11. Рудяков П. Ідея краси-гармонії й образ жінки у творах Іво Андрича. – Київ, 2006. – 35 с.
12. Рудяков П. Між вічністю і часом: життя і творчість Іво Андрича. – Київ, 2000. – 141 с.
13. Тартаља И. Језгро приповедачеве естетике// Зборник радова о Иви Андрићу. – Београд, 1979. – С.235-297.
14. Тартаља И. Приповедачева естетика. – Београд, 1979 – 290 с.
15. Џаџић П. Иво Андрић: човек, дело. – Ниш, 1993. – 137 с.
16. Vuckovic R. Predgovor// Andric I. Ex Ponto. – Sarajevo, 1975. – S.5-14.

Анатолій Ткаченко

СЛОВО ЯК ОНТИЧНЕ Й ЕМОЦІЙНО-МИСЛИТЕЛЬНЕ ЯДРО

У статті розглядаються новітні підходи до прочитання художнього тексту – психолінгвістичний, психоаналітичний, архетипний, міфопоетичний, феноменологічний, рецептивний, семіологічний, джендерний[1], структуральний і постструктуральний, деконструктивістський тощо. Автор статті наголошує на потребі адекватного осмислення й інтерпретації тексту, що передбачає дослідження його поетики та стилю автора.

Воно засіяне на спільному полі мовознавців і літературознавців. Обидві філологічні дисципліни нині інтенсивно збагачуються різноманітними підходами до художнього тексту, зокрема літературознавство – психолінгвістичним, психоаналітичним, архетипним, міфопоетичним, феноменологічним, рецептивним, семіологічним, джендерним[2], структуральним і постструктуральним, деконструктивістським тощо. Навряд чи треба цілком відмовлятися й від

[1] Культивуючи термін «ґендер», знічев'я вбиваємо двох зайців: по-перше, фонетично спотворюємо американців (саме в них джендер означає, крім роду, ще й стать), по друге, стаємо більшими ґреками, ніж греки (*гама* {γ} в Стародавній Греції звучало ближче до нашого **г**, ніж до **ґ, а** ***γενος*** , звідки ***ген***, ***ген***етика і т.д., означало тільки рід**).**

[2] Культивуючи термін «ґендер», знічев'я вбиваємо двох зайців: по-перше, фонетично спотворюємо американців (саме в них джендер означає, крім роду, ще й стать), по друге, стаємо більшими ґреками, ніж греки (*гама* {γ} в Стародавній Греції звучало ближче до нашого **г**, ніж до **ґ, а** ***γενος*** , звідки ***ген***, ***ген***етика і т.д., означало тільки рід**).**

соціологічного або історико-біографічного. Та варто мати на оці, що ледь не всі ці підходи не аналізують, а витлумачують художній текст переважно з погляду позафілологічного й позамистецького. А перекіс у будь-який бік призводить до його генералізації, внаслідок чого і з'являється чи то вульгарний соціологізм, чи панфілософізм, панструктуралізм, гіпертрофування концепції гри (яку навіть її найбільший проповідник Й. Гейзінґа називав лише гіпотезою), постколоніальних, гей-лесбійських та інших підходів.

Тим часом у нашій сфері наукова ефективність ракурсів розгляду визначається тією мірою, якою вони сприяють глибшому проникненню в суть мистецтва слова загалом та конкретного твору зокрема. Відтак найбільш відповідним усе таки лишається власне філологічний підхід. Останнім часом є зрушення і в цьому напрямі, зокрема, п'ять років тому з'явилася ціла низка спеціальних праць методистів, переважно мовознавців [див., напр.: 1; 3; 5; 8; 9], які, щоправда, приділяючи увагу аналізові, майже нічого не говорять про синтез, тоді як ця бінарна опозиція має працювати в парі.

Відносно адекватне прочитання художнього тексту передбачає дослідження його поетики, стилю автора. Поетика і стиль, на мій погляд, теж становлять бінарну опозицію (аналогічно до де-Сосюрового поділу на мову/мовлення), що дає змогу розглядати основні компоненти формозмісту водночас і як *елементи* поетики (аналіз, пасивний стан), і як *чинники* стилю (синтез, активний стан), не шукаючи їх лише на змістовому рівні [докладніше див.: 12]. Адже ***якщо*** перед нами справді художній твір, то вирізнені ще Платоном компоненти ***як*** і ***що*** в ньому зливаються. Ця знахідка, підказана самою мовою (і то лише нашою), допомагає ще раз підкреслити умовність суто дослідницького поділу на форму і зміст. Їх

взаємопроникнення теж можна закріпити у термінологічних словосполуках:

1) змістові прояви художньої форми;

2) формальні проявники художнього змісту.

