

Лігія Сваричевська (Львів)

Мовні маркери символів у повісті Івана Франка “Перехресні стежки”

Естетична функція мови художньої літератури – явище специфічне, яке, однак, перехрещується з естетикою загальнонародної мови, але утворює власну складну ієрархію значень, конотацій, принципів сполучуваності та ін., що видозмінюється відповідно до механізмів перетворення в межах ідіостилю письменника, а також його естетичної концепції. Подібна ієрархія зі всіма перетвореннями стосується і такого складного явища, як художній символ, який є невід’ємною частиною будь-якого твору, незалежно від конкретно-історичної епохи або художньо-літературної течії. Проблема полягає у кваліфікації того чи іншого образу як символу, а також у визначенні певних мовних одиниць як маркерів цих символів.

Існує безліч трактувань природи символів, серед них і художньо-мовних. Нас цікавить насамперед концепція І. Франка, оскільки він блискуче втілює її у своїх творах. Письменник порівнює художню творчість із процесом сновидіння. Порівняння поетичної фантазії із сонними привидами, а також галюцинаціями є для нього важливим психологічним принципом художньої творчості. Як він вважає, це явища однієї категорії: творячи свої постаті, поет значною мірою чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації. Звичайні враження є джерелом і способом нашої смислової перцепції та витокom наших смислових ілюзій – образів, уявлень, понять, пов’язаних із довгим досвідом поколінь і кожного індивідуума зокрема. Тут простежується, з одного боку, концептуальний зв’язок із психологізмом ХІХ ст. у мовознавстві та літературознавстві, а з іншого – геніальне передбачення ідей підсвідомого та теорії архетипів К.-Г. Юнга, які були розроблені значно пізніше.

На думку І. Франка, символ розгортається у такій послідовності: те, що наяву ми називаємо абстрактними словами, бачимо не раз у сні, в якимсь одним конкретним образі, взятим інколи зі сфери, дуже далекої від певного предмета. І так закоханому дуже часто сняться барвисті, пахучі квіти, чоловікові у веселім, погоднім настрої духу сняться, що він купається в чистій воді; в молодості, коли фізичні й духовні сили доходять до повного розквіту, нам часто сняться, що літаємо в повітрі або перескакуємо широкі рови чи навіть будинки; чоловікові, що боїться нападу ворогів або дізнався про замах, сняться, що його кусають пси; чоловікові, що дізнався про якусь страшну, несподівану новину, сняться, що падає у прірву тощо. “Ся символіка сонних привидів з давен-давна звертала на себе увагу людей і була головною основою ворожби з снів (онейромантії) і приписування снам віщого, пророцького значення. Цікаво, що *та сама здатність до символізування є також одною з головних характерних прикмет поетичної фантазії*” [6: 113]. І. Франко

наголосив на тому, що психіка людини має таку особливість – радше частина, окрема річ буде представником абстрактного поняття, ніж щось загальне, абстрактне буде асоціюватись із частиною, з конкретним предметом. Наприклад, *вогонь* може бути символом *пристрасті*, а не *пристрасть* символом *вогню*. Але, з іншого боку, коли в нашій уяві постане загальний образ пожежі, то мимоволі з цим образом пов’язуються й відповідні конкретні образи: крик, метушня людей, голос дзвонів, гашення вогню тощо.

