

ВНУТРІШНЬОТЕКСТУАЛЬНИЙ СУБ'ЄКТ І КАТЕГОРІЯ ПЕРСОНАЛЬНОСТІ В ПОЕТИЧНІЙ МОВІ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА

У статті, виконаній в руслі досліджень «граматики поезії», розглядаються деякі граматико-стилістичні особливості художньої мови М.Семенка, одного з чільних представників українського футуризму, і в цьому зв'язку висвітлюються деякі загальні проблеми реалізації дейктичних категорій граматики в поетичному дискурсі.

Ключові слова: Михайль Семенко, поетична мова, граматична особа, персональність, внутрішньотекстуальний суб'єкт, суб'єкт мовлення, суб'єкт сприйняття.

Лінгвістичне вивчення поетичної мови Михайля Семенка становить інтерес із багатьох причин. Однією з них є належність Семенка як футуриста до так званої урбаністичної поезії, яка на загал є мало представленою в українській літературі (іншим її видатним представником, передусім в останній період своєї творчості, був Б.-І . Антонич); недостатньо вивченими є мовно-стилістичні особливості творів українських авторів цього спрямування. У теоретиколінгвістичному плані твори цього поета містять непересічної ваги матеріал для вивчення такої актуальної проблеми антропоцентрично зорієнтованих студій, як текстуальна реалізація глибинних функціонально-граматичних категорій дейктичного характеру (персональність, темпоральність) у вторинному для них дискурсивному контексті, якими, зокрема, є мовні й позамовні, але водночас і мовно релевантні, риси внутрішньотекстуального суб'єкта ліричного дискурсу і співвідносних із ним граматичних категорій.

З цією метою ми проаналізуємо текст одного невеликого поетичного твору, а саме вірша Михайля Семенка «Осінні скрипки (Poème triste)» із його циклу «Дев'ять поем», створеного 1918 р.¹ Доцільність саме такого вибору впливає з відповідного характеру цього твору: як зазначає дослідник українського футуризму О. Ільницький, «Дев'ять поем» не були такими суб'єктивними й егоцентричними, як попередня Семенкова творчість; у них поет приховував своє обличчя, уникаючи писати від першої особи й подаючи натомість відсторонено безособовий опис міського життя².

У цьому вірші власне граматичне вираження отримали лише 3-я, а також і 2-а особа, його ліричний суб'єкт не представлено тут «прототиповим» граматичним чином, за допомогою 1-ї особи. Водночас семантику 3-ї особи не можна вважати тут функціонально однорідною, оскільки в ряді випадків її вживання пов'язане з непрямую маніфестацією категорії ліричного суб'єкта.

¹ Приклади наводяться за виданням: *Семенко Михайль*. П'єро кохає.— К., 1993.— С. 84–85.

² *Ільницький О.* Український футуризм.— Л., 2003.— С.274.