До перших (а спрощено – це елементи змісту) можна віднести ідею, тему (тематику), проблему (проблематику), тенденцію, пафос/тональність, фабулу, конфлікт/колізію тощо. До других (спрощено – елементи форми) – сюжет (у разі його трактування як способу опрацювання фабули), композицію (включно з предметною деталізацією), художню мову (в усіх її сферах[3] – від фонетичної до синтаксичної). Саме вони є найактивнішими чинниками стилю. Їх аналіз розкриває поглиблений «молекулярний», «атомарний» і т. д. поділ – від загального цілого і до окремого звуку. Їх синтез розгортає та реалізує функціональні, структурні, семантичні зв'язки в межах цілого. У цьому й полягає суть найпитомішого для нас підходу – філологічного.

Інакше говоритимемо про художність, про стиль тощо або загалом, не маючи конкретних вимірів, або лише з погляду змісту, не враховуючи наразі чи не важливішого в цій діалектичній єдності – форми. А зміст, коли його «оголити» у найзагальнішому вигляді силогістично вилущеної «ідеї», тисячоліттями повертає на кола свої, на ключові проблеми буття людини і світу: добро і зло, правда і кривда, любов і ненависть, народження і смерть, батьки і діти, красиве і потворне... Досить часто для письменника його твір саме так і починається – із задуму, з ідеї *ex ante* (на вході в творчий акт чи хай буде – інтенції). Своєрідним виявом цього можна вважати й ледь не машинальне записування підсвідомих емоційних виверженъ, про що говорив ще І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості», не

[3] Обминаю термін «рівень», бо в ньому є щось бутербродне, а в *сферах* – кулястість, цілісність.

відкидаючи й наступного холодного обмірковування на стадії шліфування форми. Тоді як для читача, інтерпретатора, спочатку постає зовнішня форма, за якою шукаємо квінтесенцію змісту.

Художній стиль, зокрема індивідуальний, багато в чому проявляється і через пошук власного місця як у загальній генологічній макросистемі літератури, так і в підсистемах родів, межиродів, видів, жанрів та їх різновидів на всіх рівнях, через відкидання чи дотримання канонів, міжмистецький синтез тощо. У сучасній літературно-критичній практиці найчастіше провадять аналіз та обсервацію словесної творчості за такими основними рубриками: проза, поезія, драматургія. Визнаючи цей поділ практичним, зручним для користування, теоретики все ж воліють притримуватися нормативно-поетологічного розмежування на епос, лірику і драму. На мій погляд, «практичний» і «теоретичний» поділи літератури взаємодоповнюються, що й лягло в основу структурної моделі, яку запропоновано в підручнику з основ літературознавства [13, с.66]. Отже, основою сучасної генології може стати схрещення двох ліній, що досі існували в паралельних вимірах: по вертикалі розташуються згори донизу лірика, драма (як рід) і епос, а по горизонталі зліва направо – проза, драматургія (як вид, або ж тип письма) і поезія (як віршована мова).

Модель-схема у вигляді солярного знака (хрест – також символ світового дерева) допоможе, образно кажучи, від уявлень про трьох китів чи трьох слонів, на яких тримається площинна «тарілка» літератури, перейти до космогонічного уявлення про художнє Слово як планету, що тримається силами притягування/відштовхування – і всередині себе, і в мегасистемі мистецтва.

З другого боку, це дає змогу зберігати теоретичну наступність зі здобутками класичної філології. Саме оці перехрестя – наші питомо

літературознавчі координати, до яких маємо повертатися, перехворівши (і збагатившися) знаннями з суміжних та віддалених наук. Бо ж ефективніш – охоплювати їх, лишаючись на іманентних позиціях. А *генологія* – наш родовий хрест, од якого навряд чи сховаємося за універсально-аморфним поняттям *тексту* чи *текстових структур*. Прирівнюючи до моделі будь-який твір, одержуємо його найзагальніші формозмістові характеристики, зумовлені жанровим імперативом; це дає змогу провадити подальший аналіз на різних рівнях парадигматики (вертикаль) і синтагматики (горизонталь).

Важливу роль відіграють і ритмо-метричні засоби організації художньої мови (зокрема, в поезії – вибір техніки віршування, дотримання чи порушення віршувальних канонів тощо).

Усі компоненти формозмісту виступають не розокремлено, а сукупно, в найрізноманітніших поєднаннях, що й визначає художньо-стильові особливості твору. Найзагальнішу модель формозмісту (змістоформи) як єдності можна уявити у вигляді концентричних сфер: у центрі – художня ідея, тема, проблематика та інші змістові прояви художньої форми; проміжна сфера – літературна генерика в усьому її розмаїтті як безпосередній носій формозмісту; найширша – композиція (в тому числі композиція сюжету, предметна деталізація, – загалом структурування тексту) та художня мова – теж у всіх її сферах – формальні проявники художнього змісту.