Отже, символ – це не троп, не чітко визначений художньо-образний засіб, а конкретний образ (“постать”, за І. Франком), художня деталь або навіть пейзаж, що втілює певну ідею, викликає “ілюзію” смислів і пов’язується з певними асоціаціями, теж представленими в тексті твору. Тут автор не завжди покладається на асоціативні процеси у свідомості читача. Аналізуючи багату на символику поезію Т. Шевченка, І. Франко відзначив: “У нього смерть являється в образі косаря, що то *Понад полем іде, Не покоси кладе, Не покоси кладе – гори, Стогне земля, стогне море, Стогне та гуде*” [6: 113–114]. Косар – символ смерті з подвійним рядом асоціацій: *косар* – “класти покоси”, “понад полем”; *смерть* – “стогне” (земля, море) та “гуде”. Номінативна одиниця *косар* є мовним маркером символічного значення “*смерть*” і співвідноситься з такими ж маркерами-асоціантами, які вводять читача до семантичного кола символу. Пряма конкретно-номінативна і допоміжна номінативно-асоціативна позначуваність символу створює його поверхневу структуру, що призначена розкрити або принаймні натякнути на його глибинну структуру, джерелом якої є “робота” свідомості, а найчастіше – підсвідомості. І. Франко писав: “Таких символічних образів багато майже в кожному творі нашого Кобзаря; їх багатство, натуральність і пластика – се найліпше свідоцтво його великого поетичного таланту. Читаючи їх, ми бачимо, що він не підшукував їх, не мучився, komponуючи їх, що вони самі плили йому під перо, бо його поетична фантазія так само, як сонна фантазія кожного чоловіка, була самовладною панею величезного скарбу вражінь і ідей, нагромадженого в долішній свідомості поетовій, що вона так просто і без труда промовляла конкретними образами, як звичайний чоловік абстрактами та логічними висновками” [6: 114–115]. І. Франко подав декілька прикладів таких символів із творів Т. Шевченка, коли конкретика образу з чітким словесним вираженням у вигляді слова чи словосполучення є представником глибинного і, зазвичай, узагальненого смислу (“абстракту та логічного висновку”): “*сизії голуб’ята*, що прилітають із-за Дніпра у степ погуляти” – це думи Кобзаря; “*алмаз мій чистий, дорогий*” – це душа поета; “*багно*” – це “моральний упадок”; “*неначе рот зашито*” – це не просто мовчанка, а “мовчанка своїх знайомих в часі його заслання” [6: 114].

Психологічний аспект символу, докладно розкритий у концепції І. Франка, не суперечить сучасним теоріям символу, що співвідносяться з різними галузями науки і відповідають такій її рисі, як експансіонізм (зокрема, синестетичне трактування символу – на межі психології, мовознавства та літературознавства). Відомий

філософ М. Мамардашвілі розкриває сутність лінгвальної форми символу і його глибинного змісту на рівні свідомості/підсвідомості: “Якщо з погляду лінгвістики (принаймні стосовно до синхронного розгляду мови) слово є довільним стосовно того, що воно позначає, то з погляду метатеорії свідомості, символ абсолютно не є довільним щодо структури свідомості, з якою він співвідноситься, – таким є... постулат символології. Наприклад, у мові слово “знання” стосовно знання, яке воно позначає, є довільним. В символології ж слово “змія” стосовно ідеї знання, символом якого воно виступає, не є довільним. І воно недовільне не тільки “як річ” (змія), але й як слово (“змія”). Оскільки у цьому випадку і змія і “змія” співвіднесені зі *знанням* в одній структурі свідомості (а не позначають “знання” в тій самій мові)” [4].

У тексті повісті “Перехресні стежки” І. Франко двічі метамовно позначив символи (*шлюбна сукня* та *старий, що заблукав*), тобто прямо називав їх символами, цим ніби вказав шлях до трактування інших образів як символів. Кожний символ має свої маркери символічного значення, – як прямо номінативні (у вигляді лексем чи синтагм), так і асоціативні. І, дійсно, якщо враховувати теоретико-естетичні уподобання І. Франка, то безліч образів розгортається у символічні структури з поверхневим (лексико-семантичним) і глибинним (смісловим) рівнями. Символічне значення *шлюбної сукні* як нещастя розкривається через пряме мовлення Регіни: “Отся сукня, – мовила вона, звертаючися лицем до Євгенія, – була символом мого найбільшого нещастя. Її перед десятьма роками вдягла на мене цьоця, що була відмалку моїм злим демоном. В неї, в отсю сукню, вона закліяла всіх злих демонів, що мали мучити мене. Вони зробили своє. Десять років минуло..., – мої злі демони або покинули сю сукню, покинули мене, і в таким разі нинішній день буде новим зворотом у моїм житті і варт того, щоб зустріти його празнично. Або вони все ще чигають на мене, і в таким разі, надягаючи отсю сукню, я визвала їх. Що ж, коли вони тут, коли чигають, так нехай піднімаються, нехай мучать мене до решти! Я перебула стільки, що крихта більше чи крихта менше не чинить для мене різниці” [7: т. 20: 264]. *Шлюбна сукня* – символ, побудований за принципом контрасту (це один із типів символів, визначених у трактаті І. Франка, поруч із градаційними та природньо-асоціативними), що маркується за допомогою слів пейоративного асоціативного поля. На самому початку епізоду поява Регіни у цій сукні сприймається Рафаловичем як емоційно прикра несподіванка і відповідно характеризується: “Боже! Що вона зробила з себе! Чи збожеволіла, чи на якусь дивовижу, чи на жарт вдяглася в свою злежану, пом’яту *шлюбну сукню*?.. Ішла, мов напівсонна, зі спущеними вниз очима, мов справді панна молода до шлюбу. Тільки її незаслонене лице супроти сього білого одягу виглядало пожовкле, на шиї під ухами видно було зморшки, під очима залягли синюваті тіні” [7: т. 20: 263–264]; “Чому твоє лице видалося мені тупим, а твій концепт з тим *шлюбним убранням* видався мені глупим, уразив мене, мов погана комедія?” [7: т. 20: 265]. Номінативний маркер символічного значення “нещастя” (у конкретиці образів Регіни та Рафаловича) – словосполучення *шлюбна*

