

МОВНОСТИЛЬОВИЙ ВИМІР ХУДОЖНЬОЇ МОДЕЛІ СВІТУ У ПРОЗІ БОГДАНА НИЖАНКІВСЬКОГО

У статті розглянуто специфіку мовностильового виміру у відображенні художньої моделі світу оповідань Б. Нижанківського, здійснено спробу виявити лексичні засоби, що формують індивідуально-мовну картину світу письменника, простежено їх роль у творенні образів та характерів персонажів.

Ключові слова: художня модель світу, індивідуально-авторський стиль, мовна картина світу, арго, галичанізм, “львівський балак”, “гвара”.

Ihor Mochkodan. Linguostylistic dimensions of fictional world model in Bohdan Nyzhankivsky's prose works

The paper deals with the linguostylistic specifics of the fictional world model in B. Nyzhankivsky's short stories. An attempt is made to find out lexical means that form the writer's language picture of the world and to define their role in the creation of images and literary characters.

Key words: fictional world model, author's style, language picture of the world, argot, Halychyna dialect, Lviv balak, gwara.

Мовностильовий вимір картини світу в художній творчості формується манерою письма автора, його індивідуально-авторським стилем. В індивідуально-авторській моделі світу відбиваються особливості загальної та національної картин світу, однак, зважаючи на те, що ця модель усе ж таки є наслідком діяльності окремого індивіда – автора, вона насамперед репрезентує продукт суб'єктивного світосприйняття. Як зазначає Ю. Лотман, “з одного боку, художня модель світу відображає об'єктивну дійсність у її найзагальніших категоріях, а з другого – свідчить про авторське світорозуміння” [6, 25]. Отже, мовну свідомість автора художнього тексту формують ті знання та уявлення про навколишній світ, що властиві тільки йому (цей набір знань та уявлень найвиразніший при дослідженні мовної складової індивідуальних картин світу); знання та уявлення, що визначають його як представника певного соціуму; а також знання та уявлення, притаманні всім носіям певної етнокультури.

Науковці стверджують, що авторська модель світу – це продукт діяльності індивідуальної свідомості, індивідуального ставлення до світу, однак уточнюють, що це ставлення до світу опосередковане соціальним знанням. Тобто поєднує в собі індивідуальний та соціальний аспекти, постає внаслідок синтезу духовно-індивідуальної та культурно-історичної субстанції, відображає спосіб, за допомогою якого наука чи принаймні культура тієї чи тієї епохи сприймають реальність [11, 60; 1, 49].

Як стверджує Н. Мафтин, “антропософський, онтологічний і філогенетичний аспекти поняття “стиль” роблять його важливим об'єктом дослідження, спрямованість якого визначається актуальністю й значимістю “повернення

знехтуваної реальності” – створенням цілісного поля національної культури, національного буття, важливого для долання постколоніальної психософії, осмислення власного “досвідчування” серед небезпеки “поклику розверстої реальності”, в умовах якої людину рятують “затягнуті вузли спільноти”. А це осягнення цілісності цивілізаційних та націєконсолідуючих “вузлів” передбачає й долання розривів у власній традиції” [7, 25].

Отже, розглядаючи образ автора та його твори, беремо до уваги той факт, що т. зв. фонові знання (соціокультурне середовище) певною мірою впливають на ту дійсність, яку створює митець. У моделі світу художнього твору діють дві тенденції різного спрямування: потреба звузити до вияву індивідуального те загальне уявлення про світ, що закладене в підтексті, та, навпаки, через індивідуальне виразити загальне у всій його повноті. “При цій складній та суперечливій єдності художня картина світу синтезує в собі все знання митця про дійсність, однак під певним кутом зору” [10, 58]. Саме ця своєрідність “кута зору” й відрізняє твори авторів однієї культури та часопростору, надаючи дослідникам можливість спостерігати мовну варіативність авторських засобів відображення, здавалось би, однієї й тієї ж дійсності.

Слід зазначити, що текст – це не спонтанне мовлення, а витвір, який створювався автором свідомо, шляхом ретельного добору рис і деталей, найбільш промовистих та яскравих, та оформлення їх у відповідні мовні одиниці. Тому текстова дійсність зумовлена насамперед “задумом автора, внутрішньою цілісністю твору (єдністю форми і змісту), життєвою правдою та прагненням автора досягти найбільшої сили естетичного впливу на адресата” [11, 65]. Тобто автор будує у своєму творі ту дійсність, яку він бажає нам відкрити згідно зі своїм задумом. Завдання читача, інтерпретатора тексту постає у спробі побачити цей задум шляхом сприйняття й осмислення твору.

