

віршів. Седуліус досліджував повтори звуків у своїх гекзаметрах, ліричній поезії і прозі. Венанс Фортунат, Євгеній Толедський та інші поети пішли далі, вдосконалюючи у своїх поемах таку ж саму техніку, що й у прозових творах. Ми маємо багато ритмічних співів, де асонанси або рими з'являються більш-менш регулярно. Зокрема ірландці та їх учні розвинули найбільше цей засіб¹². Однак у кінці VIII століття відбувся певний спад. Перше покоління каролінгських поетів, які наслідували Вергілія та Пруденція, менше схилилися до цієї гри в омофонію кінцевих складів. Але еволюцію не можна було зупинити. Вже у IX столітті постійне вживання рими прослідковується у поезії, написаній гекзаметрами або епічними двовіршами і кількісними або ритмічними віршами. Вживання дво- або трискладової рими все більше поширювалося і врешті-решт стало однією з найхарактерніших рис середньовічної латинської поезії.

¹La recitation du vers latin, Neuphilologische Mitteilunden, LXVI, 1965, с. 496-497; ²Там само; ³Там само. – С. 126; ⁴Norberg D. La Poésie latine rythmique du haut moyen âge 1954, Introd. à l'étude de la versification latine médiévale. 1958. – С. 87-88; ⁵Norberg D. Introduction à l'étude de la versification latine médiévale. Stockholm 1958. – С. 161-162; ⁶Analecta Hymnica. – VII, 29; ⁷Там само. – LIII, 247; ⁸Analecta Hymnica. – XLIX, 499; ⁹Elfving L. Зазнач. праця. – С. 253-254; Chailli J. Зазнач. праця. – С. 70-71; Schneider M. Geschichte du Mehrstimmigkeit. – Berlin, 1935. – С. 61-62; ¹⁰MGH, Auct. ant. PAC, III. – Berlin, 1894. – С. 723, 38; ¹¹Norberg D. Introduction à l'étude de la versification latine médiévale. – С. 38-39; ¹²Meyer W. Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik. – Berlin, 1905. – С. 315-316; Brinkmann H. Der Reim im frühen Mittelalter, Britannica, Festschrift für Hermann M. Flasdieck. – Heidelberg, 1960. – С. 62-63.

Ю.Б. Дядищева-Росовецька, канд. філол. наук

**ДО МЕТОДИКИ ЛІНГВОФОЛЬКЛОРИСТИЧНОГО
МІКРОАНАЛІЗУ ПОЕТИЧНОЇ МОВИ (НА МАТЕРІАЛІ
ОДНІЄЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИЧНОЇ ПІСНІ).**

Стаття перша

У статті подано лінгвофольклористичний аналіз поетичної мови української народної ліричної пісні "Наступає чорна хмара..." із застосуванням комбінації з пошукових методик

теоретичної поетики, математичної лінгвістики, віршознавства й фольклористики.

The linguifolkloristic analysis of the poetic language of the ukrainian folk song "The black cloud is coming..." with the combined using of the expert-methodics of the theoretical poetics, mathematical linguistics, poetry art and folk-lore studies is represented in the article.

Ідеї, що на них ми будемо спиратися, були висловлені дуже давно, ще в кінці 50-х рр. ХХ ст. (частково й раніше), але за певних екстралінгвістичних причин не були ще перевірені на матеріалі української лінгвофольклористики.

