

Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя

# **ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ**

**Випуск 58**

*Проблеми філології, історії та культури ХХ століття  
у сучасних дослідженнях*

Ніжин – 2010

УДК 821.161.206+94/477/"9"  
ББК 83.3/4Укр./5+63.3/ 4Укр./52  
Л 64

Збірник друкується за рішенням Вченої ради  
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя  
Протокол № 4 від 28.12.2009 р.

Постановою ВАК України збірник включено до переліку наукових видань, публікації яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт із філології (Бюлетень ВАК України. – 1999. – № 4. – С. 50) та історії (Бюлетень ВАК України. – 2000. – № 2. – С. 73).

### **Збірник засновано у 1990 р. проф. Самойленком Г. В.**

Редакційна колегія:

відп. редактор і упорядник – д. філол. н., проф. Г. В. Самойленко;

з філології:

д. філол. н., проф. Н. М. Арват; д. філол. н., проф. О. Г. Астаф'єв; д. філол. н., проф. Н. І. Бойко; д. філол. н., проф. З. В. Кирилюк; д. філол. н., проф. О. Г. Ковальчук; д. філол. н., проф. П. В. Михед; д. філол. н., проф. А. Я. Мойсієнко, д. філол. н., проф. С. І. Потапенко;

з історії:

д. і. н., проф. М. К. Бойко; д. політ. н., проф. О. Д. Бойко; д. і. н., проф. А. О. Буравченков; д. і. н., проф. В. М. Гладилін; д. і. н., проф., член-кор. НАН України В. М. Даниленко; д. і. н., проф. В. О. Дятлов; к. і. н., доц. О. Г. Самойленко; к. і. н., доц. Є. М. Страшко; д. і. н., проф. Л. В. Таран; д. і. н., проф. Ю. І. Шаповал;

з теорії та історії культури, мистецтвознавства:

д. мист., ст. проф. Г. І. Веселовська; к. мист., доц. Л. О. Дорохіна; д. мист., проф. М. А. Давидов; к. філос. н., доц. Л. Л. Корнеєва; к. мист., доц. Т. В. Ляшенко; д. мист., ст. н. співроб. О. С. Найдєн; д. мист., проф. В. І. Рожок; д. мист., проф. В. В. Рубан; д. мист., проф. С. В. Тишко; д. мист., проф. В. Д. Шульгіна.

**Л 64** Література та культура Полісся. – Вип. 58 : Проблеми філології, історії та культури ХХ століття у сучасних дослідженнях / [відп. ред. і упорядник Г. В. Самойленко]. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2010. – 346 с.

ББК 83.3/4Укр./5+63.3/4Укр./52  
© Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2010  
© Самойленко Г. В.

УДК 821.161.2 (09)"19"

О.М.Капленко

## Авангардний наратив: оголення деструктивних практик

*Стаття присвячена дослідженню художньої специфіки авангардної прози у рамках літературного процесу 20-х років ХХ століття крізь призму наратологічних інстанцій, зокрема наративної структури. Доведено, що знаковий рівень наративу характеризується вільною, неканонічною організацією подіївості, а це дозволяє говорити про деструктивні процеси у середовищі авангардної оповіді і визначати шляхи їх досягнення.*

*Ключові слова: авангард, наратив, наративна структура, показ, розповідь, подія, деструкція.*

*Статья посвящена исследованию художественной специфики авангардной прозы 20-х гг. ХХ века на уровне нарративной структуры. Знаковый уровень авангардного повествования характеризуется свободной, неканонической организацией событийности, что позволяет говорить о деструктивных процессах и способах их реализации.*

*Ключевые слова: авангард, нарратив, нарративная структура, показ, рассказ, событие, деструкция.*

*The article is devoted to the investigation of artistic specification of avantguard fiction within the limits of literary process in the 20-s of the ХХ-th century in the light of prism narrative instance, in particular narrative structure. It was proved that the signed level of narrative is characterized by free non-canon organization of events, that gives the opportunity to speak about the destructive processes in the encirclement of avantguard narrative and define the ways to achieve them.*

*Key words: avantguard, narrative, narrative structure, showing, telling, event, destructive.*

Мистецтво авангардизму – явище складне і суперечливе. Для нього, як феномена "наднаціонального" і "космополітичного", характерне прагнення до радикального оновлення змістових та формальних принципів творчості, відмова від мистецьких канонів попередніх епох, політична ангажованість, анархізм, прагнення до епатажу, скандалу,

шоку, "сюрпризу" тощо [12]. Проте конкретизація об'єкта дослідження за ментальними та хронотопними ознаками часто вимагає доповнення і поглиблення уніфікованих "симптомів" авангарду. Поява нових методологій, нових підходів до аналізу художнього твору значно збагачує інструментарій дослідження авангардних текстів, забезпечує якісні передумови їх об'єктивно-наукового прочитання. Сьогодні особливо на часі атестація внутрішньої організації прозового тексту на рівні наративної структури. Відомі дослідження у цьому напрямку М.Легкого [11], В.Гижого [4], С.Луцак [14], В.Сірук [17] та ін. переважно оминають "радикальні" літературні тексти і зупиняються, скажімо, на творчості І.Франка, новелістиці 80-х років минулого століття тощо. Наше ж безпосереднє завдання – дослідити шляхи ламання, деструкції традиційної оповідної манери, сміливо реалізовані у межах авангардного наративу 20-х років ХХ століття.

Сприйняття тексту як певної структури продукує насамперед усвідомлення його знакової природи. Щодо знакової структури саме художнього тексту, то "сутність вторинного моделювання полягає в тому, що образи, створені в синтагматиці тексту, є не лише знаками зображуваних ними станів і ситуацій, а й беруть участь у формуванні смислів вищого рівня, тобто породжують ті асоціації, які роблять їх саме художніми образами. Щоб стати художнім, образ повинен організовуватися в процесі абстрактного мислення в особливу, естетично значущу *знакову структуру*, яка принципово відмінна від мовної структури. Це складна ієрархія структур, елементи яких створюються на основі сприйняття матеріальної дійсності, а також відображення у формі чуттєво-наочних образів, що в процесі творчого мислення підлягають перетворенню, у зв'язку з чим виникає художньо-естетичний смисл" [10, с. 54].

Знакову структуру можна розглядати в різних аспектах, одним із яких є наративний, тобто такий, що аналізує її з погляду місця і ролі в художньому творі і означає насамперед вільну чи зв'язану послідовність подій. Динаміку художнього тексту вбачають саме у цій лінійності.

Поняття наративної структури, його практична реалізація в тексті багато в чому визначається конкретним способом авторського застосування тієї чи іншої складової у межах реляції "показ / розповідь". Надання переваги якомусь одному із цих елементів безпосередньо зумовлює варіант чергування різних типів мовлення, а це, власне, є базовим началом у природі самої наративної структури, якщо послугуватись наступним її визначенням: *"наративна структура – специфічно організований наративний акт / мовленнєвий акт / художній інтеракт, який складається із сукупності вигаданих ситуацій з послі-*

довним чергуванням різних типів мовлення: авторського художнього мовлення і мовлення персонажів" [10, с. 55].

Окрім того, словникова стаття, визначаючи поняття структури, також активізує дані категорії: "Структура [*structure*]. Сукупність відношень, що виникає між різними складниками цілого і між кожним складником зокрема. Якщо наратив визначається як такий, що складається із розповіді і дискурсу, то його структурою буде сітка відношень, що виникають між розповіддю і наративом, дискурсом і наративом" [227, с. 128].

Вікторія Сірук, у свою чергу, зазначає: "Наратив у літературознавстві почав розглядатись не лише як розповідь, композиційний елемент, відмінний від мовних форм описів, роздумів чи діалогів, а як особливе утворення події (чи подій) у тексті ... твір постає не в діяchronії як певний тип висловлювання, що склався історично й продуктивно використовується у сучасну добу, а в синхронії – структурній своєрідності втілення події в наративних дискурсах" [17, с. 1].