Художні твори дають можливість зрозуміти їх автора як особистість – представника певного етносу та часопростору. Крім того, дослідження мовної складової авторських моделей світу зумовлює нові підходи до розгляду засобів формування відповідної моделі світу в художньому творі.

Як уже зазначалось, “картина автора” несе в собі риси свого творця, а способом її репрезентації стають тексти. “Літературний твір у момент народження є певною мірою відкриттям для автора і відображає елементи його естетико-філософської системи, залишаючись відбитком особистості свого творця” [3, 23]. Загалом розуміння змісту художнього твору – це фактично процес взаємодії концептуальних систем автора й адресата тексту, процес реконструкції у свідомості читача того фрагмента картини світу письменника, який вербально експлікується в тексті. Отже, в індивідуальній картині світу поєднуються особистісні та соціальні аспекти, оскільки, “будучи результатом діяльності соціуму в цілому, картина світу вимагає для свого формування, засвоєння й утримання суб’єктивної активності її носія” [9, 49]. Прозовому текстові властива своєрідна кодифікація національно-мовної картини світу, яку читач розуміє на емоційно-чуттєвому рівні. Мова відображає не тільки досвід, а й своєрідне бачення світу. Світ сприймається й переосмислюється передусім через мову, а мовна одиниця є творчим продуктом носія цієї мови [2, 26].

Спробуймо визначити специфіку мовностильового виміру у відображенні художньої картини світу Б. Нижанківського в його оповіданнях, виявити лексичні засоби, що формують індивідуально-мовну картину світу письменника, розкрити їх функціональний потенціал, зокрема простежити їх роль у творенні образів та зображенні характерів персонажів, дослідити їх специфіку у відтворенні часопростору в текстах.

Богдан Нижанківський (1909 – 1986) – український письменник, представник молоді галицької літературної богеми, учасник львівського літургування

“Дванадцять”. Автор прозових книжок “Вулиця” (Львів, 1936), “Актор говорить” (Львів, 1936), “Новели” (К., 1941), “Свято на оселі” (Нью-Йорк, 1975), вибраних творів “Вирішальні зустрічі” (Київ; Нью-Йорк, 1995), поетичних збірок “Терпке вино” (Краків; Львів, 1942), “Щедрість” (Регенсбург, 1947), “Вагота” (Детройт, 1953) та Бабаєвих віршів – “Вірші іронічні, сатиричні і комічні” (Буенос-Айрес, 1959), “Каруселя віршів” (Нью-Йорк, 1976), “Марципани і витребеньки” (Детройт, 1983). Емігрувавши на Захід у повоєнні роки, разом із Зеноном Тарнавським редагував у Мюнхені тижневик “Українська Трибуна”, завідував відділом літератури й мистецтва, а в 1947 р. працював у літературно-мистецькому місячнику “Арка”. У цей період під псевдонімом Бабай почав друкуватися в часопису “Лис Микита”, який виходив у Мюнхені, а згодом у Детройті. З художніми творами виступав у журналах – філадельфійському “Києві”, мюнхенській “Сучасності”, детройтському “Теремі”, збірнику “Слово” та ін. На початку 1960-х рр. створив у Детройті “Клуб мистецького слова” – ансамбль рецитації літературних творів. Помер письменник 18 січня 1986 р. в Детройті в США.

Одна з особливостей мовної картини світу Б. Нижанківського – використання арго – злодійського, люмпенівського жаргону, але саме галицького його варіанта. Це пояснюється тим, що події творів письменника відбуваються серед мурів міста, а герої (мешканці вулиць) розмовляють “своєю” мовою. Відповідно, одна з прикметних рис цієї мови, як слушно зауважує Б. Рубчак, – це “автентичні вислови вуличного арго, перемішані з квазі-літературно-мовними, претензійними галичанізмами, а до того ще моментами неоромантичних мовних арабесок харківських та київських прозаїків двадцятих років” [8, 11]. Саме ці мовні засоби – невід’ємна частина загального лексичного тла творів письменника.

Під *арго* розуміють “штучний соціолект, різновид елітарного дискурсу замкнених груп суспільства (лірники, ремісники, студенти, бурсаки) чи декласових, часто криміналізованих осіб (злодії, рекетири, повії та ін.), які на свій лад перекодовують загальноповживану лексику задля комунікативного відмежування. Відзначається умовністю, штучністю, таємничістю, виключністю, іноді семантичною агресивністю, намаганням приховати від доквілля свої справжні наміри. <...> Слово або зворот з арго, вжиті зі стилістичною метою, називаються арготизмами, іноді вводяться у загальноприйнятий мовний контекст” [5, 89].