Ідеться про програму структуральних досліджень поетичного тексту, висунуту Р. О. Якобсоном у доповіді на конференції "Стиль у мові", що відбулася 1958 р. в Індіанському університеті, відомому центрі фольклористичних студій у США. Повертаючись до деяких думок російських формалістів 20-х рр., вчений прокламував створення "граматики поезії". Потім він удосконалив цю формулу, говоритиме вже про "'поезію граматики й граматику поезії", доведе плідність цього підходу блискучими аналізами мовної структури поезій О. С. Пушкіна. Проте саме в зазначеній доповіді Р. О. Якобсон подав славнозвісне визначення поезії: "... поезія може й повинна розглядатися як особливим способом організована мова". Для нас важливо, що, на думку вченого, саме "фольклор подає найбільш чітко визначені стереотипні форми поезії, що підходять для структурального дослідження"¹. Р. О. Якобсон пропонував і конкретну методіку такого дослідження: почати треба з мовних "рівнів – фонологічного, морфологічного, синтаксичного і лексичного", потім простежити зв'язки цих мовних явищ на кожному рівні з кожною одиницею вже поетичної мови, при цьому не лише з тропами, а й з префіксами й кінцевими клаузулами. Йшлося про поетичну функцію не лише граматичних форм, а й їхніх співвідношень у творі, певну їхню симетрію або протиставлення: "Ми встановлюємо, які елементи розуміються як еквіваленти і яким чином подібність на певних рівнях регулюється такою, що впадає в око, різницею на інших"². Того ж року в доповіді "Лінгвістика і поетика" на конференції "Стиль у мові", проведеною цього разу вже Комітетом з лінгвістики та психології при Раді соціальних наукових досліджень, Р. О. Якобсон розгорнув деякі положення вище зазначеної однойменної доповіді, подекуди надавши їм

гострополемічного, парадоксального звучання, як наприклад: "Поетика займається проблемами мовленнєвих структур подібно до того, як мистецтвознавство структурами живопису. Оскільки загальною наукою про мовленнєві структури є лінгвістика, поетику можна розглядати як складову частину лінгвістики" ³. Зрозуміло, що це спрощення складної проблеми.

На конференції 1958 р "Стиль у мові" в Індіанському університеті виступив дослідник, що, власне, запропонував конкретне застосування ідей Р.О. Якобсона до конкретного фольклорного тексту. Це був Т.А. Сібеок, лінгвіст, керуючий Дослідницьким центром антропології та Департаментом урал-алтайських досліджень Індіанського університету. Його доповідь називалася "Декодуєчи текст: Рівні й аспекти в черемиському сонеті" ³, при цьому під "cheremis sonnet" дослідник мав на увазі "марійську рекрутську пісню".

Нагадаємо, що Р.О. Якобсон пропонував починати дослідження з чотирьох мовних рівнів – фонологічного, морфологічного, синтаксичного і лексичного. Натомість Т.А. Сібеок обмежився трьома рівнями, а саме: "глоттичною системою" (власне фонологічним рівнем), ритмічним і лексико-символічним рівнями ⁴, при цьому останній, як легко переконатися, знаходиться вже на межі сфер застосування методів лінгвістики й поетики.

Піонерська праця Т.А. Сібеока викликала згодом критику з боку представника ортодоксальної "марксистсько-ленінської" фольклористики Л.М. Землянової: "Дослідникові байдуже, що виражено в пісні, його цікавить тільки, за допомогою яких структур на фонетичному, ритмічному й лексико-символічному рівнях це виражено. Зміст у такому аналізі поглинається формою, точніше, розчиняється в її структуральних рівнях" ⁵. Цю критику не можна визнати справедливою, про що свідчить вже полеміка з інтерпретацією змісту пісні, запропонованої Т.А. Сібеоком, в праці П. Маранди й Е. Кьонгас Маранди "Структурні моделі у фольклорі та есе про трансформацію" (Гаага; Париж, 1971). Коли Т.А. Сібеок бачив у цьому тексті пісню про смерть та її заперечення, про безсмертя (р. 234), то ці дослідники – пісню про "життєву трагедію" її героя, а саме про розлучення з коханою ⁶. Отже, й структуралістам не було "байдуже, що виражено в пісні"...

Проте треба зазначити, що насправді ці ідеї й ця методика були сприйняті традиціоналістською радянською філологією. Ось

яскравий приклад. У 1985 р. в Новосибірську вийшла книжка О.І. Федорова "Образне мовлення". Незважаючи на науково-популярний статус книжки, автор подає в кінці бібліографічні "Примітки", де нема посилань на праці не лише Р.О. Якобсона і Т.А. Сібеока, але навіть В.Й. Винокура і В.В. Виногорова, але є посилання на "класиків марксизму-ленінізму" і Л. Фейєрбаха. Але навіть ця книжка закінчується таким методологічним висновком, щоправда, скерованим до пересічного "читача": "Отже, на першому етапі аналізу тексту важливо зрозуміти зміст усіх його мовних одиниць, далі – важливо встановити їх зв'язки, а після цього стануть зрозумілими причини їх вибору письменником та їх призначення" ⁷. Що це, як не відгук методологічних настанов Р.О. Якобсона?