сукня та його варіант *шлюбне вбрання*. Це значення розкривається за допомогою інших маркерів, які позначають відповідні пейоративні ознаки символічного референту та асоціації й емоції, пов’язані з ним, і, нарешті, загальний експресивний висновок. Ознаки референту: *злежана, пом’ята* шлюбна сукня; сукня, *в яку тітка заклала всіх злих демонів*; ознаки суміжного референту (Регіна в шлюбній сукні): *волосся розпущене; лице пожовкле; на шиї під вухами зморшки; під очима синюваті тіні*; асоціації та емоції: *збожеволіла; (демони) чигають; (демони) мучать; лице (Регіни) видалося тупим; концепт з тим шлюбним вбранням видався глупим, уразив, мов погана комедія; не своє, комедіантське*; експресивно-риторичний висновок: *чи ржа великого страждання сточила тебе? Чи каламутна хвиля буденного життя сполоскала з тебе чарівну краску?* Ключовими маркерами символічного значення “нещастя” є такі слова, що первісно містять негативні конотації: *злежана, пом’ята, демони, пожовкле, зморшки, збожеволіла, мучать, тупе, глупий, погана, страждання, буденне*.

Другий символ, метамовно позначений автором у тексті повісті: “Отсей старий, що заблудив у близьким сусідстві рідного села, що стоїть насеред гладкого, рівного шляху і не знає, в який бік йому додому, – **чи ж се не символ усього нашого народу?**” [7: т. 20: 322]. В одному контексті І. Франко подав і найменування символу (досить складне – іменник з означенням у формі двох підрядних речень) і його значення (“увесь наш народ”), яке конкретизується за допомогою емоційно-експресивних маркерів у формі окремих слів чи словосполучень: *змучений важкою долею; блукає; не може втрапити на свій шлях; стоїть серед шляху між минулим і будучим, між широким, свободним розвоєм і нещасним нидінням; не знає, куди йому йти; не має сили ані надії дійти до цілі; мій бідний народ*. Формуванню символічного значення передують враження Рафаловича від зустрічі зі старим, починаючи з моменту, коли він у сутінках сприйняв цього селянина за “стовп”: “Його зір зупинився на однім *стовпі*, що стояв, як йому здавалося, не в такому місці, де його, судячи по віддаленню, слід було надіятися. В сірій мряці, що злегка налягала на ліс і закривала небо, сей *стовп* видавався *зовсім чорним*. Зрештою й його форма була якась не зовсім звичайна; скорше подобав на *старий обгорілий пень*, ніж на правильно обтесаний і “в краєві фарби” помальований стовп” [7: т. 20: 321], а потім ще почув його розповідь: “Адіть, отсе вже від самісінького рана *блуджу* в тім лісі. Десь нам ялівчина втекла в ліс ще вчора, то шукали хлопці цілу ніч, а я вийшов рано й *зблудив у поганій час*... Ходжу й ходжу, всюди однаково, а кінця нема. Вже й ніг собі не чую. Ледво-не-ледво виплентався на гостинець, а тут знов та сама *біда*. Сюди гляну – рівно і кінця не видно; туди гляну – знов рівно і кінця не видно. Куди йти?” [7: т. 20: 321–322]. Завдяки контексту виформовується не просто “символ усього нашого народу”, а “народу, що заблукав між свободою та нещасним нидінням”. Ключовими елементами мовних маркерів є слова *зблудив; не знає; змучений; важка доля; блукає; не може втрапити; бідний; стовп; зовсім чорний; старий обгорілий пень; поганій час; біда*; контекстуальні семантичні контрастиви