Запропонована модель, крім іншого, підтверджує істотність аналогії, що її проводив О.Потебня між твором словесності, з одного боку, і словом – з його «зовнішньою формою» (членоподільний звук), «внутрішньою формою» (первообраз, етимон, що постає за звуковою оболонкою; тут учений виходить із Платонового розуміння форми як первовзору) і змістом

(сучасне значення, синхронно знята «ідея» слова, ядро, до якого тяжіють усі значення та відтінки). А в художньому творі ядро – це той відносно сталий художній зміст, що притягує/відштовхує множинність витлумачень.

Навіть виходячи з ідеї множинності *тексту*, безмежності його *герменевтичних* витлумачень, сучасні інтерпретатори, зрештою, опиняються перед потребою виділення якихось первинних кодів. Так, Р.Барт, присвятивши своє найголовніше, вже постструктуралістське, дослідження «S/Z» прагненню «вивернути навиворіт текстову тканину, з якої сфабриковано твір, розпустити її на смислові нитки, змотати їх у клубки й виставити напоказ – в усій їх ідеологічній голизні» [7, с.293], мусив мати для цього авторський *першотвір* («Саразін» О. де Бальзака), усвідомлюваний як певна *цілість*. І хоча з погляду семіології дослідник із певною іронією характеризує поняття *цілості* класичного (авторського) *тексту* як наслідок суто західних уявлень про *ядро*, «святилище, прихисток, світло істини» [2, с.16], проте подібні уявлення існують і на Сході. Так, у давньокитайській космогонії первень Ци графічно зображується у вигляді яйцеподібного овалу: в ньому постійно розвиваються Інь і Ян, чоловіча й жіноча первини, контрарна пара, бінарна опозиція циклічних модусів Ци, що взаємоперетворюються у процесі визрівання. Згадаймо й українську казку про яйце-райце, з якого постає матеріальний світ. *Ядро* – запорука Ладу, Космосу, що протистоїть Безладдю, Хаосові [докладніше див.: 14].

Сучасна герменевтична свобода, мовний релятивізм, відкритість «тексту-письма» (Ю.Крістева) все-таки уможливлюються лише наявністю «тексту-читання», авторської конструкції, ядра, проти якого постають постструктуралісти, декларуючи «насолоду від тексту» (Р. Барт), тобто від його постійного нарощування в інтерпретаційному дискурсі.

Свого часу О. Скафтимов, шанобливо-критично розглядаючи ідеї О.Потебні, висловив міркування, опозиційність яких сягає і теперішніх інтерпретаційних підходів: «Дослідникові художній твір доступний тільки в його особистому естетичному досвіді. В цьому розумінні, звичайно, його сприйняття суб'єктивне. Але сприйняття – не сваволя. Для того, щоб зрозуміти, треба вміти віддатися чужому поглядові. Треба чесно читати. Дослідник віддається весь митцеві, тільки повторює його в естетичному співпереживанні, він лиш упізнає ті факти духовно-естетичного досвіду, які розгортає в ньому автор. <...> Склад твору сам у собі носить норми його витлумачення. <…> Компоненти <…> ллють світло один на одного і через зіставлення частин, через цілісне охоплення всього твору неминуче має розкриватися центральна залежність і естетичний сенс як окремих частковостей, так і всього цілого» [11]. А втім, і «недочитаний» О.Скафтимовим О. Потебня говорив про «сумісне існування в кожному художньому творі протилежних якостей, саме визначености й нескінченности обрисів» [10], (себто, двоєдиності ядра авторського тексту і його наступних інтерпретацій).

Літературу за всіх часів намагається поглинути прагматика в найрізноманітніших виявах. Кожен витлумачує на свій лад, вимагає бути «коліщатком і гвинтиком» того чи того нібито універсальнішого механізму. Розривають навсібіч, а не виходять із неї самої. Напевно, саме це дало підстави Іванові Фізеру, ретельному дослідникові психолінгвістичної теорії літератури О. Потебні, стверджувати, що література – онтично імпотентна і семантично вагітна [15]. Виходить, вона нібито не має свого онтичного ядра, а чекає, поки прийдуть соціологія, філософія, психоаналітика, семіологія, екокритика тощо й запліднять її

своєю семантикою. А суть учення О. Потебні – якраз у Слові як онтичному ядрі.

Але постструктуралізм устами Ю. Крістевої [7] вже оголошує неконкретним і саме поняття Слова, натомість універсалізуючи його величність Текст, що з нього ж таки, слова, виростає. У них пропущене джерело О. Потебні, вони розпливаються в речовині тексту, «не помічаючи» його першовитоку. А полемізуючи проти логоцентризму, чомусь убачають у логосі лиш античне *раціо*, тоді як там, у ядрі, в центрі – й *емоціо*, почуття, серед яких найцентровіше – любов. Тобто, підмінили суть *лого*центризму *раціо*центризмом, а потім одностайно (тут цілком підходить оте радянське слівце) його осуджують.