Що ж до *галичанізмів*, то (галицизм, рутенізм) – це “слово, стійке словосполучення, словоформа, синтаксична конструкція, що набули поширення в українській літературній мові кінця ХІХ – початку ХХ ст. під впливом західноукраїнської мовної практики. Термін “галичанізм” і його синоніми виникли в ході мовної дискусії 1890-х рр., найактивніше використовувалися Б. Грінченком та І. Нечуєм-Левицьким. За походженням галичанізми – слова, звороти, властиві південно-західному наріччю (*огень, тручати, дотикати землі*), давній українській мові (*питомі, устроїти, много*), запозичені з польської та західноєвропейських мов (*абнегація, адорація, еманципація, влада, ошукувати, мусить бути...*), новотвори галицьких учених і письменників (*звіт, людство, дійство*)” [13, 86].

Слід зазначити, що львівські неолексеми творилися всіма типовими для будь-якої мови шляхами, однак запозичення посідає особливе місце, оскільки міщани жили в багатомовному середовищі, де спільно функціонували українська (руська), польська, німецька, ідиш і вірменська мови. Однак особливо щедрими для львівської говірки виявилися саме німецька й польська: “істотним соціальним чинником розвитку української літературної мови в Галичині і Буковині була її взаємодія з іншими, співтериторіальними національними мовами” [12, 9-10].

Усе ж мова львів'ян характеризувалася низкою властивих тільки їй ознак. Львів мав "свій" мовленнєвий простір, оскільки виступав центром багатьох культур, вирізнявся віковими традиціями, значною кількістю соціальних груп. Львівська мова з її "вуличними" арготизмами, галичанізмами та іншомовними запозиченнями зафіксована в оповіданнях Б. Нижанківського.

Як показав матеріал аналізу, одну з важливих складників мови творів письменника становить розмовно-побутова лексика, що в описах побутових ситуацій, у діалогах і монологів охоплює широке коло понять повсякденного життя городян і відображає в художній мові середовище, з якого вона вийшла, надає оповіданням Б. Нижанківського розмовного колориту. У досліджуваних текстах її можна об'єднати в кілька лексико-семантичних груп, наприклад:

а) назви будівель: *двірець* ("Куди ж подівся будинок Головного *двірця*?" [8, 15]; *двірець* – вокзал), *кнайпа* ("В *кнайпі* не було нікого чужого, самі свої, але Сліпий Янко трохи куцався" [8, 189]; *кнайпа* – невеликий ресторан низького класу; корчма, шинок; улюблене місце перебування героїв), *шинок* ("Скажу прямо: Стах пішов до *шинку*" [8, 70]), *кам'яниця* ("*Кам'яниця* – три поверхи на спокійній вулиці, де ніколи не гуркотить віз і мало хто ходить" [8, 239]), *апартаменти* ("Бог людськими руками дає, а я беру. Бо треба вам знати, пані, я будую *апартаменти* і продаю" [8, 132]; у контексті *апартаменти* – помешкання, житлові будинки); *фільварок* ("Ти повинен тепер поїхати чи піти додому – туди, на *фільварок*" [8, 201]; *фільварок* – земельне володіння поміщика, переважно з будинком; поміщицький будинок; маєток);

б) назви меблів та предметів інтер'єру: *етажерка* ("Мама писала, що в його кімнату поставила нову *етажерку* і що побілила стіни" [8, 192]), *фотель* ("Антонина Горинська сперлася на спинку *фотеля* і широко усміхнулася" [8, 134]), *бюрко* ("Марко глянув на годинник і помалу перевів очі на *бюрко*, закидане книжками, де зверху лежала, знята із стіни, репродукція портрета Мазепи, роботи Масютина" [8, 90]; *бюрко* – письмовий стіл); *шинквас* ("Корчмар сперся долонями на край *шинквасу* і, поволі похитуючись, мне в зубах цигарку" [8, 27]; *шинквас* – барна стійка, прилавок);