Починається ж вірш (у якому відсутні знаки пунктуації, за винятком крапок наприкінці початкових строф) із речень, що змальовують (із рисами антропоморфізму) ситуацію в зовнішньому щодо ліричного суб'єкта світі: «Ніч зітхала останніми краплями / Прищулювся шепочучи сад». Проте в третьому рядку характер ситуації вже змінюється, бо в ній з'являється слово на позначення ментального стану, пор.: «Тоскність спливала тінними плямами». Номіналізоване вираження відповідного емоційного стану як підмета, співвіднесеного з певною динамічною ознакою, можна порівняти з конструкціями на зразок було **тоскно**, у яких відсутність матеріально вираженого експерієнцера виступає як нульовий знак. Останній указує на співвіднесеність відповідного предиката насамперед з мовцем і водночас сигналізує й про те, що зазначена семантико-синтаксична позиція є відкритою для ширшого кола референтів. Є всі підстави погодитися з О. В. Падучевою, котра вважає, що співвіднесення ролі експерієнцера з особою мовця ґрунтується на тому, що останній, крім своєї вихідної ролі суб'єкта активного мовлення, граматично позначуваною 1-ю особою (а також, звичайно, й самим його мовленням), виступає і як суб'єкт свідомості, що теж може діставати відображення, хоч і непряме, у відповідних мовленнєвих структурах³. Водночас відсутність у таких конструкціях експліцитного суб'єкта-експерієнцера, незайнятість його семантико-синтаксичної позиції зумовлює їхню особливу художньо-стилістичну експресивність: завдяки цій незайнятості читачеві легше емпатично ідентифікувати себе з художнім суб'єктом, поставивши себе на незайняте місце. Приклади такого емотивно-сугестивного суб'єкта-експерієнцера, співвіднесеного з імпліцитно вираженою 1-ю особою, можна знайти й у цьому тексті, пор.: «І Ø [Ø = мені] здавалось — не прикрилить пташка і серця Ø [Ø = мені] не обігріє / І здавались Ø [Ø = мені] такими неприступними танучі силуети панн; І було Ø [Ø = мені] так шкода свята, і в серці Ø [Ø = моєму] плакали струмки; Було Ø [Ø = мені] видно на музикантах безпорадну стомленість; Була такою прозаїчною і буденною Ø [Ø = моя] турбота».

Далі у вірші зустрічаємо ще один варіант відстороненого від ліричного суб'єкта вираження його емоцій, пор: «І був надмірно болючий затоскнений голос». Природно віднести переживання цього болю до мовця, а в лірико-поетичному мовленні — до ліричного суб'єкта, хоча тут, здається, навіть немає відповідної синтаксичної позиції ([?]болючий затоскнений мною голос). Ще більшу відстороненість демонструє подальший фрагмент: «Умирили всі блиски умирали всі мрії» (всі — отже, не лише ліричного героя, а й інших, усіх, хто мріє). Що ж до *Nomen essendi* в реченні «Тоскність спливала тінними плямами», то він виражає рису «тоскність/бути тоскним» як абстраговану від ліричного суб'єкта, як щось екстеріоризоване, розлите в довколишньому середовищі, причому завдяки й тому, що тут відсутня експліцитна займенникова вказівка на ліричного суб'єкта: Ø [Ø = моя] тоскність.

У тексті твору реченнєві структури, що передають у такий відсторонений, узагальнено-суб'єктивний спосіб негативні емоційні стани, виступають поряд із пропозиціями, у яких зображується певна зовнішня щодо ліричного суб'єкта і також негативно конотована ситуація: «<...>Тоскність спливала тінними плямами / І був такий закинутий фонтанний каскад»; «<...>І був надмірно болючий затоскнений голос / І був такий непотрібний на закін-

³ Падучева Е. В. Говорящий: субъект речи и субъект сознания // Логический анализ языка. Культурные концепты. — М., 1991. — С. 164–168.

чення гавот. / Умирили всі блиски умирали всі мрії / І був такий чужий і далекий садовий кафе-ресторан»; «Зостають такими мізерними передестрадні лавки / Була такою прозаїчною і буденною турбота» У цих реченнях емфатичним маркером негативного емотивного характеру конотацій виступають займенники *такий* і *так*, вжиті у вторинному значенні високого ступеня вияву певної ознаки, властивості, якості⁴: «І був *такий* закинутий фонтанний каскад»; «І був *такий* непотрібний на закінчення гавот»; «І здавались *такими* неприступними танучі силуети панн»; «Була *такою* прозаїчною й буденною турбота / І було *так* шкода свята»; «І *так* нереально смутив за кіоском Ботічеллі». Невираженою на письмі залишається відповідна емоційна інтонація, пов'язана з усним уживанням цих одиниць, а в даному випадку лише домислювана. Проте поява у віршованому тексті цих слів, притаманних повсякденному розмовному стилю, веде до того, що ліричний герой, котрий спершу виступає як суб'єкт сприйняття й переживання, отримує маніфестовану в цей спосіб іпостась мовця, яка особливо виразно виявляється у другій частині вірша.