Пітер Баррі, прагнучи дохідливо показати різницю між структуралізмом і ліберальним гуманізмом, унаочнює: «Якщо вдатися до грубої аналогії з яйцями та курчатами, то в містких структурах (альба, куртуазне кохання, сама поезія як культурна практика) можна побачити курча, а в окремому прикладі (у цьому разі вірш Донна) – яйце. Для структуралізму найважливішим є визначення природи курчат, тоді як для ліберального гуманізму головне – докладний аналіз яєць» [1, с. 52]. І це ж треба так дохідливо й розважливо не помітити, що***о*** головне, а що***о*** – похідне! Невже так важко збагнути, що першим було, звичайно ж, яйце? Тут нема про що сперечатися. Яйце – то ядро, згусток енергії, де єднаються чоловіча й жіноча первини, воно – сонце, земля, центр; воно є в гадюки і в курки, і в усієї парадигми живого, а та парадигма – лише розмаїття форм. Тому ще латиняни знали, що починати треба ab ovo, з яйця, а тоді вже – куртуазні курчата як один із виявів яйця. Так і зі Словом, яке було на початку. Так і з мистецтвом слова, квінтесенцією якого є *художність*, скільки б там хто не виступав проти есенціалізму, із чим би її не намагалися з'їсти, а вона

випручується, випурхує жар-птицею, і в ліпшому разі тлумачі-прагматики мають по розкішній пір'їні з її хвоста.

Маючи концептуальним ядром отакі міркування, автор цих рядків у згаданому підручнику запропонував і власну схему аналізу ліричного твору, супроводжуючи троїстим заклинанням не сприймати її за догму, бо то лише каркас, бо *«після аналізу – синтез, перечитування тексту в новому світлі, осягнення його багатовимірної єдності»* [13, с. 409].

Так було у першому виданні (1998), не знято застережень і в другому (2003), оскільки схема ще більше розрослася й деталізувалася (утім, це не завадило вилучити слово «цілісного» з її назви – справді, всебічно цілісного аналізу ніколи не досягти, можемо тільки нескінченно наближатися до нього). Практика показала, що й після тих риторичних пересторог схему сприймають не вельми творчо, оскільки вона ще й відіграє роль своєрідного тесту. Її можна застосовувати й для аналізу не лише ліричних творів, знявши пункти II – IV та підкоригувавши пункт I. Але – це окрема тема.

І все ж ризикну й тут, після нових корективів (пункти VII і VIII), ще раз тавтологічно наголосити: схема на те й схема, щоб бути схематичною. Але вона дає змогу не лише демонструвати володіння літературознавчим апаратом як філологічним «сольфеджіо», а й вільно переходити від аналізу (пункти I – VII) до синтезу (VIII), як і до прогнозу, маючи в своєму розпорядженні професійні критерії літературно-критичної оцінки. Певна річ, можна починати з кінця чи з середини, можна писати власні есе чи поему з приводу чужого тексту, можна пропонувати найрозмаїтіші тлумачення, та все ж варто вчуватися в нього як у текст Іншого і мати насолоду саме від такого його осягнення, а не від паразитарного тканння «власного» тексту-письма з чужих ниток.

Іще кілька попередніх зауваг. Для наочності та візуальної пам'яті застосовую гру шрифтів. **Жирним** виділяється родове поняття, ***жирним курсивом*** – видове, *курсивом* – підвидове. Кожна з трьох основних позицій у генологічній ієрархії, запропонованій у пункті І та його під- і під-підпунктах, може мати свої ***різновиди***. На всіх трьох основних щаблях перші визначення мають містити лиш одне слово (напр.: **рід – лірика**, **епос** чи **драма**; ***вид – проза***, ***поезія*** чи ***драма[тургія]***; *жанр – етюд, медитація...*). Коли ж додається якесь означення – то вже буде *різновид* (чи то **роду**, чи то ***виду***, чи то *жанру*). Можливе виділення *різновидів* і за іншими параметрами (наприклад, **лірика** *тенденційна/нетенденційна,* ***поезія*** *метафорична/автологічна; національні* та *регіональні різновиди* **роду** і ***видів;*** індивідуально-авторські жанрові нововведення тощо).

Тепер стисло, з опорою на пропонований каркас, проаналізуймо невеличкий вірш Ліни Костенко:

* * *

Калина міряє коралі,
А ти летиш по магістралі...
Життя – це божевільне ралі.
Питаю в долі:
„А що далі?»

І. ГЕНЕРИКА.

1. Літературний **РІД – ЛІРИКА**.