Тепер ми спробуємо використати методику Р. О. Якобсона і Т.А. Сібеока (але нею не обмежувачись) для аналізу українського фольклорного тексту. Як матеріал візьмемо ліричну пісню "Наступає чорна хмара, за нею сивая", записану влітку 2003 р. студенткою Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка С.В. Потапенко, 2003 р. від Ємець Галини Миколаївни, 1952 р. н. та Пархоменко Галини Кирилівни 1936 р. н. у с. Романиха Лохвицького р-ну Полтавської обл.

1 *Наступає чорна хмара, за нею сивая.
Чи є в світі іще така, як я, нещаслива? } 2*

Мамо моя, де терен є? Піду наламаю.

5 **Скажи мені, де щастя є? Піду пошукаю. } 2**

*Доню моя, терен зелен – не треба й ламати.
Як щастя є, само прийде – не треба й шукати. } 2*

10 *Мамо моя, ріднесенька, чи в куплі купала?
Чи ти ж мені, моя й мамо, щастя не просила? } 2*

15 *Доню моя, ріднесенька, і в куплі купала,
Тільки твоя гірка доля в купіль заглядала. } 2*

*Мамо моя, ріднесенька, чи в церкву носила?
Чи ти ж мені, моя й мамо, долі не просила? } 2*

Доню моя, ріднесенька, і в церкву носила.

20 Тільки твоя гірка доля позаду ходила. } 2

Наступає чорна хмара, за нею сивая.

Чи є в світі іще така, як я, нещаслива? } 2

Перше питання, що виникає після знайомства з текстом пісні – чи не треба зробити кон'єктуру в першому (а також 17-ому) рядку? Адже можливе виправлення: "Наступає чорна хмара, а за нею сива"? На користь кон'єктури працює неримованість рядків (за умови римування майже в усіх інших тривіршах, за виключенням четвертого), а також невідповідність наголосів у кінцевих клаузулах: "сивая – нещаслива". Проти – можливість переносу наголосу в "сивая" з "и" на "а", що за умови витримування в першому рядку метричної схеми "4 + 4 + 6" робить кон'єктуру непотрібною.

Друге питання: чи зважати в підрахунках на довжину повторюваних рядків? Безперечно, їх треба враховувати, бо вони звучали під час виконання пісні. Саме тому й ідеться про тривірші пісні, а не про двовірші. За таких умов довжина тексту складає 189 слів, 774 знаків без пропусків (пробілів) і 939 знаки (з пропусками).

Вже з цих підрахунків можна зрозуміти, що йдеться про аналіз не на фонологічному рівні, як це називає Т.А. Сібеок, а на рівні напівграфемному, напівфонологічному. Адже запис не є фонетичним, тож і фіксує не так реальне звучання тексту, як фіксацію в формах сучасного правопису. А коли вже йдеться про фонему, тож і доводиться розкладати, наприклад, "я" на "й + а", а також залишати в загальній лічбі 165 пропусків. Це було потрібно й тому, що давало можливість хоч як-небудь порівняти отримане розподілення на цьому рівні з нормою української мови, зафіксованою фахівцями із застосування математичної статистики у стилістиці⁸. У таблицях зазначеного колективного дослідження було обчислено "середні частоти (на 1000 фонем тексту, враховуючи пропуски між словами)" груп фонем" в 50 вибірках (с. 49), ми ж маємо вибірку в 939 фонем із пропусками, тому найзручнішим для порівняння прийняли обчислення долі відповідних груп фонем. Але попередньо довелося перетворити текст пісні в такий спосіб:

Наступає чорна хмара за нею сиваја

*Чи је в світі ішче така јак ја нешчаслива
Чи је в світі ішче така јак ја нешчаслива*

Мамо моја де терен је Піду наламају

*Скажи мені де шчаст'а је піду пошукају
Скажи мені де шчаст'а је піду пошукају*

*Дон'у моја терен зелен не треба ј ламати
Йак шчаст'а је само пријде не треба ј шукаати
Йак шчаст'а је само пријде не треба ј шукаати*

*Мамо моја ріднесен'ка чи в куплі купала
Чи ти ж мені моја ј мамо шчаст'а не просила
Чи ти ж мені моја ј мамо шчаст'а не просила*

Дон'у моја ріднесен'ка і в куплі купала

Тіл'ки твоја гірка дол'а в купіл' загл'адала

Тіл'ки твоја гірка дол'а в купіл' загл'адала

*Мамо моја ріднесен'ка чи в церкву носила
Чи ти ж мені моја ј мамо долі не просила
Чи ти ж мені моја ј мамо долі не просила*

*Дон'у моја ріднесен'ка і в церкву носила
Тіл'ки твоја гірка дол'а позаду ходила
Тіл'ки твоја гірка дол'а позаду ходила*

*Наступаје чорна хмара за неју сиваја
Чи је в світі ішче така јак ја нешчаслива
Чи је в світі ішче така јак ја нешчаслива*

У таблиці, поданій у "Статистичних параметрах стилів" (далі – СПС), показані середні частоти певних груп фонем у вибірках по 1000 фонем із пропусками, це демонстраційно відповідає долям відповідних груп у нашому тексті.

Таблиця 1. Частоти груп фонем в українській драматургії, поезії, прозі та в аналізованій пісні

Група	Статистична характеристика:			Статистична характеристика
	Х			
графем	Стилі			доля
	Драматургія	Проза	Поезія	

Голосні	350,8	351,7	339,2	0,357
Приголосні всього	474,3	482,5	480,2	0,466
Приголосні сонорні	206,8	220,8	225,2	0,228
Приголосні дзвінки	86,5	89,7	84,2	0,052
Приголосні глухі	182,3	172,9	172,0	0,201
Пропуски	174,86	165,14	180,64	0,176

Виходячи з малого обсягу тексту пісні "Наступає чорна хмара", можна зробити висновок, що коливання підрахованих нами параметрів не виходять за межі загальномовних, робити ж висновок про близькість якогось із них до одного з досліджених у "СПС" стилів сучасної літературної мови не доводиться, адже йдеться про значне коливання частот. Єдине виключення складає доля приголосних сонорних, що відбиває ту ж тенденцію до збільшення, що й у вибірках із літературної поезії. Так, може, більш красномовним виявиться тест на ступінь благозвучності, зроблений за рецептом авторів зазначеної праці?

Вони спираються на думку О. М. Пешковського⁹, за якою "благозвучність, або милозвучність, це перевага музичних тонів над шумом. Ступінь милозвучності вимірюється процентом, який посідають у тексті голосні, сонорні та дзвінки приголосні, взяті разом (музичні тони), на противагу глухим приголосним (шуми). Базуючись на ряді спостережень, О. М. Пешковський твердить, що в російській мові найвищий ступінь милозвучності властивий поетичним творам і найнижчий – усному мовленню. Розходження між ними становить близько 2 %" ⁹. У нашому випадку "частота музичних тонів" становить 63,8 %", що суттєво менше за дані, отримані на матеріалі стилів сучасної літературної мови (в поезії – 78,9, прозі 79,3 тощо – с. 46). Нам залишається припустити за авторами СПС, що "мабуть, ступінь благозвучності визначається не лише частотою музикальних

тонів" (с. 48). Тепер спробуємо ще дослідити розподілення частоти музичних тонів за тривіршами.