Якщо перша його частина складається з чотирирядкових строф без розділових знаків (але з крапками на кінці кожної зі строф), то друга частина вірша має вже досить відмінний характер, зокрема, тут уже немає графічного поділу на такі строфи (хоча перехресне римування катренів зберігається). Перехід від першої частини до другої опосередкований строфою, де ліричний герой виступає лише як спостерігач. Утім, перші два рядки другої частини побудовано за схемою, повторюваною в початковій частині («І здавалось що покинув щось найдорожче в світі»), але далі починаються зміни, насамперед систематичне повторення 2-ї особи, яка шляхом переносного вживання співвідноситься з ліричним суб'єктом («Озираючись на трамвай *думаєш* про гогенівське Таїті / І *привидляєшся* ступаючи по тротуару на тремтіння далеких крапок»), і так аж до кінця («І *споминаєш* якісь теплі щойно відзвучалі слова»).

Переносне вживання категорії 2-ї особи може бути, взагалі кажучи, досить різним, але в принципі воно тяжіє до двох полюсів, одним з яких, (особливо в сполученні з доконаним видом дієслівного присудка й негациєю), є узагальнено-особове значення, пор. укр. *Як дбаєш, так і маєш; Тебе і не впізнаєш* (=...не впізнати), а іншим, як *mutatis mutandis*, у Семенка, — позначення особистого досвіду мовця⁵. При цьому цей досвід і реальна позиція мовця-спостерігача можуть виступати як пресупозиція й, відповідно, як образно-чуттєве підґрунтя згаданого вище узагальнено-особового вживання; або ж, навпаки, таке вживання може, обертаючи цю пресупозицію на власне семантичний компонент переносного значення, лише створювати художній образ такого особистого досвіду, яким мовець ділиться зі слухачем⁶. Так або інакше, мовець ніби проектує своє сприйняття на слухача, розміщуючи останнього в певній ситуації й навіть не пропонуючи, а нав'язуючи йому відповідну точку зору, певне бачення цієї ситуації. Таким чином, 2-а осо-

⁴ Словник української мови : В 11 т.— К., 1979.—Т. 10.— С. 17–21.

⁵ Єрмоленко С. С. Стилістичні властивості дейктичних одиниць та їхнє семіотичне підґрунтя // Українське мовознавство : Міжвідом. наук. зб.— 2004.— Вип. 27–28.— С. 189–193.

⁶ Про реверсію пресупозицій як семантико-стилістичний прийом художнього мовлення див.: Єрмоленко С. С. Обернення особових пресупозицій як явище художнього мовлення // Стил.— Београд ; Баьалука.— 2004.— Т. 3.— С. 327–338.

ба виступає тут як засіб емпатії, «спів-чуття» шляхом указування на те, що адресат звернення або й будь-хто інший, опинившись у подібній ситуації, зазнав би того самого, що й мовець.

Подібне застосування категорії 2-ї особи можна тут оцінювати як прояв мовленнєвої іпостасі ліричного суб'єкта, як його маніфестацію у власне мовленнєвому модусі: адже описане переносне використання зазначеної категорії властиве передусім уснорозмовній мові, і через це саме стихія усного спілкування і є для цього семантичного варіанта 2-ї особи первинним і типовим середовищем, яке у свою чергу є підґрунтям відповідної репрезентації ліричного суб'єкта. На можливість існування саме такого співвідношення вказував у загальному сенсі М. М. Бахтін, відзначаючи, що переважна більшість літературних жанрів є вторинними щодо первинних позалітературних жанрів, виникаючи в результаті перероблення цих останніх⁷; проте, як нам здається, можливими є й інші його модуси ліричного й узагалі художнього суб'єкта, стосовно яких говорити про їхнє безпосереднє позахудожнє мовне підґрунтя можна лише з великою часткою умовності, а краще — з необхідними застереженнями.