Саме таку своєрідність демонстрували авангардисти у своїй практиці, а надто, якщо вірити маніфестам і програмам, тяжіли до вільного поводження із лінійністю, пропагуючи *деструктивні* методи щодо інтерпретації подієвої канви тексту. Скажімо, Гео Шкурупій відверто і з установкою на перспективу стверджував, що деструктивний процес, який ще відбувається в мистецтві й відбуватиметься ще, очевидно, досить довгий час, входить у програму мінімум їхньої панфутуристичної системи. Презентуючи черговий розділ із твору Леоніда Скрипника, редакція "Нової Генерації" у свій час констатувала, що Скрипників термін "соціального мистецтва й а-соціального" збігається з панфутуристичним терміном "післямистецтво" (метамистецтво) в антитезі до минулих мистецтв (класичне й нове, ліве, деструктивне мистецтво). Рефлексуючи над тими ж проблемами у силовому полі панфутуризму, але вже з узагальнюючо-підсумковим пафосом, Володимир Гадзінський у своїй статті "П'ятирічка і проблеми літературної форми" намагається відповісти на питання: "Чи правильні були твердження, що панфутуризм "об'єднує деструктивну акцію, доводить деструкцію до кінця (поглиблення революції) і зводить другу дугу історії мистецтва, стаючи системою "конструктивною"?" [3, с. 38].

Адекватність відображення цих теоретичних програмних принципів у практиці авангардної прози може з'ясуватися лише в процесі аналізу і дослідження стану наративних категорій, інстанцій, так чи інакше пов'язаних із оформленням у першу чергу подієвості. Зупинимось на найбільш характерних зразках 20-х років минулого століття – апогеї авангардного буму.

*"Сценарний" стиль оповіді: варіант Леоніда Скрипника.* Творчість Леоніда Скрипника виявляється вдячним матеріалом для аналізу,

оскільки все те, що він встиг написати за своє короткочасне життя, виступає як корпоративна цілісність. Ідеться насамперед про його "екранізований" роман "Інтелігент", незавершений роман "Епізоди з життя чудної людини", "Матеріяли до біографії письменника Лопуцьки", а також працю "Мистецтво й соціальна культура". "Хоча кожен із цих творів вельми особливий, – як зауважує Олег Ільницький, – кожен написано тією чи іншою мірою "біографічно". Кожна оповідь рівнозначна "життю" героя-чоловіка, розказана з максимумом літературного самоконтролю, аналітичної проникливості і стилістичної ощадності" [8, с. 347]. Попри доцільність і адекватність перерахованих ознак головний цементуючий принцип – це активне використання засобів кіноестетики. Вагому роль тут зіграла так звана "кіноліхоманка", котра панувала у ті часи і спричинила своєрідну революцію, що полягала в активному залученні елементів кіно до поетикальної структури літературних текстів. Як наслідок – велика частина жанрів реалізувалася за формулою "література + кіно". Апогей захоплення новим мистецтвом достатньо лаконічно, але в той же час узагальнено схарактеризував Валеріан Підмогильний: "Кінотворчість для киян стала тоді надзвичайно надійною, хоч і показала себе згодом досить неприступною" [15, с. 45]. Що ж, власне, так приваблювало письменників у мистецтві кіно? На це питання, зокрема, намагався у свій час дати відповідь Л.Френкель у статті "Письменник і фото-кіно" [20]. Так, автор визначає, що "у фотографії та кінематографії майстри шукають оригінальні й цікаві (так композиційно, як і щодо освітлення і взагалі щодо показу кадру) точки зору. Фото-кіно найменше спирається на бутафорію. Його матеріал завжди фактурний" [20, с. 295]. Ця фактурність досягається використанням принципу розкадровки. *Кадр*, за визначенням Юрія Лотмана, – це "не вся дійсність, а лише один її шматок, вирізаний за розмірами екрану" [13, с. 306]. Його можна вичленувати, сполучати з іншими кадрами за законами змістової, а не природної суміжності, вживати у переносному – метафоричному і метонімічному змісті.

Особисте зацікавлення Л.Скрипника тут зрозуміле: він сам був фотографом та кінематографістом, до того ж завідував кінолабораторією одеської кінофабрики. Відтак, маємо об'єктивні підстави для реконструкції "сценарної" авторської стратегії, котра визначала достатньо рельєфний профіль письменника на фоні його сучасників. Між іншим, першою запропонувала кваліфікувати авторський стиль Л.Скрипника як "сценарний" Зінаїда Голубєва [5], одна з перших дослідниць творчості митця.

Отже, кадр. "Матеріяли до біографії письменника Лопуцьки" Л.Скрипника якнайкраще унаочнюють механізм розкадровки літературного твору. Тут ми, як і очікувалось, не знаходимо суцільного тексту. Твір-інформація розбитий на "епізоди", яких нараховується п'ятнадцять.

цять. Але навіть ця арифметична послідовність ламається. Логіка сприймання, окрім своєї порціональності, ще набуває й мозаїчності (після п'ятого епізоду знову продовжується другий, восьмий знаходиться всередині сьомого тощо).

Завдання кадру – концентрувати увагу на речі, деталі, підкреслюючи певну "точку зору", що не просто є "найулюбленишим формально-технічним способом фото-кіно майстерности", а й "організаційним психологічним кільцем усього фільму" [20, с. 295]. Оригінальна, нова "точка зору" здатна показати всю багатогранність речі, її неординарність, конструктивність. Саме кадр, на думку Л.Френкеля, в змозі допомогти реставрувати психологічний дискурс, адже він, "захоплюючи в рамку річ зорovo ... надає знімкові певного психологічного стану і часом *упливає сильніш за слово*" [20, с. 296].

Першою сходинкою на шляху сходження до вершин мистецтва кіно є сценарій – твір літературний, словесний, що втілюється виключно в *зорових* елементах. Отож, саме тут слід вбачати генетичні витoki популярного захоплення більшої письменників жанром сценарію у 20-х роках.

Досвід "сценарної" роботи не міг не позначитися на якості наративу власне літературного твору. Зокрема, про такий вплив на практику "лівого" оповідання неодноразово говорив Олексій Полторацький, наголошуючи на зміні мовно-стилістичного його оформлення: "Конденсована динамічна мова дозволяє лапідарність стилю дорівнювати до лапідарності мови кіно-сценарія" [16, с. 57] або "будуччина в розвитку лівого оповідання полягає саме в удосконаленні безпосередньої, "називної", стислої й енергійної мови, мабуть, завдяки синтезі з мовою сценарія" [16, с. 58].

Зміни, певна річ, не зупинилися на самому лише оповіданні, а торкнулись і великого епічного жанру – роману. Але тут новації не обмежувалися трансформацією мовної структури. Зміни, насамперед, відбулися на рівні подачі подієвої канви тексту. Якщо в оповіданні здебільшого зберігалася установка на сюжет із такими основними засобами, як "несподіване закінчення", "раптовий почин із середини", "користування засобом т.зв. таємниць" [16, с. 55], то в романі, де кількість подій зростала, на метакомпозиційному рівні маємо відмову від сюжету і конфлікту в їх традиційному розумінні, і як результат, утворення "зламаної композиції" [7, с. 6], котра поряд із іншими складовими включала елементи сценарію. У варіанті Валеріана Підмогильного знаходимо концепцію головного героя "Міста" як "споглядально настроєної людини", і це не дивно, оскільки, як зізнається сам автор, жанрова еволюція роману відштовхувалась саме від ідеї сценарію: "Свій роман "Місто" я почав писати зовсім для себе несподівано – воно, за пер-

вісним задумом, мало бути кіносценарієм, і то комедією. Кінокомедію я допровадив до четвертої частини і побачив свою цілковиту безпорадність на цьому зрадливому полі. І щоб відшкодуватись за поразку, вирішив скористатись темою для роману. Від неї, видима річ, залишились самі уламки чи – певніше – самий тільки імпульс..." [15, с. 45].

Залучення засобів кінопоетики демонструє і Семен Скляренко у своєму незавершеному кіноромані "Борис Джин із Подолу". У романі Гео Шкурупія "Жанна батальйонерка" (1929) один із розділів ("Поема про клаптик паперу") виконано в кінематографічній техніці "прояснення" й "затемнення" [8].