Таблиця 2 Розподілення частот музикальних тонів за тривіршами

Три- вірші	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Частота музич- них тонів	58,4	63,3	60,8	53,2	69,2	67,2	69,3	58,4
Питання	+	++		++		++		+
Відповідь			++		++		++	
Звертання		+	+	+	+	+	+	
Намір за умови		++						
Умова			++					

На перший погляд, йдеться про цілком стохастичний розподіл, але лише на перший погляд. Придивимося, по-перше, чи не протиставлені з погляду милозвучності тривірші-запитання (I, II, IV, VI, VIII) і тривірші оповідні (III, V, VII)? Виходить, що ступінь милозвучності в перших (середня частота – 60,1) менша, ніж у других (66,4). Цікавим здається нам також, що додаткові ускладнення конструкції, що інтонаційно, безперечно, збагачують тривірші II та III, на ступені милозвучності не відбиваються.

А. М. Пешковський висував і критерій зручності вимови. На думку українських прихильників статистичної стилістики, в українській мові варто "прослідкувати сполучення голосних у середині слова і між словами, а також сполучення 4 і більшої кількості приголосних..." (с. 47). В аналізованій пісні сполучення голосних у середині слова взагалі не виявлено (в літературній мові – від 0,55 % у науковому стилі до 0,4 % у прозі), між словами – всього 6 із урахуванням повторів, без урахуванням повторів – 3; при цьому в двох випадках із трьох пауза довша, бо розділяє закінчення звернення і фрагмент основного речення: "ріднесенька, і в куплі купала"; "ріднесенька, і в церкву носила". Отже сполучення голосних на межах слів становить 0,6 %, у той час як у літературній мові виявлено

відповідно в драматургії 1,12, у прозі – 1,11, у поезії – 1,07, у суспільно-політичних текстах – 1,04 і в наукових текстах – 1,12.

Так само в аналізованій пісні, на відміну від текстів літературною мовою, зовсім немає "сполук чотирьох і більше приголосних" (с. 48), а дві сполуки трьох приголосних з'являються за рахунок двох словоформ "церкву". Чи можна цю закономірність поширювати на всю фольклорну пісенність, залишається невідомим, але можна констатувати, що за такими критеріями зручності вимови, як сполучення голосних і кількох приголосних, аналізована народна пісня суттєво досконаліша за тексти всіх стилів літературної мови.

На рівні складоподілу виникає проблема різних поглядів на цю проблему, проте для того, щоб мати можливість порівняти результати аналізу із хоча б яким-небудь статистичним "тлом", довелося прийняти правила поділу, застосовані в СПС: "Поділ слів на склади проводиться за принципом висхідної звучності. < ... > Ланцюжок "приголосна – голосна – приголосна – голосна" завжди поділяється на відкриті склади; у випадку збігу приголосних, коли перша з цих приголосних сонорна, межа складу проходить після сонорної, утворюючи закритий склад, завдяки чому наступний склад має висхідну звучність (*пер-ший, виї-шла*)". У випадку ж, якщо перша приголосна не сонорна, вся група приголосних приєднується до наступної голосної (*ва-жли-виї, ра-до-спів*). Наголос при складоподілі до уваги не брався" (127; с. 68). Як і в СПС, ми спиралися на ідею П. Менцерата стосовно "паралелограма можливих типів складів < ... >, де V – голосна. А цифра показує кількість і позицію голосних відносно голосної складу" (с. 69). За цієї схемою набір складів у аналізованій пісні виглядає таким чином:

$$\begin{array}{c} V \\ 1V \\ 2V, 1V1 \\ 2 \end{array}$$

Мал. 1

У порівнянні із схемами, наведеними в СПС (див. Мал. 2–4), ця виглядає дуже урізаною за рахунок довгих складів. Взагалі ж вона ближча до схеми набору складів не в поезії, як можна було б чекати, а в прозі.

V

V

1V V1
 2V 1V1 V2
 3V 2V1 1V2 V3
 4V 3V1 2V2 1V3
 4V1 3V2 2V3 1V4

Мал. 2. Типи складу, властиві за СПС українській мові

1V V1
 2V 1V1
 3V 2V1 1V2
 4V 3V1 2V2

Мал. 3. Типи складу, властиві усім розглянутим у СПС стилям

V
 1V V1
 2V 1V1 V2
 3V 2V1 1V2
 4V 3V1 2V2

Мал. 4. Типи складу, властиві за СПС драматургії

V
 1V V1
 2V 1V1 V2
 3V 2V1 1V2 V3
 4V 3V1 2V2 1V3
 4V1

Мал. 5. Типи складу, властиві за СПС поезії

Далі корисно порівняти наші результати з отриманими авторами СПС стосовно драматургії, прози і поезії в новій літературі.