між минулим і будучим; між широким, свобідним розвоєм і нещасним нидінням; і риторичне, майже біблійне запитання: *Куди йти?*

Інші символи розгортаються подібно: основний маркер (який у формі слова, словосполучення чи речення вказує на референт символізації) + асоціативні маркери, які допомагають читачеві проникнути у глибинний смисл символу. З погляду Франкової інтерпретаційної моделі символу, яку у художній формі він подав у двох наведених прикладах, деякі інші образи (такі, як художня деталь, постать, пейзаж тощо) можна розглядати як символічне трактування різних явищ дійсності. У такому разі символ має чіткий план вираження, або маркер, що прямо вказує на об'єкт символізації, як-от *темний ліс, хуртовина, каламутна вода (або річка), рідна мова, чорне вбрання, гра на фортеп'яні, осінь* тощо; а також допоміжні маркери у вигляді ознак, атрибутів (шлюбна сукня – але *злежана, пом'ята*; рідна мова – *рідкий гість* у ту пору на провінції; каламутна хвиля – *буденне життя*; книжка – *нова, руська*) й асоціативні та емотивні маркери, що вказують на аспект сприйняття того чи іншого символічного референта (*мов погана комедія, чи то вона збожеволіла* – думки Рафаловича про Регіну у шлюбній сукні; *дими, мряка, сіра курява, туман, тихнуть голоси та співи, жовкне листя, стулюються чашки квіток* – осінь у сприйнятті Рафаловича); окрім того, символ може супроводжуватися ознаками, атрибутами, емоціями суміжного з ним референта (як у поданому вище прикладі *шлюбної сукні*, що вбрала Регіна, в якій *волосся розпуцене, лице пожовкле, на шиї під вухами зморшки* < далі за текстом >; чи *гра на фортеп'яні* як символ юності та закоханості супроводжується суміжними ознаками – *“нестрійні гами мішаються зі срібними тонами її голосу, з рідкими вибухами її сміху”, “він любив музику веселу”, “любов робила його артистом, виливалася в кождім акорді”, “прискорені польки, коломийки та козачки”*).

Багато символів повісті мають архетипове походження і традиційно вживаються в художніх творах, але у Франковому тексті дістають індивідуально-авторські характеристики за вищевказаними параметрами. Серед них, наприклад, такі, як *ліс, дорога (стежка), книга, осінь, ніч, чорний колір, річка, слово* тощо. Ліс із давніх часів і в казках, і в середньовічній лицарській поезії виступає символом таємниць, небезпеки, випробувань для героїв, місцем містичних сил. Авторі словників символів відзначають дуже різноманітні, але водночас і специфічні семантичні риси лісу як символу, що наявні у світовій літературі: *Земля, Природа, Велика Матір, плідність, неосяжність, невідомість, загубленість, темрява, схованка, втеча від людей, світ духів та надприродних істот, медитація, душа, цнота, святість, святиня, чари, сонні видіння, таємничість*, а також *розбій, злочин, погроза, небезпека і полювання чи пошук* (наприклад, [1: 212–213; 8: 186]). Образ лісу в повісті І. Франка реалізує деякі з назвних символічних семем. Цей символ перетинається із символом “старий, що заблуdiv”, а також з образом Регіни. Основним номінативним маркером є лексема *ліс*, її дериват *лісок*, а також гіпонім *діврова*. У контексті виявляється декілька значень: *велич, краса природи*, на противагу людському раціо-