У варіанті Л.Скрипника ми маємо, порівняно з цими прикладами, відбиття більш глибинних процесів синтезу. Вони торкаються субстанціального рівня. Відомо, що однією із ознак належності до авангардного блоку мистецтва є базованість на неосубстанціалізмові, де нова субстанція – це індивідуальний матеріал світобудови. Такою субстанцією може слугувати крапка, лінія, колір тощо. У літературі, здавалось би, завжди повинно домінувати слово, але наслідком "кінолихоманки" 20-х стало зміщення субстанцій: слово потіснилось і чималу частку своїх повноважень передоручило кадру. Око письменника прирівнювалось до об'єктива кіноапарата. Він, пишучи великі плани, час від часу затримував свій погляд на "самогранних і дотепних" деталях, адже "незначна, але характерна бородавка на обличчі героя часом говорить більше, ніж красиво описаний "римсько-католицький" ніс" [20, с. 296].

Аналогічний процес можемо спостерігати у творчості Л.Скрипника, саме тому у варіанті його режисерського бачення, як і в інших "кінопричетних", кадр почав виступати моделюючою і структуруючою субстанцією. Саме тому у своїх текстах Л.Скрипник, з одного боку, проявив себе як "збирач слів", а з іншого, як "збирач зорових образів", прирівнявши у правах обидві субстанціональні складові. Це вилилось у тотальну сконцентрованість слова на образі. Зміні кадрів сприяє точна фраза, показ людини тільки у зовнішній дії, особлива значущість жести, міміки, відмова від діалогу. Письменник особливо підкреслював роль ступеня довіри у спілкуванні, опосередкованому текстом, або принаймні хоча б створення ілюзії достовірності трансльованої інформації. Кіно у цій ситуації – такий вид мистецтва, який ефективно "купує" довіру читача і тим самим максимально завуальює опосередкованість слова акторською грою у русі до реципієнта. Максимально уникаючи ефекту передоручення (а отже, можливого перекодування) інформації, письменник у підзаголовок "Матеріалів до біографії письменника Лопуцьки" вводить назву ("З персональних спогадів"), обмежуючи цим самим кількість потенційних носіїв повідомлення до одного. Звідси – психологічна установка реципієнта на сприймання єдиної істини, позбавленість



необхідності її аналізу-перевірки (адже ніхто і не зможе її спростувати чи підтвердити) і, нарешті, головне – повна довіра читача.

Окрім застосування принципу розкадровки та вимоги достовірності, безпосередності, що належать до кінематографічних характеристик, Л.Скрипник залучає до стильової палітри свого наративу елементи специфічного сценарію для німого кіно (зображувальний монолог, "гру шрифтів", "зрине слово") [7, с. 6]. Проте найбільш характерною ознакою саме "сценарного" стилю є мовна кваліфікація художніх текстів письменника, який завжди тяжив до сконденсованості, лаконічності висловлювання, насиченості фрази, активного залучення простого непоширеного, а то й номінативного речення. Ось, скажімо, характерний абзац: "Буття визначає свідомість, а Лопуцька, як ми вже бачили, марксист... А буття – це економіка. А економіка – це гонорар. А гонорар – це видавництва, театри. А видавництва та театри – це відповідні урядовці. А урядовці за свій рупор мають якраз саме цю найвідповідальнішу газету... – Діалектика, – сказав Лопуцька" [18, с. 303].

Отож, реципієнт отримав по-новому зорганізовану, незвично структуровану оповідь, адекватне сприймання якої вимагає повної концентрації читача-глядача. Оформлення події не так за рахунок принципу розповідання історії, як її споглядання інтригує "отримувача" інформації, оскільки висуває на передній план індивідуально-особистісну реакцію, схожу скоріше на імпровізацію, аніж на існуючий досвід засвоєння художнього тексту.

*"Монтажний" текст Гео Коляди.* Період останніх років ХХ століття, а саме 1927–1930-х років, не дарма називають "періодом спроб написання великих романів". Вістря пошуку у варіанті Гео Коляди вилілось у свідоме устремління і націленість створити "роман нової конструкції" – адже саме такий підзаголовок містить його роман "Арсенал сил" [9].

Уже у процесі візуального споглядання реципієнт цього тексту може безпомилково визначити частину конструктивних новацій, адже вони конституюють зовнішній каркас твору. Серед них, у першу чергу, слід вказати на зміну розміру шрифту (простежується використання трьох варіантів), використання курсиву, поєднання поезії і прози, часткове порушення норм пунктуації тощо. Така "візуалізація" наративу, прописування змісту через зримі форми інтуїтивно, на підсвідомому рівні (адже процес споглядання відбувається ще до моменту читання-усвідомлення змісту) супроводжується "переливанням" інформаційного повідомлення у різноманітні форми, продукує гру з цими формами, попереджає відчуття зміни текстового ритму.

Поняття ритму тут особливо доречне, оскільки, як зазначав М.Бахтін, "... переживання прагнення може набути певної протяжності, майже наочно споглядальної змістовності, тільки за цієї умови вну-

трішній шлях дії може бути фіксованим, визначеним, ущільненим і зміненим *ритмом*" [1, с. 78]. Окрім умови унаочненої споглядальності, ритм здатен упорядковувати певну даність, але сам не володіє ступенем експресивності, як технічний прийом він не виражає переживання, не містить його внутрішнього обґрунтування, не є емоційно-вольовою реакцією на предмет і зміст, а лише реакцією на цю реакцію. Ритм характеризується безпредметністю, оскільки безпосередньо не стосується предмета, відтак, він знижує предметну значущість елементів ряду. Ритм певним чином попереджає наміри, дії, переживання [1].

Оскільки саме ритм здатний попередити сприйняття дії і візуалізувати динаміку розгортання експресії, то, фокусуючи увагу на фактурі наративу досліджуваного роману, можемо стверджувати, що текст ритмічно обрамлений. Зокрема, початок і фінал роману, котрі надруковані звичайним шрифтом, демонструють уповільнення ритму. Точніше, на початку він *ще* не набув максимальної динаміки, стрімкості ("50 кілометрів од Харкова, в садках і гаях – місто Валки. Коли від станції Ковиги наблизитися до Валок, то перво на перво впаде на очі Рогозівська гора з цвинтарем і старовинною дзвіницею, а далі вологовина, обрамована фруктовими деревами у стилі старої України з вишнямиками" [9, с. 376]); натомість у кінці рим уже скидає оберти, помітно зменшуючи амплітуду "розгойдувань" сюжетних елементів, завершуючи дію ідилічним малюнком ("Під кленом Іванна з немовлям на руках. Немовля засипає коло її грудей. Очі в Іванни напівзаплющені і тиха, лагідна радість струменить із них..." [9, с. 406]). Порівняймо ці фрагменти тексту із наступним, взятим із центральної частини, репрезентованим віршованими рядками:

На небі вогневий туман  
круг місяця вінець,  
а на вінці наган  
червона мідь, свинець...  
.....  
Козацька кров у їй шумує,  
як струмись по весні стремить.  
Під нею кінь баский бунтує,  
у далечинь скажено мчить.  
Сьогодні настрій їй поганій  
уста – скривавлений кінджал.  
Вперед поніс її буланий  
Куди? – Щоб розігнати шал!

Ритм, вочевидь, досягається монтажем окремих стилістично вирішених і структурно організованих форм, котрі репрезентують подію не так розповідаючи про неї, як наочно показуючи її перебіг. Відтак, цілком

виправдано можна означити наратив роману як "монтажний"; вже сама ця назва потенційно містить вказівку на нові деструктивні тенденції традиційного способу розповіді історії і нову конструкцію сюжетних елементів у єдине ціле. Вищезгадане обрамлення має на меті утримати інформаційний потік у певних межах, і це слід розглядати як результат цілковито свідомої установки автора, результат попередньої продуманості ходів і такого собі контролювання шалу творчої імпровізації.