в) назви предметів хатнього вжитку (речей, посуду, кухонного начиння): *коц* ("Глянув на маму. Сиділа непорушно. Вдивлялася в розвішений *коц* на вікні" [8, 97]; *коц* – вовняне покривало; ковдра); *жарівка* ("Не знаю, чи побачите себе в дзеркалі, бо трохи темнуваті. І *жарівка* нікудишня" [8, 112]; *жарівка* – електрична лампочка); *келішок* ("Крім того, жінка каже: "Випий *келішок*, може, поможе" [8, 118-119]; *келішок* – чарка); *гальба* ("Сів зручніше і притягнув до себе порожню *гальбу*. Місько Бурій подивився на неї і сказав налити всім пива" [8, 180]; *гальба* – кухоль (пива)); *горнець* ("Я дивився на нього й на Раба божого, що саме ніс у руці великий *горнець* кави" [8, 206]; *горнець* – чашка; горнятко); *дзбанок* ("Та до часу *дзбанок* воду носить" [8, 227]; *дзбанок* – глек); *мидниця* ("Раб божий заглянув під ліжку і витягнув *мидницю*" [8, 205]; *мидниця* – велика миска для гігієнічних чи господарських потреб);

г) назви одягу: *камізелька* ("Подивися, вже навіть маю на собі дванадцять *камізельок* – і ні одної своєї" [8, 34]; *камізелька* – плетена жилетка); *жакет* ("Омелько Пипунець витягнув з-під Кліма Пакункового полу свого гранатового *жакета*" [8, 148]; *жакет* – піджак); *кашкет* ("Юра не відповів нічого. Зісунув на очі *кашкет* і пішов на подвір'я" [8, 197]). Наведені слова в текстах Б. Нижанківського сприяють характеристиці зовнішнього вигляду львівського "кіндера": камізелька, жакет (переважно гранатового кольору), кашкет, насунений на очі, згорблена постать, засунуті в кишені руки тощо.

д) назви їжі та напоїв: *кваргли* ("Коло прилавка, де стояв Герко і смерділи *кваргли* муляр Філько товк порожньою гальбою і хотів на кредит пива" [8, 181];

кваргель – гнилий сир (польс.); *виборова* (“Кожний тримав у одній руці кубок з “*виборовою*” [8, 128]; *виборова* – польська горілка) тощо.

Названі лексеми використовуються автором для правдивої характеристики суспільства відповідного історичного періоду (насамперед представників міського дна), для відтворення колориту інтерпретованої доби. До того ж, розмовляючи “своєю” мовою й називаючи речі “своїми” іменами, персонажі оповідань сприймаються невіддільними від їхнього самотнього світу, їх мислення, незалежно від того, про що міркують герої (дружба, зрада, авторитет, підлість, убивство чи дріб’язкова крадіжка), виражене мовою їхнього часу та середовища.

Як бачимо, одну з найчисленніших груп розмовно-побутової лексики на сторінках творів Б. Нижанківського становлять слова на позначення різних типів будівель (двірець, каварня, цукерня, кнайпа тощо). Так, двірцем у Львові називали вокзал, без якого, власне, не можна собі уявити повноцінне місто. В оповіданні “Я вернувся до мого міста” він виступає концептуальним елементом Львова, важливим його атрибутом: “Від Головного *двірця* до трамвайної зупинки – пусто, нема нікого, жодного подорожнього. Чи ніхто не приїхав і ніхто не від’їздить? Червоні плями ліхтарень, обведені молочним серпанком, значать лінію тротуарів. Куди поділися подорожні? На площі перед Головним *двірцем* я один стою коло кльомба, обтиканого залізною огорожею, і жду” [8, 14], “Я кланяюся всьому, я кланяюся ще від Головного *двірця!*” [8, 29]. Ця характеристика стосується й лексем *каварня*, *цукерня*, *кнайпа*, які Б. Нижанківський досить часто використовує у своїх текстах: “...Стах пішов до шинку. Так само, як інші ідуть до бібліотеки, де їх чекають улюблені твори, до *каварні*, де між чужими забувають про свою самотність...” [8, 70]; “Візник недбало вдаряє віжками по крупях коней, крізь виставову шибу *цукерні* видно мармурові столики і вітрини, наповнені кремовими французькими тістечками” [8, 31]; “Повертаю голову і помічаю другу кам’яну колону. Це ж *кнайпа* “Під крученими стовпами!” [8, 27], “Може, знову до “Атляса”? Недавно я бачив, як вас із тої *кнайпи* виводили” [8, 53] тощо.