1.1. ***РІЗНОВИДИ*** **РОДУ:**

1.1.1. З погляду ***виражального*** *(автопсихологічна/рольова; медитативна/суґестивна);* наразі – *автопсихологічна; медитативна*;

1.1.2. З погляду ***тематики*** (*пейзажна/урбаністична, інтимна/соціальна, міфопоетична/культуральна* та ін.); наразі – *лірика роздуму* чи *інтелектуальна* (термін *філософська* вважаю не вельми підхожим, бо філософія – окрема наука зі своїми категоріями, дефініціями, основним питанням тощо);

1.1.3. З погляду ***емоційної тональності*** (*мінорна/мажорна, героїчна/комічна, драматична/ідилічна, експресивна/розважлива* та ін.); наразі – тональність *драматичного роздуму*.

2. *ВИД*:

2.1. ВІРШОВАНА* ЛІРИКА** або ж ***ПОЕЗІЯ*;*

2.1.1. ***РІЗНОВИДИ ВИДУ*:**

2.1.1.1. З погляду *систем віршування – силабо-тонічна* (цей підпункт буде конкретизований у пункті ІІ;

2.1.1.2. З погляду стилю – може, *сюрреалізм з елементами символізму;*

2.2. ДРАМАТИЗОВАНА, або ж ***РОЛЬОВА***; цей пункт і його підпункти у випадку з віршем Ліни Костенко пропускаємо, оскільки то не рольова лірика. Приклади рольової – *„Утоптала стежечку через яр...»* (Т.Шевченко), *„Дайте бо жить!»(В чарах кохання моє дівування...»)* (К.Білиловський).

2.2.1. ***РІЗНОВИДИ ВИДУ*:**

2.2.1.1. З погляду ***опозиції автор/персонаж****;*

2.2.1.2. З погляду *стилю*;

2.3. ПРОЗОВА (мініатюри та більші форми). Цей пункт і його підпункти також пропускаємо. Приклади ***прозової* лірики** – так звані вірші в прозі (термін некоректний);

2.3.1. ***РІЗНОВИДИ ВИДУ*:**

2.3.1.1. З погляду ***опозиції автор/персонаж***;

2.3.1.2. З погляду *стилю*;

3. *ЖАНР* (*ода, пісня, романс, гімн, пеан, панегірик, мадригал, дифірамб, проповідь, молитва, псальма / пародія, гумореска, сатира, епіграма; ідилія, елегія, пастораль / памфлет, послання; епіталама / епітафія; етюд, спогад, монолог, портрет* і т. д.); наразі – *медитація.*

3.1. ***РІЗНОВИДИ ЖАНРУ*:**

3.1.1. ***Загальнолітературні*** *(гумористична ода, дружня епіграма, гімн-пародія; жартівливі панегірик, ідилія, пастораль, епітафія* тощо); тут – *медитація* з використанням елементів пейзажу;

3.1.2. ***Національні*** (ті ж таки ***жанри*** та їх *різновиди,* але з погляду розмаїття їх різнонаціональних модифікацій); тут – використання *образу-символу* калини;

3.1.3. ***Стильові*** (те ж саме з погляду *стильової* своєрідності в різних *напрямах, течіях, об'єднаннях*);

3.1.4. ***Індивідуально-авторські*** (те ж саме стосовно окремого творця – тут можна порівнювати, скажімо, з романтичними медитаціями Шевченка, Міцкевича, Байрона, класицистичними – Жуковського та ін. і шукати подібне й відмінне).

ІІ. МЕТРИКА.

1. *Метр – ямб:*

∪ – ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪
∪ – ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪
∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ – ∪
∪ – ∪ – ∪ ∪ – – ∪

2. *Розмір – 4-стоповий ямб* з *іпостасами* (замінниками) *пірихію* (2-га стопа 3-го рядка, 3-ті стопи 1-го, 2-го та 4-го рядків) і *спондею* (4-та стопа 4-го рядка). *Пірихії* полегшують ритміку *ямба*, дають можливість, не порушуючи метричної схеми, варіювати ритм. *Спондей* допомагає ритмічно виокремити прикінцеве риторичне запитання, яке в тексті виділено ще й суто візуально – за допомогою розділових знаків та «сходинки».

3. *Система віршування* – силабо-тонічна.

ІІІ. СТРОФІКА.

1. *Строфа проста. (Канонізованими* або *твердими* є *елегійний дистих, терцини, секстина, октава, нона, децима, тріолет, рондо, рондель,* сонет та ін.) [див.: 3].

2. *Вид строфи – катрен,* що означує й сама авторка, подавши у своїй збірці «Вибране» (1987) цілий цикл «Летючі катрени».

IV. ФОНІКА.

1. *Способи римування.* Тут – *монорима* (АААА), підсилена ще й *внутрішньою римою* в четвертому рядку, що сприяє нарощуванню ефекту монотонності.