Відповідаючи вимогам монтажу, оповідь роману поєднує різнопланові аспекти українських мовних елементів, що презентують національний наратив. По-перше, слід відзначити майстерну стилізацію фольклорних жанрів. Так, ознайомлюючи читача із хронотопними координатами на початку роману, автор вводить у текст стилізацію легенди, де розповідає про походження назв міст Посуньки і Валки: "Тоді Рогози й Мушури рішили одноставно стояти, свої маєтки від татар захищати й посунулись вони на те місце, що зветься Посуньками. Ось звідки пішла назва Посуньки. А так, як вони окопались ще валами, то й назва міста звідси пішла Валки" [9, с. 377]. Щоправда, спочатку виникає враження іронічної стилізації (підозра виникає, перш за все, через семантику географічного об'єкта), але подальше сприйняття тексту спростовує цю думку, і взагалі ідею іронічного оперування із традиційними національно забарвленими елементами ("атомами"), оскільки саме вони, як виявляється, цементують текст роману.

Поняття про таку собі атомарність знову невід'ємно поєднується із уявленнями про деструкцію/конструкцію як процеси, вдало змодельовані М.Семенком. Він вважав, зокрема, що деструкція мусила би відбуватися шляхом редукції до "атомів", тобто до основних елементів. Коли "фізіономія" кожного з традиційних мистецтв трансформується поза межі впізнавання і "відповідна для кожного поняття фактура" кожного з мистецтв буде розкладена на первісні елементи, а індивідуальні атоми кожної фактури почнуть узаємодіяти з атомами інших, тоді народиться нова система. Таким чином, "конструкція" нових систем (або ж "нових мистецтв") є реорганізацією, рекомбінацією старих елементів, що були роздрібнені на атоми. "Сума первісних елементів" фактури повинна би служити "цеглинами" для нових синтезів. Семенко говорив: "Я вважаю можливим інтеграцію й хемічний сплав суми мистецтв..." [8, с. 240]. У цьому контексті заявлені стилізації варто сприймати не стільки як наслідування стилю народних жанрів, скільки як оновлену їх комбінацію, вмиле оперування первісними елементами, що, переважаючи із новаційними образними формулами типу "кусав сонце", "будинки хилять голови", "блукає сонце п'яне", "сонце прип'яте на списи" тощо, претендують щонайменше на зразок роману "нової конструкції". І хоча, як зазначає О.Льницький, український футуризм (а Гео

Коляда був причетний до його поборників) синтезував у одному тексті конструктивні та деструктивні ознаки, "тобто розхитував старі жанри й мистецтва задля творення нових" [8, с. 260], сам автор підкреслював конструктивні моменти, а отже, налаштовувався на зразок творення (показував не те, як не треба *писати*, а те, як треба *творити*). Відтак, логіка анулює доцільність використання іронії, домінування пародії, оскільки ці засоби, як правило, супроводжують, у першу чергу, відверто деструктивні тексти.

За таких умов уже не дивує, що у романі неодноразово зустрічаємо також речитативні форми, котрі достатньо прозоро демонструють поетику народних дум.

Таким чином, підсумовуючи сказане, варто ще раз обумовити характерну особливість новаційної романної стилістики Гео Коляди. Йдеться про фрагментарність, епізодичність залучення різноманітних засобів порушення розповіді, котрі на певному етапі сприйняття тексту моделюють відповідні, потрібні авторові рецептивні механізми, але, виконавши своє функціональне призначення, поступаються місцем іншому структуруючому осердю, на яке нанизуються уламки сюжету. Локальність, камерність використання окремих елементів, отже, не поширюється на увесь текст, але натомість цих елементів нараховується значно більше, ніж можна було очікувати для роману таких розмірів. Максимальне всотування нових конструктивних принципів і асиміляція традиційних суто мовленнєвих елементів у такій кількості продукує констатацію строкатого "темпераменту" тексту, що його пропонується номінувати як "монтажний" наратив. Такий монтаж елементів розповіді передбачає її ж деструкцію (у стані найвищого її вияву, що спричиняє логічний вихід на інший етап – конструктивний) і паралельно забезпечує перехід до показу як іншої якості базової категорії наратології.

*"Візуальна" проза Андрія Чужого.* На сьогодні термін "візуальність" (visuality) визначається як "технологічний або структурний процес бачення" [6, с. 67]. Сфера його побутування змістилася, головним чином, у простір історії та критики мистецтва. Найновіші дослідження демонструють зацікавлення в дослідженні образів із масової культури, включаючи, в першу чергу, кінофільми, архітектуру, видимий космос, рекламу тощо. Серед канонічних мистецтв термін "візуальність" застосовують передусім стосовно живопису, коли говорять про формалістичні тенденції модерністської критики цього виду мистецтва, що розглядала його як самодостатню категорію для вивчення й нехтувала політичними, економічними та тілесними механізмами бачення [6].

Зміщуючи фокус бачення на авангардистські тексти, маємо оприявлення "візуальності" у межах літератури, що саме по собі є ще одним

логічним наслідком уже згаданого процесу синтезу мистецтв, впливу на них різноманітних медій. Якщо кіноестетика, сценарність ґрунтувалися на культивуванні кадру (слово, що "показує"), то візуальна проза (а ще більше поезія) надавали моделюючого, субстанціонального значення малюнкові, графіці (слово, що "малює"). Таке експериментування ставило за мету підняти літературу над семантичним рівнем із його монополією знаку. Текст набував певних властивостей матеріальної речі, що моделювало нову онтологію. Одиниця значення не зводилася до окремого слова: до уваги бралися також сторінка й рядок, розмір і розташування тексту. Докладалося чимало зусиль, аби привернути увагу до власне технології письма та друку. Значно глибше усвідомлювалися роль і можливості окремого віршового рядка та його оформлення в межах сторінки. Така "фактурність" мови (часто несподівана), її матеріалізація, досягаючи візуальної "інтерференції", мала ускладнити узвичасне сприйняття друкованого слова, відволікаючи читачів від осмислення тексту, поки вони не досягнуть його зовнішньої форми [8].

Різнопланові спроби прищепити візуальні елементи в літературі в першу чергу зумовили поєднання наступних видів мистецтв: література + фото (письменники й фотографи співпрацювали, щоб упевнитись, чи можна використати фотографії не як ілюстрацію тексту, а як його невід'ємну частину); література + плакат (так, у "Жовтневому збірнику панфутуристів" (1923) симбіоз творили плакат і поезія. Два з поданих текстів так і звалися – "плакатами"); література + графіка (графічне оформлення стало невід'ємним елементом багатьох творів); література + малярство та музика (скажімо, М.Семенко переконував, що остаточна "смертна агонія" традиційної поезії вимагає "енергійного експериментування" в царині "способів матеріалізації поезії" (тобто "слова"), бо "треба знайти інший спосіб писання віршів". Треба "розкласти" слова до їх "первісних елементів" ("візуальних" і "звукових"), щоб влити їх у нове, "цілком не схоже на попередні", мистецтво. Для цього письменник повинен керуватися принципами, що походять із малярства й музики [8, с. 354]).

Найефективніше візуальні експерименти втілились у поетичних зразках. До найбільш відомих належать дві збірки поезомалярських творів М.Семенка "Кабле-поема за океан" (1920–1921) і "Моя мозаїка" (1922). У цих збірках, як зазначає М.Сорока, текстову (звукову) частину слід сприймати в сукупності із зоровою, інакше руйнується єдність форми і змісту. Основна увага звертається на наочність, на одномоментне сприймання, що досягається через зорові образи. Гра шрифтів порушує статистику тексту й приводить його в рух, динаміку. Слова можна читати в будь-якому порядку: напро, наліво, вниз, вгору, драбинкою,

еліптично, у вигляді імпульсу тощо. Слова, що несуть більше ідейне навантаження, відповідно виділяються більшими літерами, виокремлюються, зводяться в акро- і телевірші. Як відомо, різного роду акровірші були популярними в епоху бароко, і чи не кожен письменник намагався вписати своє або чийсь ім'я в історію. М.Семенко натомість прагне увічнити суспільно значущі поняття: "ЗАЛІЗО", "ДИНАМО", "ТЕРОР", "МАШИНА" [19].