Варто додати, що згадувані галичанізми в текстах Б. Нижанківського виступають не тільки атрибутами Львова, а й концептами пам’яті про рідне місто й Галичину в цілому, адже, як відомо з біографії, письменник емігрував закордон. Оповідання “Я вернувся до мого міста”, яке дослідники визнають одним із найпотужніших творів в усьому доробку автора, окрім частих химерних й одночасно поліасоціативних візій, що виникають у головного персонажа під час мандрівки Львовом, наскрізь пронизане ностальгією автора за рідним містом. Тому найчастіше образ Львова у Б. Нижанківського з погляду часових перетинів – це образ міста 1930 – 1940-х рр., періоду молодості самого письменника. Автор невимушено вводить у текст лексику того періоду, навіть не намагаючись розтлумачити бодай окремі слова для “непосвячених” у львівський балак, оскільки останній, як і сам Львів з його вулицями, здебільшого постає вже як спогад. Звідси сам твір варто сприймати як відновлення спогадів, це художня реконструкція дійсності, в якій неодноразово бували письменник й інші люди його часу і яка була втрачена через жорстокі історичні обставини.

Для того, щоб точніше описати ту атмосферу, яка функціонувала в декласовому Львові, автор використав мовні елементи, які повністю відображали тогочасний місцевий колорит. Зазначимо: мовлення Львова початку ХХ ст. було різноманітним, що викликано належністю мовців до різних націй та соціальних груп. Існувала мовленнєва структура, яка частково належала до кожної із мов – української й польської (багато лексики переймаючи водночас із ідиш). Її сьогодні називають по-різному, часто міфологізуючи й сам соціолект, і його носіїв: *львівський діалект*, *львівський говір*, *львівська говірка*, *львівська*

мова, львівська гвара, львівський балак, мова батярів або й просто балак. Слово балак у лексиконі батярів, властиво, і позначало мовлення, розмову. Уживали також назву кіндерський балак, що дослівно означає “мова злодійів” [14, 22]. Автори праці “Лексикон львівський: поважно і на жарт” фіксують такий зміст слова кіндер: “злодій-аристократ, який дотримується злодійського “кодексу честі” [14, 285]. Вказане змістове наповнення окресленої лексики підтверджується текстами оповідань Б. Нижанківського: “Шудра дер перший. За ним хтось стріляв. З-за рогу електрівні вискочило кілька чубариків (чубарик – “особа із Радянського Союзу за перших совітів (перев. військовий)” [14, 620]. – *І. М.*) – і давай, давай! – аж у вухах лящало! Дзиґа підскочив – і більше його не було. Шудра кіндер, але з чим до пані грабіни (“п’ані ґрабіна вул., евф. до смерть (ст) || → смерть” [14, 413] – *І. М.*)” [8, 86]. Репрезентоване “мовлення для нехтаємниченої людини – справжня дивина. Із того, що говорить мовець, можна й нічого не второпати, і важливий зміст повідомлення залишиться для стороннього незбагненим” [14, 22]. Злодійське арго – “таємна” мова, мета якої – допомогти злодієві у крадіжці під час його розмов зі спільниками, щоб не зрозуміли “фраєри”.

Так, у художніх творах Б. Нижанківського саме арготизми як репрезентанти львівського вуличного балаку виступають чи не головним і найприкметнішим матеріалом для створення мовних портретів дійових осіб. Багато персонажів типові й виразні саме завдяки тому, що їхня мова насичена елементами соціального аргю, властивого середовищу, із якого вони вийшли. Герої оповідань Б. Нижанківського – насамперед діти львівських вулиць (волоцюги, злодії, картярі, злочинці тощо), тому автор, зображуючи їхнє життя, прагнення, моделюючи характери, активно послуговується колоритною мовною самохарактеристикою персонажів. Мова героїв наповнена лексикою, що позначає явища і предмети із життя декласового Львова, його побуту, виробництва. Арго Б. Нижанківський використовує, щоб наголосити на відокремленні цих людей від суспільного загалу, підкреслити їх інакшість, закритість, а також для зображення таємниць ремесла, роду занять, власної безпеки персонажів.

У багатьох оповіданнях автор порушує питання, пов’язані з проблемою людяності, ставлення людини до людини, зрештою, як сам неодноразово зазначав, удається до пошуків людського в характерах і свідомості представників соціального дна. Герой твору “Мірко Кінах завагався”, хоч і є представником злодійсько-вуличного світу, однак не може вбити свого ворога (Янка) на очах у його сина. Це свідчить про те, що “закриті”, “інакші” – теж люди, а людяність їм не чужа, хоча вони й не дуже раді тому, що благородне почуття в них пробуджується. Адже невиконання помсти – непростиме в середовищі представників вулиці. Отже, можна стверджувати, що засекречене мовлення – одна з важливих особливостей мовного простору творів Б. Нижанківського. “Таємна” мова героїв зумовлена прагненням виокремитись, “закритись”, не пускати у світ свого середовища. Арго – не лише показник приналежності мовця до соціальної групи, а насамперед виразник “свого”, “інакшого” світогляду.