2. Види *клавзул* та *рим* з погляду *наголошеності. Клавзули* теж монотонні, *2-складові,* рими – *хореїчні* (термінів «жіноча» «чоловіча» й «дактилічна» не приймаю через те, що вони не відбивають суті явища).

3. Види *рим* з погляду *якості співзвуччя – повні (точні),* за винятком ***д****алі,* (тому, що один звук *клавзули* не збігається).

4. Інші засоби **евфонії/какофонії**: ***звукопис*** *– алітерація на* ***-р-, -л-*** *асонанс на -и-, -і-;* ***звуконаслідування*** *(фономімесису,* тобто простого повторення звуків довкілля – немає; *ономатофонії,* тобто творення слів на основі *фономімесису, –* теж намає, зате є *фонопоея* – досягнення певного звукового ефекту, зокрема завдяки *алітерації.* У даному разі можна почути певне «р-ликання» моторів, протяжні *и - і*).

V. СТИЛІСТИКА.

1. *Денотація/конотація*. Загалом у поезії прямий, непереносний слововжиток ніби й існує, але він – як той мед у Вінні-Пуха: перше слово «калина» ще сприймаємо денотативно, та ось наступне – «міряє» (ліпше було б «приміряє», але не убгалося в розмір) – і від денотації не лишилося й сліду: весь текст сприймається алегорично. Прямими «призвідцями» до цього і є засоби, що розшифровуються в наступних підпунктах.

1.1. Лексика переважно *нейтральна,* але є й стилістично *маркована* (етранжизми *коралі – ралі,* на них побудовано протиставлення).

1.2. *Тропи – метафора* першого рядка, переведення *ботаноморфного* образу в *антропоморфний* (уподібнення живої істоти, калини, до людини, або ж *персоніфікація*). Крім того, калина – це *образ-символ:* тут і природа, і дівчина, й Україна, козацька слава тощо (див. далі). Другий рядок можна вважати за своєрідний вид *метонімії:* один вид руху замість іншого. Третій рядок – просте безсполучникове *порівняння*. Є в ньому й епітет *божевільне*. І в цьому контексті образ ралі набуває рис *образу-алегорії* (*алегорія*, на відміну од *символу,* – однозначна). Четвертий рядок – *персоніфікація* долі.

1.3. Стилістичні *фігури.* Контекстуальна *антитеза:* протиставляється статика й архаїчність калини шаленому прискоренню темпів життя. Третій рядок – *риторичне ствердження*. Четвертий – *риторичне запитання.*

VI. ІКОНІКА, ЕЙДОЛОГІЯ.

1. *Ключові образи – калина, магістраль, доля, людина* (*ти* тут і в значенні *я, він, вона).*

2. *Загальна образна структура* вибудовується довкола цих ключових образів, об’єднаних і водночас протиставлених образом руху.

VII. ХУДОЖНЯ СЕМАНТИКА.

1. *Основна тема* і *мотив[и]* (як неосновні, мандрівні *теми*). *Основна тема* – роздуми над долею цивілізації і місцем людини в ній, оте давнє quo vadis, або камо грядеши? Відповідно – мандрівні *мотиви: калини, дороги, долі.*

2. *Мистецька ідея* художнього твору не зводиться до якогось силогізму чи найголовнішої думки, як часто пишуть у словниках; вона розлита в усій художній тканині, вона метафізична, як душа. А все ж,

напевне, квінтесенція саме цього тексту, великою мірою риторичного, висловлена в прикінцевому риторичному запитанні.

VIII. ФОРМОЗМІСТОВА ЄДНІСТЬ. Цей пункт передбачає синтез, підсумок того, що з'ясовано попереднім аналізом.

1. *Композиція* твору – нескладна, її вже практично висвітлено, зокрема, в пунктах II, III: «летючість» руху катрена підкреслюється і монотонною клавзулою, і моноримою, і завершальним «східцем»; *сюжет* будується на різкій *антитезі* й не має яскраво виражених *фабульних* стадій розгортання, зате є *сюжет* руху думки ліричного героя; *художню мову* розглянуто в пунктах III – V. Усе це – ***формальні прояви художнього*** **змісту**, або ж ***змістовна*** **форма**.

2. *Тему, ідею, мотиви, проблематику, тональність* також розглянуто в пунктах VII та *1.1.3*; *фабула* нерозгорнута*, колізії* швидше внутрішньо-інтелектуальні, спричинені *темою* роздумів. Усе це – ***змістові прояви художньої*** **форми**, або ж ***формований*** **зміст**.

3. **Формозміст** *жанру – наразі медитації* – саме й полягає в роздумах над найзагальнішими проблемами життя людини і світу.