Серед прозового доробку тієї доби вирізняють, практично, єдиний твір, котрий підлягає ґрунтовному аналізу з позицій "зорового" принципу. Йдеться про роман Андрія Чужого "Ведмідь полює за сонцем".

Сюжетну конструкцію роману зведено до мінімуму. Більша частина твору описує дитинство оповідача, сповнене материнської любові. Є епізоди, присвячені власне народженню оповідача, його "пренатальній свідомості", його ерудованим розмовам із матір'ю (представленим різними віковими фазами героя, а саме – один тиждень, 396 днів тощо). В інших епізодах автор зосереджується на спогадах про п'яничку-батька чи на "бандитах"-контрреволюціонерах. У цьому контексті виринають висловлювання про класові відмінності, свободу та визволення.

О.Ільницький, аналізуючи цей роман, зазначав, що перед нами "дифузна, важка до розуміння ритмізована проза, що часто впадає у звуконаслідування. Подекуди діалоги набувають відтінку ритуальних закликать", а також, що це зразок "антиміметичної, антиреалістичної, зумисне "важкої" аванґардистської прози" [8, с. 360]. Інший бік складності пов'язується зі свободою, яку дозволяє собі автор щодо верстки. Канонічні уявлення про чітку лінію горизонтального рядка, про визначені відступи для полів, навіть про порціональне (посторінкове) сприйняття тексту вільно порушуються, не дотримуються А.Чужим. Загалом роман активізує зорове сприйняття, адже візуально виглядає радше як поезія, ніж як проза: речення починаються з середини рядка, короткі фрази зцентровані або ж відходять від правого краю, групи слів розташовані драбинкою, а окремі частини демонструють, як текст прокреслює на сторінці контури велетенських фігур (наприклад, тварин, стріл тощо). Усталений прямокутник тексту трансформовано у хвилясті чи зубчасті форми.

Так, А.Чужий не тільки примусив свого читача самостійно керувати концептуально "важкою" прозою, а й ускладнив це завдання, подаючи текст у формі малюнка, який підриває семантичне значення та логічне осягання. Оскільки речення та слова підпорядковані образам-малюнкам, які вони ж і формують, то самі вони перестають бути повнозначними елементами. Часто осмислення певного текстуального уривка переривається, доки око блукає порожнім простором, шукаючи в наступному рядковій логічне закінчення речення чи намагаючись скласти

докупи слово, що було неприродно розламане зовнішнім контуром малюнка. Такий роман перетворює читання на новий бентежний досвід (переживання): навіть досвідчений споживач літератури стає спантеличено "неграмотним".

Деякі зі створених текстом малюнків А.Чужого не вміщуються на сторінці. Послідовність малюнків поздовжня, тобто долішній край малюнка на одній сторінці стикається з тим, що зображено вгорі наступної. Проте стереотип "межі" сторінки все ж заважає цій єдності. Щоби належно оцінити таке творіння, варто перенести його з журнального формату і створити щось на зразок суцільного сувою. У разі такого читання чи розглядання сторінки роману правильно "розгортатимуться", а не уриватимуться чи перестрибуватимуть, виявляючи текстуальний малюнок-образ. Отже, візуальний роман А.Чужого наштовхує на перегляд узвичаєних норм читання, письма та друку.

Таким чином, традиційна лінійність наративу виявилася значно трансформованою, модифікованою за законами саме візуального сприйняття тексту. Деструкція традиційних варіантів оформлення прози виявилася тут достатньо глибинною.

*Елементи "потіку свідомості" як фактор децентрації наративності у романі "Золоті лисенята" Юліана Шпола.* Потік свідомості як такий являє собою техніку оповіді, де дієгезис репрезентується уже не як історія, а як плинність мимовільних вражень, вільних асоціацій, миттєвих спогадів і фрагментарних роздумів персонажа, які, як здається, не піддаються жодній наратологічній обробці, а чергуються за вільним асоціативним принципом.

Сам термін "потік свідомості" (*stream of consciousness*) був введений американським філософом і психологом В.Джеймсом, який у книзі "Наукові основи психології" (1890) дав цьому явищу таке визначення: "Ми то бачимо, то чуємо, то розмірковуємо, то бажаємо, то згадуємо, то очікуємо, то любимо, то ненавидимо... Кожна думка, яку ми маємо в даний момент про даний факт, строго кажучи, єдина і тільки вона має подібність споріднення з іншими нашими думками про той самий факт" [12, с. 436].

Власне, завдання "чистого", повнокровного потоку свідомості збігається із проникненням у внутрішнє життя персонажа, прагнення найбільш адекватно відобразити у літературному творі складний процес розумової діяльності людини, який містить елементи раціонально-свідомої, емоційно-чуттєвої та інтуїтивно-підсвідомої активності. Завдання ускладнюється тим, що процес мислення здійснюється в образах, передача яких у графічній формі слів є досить приблизною. Так, Б.Констан відзначав: "Почуття людини неясні та суперечливі, вони складаються з численних мінливих вражень, що вислизують з-під спосте-

реження, і слова, завжди занадто грубі та занадто загальні, можуть, звичайно, їх називати, але не здатні їх визначити" [12, с. 436]. Завдання автора – максимальне зменшення "щілини" між образним, асоціативним переривчастим мисленням і його словесним утіленням.

Таким чином, потік свідомості, з одного боку, посилював психологізм, оскільки аналізував "я", але з іншого, як зазначає Т.Воропай, "не означав ні суб'єктивізму, ні "психологізму", ні безмежного самовираження", а лише констатацію явища багатомірності "я", втрату унітарності, децентрацію суб'єкта. Така полярність висновків, як виявляється, полягає у розмежуванні понять психологізму і децентрації, де останнє варто розуміти не як альтернативу внутрішньому, глибинному і духовному, а як його доповнення [2].

Звідси, від децентрації суб'єктивності, від втрати репрезентативності легко перейти до децентрації наративності. Цей механізм переходу, можливо, найкраще сформулював Тейлор: "У результаті цього епіфанічний центр гравітації почав переміщуватись від особистості до потоку досвіду, до нових форм єдності, до мови, котра розуміється порізному – врешті-решт, навіть як "структура" [2, с. 132].

Відтак, застосування засобу потоку свідомості цілком логічно накладається на атестацію текстів авангардистів (принаймні тих, котрі залучають психологічний дискурс) у площині досліджень наративної структури. Одним із перших творів, аналіз яких потребує саме такого підходу, може бути роман Юліана Шпола "Золоті лисенята".

Ситуація із романом "Золоті лисенята" (1927) не була винятком. Критична рецепція, як наслідок, вказувала на полістилістичність наративу, перебування тексту роману у межах різнорідних літературних тенденцій – імпресіонізму, романтичної естетики, символізму тощо. Так, для романтизму властиве прагнення відтворити миттєве враження від зображуваного, передати мінливість, минучість життєвих явищ у різних аспектах, декларування нового сприйняття предмета художнього зображення. "Характерною рисою літературного імпресіонізму була відсутність будь-якої стійкої стилістичної форми, зображення предмету або явища в уривчастих, миттєвих штрихах, в видимому безладді, але в повній єдності авторського відчуття" [12, с. 224]. Певна "розімкнутість", "розкритість" імпресіоністичної бази дозволяла виявлятися їй на рівні стилістичних складників у межах різних напрямків, насамперед – символізму. Звідси, по-перше, аналогії до "Блакитного роману" Гната Михайличенка, а по-друге, установка на "сприйняття та відбиття дійсності переважно інтуїтивно-асоціативним шляхом" [12, с. 524]. Можливо, Юліана Шпола саме цей момент найбільше приваблював у естетиці символізму, оскільки він займав домінуючі позиції.



О.Ільницький, у свою чергу, акцентує увагу на наступному факті: "не викликає сумніву, що футуризм впливав на світогляд Шпола і на його літературну техніку" [8, с. 317]. Тяглість футуристичної традиції у цьому контексті неодмінно має пов'язуватися із ще одним напрямком – сюрреалізмом, оскільки, як уже зазначалося, пізній український футуризм активно проголошував гасла про інтернаціоналізм, пролетарську культуру, а головне – прагнув засвоїти "нову форму", зокрема таких течій, як дадаїзм і сюрреалізм [12]. Цікаво, що П.Декс у книзі "Нова критика і сучасне мистецтво" (1968) стверджував, що саме сюрреалізм "узагальнив" процес осучаснення мистецтва, початого зусиллями символістів і кубістів [12, с. 556].