Таблиця 3. Частота складів різної довжини (в %)

	Пісня	Драматургія	Проза	Поезія
Однофонемні	1,78	4,47	4,93	5,24
Двофонемні	73,21	62,30	60,16	56,56
Трифонемні	24,40	29,29	30,36	33,21
Чотирифонемні	0,59	3,69	4,22	4,78
П'ятифонемні	–	0,25	0,25	0,39
Шестифонемні	–	0,08	0,05	0,05

Як бачимо, за вказаними параметрами наша пісня, як виявляється, найближча до драматургії (що, можливо, пояснюється діалогічним характером усного твору), а від літературної поезії – найдалша. Вражаюча частота двофонемних складів (246 із 336) потребує пояснення, тож ми звернулись ще до одного параметру складоподілу – середньої довжини складу: у нашій пісні вона становить 2,24, натомість, за даними праці "Статистичні параметри стилів", у літературній драматургії 2,34, у прозі – 2,35 і в поезії – 2,39.

Оскільки ж у всіх цих "стилях" літературної мови йдеться про обидва типи двофонемних складів (1V та V1), а в нашій пісні зафіксований лише один з них, 1V, цей параметр набуває великого значення для дослідження тексту пісні на рівні ритміки, до аналізу якого ми подальші спостереження над складоподілом й відкладаємо.

На рівні кінцевих афіксів корисно порівняти початок "Списку найчастотніших афіксів", отриманих укладачами праці СПС [127; с. 84], і найчастіші афікси в нашій пісні.

Таблиця 4. Списки найчастотніших афіксів в аналізованій пісні та в сучасній літературній мові

Мова пісні				Літературні мова (за СПС)		
№ афікса	Афікс	Функція афікса	Частота	№ афікса	Афікс	Функція афікса

1.	-а	Прикметник, жін. роду, одн., наз. відм.	16	1.	-а	Іменник, серед. роду, одн., род. відм.
2.	-а	Дієслово, мин. часу, одн., жін. роду	12	2.	-их	Прикметник, мн., род. відм.
3.	-а	Прийменник, одн., жін. роду, клична форма	9	3.	-в	Дієслово мин. часу, одн., чол. роду
4.	-а	Іменник, серед. роду, одн., наз. відм.	7	4.	-у	Іменник, чол. роду, одн., род. відм.
5.	-а	Іменник, жін. роду, одн., наз. відм.	6	5.	-е	Дієслово теп. часу, одн., 3-ї ос.
	-у	Дієслово, майб. часу, одн., особ.	6			
			2			

Як бачимо, за функцією найчастотніші кінцеві афікси зовсім не збігаються, при цьому в пісні рішуче переважають афікси -а з

різноманітними функціями. Їх розподілення виводить нас, з одного боку, на рівень звукової інструментовки (див. у "Статті другій"), а з іншого – до розподілення в тексті пісні форм дієслова.

Зрозуміла річ, що на рівні граматичних форм будь-які можливості спиратися на статистичні методи зникають через надто малу довжину тексту пісні. Тож наш аналіз стає цілком демонстраційним, проте набуває тієї переваги, що ми отримуємо деякі можливості спостереження за грою граматичними формами, названою Р. О. Якобсоном "граматикою поезії".

Тут ми маємо звернути увагу, насамперед, на розподілення форм дієслова, що як відомо, найтісніше пов'язане з художнім часом твору. І відразу стикаємося з явищем досить екзотичним: часові форми дієслова в тексті пісні не розкидано стохастично по тексту, але кожна з них подано конденсовано, у межах певних внутрішніх конструкцій тривіршів. У тривірші I, що разом з ідентичним заключним становить обрамлення твору, панує теперішній час.