4. *Єдність, взаємозумовленість, взаємопроникнення змістових і формальних характеристик* також уже частково проілюстровано. Усі, спрощено кажучи, *елементи* **форми** (нескладна *композиція*, символізація ключових образів, обмаль *стилістичних фігур*, крім основної – *антитези*, ощадлива *тропіка, моноклавзула й монорима,* посилена *внутрішньою римою, алітерації, асонанси, фонопоея* тощо) покликані увиразнити, підкреслити висловлену в риторичному запитанні художню ідею тривоги за долю людини, батьківщини, світу. Своєю чергою, значний і глобальний художній **зміст** знаходить вияв у названих і не названих тут його *проявниках*, або ж *елементах* **форми**.

Навіть із цього стислого аналізу та спроби синтезу й інтерпретації бачимо, які невичерпні резерви **власне філологічного прочитання** тексту відтісняються останнім часом на задній план, а натомість непомірно роздмухуються ті чи ті «сенсації» (із запізненням на півстоліття), від яких уже давно повідмовлялись і їхні скриптори.

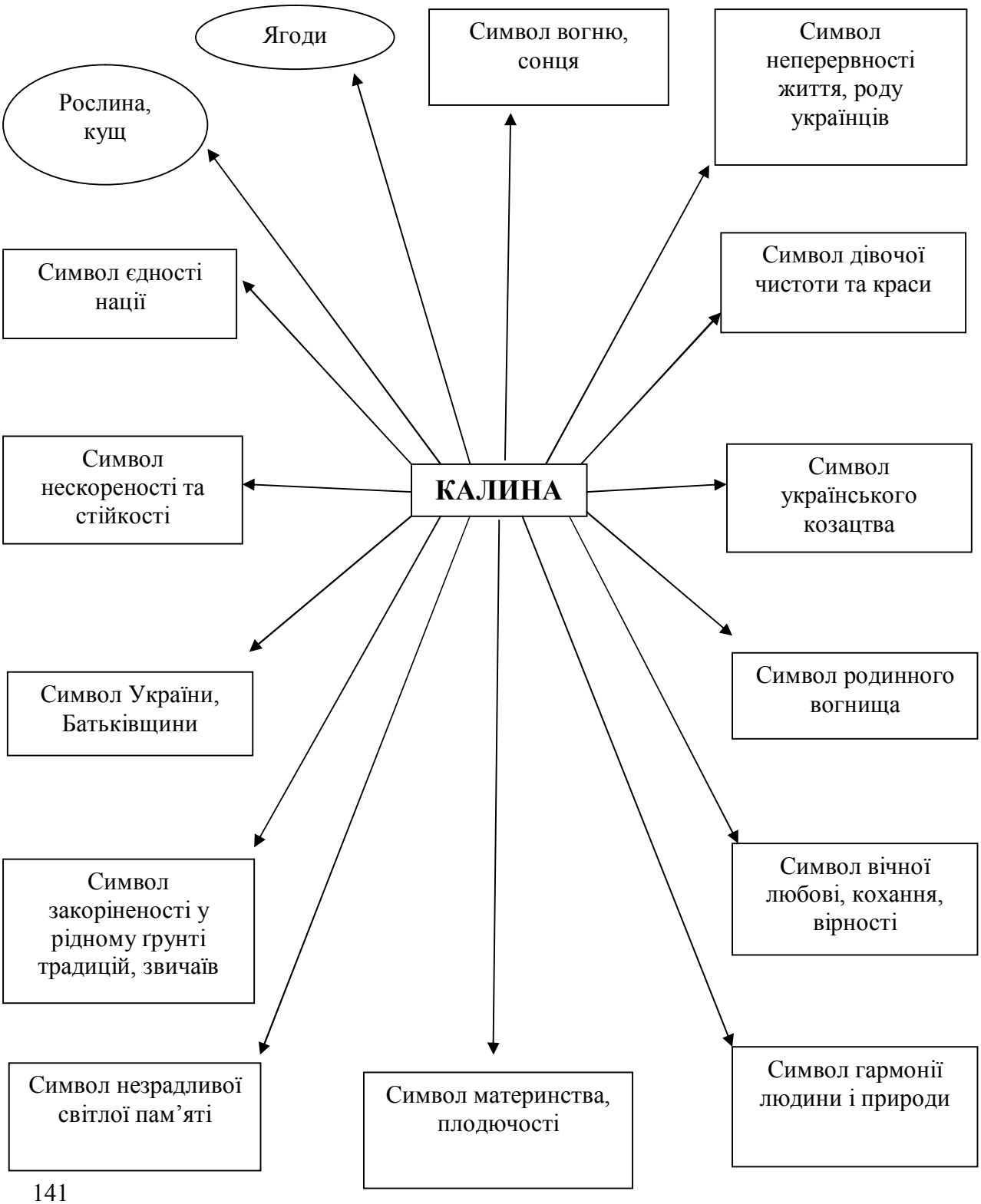
У підсумку філологічного аналізу постає оте ***якщо***, коли елементи ***як*** + ***що*** становлять органічну цілість. Певна річ, ніякі пункти й підпункти схеми не вичерпують усіх можливих підходів та множинності тлумачень. Проте, за всіх інтерпретаційних різночитань, далі має йти найголовніший синтез, коли реципієнт, після того, як розіклав твір на елементи та зібрав його докупи, просто перечитує текст. І то вже буде читання іншого рівня: так як людина, що має музичну освіту, слухає симфонічний оркестр.