Що ж до ситуації спілкування, яку пресупонує 2-а особа, то тут ліричний герой спілкується лише із самим собою. Уживання зазначеного семантичного варіанта категорії 2-ї особи в такому контексті «автокомунікації» видається не випадковим. З одного боку, подібне вживання, яке поєднує мовця й слухача через суміщення їхніх точок зору, може бути ілюктивно зорієнтованим на пошук слухача, пошук, через спів-чуття, просто співчуття, розуміння, відгуку. З другого боку, цей граматико-семантичний різновид може виступати й у контексті внутрішньої мови (пор. у оповіданні І. А. Буніна «В Парижі»: рос. «Он давно не был так оживлен, как в этот вечер, благодаря ей <...> Да, из году в год, изо дня в день, втайне *ждешь* только одного, — счастливой любовной встречи, *живешь*, в сущности, только надеждой на эту встречу — и все напрасно <...>») або у разі мовлення невідомо до кого — так, як це робить п'яний Каленик у «Майській ночі» М. Гоголя: укр. «От я й додому прийшов, — говорив він <...> Ач, як розтягнув вражий син, сатана, дорогу! *Идеш, идеш*, і кінця нема! Ноги наче попереламував хто» (пер. М. Рильського). А проте у Семенка цей різновид виступає, наскільки можна судити, не лише як засіб індукування емпатичної реакції у читача: адже для ліричного суб'єкта читач чи будь-який інший адресат тут просто не існує (як і для Каленика не існували люди в хаті голови, куди він потрапив). Це повторюване застосування 2-ї особи для вираження особистого досвіду, особистих думок і переживань у ситуації, де є ліричний суб'єкт, але немає ліричного адресата, — таке вживання, з одного боку, створює враження намагання висловитися й бути почутим, «розкрити душу», і водночас воно підкреслює самотність ліричного героя, який не має змоги знайти адресата, але може створити його для себе шляхом мовного жесту, за допомогою «реверсованого», оберненого використання дейктичної одиниці, тобто 2-ї особи, вихідним значенням якої і є вказування на співрозмовника. Якщо ж слухача немає, слухачем може бути будь-хто й навіть будь-що⁸ (пор. також висловлене з приводу позахудожньої нарації міркування стосовно того, що дейктичне

⁷ Бахтин М. М. Эстетика художественного творчества.— М., 1979.— С. 279.

⁸ Див.: Єрмоленко С. С. Мовне моделювання дійсності і знакова структура мовних одиниць.— К., 2006.— С. 250–273

вказування на відсутнього референта, розміщуючи його в просторі, до певної міри надає йому фізичної реальності)⁹.

Такій проекції самого себе як свого ж слухача на довколишнє середовище певною мірою відповідає й те, що ми бачили в першій частині вірша: там емоційний стан героя був ніби злитий з довкіллям, розчинений у ньому. Але водночас цей автодіалог чи, точніше, монолог до самого себе підкреслює самоту ліричного суб'єкта серед людей, поміж яких адресатом його слів є лише він сам.

Отже, важливою рисою динамічної організації тексту цього твору є перехід від немовлення (коли ліричний суб'єкт є зануреним у споглядання, сприймання й переживання, виступаючи в модусі *persona sentiens et percipiens*) до мовлення внутрішнього, подумки (хоча з самим собою можна говорити й уголос), коли ліричний суб'єкт виступає вже як *persona loquens*. Цей перехід має у Семенка, так би мовити, коливальний характер, починаючись із пропозицій, які передають внутрішні й зовнішні відчуття, й закінчуючись у другій частині, витриманій у суто мовленнєвому (локутивному) модусі.