Актуалізуючи сюрреалітичне начало, ми навряд чи можемо зараховувати роман до "чистого" сюрреалізму із його найпоширенішим прийомом "автоматичного письма", але цілком логічно прокреслимо вектор наближення до його естетики (до речі, так само, як "таємничі заголовки" роману А.Чужого "Ведмідь полює за сонцем", на думку О.Ільницького, "передують дивній, чимось сюрреалістичній прозі" [8, с. 360]). Звідси – намагання Юліана Шпола оголити внутрішню матерію свідомості, вивільнити духовну енергію особистості, утвердити в правах творчу інтуїцію, спонтанність, безпосередність.

У романі "Золоті лисенята", у такий спосіб, особливо відчутні акценти на симптомах інтуїтивного начала, прослідковується культивування теми настрою, внутрішніх почувань, активізація станів хворобливості, напівсну, істерії тощо. Комбінуючи ці засоби, Юліан Шпол цілком виправдано залучає до своєї наративної техніки елементи "потому свідомості".

Чому ж, власне, витримавши кілька видань, твір залишився майже непоміченим критикою, не мав резонансу (скажімо, як це трапилось із романом Г.Михайличенка)? Причини можуть бути різні, і серед них не остання полягає у способі оформлення події. За умови активного пропагування злободенної сюжететики, роман "Золоті лисенята" лише "приблизно" міг дорівнятися до системи вимог. Наприклад, О.Полторацький у своїй статті "Практика лівого оповідання" головним критерієм якості твору проголошує сюжет і бездоганне дотримання його елементів. Стаття від цієї установки автора набула навіть своєрідної дидактичності. Це засвідчують висловлювання типу: "Експозиція і є, власне кажучи, тією нормою, що її має порушити розгортання сюжету" [16, с. 52]. Автор докладно розглядає "сюжетовий кістяк оповідання", закидає "низку серйозних хиб сюжетовій побудові" тощо.

У контексті цих суперечливих вимог зважмо, що роман "Золоті лисенята" тримається на кількох авантюрних оповідях, тут прописано сюжетні лінії, які наприкінці твору в'яжуться у спільний вузол, але ціліс-

ний фабульний стрижень так і не витворюється. Не такий уже "виграшний" матеріал для ілюстрації теоретичних вимог тогочасної критики.

Насправді ж роман демонструє не так змагання із досягнення сюжету (точніше, зовсім не це є метою), як логічно вписується у процес деструкції традиційного наративу за рахунок розмивання канонічної подієвості проривами у підсвідомість героїв. Через свідомість (головним чином, думки) прориваються імпульси, потоки, котрі репрезентують іншу подієвість – невловну, настроєву, химерну.

Власне, частковість застосування потоку свідомості зовсім не є вадою чи навіть симптомом "неповноти" психологічного бунту, про який іноді говорять у контексті українського варіанту авангардизму. Цей факт зайвий раз підкреслює активність авторського начала у практиці вітчизняних митців, оскільки канонічність потоку свідомості передбачає "мінімальну роль автора" [12, с. 435], а у романі ми знову переконаємося у протилежному. Так, автор час від часу бере слово "для інформації" або аргументує своє втручання як "претензію описати те, що вже за кілька хвилин зчинилося тут..." [21, с. 164]. Більше того, майже несподівано, говорячи про свого героя на початку одного із фінальних розділів, автор заявляє, що "героєм, як відомо, був я сам" [21, с. 191].

Актуалізація авторського начала у текстуальному просторі роману знову і знову тяжіє до поєднання усіх авторських іпостасей. І якщо на рівні власне авторської нарративної структури це явище виконує свою безпосередню функцію визначення специфіки авторського начала в авангардній прозі, то на категоріально-семантичному рівні нарративної структури маємо міжрівневу залежність, втручання іпостасі автора у знакову природу оповіді і її потужний вплив, що має *обмежувальний характер застосування прийому*, в даному разі – потоку свідомості. Все це створює ефект цілокупності, структурованості, монолітності, що уможлиблює окреслення національного профілю авангардного наративу із його моделюючими ознаками електичності, а також симбіозу, контамінації найвигідніших, на думку творця, методологій.

Отже, поєднання елементів сюжету і елементів потоку свідомості – головна ознака оповідної структури роману Юліана Шпола, яка спричиняє децентрацію наративності, а відтак, природньо вписує цей твір у процес деструкції традиційної подачі подієвості.

Таким чином, нарративний аспект знакової структури авангардного тексту демонструє вільну, неканонічну, "розімкнуту" організацію подієвості. Тексти набувають динамічності, строкатості, деструктивності.

Шляхи такої деструкції прописуються різні, але спільним їх осердям є переважання так званої "зовнішньої" руйнації, що в першу чергу стосується архітекtonіки тексту, а вже потім – різна міра "докочування" до внутрішнього рівня, що охоплює площину локальної подієвості. Тут

маємо в тій чи іншій мірі збереження елементів сюжетики, пов'язаних, головним чином, зі злободенними проблемами і спробами їх вирішення (або принаймні адекватного усвідомлення, логічного вмотивування, активної рефлексії тощо).

Логіка деструктивних практик насамперед пов'язується із порушенням традиційного слідування *розповіданню* й активізації способів досягнення *показу* історії. Тут, по-перше, слід наголосити на використанні засобів кінопоетики, зокрема субстанціональному зміщенні між словом і кадром. Витворюється так званий "сценарний" стиль, що переконливо демонструє художня практика Леоніда Скрипника.

По-друге, залучається засіб монтажу різнорідних текстуальних одиниць, що спричиняє явище "строкатого" ритмічного оформлення тексту. Найвиразнішим зразком виявився роман "нової конструкції" Гео Коляди "Арсенал сил", де поєднано поезію і прозу, стилізацію різних фольклорних жанрів та новаційні стилістичні тенденції.

По-третє, апогеєм усіх експериментальних практик у силовому полі окреслених наратологічних категорій, безперечно, виявляється роман Андрія Чужого "Ведмідь полкоє за сонцем", оскільки саме він майже повністю апелює до зорового сприйняття. Фактично, цей роман був єдиним зразком втілення "візуальності" у тогочасній прозі.

Ще один напрям деструктивних процесів пов'язується не так із категорією показу/розповіді, як із залученням новаційних засобів, зокрема елементів *потоків свідомості*. Власне, йдеться про іншу якість подієвості – настроєву, інтуїтивну, асоціативну, що руйнує традиційні елементи сюжету, логіку розвитку подій, розмиває стрункість твору. Насамперед, сюди необхідно залучити тексти із посиленням акцентом на психологічному дискурсі, на зацікавленні внутрішньою природою людини, на тих аспектах, які порушують уявлення про унітарність "я". Яскравим прикладом цього виявився роман Юліана Шпола "Золоті лисенята".

## Література

1. Бахтин М. Человек в мире слова / М. Бахтин. – М. : Изд-во Российского открытого ун-та, 1995. – 140 с.
2. Воропай Т. В поисках себя. Идентичность и дискурс / Т. Воропай ; Харьковский гос. политехнический ун-т. – Х., 1999. – 418 с.
3. Гадзінський В. П'ятирічка і проблема літературної форми / В. Гадзінський // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 37–44.
4. Гижий В. Типологічні відповідності української та англійської неоромантичної прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. (текстологія і поетика) : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук / Гижий В. ; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2000. – 19 с.
5. Голубева З. Новаторство українського радянського роману 20-х років (Проблематика. Характери. Поиски форми) : автореф. дисс. на

соиск. науч. степ. д-ра філол. наук / Голубева З. ; АН УССР. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1967. – 42 с.

6. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 503 с.

7. Журенко О. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на соиск. науч. степ. канд. філол. наук / Журенко О. ; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2003. – 20 с.

8. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / О. Ільницький ; пер. з англ. Р. Тхорук. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.