налізму (“Давніше тут стояв великий сосновий ліс, але ті пани вирубали його так чисто і раціонально, що зруб висох...” [7: т. 20: 320]; “Рівночасно уряд заборонив панам тої околиці на кілька літ вирубувати решти великого старого лісу – і сій забороні завдячила своє врятування також гарна діброва в Буркотині...” [7: т. 20: 320]); *неосяжність, безмежність* (“Євгеній зирнув наперед себе: сосни, сосни, сосни рівним рядом потяглися аж геть-геть далеко, де обі їх лінії по обох боках дороги немов зливалися з собою. Глипнув позад себе – те саме. Кінця лісу ніде не видно” [7: т. 20: 320–321]); *загубленість, самотність* (“Одинока каритка котилася тихо, мов загублена серед того темно-зеленого шпилькового моря” [7: т. 20: 321]; “Одного дня по сніданню, взявши шматок хліба з маслом у кишеню, я вибралася потаємно з дому і пішла. Розуміється, я заблудила в лісі...” [7: т. 20: 405]); *таємниця, чарування* (“Та вічна гра світла й тіней і найрізніших красок, що мінялися на скалах, на пісковій поляні, на ярах і темнім лісі внизу, – все те чарувало мою дитинячу душу” [7: т. 20: 404]); *страх, загроза* (“Мене здіймав страх при самій думці, що мені треба буде йти через той густий темний ліс, що широким поясом обвивав лису гору, але я поборювала страх” [7: т. 20: 405]). У Франковому тексті є новий семантичний варіант *лісу* – *штучного*, засадженого “перед кількома роками коштом почасті краю і правительства, почасті кількох околичних дідичів при дармій праці селян” [7: т. 20: 320], який мов “пристрижений якоюсь величезною машиною; ніде ані вищого дерева, ані лісничівки, ані яру, ані закруту дороги” [7: т. 20: 321], в такому лісі легко заблукати, оскільки “то такий проклятий хащ, що ні стежки, ні прикмети жадної. Ходжу й ходжу, всюди однаково, а кінця нема” [7: т. 20: 322]. Тут актуалізується символічна сема *неприродності, відчуженості* зі збереженням архетипових сем *загубленості* та *самотності*, але, так би мовити, за нових умов – в іншому, “цивілізованому”, світі. Додаткові маркери-ознаки, здебільшого, традиційні, що підкреслюють звичні уявлення про ліс і архетипову символічну семантику: *темний, темно-зелений, великий, сосновий, старий, гарний, густий*. Ліс як символ неприродності та відчуженості має інші маркери: *рівний* (“сосонки стояли рівними лавами”), *посаджений рядами*, “мов *пристрижений якоюсь величезною машиною*”. Додаткові суміжні маркери характеризують об’єкти, що безпосередньо пов’язані з лісом як символом і підкреслюють його ту чи іншу символічну сему: “одинока каритка”, “мов загублена”, “від рана блуджу”, “я заблудила”, більшість шукачів “збивається з дороги” – акцентують семи *самотності, загубленості* (“одинока каритка котилася тихо, мов загублена”; “вже від самісінького рана блуджу в тім лісі”; “розуміється, я заблудила в лісі”; “більшіна тих, що йдуть шукати чудового діаманту, або збиваються з дороги в темнім лісі, або знаходять скляні черепки”); “я ослаб”, “чи здужав би” – сему *небезпеки* (“я вже так ослаб, що не знаю, чи здужав би до вечора доволіктись додому”); “все те чарувало” – *чарування* (“все те чарувало мою дитинячу душу”); “мене здіймав страх” – *погрози* (“мене здіймав страх при самій думці, що мені треба йти через той густий темний ліс”).

Символічні значення нерозривно пов’язані між собою у тексті твору і створюють єдиний глибинний смисловий простір. Наприклад, “старий, що заблудив”,