Варто звернути увагу й на власні назви в оповіданнях Б. Нижанківського, які містять певне конотативне забарвлення, мають своєрідні форми та ситуації вживання. Разом із мовою та стилем творів вони посідають особливе місце в системі художньо-образних засобів, оскільки сприяють вираженню авторського задуму. Власні імена допомагають формуванню образної структури творів, реалізації конкретного художньо-стилістичного завдання, створенню експресивного, часто іронічного ефекту. У цьому аспекті цікаві прізвиська та прізвиська героїв, які мають умотивовану природу, володіють

конотаціями емотивного й оцінного характеру. Такі імена створюють ефект новизни і привертають увагу своєю незвичністю, нестандартністю, володіють властивістю “згущування” змісту, тому що виконують функцію не лише найменування, а й експресивну – виражають ставлення автора до об’єкта. Оскільки Б. Нижанківський у творах здебільшого описує життя представників міського дна, які переважно більшість свого часу збавляють у шинках і корчмах, у текстах його оповідань фігурують такі власні назви, що найяскравіше репрезентують усталений соціальний устрій тогочасного Львова та героїв міських вулиць. Порівняймо:

1) імена, прізвиська та прізвиська людей – *Мінця, Бен Гур, Дзьордзьо* (персонаж байки), *Альойзи, Лянґус, Силько, Трисьо* (“Я вернувся до мого міста”, “Стах”); *Стах, Крика, Дундиха* (“Стах”); *Місько, Сивух, Дзиґа, Гілярко, Шудра* (“Брат Місько”); *Зенко* (“Останні постріли”); *Санько* (псевдо), *Сіґма, Шишка* (“Нічний гість”); *Тихий, Легот, Олень, Зубач, Блакитний* (“П’ятий з черги”); *Херувим, Рубайло* (“Біла Дама”); *Петро Ключка, Ігнат Каляфонний, Ілько Мантак, Хома Димний, Мар’яно Федорина, Василь Будилко, Ксеня Листова* (“Поминки”); *Джмі* та ін. (“Фортепіан”); *Сосон*, сторож *Цьвик* (“Собача справа”) тощо;

2) назви громадських закладів – кнайпи “*Під крученими стовпами!*” (“Я вернувся до мого міста”), “*Паломник*” (“Брати”), “*Велика Плахта*”, “*Буда*” (“Мірко Кінах завагався”), “*Під копитом*” (“Раб божий”), “*Атляс*” (“Дієта”); крамниця “*Найновіша мода*” (“Терорист”);

3) назви вулиць та площ – *Посмітня, Стемпльована, Велика Різня* (“За цапову душу”) тощо.

Ономастика творів, взаємодіючи з усіма іншими художньо-образними засобами в текстах, створює особливу тональність, відображає авторську позицію, а також ставлення до суспільних “верхів” самих персонажів текстів, сприяє кращому розумінню “інакшої”, “закритої” культури (культури представників “вулиці”).

Серед “реальних” (загальновідомих) письменник використовує імена давньогрецьких богів (в оповіданні “Полювання на львівському ринку”), таких як *Діяна, Посейдон, Амфітрита, Адоніс* та ін., що дозволяє йому проводити паралелі між їхніми величними постатями та звичайним героєм *Анатолієм Книжечкою*, надаючи їм “приземленого”, часто (залежно від ситуації) кумедного вигляду й цим самим створюючи моменти комічного у творі. Комізм насамперед досягається мовленням одухотворених скульптур, адже в їхніх бесідах частково функціонують елементи львівського балаку.

Отже, одним із найважливіших прийомів характеристики героїв оповідання, на наш погляд, є номінація осіб, оскільки більшість таких назв фіксують яскраві означення персонажів.

Як показав аналіз дослідження, мовна картина світу оповідань Б. Нижанківського насичена насамперед батярською лексикою. Батярський балак, що виник із перекручування мов багатонаціонального Львова, був настільки колоритним, що його вживали не тільки батяри, а й більшість міщан.