9. Коляда Г. Арсенал сил. Роман нової конструкції / Г. Коляда // Нова Генерація. – 1928. – № 12. – С. 376–406.

10. Корольова А. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2002. – 267 с.

11. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі І.Франка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Легкий М. ; Львівський держ. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 1997. – 17 с.

12. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.

13. Лотман Ю. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / [сост. Р. Г. Григорьев, М. Ю. Лотман]. – СПб. : Искусство, 1998. – 704 с.

14. Луцак С. Внутрішня організація прозового тексту (на матеріалі художніх творів Івана Франка) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук / Луцак С. ; Терн. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2002. – 20 с.

15. Підмогильний В. Відповідь на анкету "Моя остання книга" / В. Підмогильний // Універсальний журнал. – 1929. – № 1. – С. 45.

16. Полторацький О. Практика лівого оповідання / О. Полторацький // Нова Генерація. – 1928. – № 1. – С. 50–60.

17. Сірук В. Наративні структури в українській новелістиці 80–90-х років ХХ ст. (Типологія та внутрішньотекстові моделі) : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Сірук В. – К., 2003. – 18 с.

18. Скрипник Л. Матеріали до біографії письменника Лопуцьки (3 персональних спогадів) / Л. Скрипник // Нова Генерація. – 1928. – № 11. – С. 293–303.

19. Сорока М. Поезюмалярство М.Семенка / М. Сорока // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 73–77.

20. Френкель Л. Письменник і фото-кіно / Л. Френкель // Нова Генерація. – 1928. – № 4. – С. 294–298.

21. Шпол Юліан. Золоті лисенята : [роман] / Юліан Шпол. – [2-ге вид.]. – Харків : Книгоспілка, 1939. – 236 с.

**Відображення концепту "Козаччина" у функціонально-семантичних полях епітетних словосполучень (на матеріалі історичного роману "Чорна рада")**

*Стаття присвячена аналізу епітетних словосполучень у структурі першого українського історичного роману. Розглянуто основні елементи, що вибудовують ієрархічну структуру концепту "Козаччина".*

*Ключові слова: концепт, ієрархічна структура, компонентний аналіз, сема, дистрибут, функціонально-семантичне поле.*

*Статья посвящена анализу словосочетаний эпитетов в структуре первого украинского исторического романа. Рассмотрены основные элементы, которые образуют иерархическую структуру концепта "Казачество".*

*Ключевые слова: концепт, иерархическая структура, компонентный анализ, сема, дистрибут, функционально-семантическое поле.*

*The article analyzes phrases with epithets of the structure of the first Ukrainian historical novel. The main elements which form a hierarchical structure of concept "Cossacks" are considered in this article.*

*Key words: concept, hierarchical structure, component analysis, value, distrybut, functional-semantic fields.*

Значне місце в історії розвитку художньої літератури посідає роман "Чорна рада: Хроніка 1663 р.", яким його автор, Пантелеймон Куліш, започаткував історичний жанр в українській літературі.

Цей твір був об'єктом дослідження українських мовознавців (серед них І.К.Білодід, Г.П.Іжакевич, С.Я.Єрмоленко, В.В.Красавіна, Н.Ю.Слободянюк), які вивчали функції архаїчної лексики, висвітлювали принципи стилізації мови художніх творів, аналізували фольклорні елементи як засоби часових і локальних характеристик в історичному тексті. Проте семантичний аспект епітетів у романі допоки ще вивчений лише частково, тому зосередимо увагу на дослідженні функціональної ролі епітетів у відображенні доби козаччини.

Використання компонентного аналізу та методу польового структурування епітетних словосполучень дозволило з'ясувати, що в структурі аналізованого твору можна чітко виділити центральний концепт "Козаччина". Автор показує його з різних точок зору через зображення інших, дрібніших елементів, які утворюють ієрархічну структуру. Важли-

вими в цьому аспекті є концепти “Історична доба”, “Україна” та “Козацтво”. У свою чергу вони реалізуються в тексті через семантичні центри, які можна означити як концепти “Запорозька Січ”, “Зброя” і “Побут”.

Концепт “Історична доба” в тексті подається на основі ключової семи “час”, що має негативно-оцінний зміст, який виявляється в епітетах, що їх використовує автор для характеристики поняття. Наприклад: “Друга його думка була про Лесю: боявсь, щоб як-небудь і її у козацьких чварах не досталось, а ще більш боявсь, щоб Кирило Тур, під сей **каламутний** час, удруге не вкрав її, так як у Києві” (С. 115); “Чудно було Петрові да й Череваневі дивитись на тії музики та гопаки у такий **смутний** час, що плакати б усім треба, а не веселитись” (С. 152).

Концепт “Україна” у творі багаторівневий. Автор вибудовує його, використовуючи власну назву *Україна*: “Тоді-то мужики до панів, кого знали, що добрий пан, почали знов горнутись і до господи його з-під Ніженя проводжати; а пани почали раховати, як би не зовсім попустити Україну низовцям на поталу” (С. 69); назву простору – *степ*: “Два кобзарі, сидячи навпроти їх, іграли усяких лицарських пісень і виспівували про Нечая, про Морозенка, про Перебий носа, що здобули на всьому світі несказанної слави; виспівували і про Берестейський рік, як козаки бідовали да, бідуючи, серце собі гартовали, – і про степи, і про Чорне море, і про неволю, і каторгу турецьку, і про здобич да славу козацьку; усе поважним словом перед товариством викладували, щоб козацька душа і за трапезою росла угору” (С. 129); та власні назви Дніпро, Київ та ін.: “Як доживе було котрий запорожець до глибокої старості, що воювати більш не здужає, то наб’є через дукатами, да забере з собою приятелів душ тридцять або й сорок, да й їде з ними в Київ бенкетувати” (С. 64). Топоніми дають авторові можливість створити “карту”, яка відображає не тільки подорожі героїв, але й географію країни, про яку йдеться у творі.

Концепт “Козацтво” наділений позитивним оцінним змістом. Важливе місце в його аналізі відводимо мікроконцепту “Запорозька Січ”. П.Куліш характеризує його, використовуючи епітети *вольна, лицарська, молода, жива, здорова* і пов’язує його з фольклорними джерелами. У тексті це реалізовано на основі використання епітетного словосполучення **славне** Запорожжя: “Іще й написано: “Лицар **славного** війська Запорозького”; а над ляхами: “А се проклятущі ляхи” (С. 63).

Для характеристики козацької держави автор використовує ряд понять. Дистрибути *порядок, закон, звичай, право, суд, рада* поєднуються з епітетами, що за морфологічним критерієм є здебільшого відносно-якісними прикметниками. Наприклад:

- звичай козацький, січовий, давній, предковичний, стародавній, старий, святий: “Може, тим, що Запорожжє іспоконвіку було серцем українським, що на Запорожжі воля ніколи не вмирала, **давні** звичаї ніколи не забувались, козацькі предковичні пісні до посліду днів не замовкали, і було те Запорожжє, як у горні іскра: який хоч, такий і розідми з неї вогонь” (С. 65);

- рада військова, генеральна, судня, чорна, безталанна: “А Шрам собі ждав – не дождався **генеральної** ради, щоб, забравши з того боку усі козацькі потуги, йти на Тетерю”(С. 96);

- суд козацький, запорозький: “Миряне й собі перлись наперед, щоб подивитись на **запорозький** суд, да не таківські були низовці, щоб пропустили до суднього колеса кого не треба” (С. 124).

Пантелеймон Куліш широко використовує військову лексику, яка допомагає створити колорит історичної епохи, що зображується. Саме за допомогою таких епітетних словосполучень автор роману розкриває сутність козаччини.