визначений автором як символ “усього нашого народу”, має ключовий маркер “заблудити”, який своєю чергою входить до структури символічного значення *лісу* як втілення небезпеки, загрози, загубленості, самотності. Той самий маркер стосується і Регіни, яка в дитинстві заблукала в *лісі*, а потім і в самому житті. Або багатосмисловий традиційний символ *книги*, що по-різному реалізує свої можливості і пов’язує в єдине ціле декілька пластів життя героїв повісті: **культурний** – коли Рафалович цікавиться “новими руськими *книжками*” – і політичними, і економічними, і художніми (Рафалович “пішов нагору до свого покою, щоб прочитати дещо з новоповидаваних *книжок*, які одержав зі Львова. В ту пору нова руська *книжка* була рідким гостем на провінції, і Євгеній пильно слідив не тільки за політичними і економічними справами, але також за красною літературою, і то не лише руською. Він належав до того покоління, що виховалося вже під впливом європеїзму, якому в Галицькій Русі виборов горожанство Драгоманов...” [7: т. 20: 226]); **суспільно-політичний** – коли констатується факт, що “законо, патенти та інтимати були надруковані в великих *книгах*, мовою чужою і незрозумілою для народу; але й суддям вони були здалі тільки на те, щоб їх параграфами прикривати свою самоволю, городити собі з них пліт, що забезпечував би їм безкарність кривдження і визискування народу” [7: т. 20: 319] або коли *книжкова* освіта протиставляється життєвій (“Чи, прочитавши всі *книжечки* “Просвіти” і “Общества Качковського”, чоловік зробиться освіченим?... Так освіченим, щоб у кожній життєвій пригоді міг собі дати раду?” [7: т. 20: 250]; “Ні, *книжкова* освіта ще не дає життєвої освіти... Життєва освіта, ось в чім річ! Щоб чоловік привикав жити з людьми, порозуміватися з ними, солідаризуватися” [7: т. 20: 251]); **інтимно-особистий** (Регіна: “Ти читав у *книзі* призначення? Ти знаєш, чи справді було для нас призначено щось інше, ніж те, що маємо?” [7: т. 20: 277]). У світовій літературі *книга* фігурує у різних символічних значеннях – як емблема *науки, освіти, культури, правди, знань* (*таємних, істинних, прихованих, хибних, потойбічних, магічних і навіть навмисно спотворених або небезпечних*), *мудрості, закону, права, справедливості, історії, пророцтва, призначення, долі* тощо [3; 8: 173]. У повісті, як бачимо, цей символ залежно від контексту реалізується то як втілення освіти, знань, просвітництва; то як закону, але незрозумілого і відчуженого від народу; то як хибного, нежиттєвого, спотвореного знання; то як призначення, долі – і такими різними своїми проявами з’єднує смислові пласти повісті в єдине ціле.

Назва твору є головним символічним маркером, що об’єднує всі глибинні смислові пласти – від культурного, суспільно-політичного до інтимно-особистого. Словосполучення “*Перехресні стежки*” складається з лексем, кожна з яких містить яскраву символічну прасему (тобто сему, давню за походженням). У словниках символів відзначається, що *перехрестя* може бути символом *матері, подвійного богоявлення; небезпечного місця, де збирається нечисть; можливості вибору; пошуку правильного рішення; шляху* [3]; це *місце переходу у сакральний простір і відкритості для різних магічних сил* [5: 71]; окрім того, це символ *розлучення,*

прощання; труднощів; невпевненості; туги за кимось; надії [8: 359–360]. *Стежка* (за В. Далем, входить до одного словотвірного гнізда з давніми словами *стега, стезя, стезиця*) – піша доріжка, часто символізує *прохід у невідоме без гарантії повернення* (“В ліс стегою, з лісу собою”), *приховані від інших дії* (“Черную стегу топталь, подарочки носючи”), *керунок, наслідки, ознаки минулого* (“Идти стезею отцов, стезею правды”), *життєві ситуації* (“Не во всяку стежку лучшу одёнку вздевають”) [2: 328–329]. Контамінація двох символів створює неповторний єдиний символ, що стає текстуальною одиницею змінної величини з різним розподілом значення залежно від контексту. Маркерами цього символу можуть бути і цілісна його номінація – *перехресні стежки*, і окремі компоненти, як-от *стежка, стежки, перехресний, перехресні*, і близькі за значенням слова (*дорога, вулиця*) в композиції з словом *перехресний* або його дериватом *перехрещуватися*: “...Він помалу вспокоївся, перестав шукати її по вулицях і здався на долю, що сама – він вірив сьому – наведе його на *найліпшу стежку*” [7: т. 20: 232]; “Тепер якоюсь примхою долі їх *стежки ще раз зустрілися* – і що ж з того? *Стрічаються перехресні стежки* на широкім степу та й знов розбігаються! Таке буде й наше” [7: т. 20: 272–273]; “– Ну, хто хоче в горох, той уже *знайде стежку*, – буркнув граф” [7: т. 20: 347]; “Яких сто кроків далі *перехрещувались дві вулиці*... Куди вона могла піти?” [7: т. 20: 230]; бурмістр Россельберг: “– Видите, він дуже рад би не дозволити, але троха боїться сього молодого адвоката, що скликає те зібрання. Для того пан староста *шукає бокової стежки*...” [7: т. 20: 394]; про хворого Барана, який мав *idée fixe*: “Зразу він щодня в полудне ходив як вартовий попід Євгенієві вікна. Потім покинув се – без наміслу, але так якомсь забувши, і взявся щоночі *оббігати всі стежки* і корчі міського саду, шукаючи там похованих помічників та пристужників антихристових” [7: т. 20: 350–351]; про Рафаловича: “Йому сниться широчезна площа – не то пасовисько, не то колюча стерня. Свіжої зелені, цвітів, дерев ані сліду. Довкола сіро, буро, непривітно, безлюдно. Він *іде й іде якоюсь безконечною стежкою*... бог зна куди і за чим” [7: т. 20: 256].