Саме негативно забарвлена, арготична та жаргонна лексика з елементами негативних (вульгарних) конотацій була властива мовленню львівських батярів. Це й демонструє у своїх оповіданнях автор. Порівняймо: “А тепер, шановний вавилонче, тримайся ліхтарні і *дуй* далі” [8, 29]; “Подумай, мама в хаті, а мій братисько, ну, *невипарений писок*, почав щось натякати, от-так з ласки на потіху, щоб було веселіше” [8, 90]; “Більшим злочином є стояти під муром і жєбрати. Врешті, то справа погляду, а на чужі погляди *я свищу*” [8, 204]; “*Ступайло поклепав його по плечу*” [8, 163] тощо.

Уведення автором вульгаризмів у мову одних персонажів і навмисне зменшення їх кількості в лексиці інших певною мірою сприяє більшій динаміці діалогів у текстах, додає емоційного відтінку бесідам та роздумам героїв, а також указує на окремі риси їхнього характеру (твердість/м'якість, упертість/поступливість, щирість/таємничість, дружлюбність/відстороненість тощо). Отже, Б. Нижанківський, заговоривши у своїх творах львівським балаком, правдиво віддзеркалив в оповіданнях “життя міського підземелля” та ввів у його епіцентр львівського батяра (не так злочинця, як відчайдуха, чия енергія й вітальна сила під'юджувала його на численні витівки, ризиковані жарти та бійки [див.: 4]). Адже справді, “батяри – це “львівські леви”, що не бояться ні влади, ні дідька, “перед якими пекло тремтить”. Все, що робить батяр, він робить “сердечно”, навіть напивається й то “сердечно”. Він – шляхетний герой, який протиставляється офіційному, банальному міщанському світові” [див.: 4].

Варто зазначити, що прозові тексти Б. Нижанківського так і залишилися найбільш “батярськими” в українській літературі. Важко стверджувати, чи сталося це саме через те, що автор спеціально прислухався до мовлення вуличного світу, а тому міг найкраще відтворити цей пласт лексики в художніх творах. У сюрреалістичну канву текстів письменник влучно вплітає ті слова, які вживали львів'яни – мешканці вулиць, насамперед для того, щоби показати “інакшість” їхнього світогляду, їх “закритість” від загального середовища. Автор наголошує на тому, що батярство – це своєрідний стиль життя у Львові, яке “сьогодні вже остаточно перемістилось з міських вулиць на сторінки історії” [див.: 4]. Розмовно-просторічна лексика в оповіданнях львівського письменника не позбавлена образності й виразності; це один зі стилістичних засобів підсилення експресії, емоційного впливу на читача (адресата), загострення його сприйняття.

Матеріал здійсненого дослідження дає підстави стверджувати, що мовна картина світу оповідань Б. Нижанківського постає як певна світоглядна система, як відображення світу буденних відчуттів та переживань персонажів львівських вулиць, їх життєвого й морального досвіду. Аналіз арготизмів (зашифрованої лексики) показує, що ці лексичні компоненти органічно введені до мовної тканини творів, стилістично виправдані та вмотивовані ідейно-тематичним змістом.

Використання арго з елементами галичанізмів для позначення місцевої (часто – матеріальної) обстановки допомагає авторові глибше розкрити й конкретизувати реальні умови, в яких діють його герої. Рельєфно виділяючись на загальному мовному тлі, ці слова передають своєрідний колорит мови представників львівських вулиць, слугують потужним засобом індивідуалізації характерів персонажів через особливості їхнього мовлення. Прагнення до більш точного і правдивого відображення тогочасного львівського колориту зумовило широке застосування Б. Нижанківським розмовної (розмовно-побутової, просторічної) лексики, що відтворює невимушену мовну ситуацію спілкування з відтінками вульгарності, фамільярності, згрубілості, зневажливості тощо. Експресивна розмовна лексика в мовотворчості письменника виконує важливу стилістичну роль, тут вона є засобом відтворення особливостей живого мовлення, а отже, характеристики персонажів, одні з яких, попри позірну твердість і байдужість до життя інших людей, раптово виявляють ознаки людяності (“Злодійське серце”, “Мірко Кінах завагався”), другі – виказують безхарактерність і підлабузництво (“Полювання на львівському Ринку”), треті після поєдинку зі своєю совістю намагаються боротися за власну чи колективну екзистенцію (“Собака справа”, “П'ятий з черги”), четверті з'являються з

рожевого пилу спогадів, щоб нагадати про колорити рідного міста (“Я вернувся до мого міста”, “Стах”), тощо.