І тут необхідно вказати на ще один індикатор цього модусу: наскільки можна судити, у якості такого індикатора в аналізованому творі виступає вживання сполучника *i* на початку рядка. Розподіл рядків з початковим *i* й без нього має в цьому творі, як виявляється, хоч і не однорідний, але симетричний, точніше, змінно-симетричний характер: у цьому плані весь вірш розпадається на чотири по-різному симетричні фрагменти, у яких чергування рядків обох типів має такий характер (рядок, що починається з *i*, позначаємо через *i*, а рядки без початкового *i* — через *A* (асиндетон); подаємо кожен фрагмент в окремому рядку і зберігаємо також крапки, що розчленовують окремі фрагменти на симетричні компоненти):

1. A A A I. A A I I. A I I I.

2. A A A I. A A A I.

3. I A I A.

4. A A A I. A I I I.

Таким чином, у першій і другій частині спостерігається переважання спершу безсполучникового, а далі — сполучникового приєднання рядків, а для вірша в цілому характерним є зсув від асиндетону до сполучникового поєднання рядків. Це дедалі частіше повторення, нагнітання сполучника *i* створює враження інтонації настійно, навіть настирливо поновлюваного мовлення, упертого прагнення висловитися про своє й бути почутим. Але попри це вірш, почавшись зі змалювання зітхання ночі, шепоту саду й надмірно болючого затоскненого голосу (скрипки? співака чи співачки?), поминувши «танучі силуети панн», що здаються ліричному героєві такими неприступними, закінчується лише згадкою про минуле, про слова, які, хоч і теплі, але вже відзвучали, а ніжним голосом «русопанни» говорять тільки *якись* «давно чуті <...> плюскоти».

Повертаючись до зіставлення початкової та кінцевої частин вірша, спинимося на їхньому темпоральному характері. Вірш становить опис практично єдиної в часі та просторі ситуації; можна сказати, використовуючи термін М. Бахтіна, що його характеризує єдність хронотопа. Водночас часо-

⁹ McNeill D., Cassell J., Levy E. T. Abstract deixis // *Semiotica*.— 1993.— Vol. 95. N 1–2.— P. 15–20.

ва перспектива, у якій репрезентовано цю хронотопічно цілісну ситуацію, виявляється коливальнозмінною, переходячи від переважно минулого часу до майже всуціль теперішнього (з украленням майбутнього, про яке, однак, говориться з погляду власне тієї ситуації, яку зображено в теперішньому). Інакше кажучи, маємо тут таке чергування часів щодо тієї самої зображуваної ситуації, яке в риториці розглядається як фігура *translatio temporum*¹⁰, а у власне літературному контексті має суто художній характер, полягаючи саме в зміні часової перспективи представлення зображуваної ситуації, зміні темпоральної диспозиції самого художнього суб'єкта («Програма закінчується скрипічним соло / Листки *tripotyat* на попітрах нот / І був надмірно болючий затоскнений голос»; «Юрба *відпливає* в електричні ворота / *Зостають* такими мізерними передестраді лавки / Була такою прозаїчною і буденною турбота»), тут немає властивої позахудожньому розмовному спілкуванню оповіді про минуле в минулому часі з украленнями форм презенса в переносному значенні історичного теперішнього.

Отже, у вірші Семенка минуле й сучасне заступають одне одного, є взаємозамінними, ніби тотожними, нерозрізненими. Вони справді переливаються одне в інше — так, як зливаються ліричний суб'єкт і його середовище. Це взаємопроникнення минулого й теперішнього, їхня нібито одночасна присутність у тому самому просторі, у якому немає меж між ліричним суб'єктом і його довкіллям, — усе це, як здається, можна кваліфікувати як відтворення первісного, «дологічного» світосприйняття, того, що називають міфологічною ментальністю. Як зазначає М. І. Стеблін-Каменський, міфологічному мисленню як такому взагалі не можна приписувати те (чи таке ж) розрізнення між минулим, теперішнім та майбутнім, яке властиве сучасному сприйняттю часу¹¹. Дослідники проводять у цьому плані розрізнення між міфологічним та історичним типами мислення. На їхню думку, історичне мислення є дискретним у тому сенсі, що являє собою часову послідовність як ряд відокремлених один від одного елементів-подій, натомість для міфологічної свідомості таке розчленування не є властивим, оскільки в ньому кожна нова подія виступає як репродукція певної вихідної схеми, унаслідок чого всі діяхронічно послідовні події є суміщеними, спресованими в єдиній міфологічній картині і присутніми в кожному наступному такті розвитку в часі¹². З огляду на те, що Михайль Семенко був представником течії футуризму в українській літературі, варто згадати сказане Б. М. Парамоновим про футуризм як такий у контексті порівняння цього напрямку з пізнішим левівським конструктивізмом: «[Дореволюційний] футуризм був радше відкриттям якогось первісного варварства як істини світу, він був явищем скоріше природним, принаймні мовним, а мова, як сказано, це і є дім буття. Це було поверненням до коренів від цивілізаційного відчуження, у тому числі мовного»¹³.