Здавалося б, що тут дивного? Писав же О.О. Потебня: "Лірика – *praesens*"¹⁰. Д.С. Лихачов, розвиваючи цю думку, приходять до висновку: "Почата в граматичному минулому часі, пісня завершується в теперішньому. Теперішній час і є домінуючим часом народної пісні"¹⁶. Але це певне спрощення, пов'язане із сприймання часу народної ліричної пісні як "часу виконавця" (російською мовою назва підрозділу його монографії звучить як "Исполнительское время народной лирики") і ототожненням ліричного героя її під час виконання з виконавцем. Коли ж зосередитися на внутрішніх особливостях часової структури тексту народної ліричної пісні, картина буде складнішою.

От і в нашій пісні у тривірші II кожний рядок містить у собі дієслово теперішнього часу – в запитанні, що укладається в першій, восьмикладовий (4 + 4) піввірш, але кожній другий піввірш, шестискладовий, складається з двох дієслів уже майбутньому часу. Подібну, але значно ускладнену структуру має й тривірш III, але симетричні стосунки всередині першого і 2,3 рядків тут вже не передано граматичними формами дієслова, вони виявляється лише під час логічного аналізу. Справді, "терен зелен", власно, передає думку: "Ягоди терну ще зелені, вони ще не допіли" – то ж його і не "треба ламати"". Прикрита в першому піввірші, ця логічна конструкція повністю розкривається в рядках 2,3: "Як щастя є, само прийде – не треба й шукати". Подібність структури рядків тривірша

III до рядків тривірша II також виявляється не лише на рівні граматичних структур, але й їх семантики: адже в конструкції "модальне слово + інфінітив" ("не треба й шукати") передано негативне ставлення до дії, що проектується в майбутнє. Далі ж (рядки 10–21), до кінцевого елемента обрамлення, у пісні панує минулий час. Домінує він і в пісні в цілому (див.: *Таблиця 4*).

¹ Jacobson R. Closing Statement: Linguistic and Poetic // *Style in Language* / Ed. by Th. A. Sebeok. – N.Y.; L., 1960. – P. 369; ² Там само; ³ Якобсон Р. Лінгвістика і поетика // *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / 2-е вид., доп. За ред. М. Зубрицької. – Л., 2002. – С. 465; ⁴ Sebeok Th. A. Decoding a Text: Levels and Aspects in a Chermis Sonnet // *Style in Language*. – P. 221–235; ⁵ Там само. – P. 233–234; ⁶ Землянова Л. М. Современная американская фольклористика: Теоретические направления и тенденции. – М., 1975. – С. 153; ⁷ Маранда П., Кёнгас-Маранда Э. Структурные модели в фольклоре // *Зарубежные исследования по семиотике фольклора*. – М., 1985. – С. 210; ⁸ Федоров А. В. Образная речь. – Новосибирск, 1985. – С. 116; ⁹ Статистичні параметри стилів. – К., 1967. – С. 49–50. Далі сторінки цієї роботи вказуємо в тексті; ¹⁰ Пешковский А. М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественного текста // *Ars poetica*. – М.: , 1927. – Вып. 1. – С. 39, 46; ¹¹ Потенба А. А. Из записок по теории словесности. – Х., 1905. – С. 532; ¹² Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. – М., 1979. – С. 222.

В.Я. Семенюк, асп.

МОВНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПОТОКУ СВІДОМОСТІ ЯК ОСОБЛИВОЇ ФОРМИ ВНУТРІШНЬОГО МОВЛЕННЯ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТЕЙ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО)

У статті розглядаються лексичні, синтаксичні, стилістичні та графічні особливості потоку свідомості як одного зі специфічних способів передачі внутрішнього потоку думки в модерністському тексті.

The present article deals with the consideration of lexical, syntactic, stylistic and graphic peculiarities of the stream of consciousness as phrase to describe the flow of thoughts of the waking mind in modern text.

Одним зі специфічних способів передачі художньо-трансформованого внутрішнього мовлення в тексті, поряд із