Власні імена в оповіданнях Б. Нижанківського – теж невід’ємний елемент форми художнього твору, один із засобів створення художнього образу. Вони містять яскраво виражене семантичне навантаження (концентрують авторський задум, репрезентуючи чіткий поділ персонажів на представників міського “дна” та середнього / вищого прошарку суспільства), мають незвичайне звукове оформлення, прихований асоціативний фон та конотативне забарвлення, яке є індивідуально-авторським вираженням комічного в художній моделі світу.

Фразеологічні одиниці, виявлені в текстах, допомагають авторові розкрити взаємовідношення між дійовими особами. Письменник залучає у свої твори традиційні фразеологізми, а також робить оригінальні зміни й доповнення у структуру фразеологічних сполук, трансформуючи їх.

Стилізація усного характеру мовлення персонажів із використанням просторічних елементів поєднує в собі такі аспекти: соціолінгвістичні особливості, функцію індивідуалізації мови персонажів і надання їм оцінки, опосередкованої через мову. Письменник із цією метою залучає не тільки просторічні слова, а й вульгаризми та лайливу лексику. Їх вживання завжди вмотивоване: функціонують насамперед у діалогах персонажів з метою мовної характеристики героя або для висвітлення його емоційного стану.

Використання в індивідуальному стилі Б. Нижанківського розмовно маркованих одиниць, зокрема батярської лексики, – закономірне явище, що відображає особливості мови львівської художньої літератури означуваного періоду. Це вияв тенденції до синтезу всіх лексичних елементів незалежно від їх джерел, яка сприяла створенню яскравих, колоритних контекстів. Роль розмовних елементів батярської лексики визначальна у створенні мовної характеристики персонажів, а також невід’ємний елемент формування ідіостилю письменника.

Отже, картина світу в мовностильових вимірах оповідань Б. Нижанківського репрезентована бурхливою стихією львівської гвари, що наповнювала розмовний простір вулиць міста першої половини ХХ ст., де основним персонажем, що блукає їх лабіринтами, є львів’янин-українець, його життя, радощі, болі, переживання. Це людина дна, безстрашний забіяка, відчайдух, батяр, злодій, який в особливих обставинах творить добро. Це представник унікальної міської культури зі своєю мовою (пересипаною арготизмами, часто з негативно забарвленим значенням), своїми законами життя, пріоритетами, кодексом честі, традиціями, світоглядом.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Еко У.* Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
2. *Жайворонок В.* Етнолінгвістика в колі суміжних наук // *Мовознавство*. – 2004. – № 5-6. – С. 23-35.
3. *Карпенко С.* Анализ межтекстовых ассоциативно-смысловых полей в аспекте идиостиля (на материале поэзии Н. С. Гумилева) // *Коммуникативно-прагматические аспекты слова в художественном тексте*. – Томск: Изд-во ЦНТИ, 2000. – С. 23-34.
4. *Космолинська Н.* Homo leopolensis esse [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/.. /kosmolinska.htm>
5. *Літературознавча* енциклопедія: У 2 т. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – 608 с.
6. *Лотман Ю.* Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.
7. *Мафтин Н.* У пошуках “GRAND” стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття. – Івано-Франківськ: ЛІК, 2011. – 336 с.
8. *Нижанківський Б.* Вирішальні зустрічі: Оповідання / Упоряд., вступ. ст., післямова, ред. Б. Рубчака. – К.: Світоид, 1995. – 288 с.
9. *Постовалова В.* Картина мира в жизнедеятельности человека // *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира*. – М.: Наука, 1988. – С. 8-70.
10. *Родина Т.* Художественная картина мира как синтетическая многомерная структура // *Художественное творчество: Сб. научн. трудов*. – Л.: Наука, 1986. – С. 57-68.

11. *Семенець О.* Синергетика поетичного слова. – Кіровоград: Імекс ЛТД, 2004. – 338 с.
12. *Ткач Л.* Українська літературна мова на Буковині в кінці ХІХ – на початку ХХ ст.: Матеріали до словника. – Ч. І. – Чернівці: Рута, 2000. – 409 с.
13. *Українська мова:* Енциклопедія. – Вид. 2., випр. і доп. – К.: Вид-во “Укр. енцикл.” ім. М. Бажана, 2004. – 824 с.
14. *Хобзей Н.* Лексикон львівський: поважно і на жарт. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, 2009. – 672 с. – (Серія “Діалектологічна скриня”).

Отримано 17 квітня 2013 р.

м. Київ