¹⁰ Про цю фігуру див.: *Okopień-Sławińska A. Metastasis* // Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. *Słownik terminów literackich.* — Wrocław etc., 1976. — S. 236.

¹¹ *Стеблін-Каменський М. И.* Миф. — М., 1976. — С. 43–44.

¹² *Гаспаров Б. М.* Устная речь как семиотический феномен // Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. — 1978. — № 442. — С. 95.

¹³ *Парамонов. Б. М.* Веселые вдовы ЛЕФа. — <https://www.svoboda.org/a/24203021.html>.

Підбиваючи підсумки, слід передусім наголосити, що запропонований аналіз вірша Семенка, очевидно, не є єдино можливим. Його більш звичною альтернативою буде витлумачення цього й подібного тексту як викладу, що відбувається *post factum*; інакше кажучи, згідно з поширеним поглядом, ліричний суб'єкт є насамперед, ба навіть неодмінно, суб'єктом мовлення, і через це взаємовідносини між ним і ліричним адресатом відтворюють структуру особових протиставлень, властивих ситуації спілкування. У такому разі художній світ, модельований у вірші, не маніфестуватиметься текстом цього вірша як формою цієї моделі, а зводиться до цього тексту, тобто міститиме лише експліцитну оповідь, мовлення (внутрішнє чи зовнішнє) неназваного ліричного суб'єкта (тотожного, однак, авторові) в минулому часі, а, скажімо, чергування дієслівних часів постане як альтернатива їх прямого та переносного (у випадку форм презенса) використання.

Можна було б твердити, що за такого підходу наукова рефлексія парадоксальним чином зближується з наївним поглядом на зміст художнього твору як на відображення чогось такого, що неодмінно мало місце в дійсності, і на самий цей твір як на мовленнєве повідомлення, яке пресупонує структуру прототипової, тобто позахудожньої, комунікативної ситуації¹⁴. Утім, очевидно, твір мистецтва, як і кожна інша гра¹⁵, може, ба навіть має, принаймні почасти, викликати саме таку дорефлексивну реакцію; адекватне дорефлексивно-інтуїтивне сприйняття літературного твору полягає в тому, що читач забуває про те, що він читає текст, і про самий цей текст і процес його сприйняття, натомість цілковито занурюючись у представлений цим текстом світ. Згадане вище альтернативне рефлексивне витлумачення видається наївним унаслідок того, що воно ігнорує наявність і самої мистецької гри, і її правил; у змістовому плані таке прочитання, при якому інтенціональний об'єкт оцінюється за мірками реального, можна було б ототожнити із ситуацією, коли зменшення далеких об'єктів, зображуваних у лінійній перспективі (яка, до речі, відрізняється від перцептивної), чи двовимірність зображення на площині полотна чи паперу витлумачувалися б не як умовний і, отже, один із можливих, спосіб репрезентації цих об'єктів¹⁶, а як відтворення реальних властивостей зображуваного.

У кожному разі можливість таких множинних розв'язань слід розглядати як істотну рису змістової структури художнього тексту й дискурсу, рису, яка орієнтує на пошук не лише усієї сукупності можливих зв'язків між твором та його світом і позахудожньою дійсністю, і не лише на аналіз тих різних метаморфоз, що їх зазнають мовні одиниці у процесі створення й сприйняття художньомовних моделей світу; важливим є і виявлення й аналіз тих рис і властивостей художнього дискурсу з притаманною йому епістемічною

¹⁴ Використовуючи введене М. Гловінським поняття стилю сприйняття, тут можна говорити про різні типи таких стилів (див.: *Głowiński M. Świadectwa i style odbioru // Teksty.*— 1975.— N 3 (28).— S. 9–28.