Насамкінець наведу схему, що постала на основі захищеної 2004 р. дипломної роботи Олени Шапарєвої «Концепт **калина**: мовно-культурологічний аспект». Робота, як видно з назви, мовознавча, що незайвий раз підтверджує найпитомішу закоріненість літератури у мову, окреслює спільне поле (за різних підходів) саме філологічного аналізу/синтезу. Психоаналіз – добре, надто ж коли він не зводиться до натягування всього унікального художнього досвіду світу на копил кількох комплексів та кодів; філософування – чудово, надто коли воно не претендує на сцієнтичну зверхність і зарозумілість, але ми – **філологи**, у нас мова про слово, словесність, мистецтво чи принаймні «мовно-культурологічний аспект».

На практичних заняттях ми «розтинали» вірш Ліни Костенко скальпелем аналізу, зокрема, художній мові присвячено пункт **V (Стилістика)**. Потім намагались окропити порізане тіло вірша живою водою синтезу, зокрема й читанням інших творів із подібними мотивами.

А згодом студентка, виконуючи індуковану літературознавчими підходами мовознавчу роботу, провадила ще й самостійне соціологічне опитування – серед оточення, знайомих, перехожих. Так і постала в підсумку **схема Олени Шапарєвої** (подаю в трохи підкоригованому вигляді).

Концепт *калина* в українській мовній картині світу



ЛІТЕРАТУРА

1. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста: Учебник. Практикум: Для студ., асп., препод.-филол. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 496 с.
2. Барт Р. S/Z. – Москва: Ad marginem, 1994. – 303 с.
3. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Уч. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 248 с.
4. Качуровський І. Строфіка. – Мюнхен, 1967; перевидання у поліграфічно погіршеному варіанті – К.: Либідь, 1994. – 274 с.
5. Клочек Г. Текст «під мікроскопом»: Фрагмент новели Василя Стефаника «Катруся»: До питання про склад поетики літературного твору // Укр. мова й літ. в серед. школах, гімназіях та колегіумах. – 2004. – №2. – С.123 – 136.
6. Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р.Барта S/Z) // Барт Р. S/Z. – С.277–302.
7. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Вестник Москво. ун-та. – Сер. 9: Филология. – 1994. – № 5. – С. 44-62.
8. Купина Н.А., Николина Н.А. Филологический анализ художественного текста: Практикум для студ., асп., препод.-филол. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 408 с.
9. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Уч. пособие для студ. высш. уч. пед. завед. – М.: Academia, 2003. – 256 с.
10. Потебня О. Думка й мова // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С.31.
11. Скафтымов А. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // *Уч. зап.* **С**аратов.

гос. ун-та им. Н.Г.Чернышевского: Словесно-ист. отд. пед. факультета. – Саратов, 1923. – Т. 1. – Вып.3. – С.58 – 59.

12. Ткаченко А. Елементи поетики – чинники стилю // Філол. семінари. – Вип.6. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – С.22-29.
13. *Ткаченко А.* Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
14. Ткаченко А. Між Хаосом і Космосом, або В передчутті неоструктуралізму // Слово і час. – 2000. – №2. – С.11-15.

Олена Євмененко

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОСТАТІ ІВАНА БОГУНА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СОЛІТТЯ

Статтю присвячено найгероїчнішій сторінці вітчизняної історії – добі української козаччини. Подається огляд історичних творів першої половини ХХ століття, присвячених постаті відомого козацького полковника Івана Богуна. Найбільше уваги приділено художній концепції постаті Богуна у однойменному історичному романі Олександра Соколовського.

Українська козаччина була справді унікальним явищем у світовій цивілізації, цілою великою епохою самовиявлення і самореалізації нашого народу, однією з найгероїчніших сторінок многотрудної вітчизняної історії. Козацтво відіграло величезну роль у збройній боротьбі українців за відновлення державності. У майже двохсотрічному єдиноборстві з різним ворогом в українському козакові виформувалося відчуття власної значущості, національної свідомості, відповідальності за долю співвітчизників. Сам факт існування Запорозької Січі свідчив про те, що в умовах бездержавності український народ створив вільне військово-промислове об’єднання і збройні сили – важливі прикмети державності нації.