фіжми – принадлежність жіночого одягу XVIII – початку XIX ст., широка спідниця на каркасі у вигляді обруча з китового вуса, а також власне каркас).

Далеко не завжди все чітко викладене може виявитися доступним кожному, але й не завжди хибне чи нехудожнє те, що неясне. При характеристиці стилістичних рис мовлення функціонує передусім естетичний критерій, який стосується виразності авторського мовлення в тексті й індивідуального мовлення персонажів та відповідає високому рівню мовної культури письменника, коли навіть деякий надмір емоцій не вадить загальній художній палітрі твору: *Вони дивились на пишну картину тихого Дніпра, закиданого барками, байдаками* (6, 121).

Поняття «виразність» у художньому тексті має різний зміст: виразність буває інформаційна (понятійна) (5, 32), яка досягається логічністю й фактологічністю. Звернемо увагу, як молоді «народолюби» переживають, що українська нація – *не народ, а якась забавлена череда писарів та панських лакейв* (6, 355). Зовнішня обстановка конкретизується в описі будинку Сухобrusа: *Товсті на аришин стіни показували, що дім був давній* (6, 118).

Натомість інакше досягається виразність чуттєвого впливу, яка в художньому тексті відповідає рівню образності: так, непомірну пристрасті до розкоші вищого духовенства передано за допомогою гіперболізації. В покої митрополита лежали килими на кілька сажнів, заткани чудовими квітками і китицями (6, 106) (сажень – давня одиниця вимірю відстані, дорівнює 2, 16 м). Зовнішність майбутніх церковних ієархів досить груба і неприваблива: *жилавими руками, кремезними плечима й шиями вони скідались на великоруських робітників або крамарів-коробейників* (6, 103) (торговець мануфактурними й галантерейними товарами, який розносив їх по селах).

Особливо розмаїтими постають засоби художньої виразності на мікрорівні, причому, як відомо, можуть бути використані не лише власні художньо-виражальні засоби мовлення (метафоричні властивості мови), але й мотивовані відхилення від норми, які виконують певні стилістичні функції, що надають тексту особливої достовірності та яскравості, зокрема, маючи на меті створення характеру персонажа. Так, про Воздвиженського *всі тягли стару пісню про зраду дівчатам, про матеріальну жадобу при сватанні* (6, 46). Тут письменник по-науковому

«сухо» передає зміст пісні, не вдаючись до прямого цитування. Кованько, перейнятий особистою вигодою, не зберіг *тієї народної поезії*, духу *щиро народного, пісні і думи українського села* (6, 307). Душевно черства Ольга не сприймає української пісні; коли дівчина побачила тексти, їй здалося, що то писано *по-церковнослов'янському або що* (6, 206). Інакше поводить себе Радюк, який ще з дитинства навчився від наймитів пісень; він записує не лише їх тексти, а й ноти, надзвичайно високо оцінюю їх: *Наша народна пісня поетична і чудова, як утвори перворядних геніїв* (6, 236). Радюк відкритий справді високим переживанням національної історії, в його уяві виникають картини, передані контамінацією історичних пісень доби козаччини: [...] *козаки розлітаються по степу соколами і орлами, поле вкрилось трупом, степ облитий кров'ю, укритий диким гайворонням* (6, 237). Його надихають слова пісень, повні високої поезії, простої і пахучої, як квітки зеленого степу [...] *неначе бачив душою свою Україну, свою дорогу Україну будущого часу* (6, 244). Спостерігаємо в останньому реченії специфічну форму дієприкметника – своєрідне відхилення від граматичної норми, яке, відповідно до досліджень текстологів, може вказувати на соціальне маркування мовленнєвих фактів – у нашому випадку, певна патетичність невласне прямої мови Радюка говорить про його світогляд. Деякі відхилення від загальновживаних норм можуть виявиться засобом створення художнього образу: *На молодих паничах були сіртуки з темної парусини із чорними роговими гудзиками* (6, 103). Письменник використовує народну форму від «сюртук» – довгий, як пальто, двобортний піджак, звичайно приталений, – саме так, скромно і просто вдягнені майбутні вихованці академії.

Отже, у повісті І. С. Нечуя-Левицького «Хмари» мовні засоби, порушення мовних норм, широке використання своєрідної лексики, яка позначає тогочасні реалії, порушення й відповідність логічності, сприяють формуванню образності художнього тексту, що досягається моделюванням неповторного колориту.

Твори, що для нас у ХХІ ст. несуть певну світоглядну, проблемну, історичну інформацію, безпосередньо пов'язані з матеріальною і духовною культурою народу. Мова художньої літератури ширше, ніж мова інших функціональних стилів, включає компоненти всіх іностильових систем, її діапазон коливається між уснорозмовними структурами, народнопоетичними конструкціями та елементами наукового чи публіцистичного стилю. Різноплановість національної мовної системи є джерелом майстерності митця у вираженні думок і почуттів. Точність на рівні мови художнього твору за допомогою письменника стає образним освоєнням конкретного матеріалу, цікавого для рецепента. Звідси робимо висновок, що критерії ясності, зрозуміlostі та доступності суттєво відрізняють тексти художні та нехудожні. Коли ж текст орієнтований на структури асоціативно-образні, на перший план висувається також критерій цілісності, що вибудовується на основі образності. Художній текст характеризується відповідністю його структури й стилістичної забарвленості інформації, яку він висловлює, темі, специфіці нарації тощо. Інформаційні характеристики тексту корелюють як із його лінгвістичними, так і з власне образними компонентами.

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. : Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.
2. Корман Б. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972.
3. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970.
4. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2001.
5. Валгина Н. Теория текста. – М., 1998.
6. Нечуй-Левицький І. Твори: В 3 т. – К., 1988. – Т. 1.
7. Демський М., Краснова Л. Словник метамови інтерпретатора художнього тексту.– К., 1994.
8. Нестерак О. Внутрішній міждисциплінарний контекст як інтерпретаційна стратегія текстового аналізу // Молода нація: альманах. – К., 1996.