¹⁵ Про ігрові риси мистецтва див., зокрема: *Лотман Ю. М. Структура художественного текста.*— М., 1970.— С. 23–24,

¹⁶ Див.: *Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи.*— М., 1975.— С. 17–34, 50–80; *Успенский Б. А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы.*— М., 1970.— С. 9–21, 215–266; *Tabakowska E. Iconicity as a function of point of view.*— <http://iconicity.fltr.ucl.ac.be/abstracts.html>.

перспективою, які є підґрунтям подібної специфічної множинності й визначають саму її можливість і специфіку.

Іншим, конкретнішим, висновком може бути той, згідно з яким внутрішньотекстуальна мовленнєва реалізація літературного суб'єкта, тобто представлення внутрішнього світу твору виключно через мову цього суб'єкта, є лише одним з можливих варіантів такого представлення. При цьому видається, що за своєю логічною структурою відмінність між даним і альтернативним варіантами відповідає характерові привативної опозиції — у тому сенсі, що альтернативою такого виключно локутивного представлення може бути не так його нелокутивність, як, радше, його немаркованість у плані належності до локутивного модусу. Інакше кажучи, одним полюсом тут є маркована репрезентація ліричного суб'єкта, співвідносна з тим чи іншим (і, звичайно, не обов'язково саме усним) позахудожнім мовнокомунікативним жанром, іншим натомість є той, коли мовне представлення згаданого суб'єкта не тільки є невідзначеним у цьому плані (зокрема у плані належності до усного чи писемного мовлення), але й позамовний предмет представлення (точніше, сприйняття чи переживання цього предмета літературним суб'єктом) ніби настільки виходить наперед, що витісняє мовну форму свого вираження; стосовно цієї відмінності пор. думку Ю. М. Лотмана, висловлену ним у зв'язку з одним із функціонально значущих типів авторської нарації в «Євгенії Онєгіні», а саме з авторською оповіддю про авторську оповідь: «Виникає структурна гра не лише між різними видами “чужого” й авторського слова, але й між різними рівнями нарації: від рівня, де нарація є настільки злиною з предметом, про який вона оповідає, що вона робиться повністю нейтральною, непомітною, ніби прозорою, до рівня, де сама нарація стає об'єктом оповіді й набуває цілковитої автономності й усвідомленості»¹⁷. Корелює подібне представлення, очевидно, з таким способом уживання мовних одиниць, який є максимально зорієнтованим саме на цей предмет, його сприйняття й переживання і, отже, співвідноситься з позицією, чи роллю, спостерігача, з одного боку, а з другого, є максимально відстороненим від позиції і ролі мовця. Цілком припустимим є й коливання між цими двома модусами, яке може бути різним за своїм масштабом, охоплюючи більші або менші фрагменти тексту й навіть допускаючи їхнє взаємонакладання, тобто одночасну реалізацію.

S.S.YERMOLENKO

TEXT-INTERNAL SUBJECT AND CATEGORY OF PERSONALITY IN MYKHAYL' SEMENKO'S POETIC LANGUAGE

Belonging to «grammar of poetry» research, the article analyzes some peculiar grammatical-stylistic features of the poetic language of Mykhayl' Semenko, a leading Ukrainian futurist, and also discusses more general problems of deictical grammar categories' realization in poetic discourse.

Keywords: Mykhayl' Semenko, poetic language, grammatical person, personality, text-internal subject, speech subject, perception subject.

¹⁷ Лотман. Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь.— М., 1988.— С.56; докладніше про це див.: *Yermolenko. S. S. Person in artistic discourse // Мовознавство.— 2015.— № 3.— С. 23–32.*