У тексті повісті як цілісній художньо-мовленнєвій структурі виявляється характерна риса основного маркера – словосполучення “*перехресні стежки*” – будь-який його елемент в окремому контексті асоціативно пов’язаний з іншим елементом та відповідним символічним значенням і інтегрується у загальний смисл визначально-го символу “*перехресні стежки*”. Наприклад, якщо в контексті “*перехрещувалися дві вулиці*”, то “*вулиці*” сприймаються як “*стежки*” відповідного символу; якщо “*староста шукає бокової стежки*” або Баран “*взявся щоночі оббігати всі стежки*”, то останні асоціюються з маркером “*перехресні*” та його символічним значенням тощо. Назва повісті ніби створює алгоритм символічного сприйняття будь-якої *стежки* (іноді *вулиці*) в тексті – вона не може не *перехрещуватися* з іншими *стежками*, а на *перехресті* можна спіткати різні несподіванки...

Отож, символи в художньому тексті актуалізуються через мовні маркери, основними з яких є лексеми, що виводять на текстову поверхню глибинні смисли

і архетипового і індивідуально-авторського характеру. Найчастіше вони супроводжуються додатковими маркерами – у вигляді ознак, що характеризують лексеми-символи (*ліс* – проклятий хащ; кінця нема; густий; темний; пристрижений якоюсь величезною машиною; *книга* – призначення; нова руська книжка; великі книги мовою чужою і незрозумілою для народу; *стежка* – безконечна; бокова; *шлюбна сукня* – злежана, пом’ята, пожовкла), або суміжні із символом референти (*в лісі* – одинока каритка котилася тихо, мов загублена; старого здіймав страх; він же ослаб; Регіна заблудила; більшість шукачів збивається з дороги; *книга* як символ знань пов’язана з Євгенієм, який пильно “слідив” не тільки за політичними і економічними справами, але також за красною літературою, і то не лише руською), або створюють те чи інше асоціативне поле символу (*книга призначення* як символ долі, неминучості в уявленні Регіни та Євгенія асоціюється з різними поняттями, які позначаються відповідними ключовими маркерами; для Євгенія доля – це “бажання”, “надія щастя”, “світ широкий”, “не згинемо, заробимо собі на життя”, “будемо вільні, будемо щасливі”, для Регіни – “тут подвійна крадіж, ти вкрав би мене від мужа, а я від твого діла, від тих нещасних, віками кравджених людей, що потребують тебе”, “наше крадене щастя переміниться на нову тюрму, нові кайдани”, “не бійся, вони пізнають тебе, і підуть за тобою, і віддячаться тобі”).

Література:

1. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. – Москва, 2000.
2. Даль В. Толковый словарь живаго великорускаго языка. – Москва, 1935. – Т. 4.
3. Дмитренко М. Словник символів: FHYPERLINK”<http://ukrlife.org/main/evsha>”
4. Мамардашвили М., Пятигорский А. Символ и сознание. – Москва, 1997. Електронна версія.
5. Шейнина Е. Энциклопедия символов. – Москва, 2001.
6. Франко І. Из секретів поетичної творчості. – К., 1969.
7. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1976–1986.
8. Kopalinski W. Słownik symboli. – Warszawa, 2001.

Олександр Пономарів (Київ)

Звертання в поетичній творчості Івана Франка¹

Насамперед варто з’ясувати два засадничі питання, що стосуються звертання, тобто слова або групи слів, що позначають особу чи предмет, до яких спрямоване мовлення. Ідеться про спосіб вираження звертання та про його стосунки з іншими членами речення. У багатьох працях із морфології та синтаксису української мови

¹ Статтю подано в редакції автора.