За номінативною функцією виділені лексичні одиниці можна об'єднати в мікрогрупи:

– назви воїнів:

1) козак (“Він добрий був син і **щирий** козак; лучче йому з нудьги загинути, ніж панотця навек преогорчити і золоту свою славу гряззю закаляти” (С. 113));

2) запорожець (“**Первий** запорожець був здоровенний козарлюга” (С. 66));

3) лицар (“І з'їжджаються козаки і **славні** лицарі з усього світу – од Подолля, од Волині, од Сівери і од Запорожжя” (С. 55));

– назви військових посад:

1) гетьман (“Б'ються день, б'ються другий, – як де не взявся **молодий** гетьман на коні” (С. 55));

2) старшина (“Князь іще раннім ранком зазвав **козацьку** старшину на пораду, і там-то було послухати, як привітав Іванець Сомка!” (С. 144));

3) писар (“Так вигукував **військовий** писар, і байдуже йому, що круг його наче море іграє” (С. 138));

– назви військових підрозділів:

1) курінь (“Обідали добрі молодці на траві, під дубами, **усякий** курінь особе, із своїм курінним отаманом” (С. 129));

– назви оборонних споруд:

1) башта (“За готові лядські дукати купив я його в магістрата, і всяке знає, що за ті дукати збудовано **магістратську** башту” (С. 141)).

Слід зазначити, що, використовуючи епітетні словосполучення, автор наділяє позитивною семантикою мікрогрупу “Назви воїнів”, тоді як групи з іншими номінативними функціями позбавлені оцінки.

Концепт “Зброя” простежується в романі насамперед через використання П.Кулішем дистрибуту *шабля*. Він поєднується з епітетами, що сприяють характеристиці козака-воїна, “забезпечуючи розрізнення соціального та майнового стану персонажа” [5; 11]. Наприклад: “*Знати їх було хіба по довгому оселедцю з-під шапки і пістолях – шаблі й пістолі були в деяких **дорогії***” (С. 121); “*Усі втихли, що чутно було, як бряжчали в бояр шабляки **на золотих ланцюгах коло пояса***” (С. 147).

Особливості повсякденного життя козаків показані автором за допомогою групи епітетних словосполучень, які можна означити як концепт “Побут”. У романі трапляються лексичні одиниці на позначення:

1) інтер’єру (“*Ще по стінах висять і їх шаблі, пищалі **під сріблом, старосвітські сагайдаки татарськії, шиті золотом ронди, німецькі аркебузи, сталеві сорочки, шапки-сисюрки, що вкриє тебе залізною сіткою – і ніяка шабля не візьме***” (С. 49));

2) страв, напоїв (“*Миттю подала на стіл **гарячих** млинчиків, сала кусок положила на кружечку і мисочку сметани поставила; ще й пляшку перчаківки достала з полиці*” (С. 116));

3) одягу (“*Що глибше в кут, то все був люд **одягніший**, були тут уже й міщани в личаках і в **синіх** каптанах, було й **городове** козацтво в **блакитних** да в **зелених** жупанах; а кармазини, шаровари або жупан **запорозький** хоть би один*” (С. 121));

4) взуття (“*Чоловік сей був у короткій старенькій свитині, у полотняних штанах, чоботи **шкапові попропотпувані** – і пучки видно*” (С. 121)).

За допомогою етнічно маркованих епітетних словосполук П.О.Куліш створює національно-культурний колорит історичної епохи.

Отже, аналіз виявив, що роман “Чорна рада” тяжіє до використання епітетних словосполучень як художніх деталей часу, епохи – знаків побуту та одягу, які притаманні історичній добі, про яку йдеться.

Не всі згадані вище епітетні словосполучення зафіксовані в Словнику епітетів української мови [1], тому їх можна залучити до словника.

### Література

1. Биби́к С. П. Словник епітетів української мови / С. П. Биби́к, С. Я. Єрмоленко, Л. О. Пустовіт. – К. : Довіра, 1998. – 432 с.

2. Денисова С. П. Типологія категорій лексичної семантики / С. П. Денисова. – К. : Вид-во Київського державного лінгвістичного університету, 1996. – 294 с.



3. Красавіна В. В. Структурно-семантичні, стилістичні та текстові функції епітета в історичному романі (на матеріалі творів другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.02.01 / Красавіна В. В. ; НАН України, ін-т укр. мови. – К., 2005. – 20 с.
4. Куліш П. Твори в 2-х т. – К.: Наукова думка, 1994. – Т.1. – 752 с.
5. Мацько Л.І., Сидоренко О.М., Мацько О.М. Стилїстика української мови: Підручник / За ред. Мацько Л.І. – К.: Вища школа, 2003. – 464 с.

**ШАНОВНІ АВТОРИ!**  
**При поданні рукописів у наступні випуски збірника "Полісся"**  
**Ніжинського державного університету ім. М.Гоголя**  
**просимо користуватися новими ПРАВИЛАМИ**  
**оформлення та подання рукописів**

До опублікування у збірнику приймаються наукові статті, що раніше не друкувалися. Матеріали подаються українською, англійською або російською мовами у друкованому та електронному виглядах. Друкуються на одному боці аркушів білого паперу формату А4 (210 x 297 мм) у форматі Word 97 або пізнішої версії, шрифт Times New Roman, кегль 14, з 1,5 інтервалом та розмірами полів: верхнє – 20 мм, лівє – 30 мм, правє – 15 мм, нижнє – 25 мм.

Обсяг статті – від 5 до 15 сторінок.

*До рукопису додаються:*

- рецензія, підписана спеціалістом вищої кваліфікації в тій галузі науково-технічного знання, до якої належить стаття за своїм змістом;
- витяг із протоколу засідання кафедри чи іншого наукового підрозділу, де ця стаття обговорювалася, з ухвалою про рекомендацію її до друку в “Поліссі” (для осіб, що не мають наукового ступеня);
- дані про автора (прізвище, ім'я, по батькові, адреса, науковий ступінь, вчені звання, посада, місце роботи, службовий та домашній телефони, e-mail), із котрим редакція матиме справу щодо опублікування рукопису;
- квитанція про оплату за друк статті – 15,00 грн. за 1 стандартну сторінку.

**СТРУКТУРА РУКОПISУ**

- 1) Рукопис починається з індексу УДК у верхньому лівому куті першої сторінки тексту.
  - 2) Прізвище та ініціали автора – під заголовком малими літерами.
  - 3) Назва друкується жирним шрифтом по центру.
  - 4) Короткі анотації українською, російською та англійською мовами (до 6 речень).
  - 5) Ключові слова українською, російською та англійською мовами.
  - 6) Основний текст статті може розбиватися на розділи. Посилання в тексті подаються у квадратних дужках із зазначенням номера джерела та сторінки ([7, с. 64]) у підзаголовку “Література”.
  - 7) Перед списком використаних джерел, який подається в алфавітному порядку, пишеться підзаголовок “Література”.
- Рішення про публікацію статті приймає редколегія. Вона має право направити статтю на додаткову рецензію або експертизу, а також на літературну правку статті без погодження з автором.

***Без попередньої оплати стаття до друку не допускається.***

Авторам надається коректура статті. Ніякі зміни верстки, за винятком помилок під час набору, не допускаються. Виправлену і підписану автором коректуру слід протягом трьох днів повернути в редакцію.

Думка редколегії не завжди збігається з думкою автора статті.

За достовірність фактів, цитат, власних імен, географічних назв та інших відомостей відповідають автори публікації.

**У разі недотримання авторами усіх вищезазначених умов редакція має право повернути статтю на доопрацювання чи відмовити в її друкуванні.**

## РЕКЛАМА ВИДАВНИЦТВА

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Випуск 58

*Проблеми філології, історії та культури XX століття у сучасних дослідженнях*

**Відповідальний редактор та упорядник  
Самойленко Григорій Васильович**

Технічний редактор – Сливко В. П.  
Комп'ютерна верстка та макетування – Приходько Н. О.  
Літературний редактор – Лісовець О. М.  
Коректор – Конівненко А. М.

---

---

Підписано до друку 05.07.10 р.  
Гарнітура Arial  
Замовлення №

Формат 60x84/16  
Ум. друк. арк. 22,0

Папір офсетний  
Тираж 100 прим.

---

---

Видавництво  
Ніжинського державного університету  
імені Миколи Гоголя  
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4.



Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
суб'єкта видавничої справи ДК № 1804 від 25.05.04 р.

8(04631) 7-19-72

E-mail: vidavn\_ndu@mail.ru