

**Алла БОНДАРЕНКО**

**ІНТЕРСЕМІОТИЧНІ ГРАНІ ДИСКУРСИВНОГО  
ПРОСТОРУ РОМАНУ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «СРІБНЕ  
МОЛОКО»**

*У статті на прикладі роману Валерія Шевчука «Срібне молоко» розглянуто таку типологічну текстово-дискурсивну властивість, як інтерсеміотичність. Доведено, що зазначена ознака визначає реалізацію інших категоріальних характеристик тексту – антропоцентричності, аксіологічності, континуальності, референційності.*

Лінгвостилістичні особливості тексту аналізованого твору визначаються його словесно-образною природою: у ньому комунікативно-естетична функція художньої мови переважає над номінативною, що й створює можливості для інтерпретації, лінгвокультурного діалогу. У зв'язку з діалогічною сутністю художнього мовомислення в сучасній лінгвістиці на перший план виступають не текстові, а текстово-дискурсивні характеристики, формування яких відбувається у структурі *текст – читач*. При цьому до уваги береться не лише індивідуальна словесно-мовленнева будова художнього тексту, а й соціокультурна призма, крізь яку він розглядається, тобто в ході інтерпретації цілісного словесно-образного утворення враховується й мова як код, і культурологічний контекст як ключ до розшифрування, розгляду, а іноді й перегляду її змістово-концептуального наповнення як умови сенсопородження.

Текст як мовомисленнєве явище генетично (прокурсивно й рекурсивно) співвідноситься з різними пластами людської культури, занурюючись у семіосферу (Ю. Лотман) [1] духовного й матеріального досвіду людини. Це точка перетину різних дискурсивних площин. Саме тому доцільно говорити про його інтерсеміотичність [3, с. 236]. Виявлення мовно-стилістичних засобів її репрезентації є метою цієї статті.

У створенні моделі словесно-художньої реалізації інтертекстуальності спираємося на зміст певних понять, що мають культурологічне наповнення, зокрема на концепти бахтініанської теорії карнавалізації.

Перевертання гендерних й актантних ролей. У мовнохудожній площині роману стилістично навантаженими є елементи семіопласту Біблії: *«Адже і Єва, зриваючи заборонений плід, бажала щастя одкриття, хоча добре знала, що за це ж чекає її страшина покара»* [5, с. 172]. Відголоском біблійного сюжету про

зваблення Єви є лінгвокультурема *Змій*, внутрішню наповненість якої трансформовано в новій стилістичній площині. Асоціативний план фрейму спокушення художньо переакцентовано. Жінка семантизується в тексті аналізованого роману не як об'єкт спокушення *Змієм*, а лише як знаряддя спокушення, що підкреслено з допомогою словообразної пластики: *«Тоді вужача голова погасла й усихала, бо не витримувала потоків того світла, а зміїно-гадюча впливала із чорного тла і майже завжди ставала тілом жіночим»* [5, с. 39]. *«Змій таки вповз за жінкою в хату»* [5, с. 40]. Не випадково жіноча сльоза – це *змійка*: *«І голос у Явдохи здригнувся, а з лівого її ока поповзла, напевне, дуже солоня сльоза, а може, то була й не сльоза, а тоненька, спрозорена змійка»* [5, с. 46].

Шляхом побудови асоціативної лінії *змій, гадюка – спокуса – жінка* формується світоглядно-художня сентенція, що стосується поняття кохання: *«Кохання – то велике щастя, яке має гадючу голову, повну трутизни»* [5, с. 172]. У зв'язку з ідейно-естетичним змістом роману в ньому використано евфемістичні формули на позначення перелюбства, взяті з семіосфери народної творчості або такі, що є елементами стилізації: *білої сметанки нализатися, поїсти сметанки, стрибати через тин, скакати в чийсь городець, скакати в чийсь грядку, побувати на гречаному полі*. Позашлюбне кохання має й нейтральні, але переважно негативні характеристики, що лягли в основу слів та словосполучень, які утворюють синонімічний ряд: *любасне діло, скарєдний зв'язок, нешпетний гріх, невшетечний гріх, спросний гріх, скверний учинок, лихе порубство, невшетечність, скарєдність, неподобенство*.

Пластичність словесного живопису підкреслює схожість тілорухів *змія* та фігур «коловороту кохання», що ілюстровано з допомогою часткового лексичного повтору (*круглий, округлий, викруглений*), а також ампліфікаційної дієслівної динаміки: *«Мнулися, вигиналися, падали, здіймалися, зводилися, припадали, хилиталися, скручувалися, корчилися, стискалися і розпрямлювалися, ніби у великому казані, що його утворювало згорнуте кільцем чорне тіло Змія»* [5, с. 60].

Пластичне враження є лише поверхневою асоціативною скріпою образних синтагм, утворених навколо біблійного концепту *Змій*. Утворення *змій дороги* має й глибшу – аксіологічну – основу: *«І стелився перед ним порожній, заставлений брилами синього, як і його очі, повітря, шлях, який вився в далину, знову-таки, ніби змії, але не летючий, а повзучий»* [5, с. 31]. Вбираючи в себе архетипний зміст життєвого шляху та лінгвокультуреми *Змій*, воно набуває світоглядного наповнення й синкретично вибудовується як бачення людської долі, повної спокус, а отже, і небезпек: *«Він став і раптом побачив, що ота срібна дорога, що м'яко світилася,*

*засипана порохом місячного проміння, вже й не дорога, а лискучелуский велетенський Змій» [5, с. 74].*

Концепти зваби, спокуси підкріплено конкретно-чуттєво, увиразнено та збагачено з допомогою етнокультурно забарвлених мовних образів *срібного молока ночі, залитої молоком ночі, срібного молока вечора, молочних хвиль вечора, срібного присмеркового молока, пов'язаних із інтерпретацією еротичної сили місячного саява: «Срібне молоко ночі вливалось у покій, де лежало подружжя, розсіваючись приглушеним і морочним світлом, але розбудило до творення таїни тільки одне з пари – таки Явдоху» [5, с. 109]. «І місяць, що раптом розгорівся, облив і село, і дяка, і жінку, і хати, і людей, і собак срібним присмерковим молоком» [5, с. 38].*

Уявлення про особу жіночої статі, з одного боку, та місячне саяво – з іншого уміщено в одне асоціативно-семантичне поле, що позначається на словесній естетиці роману. Саме тому еротичні атрибути жінки – це *молочний голосок, срібно-молочний сміх: «Несміливі ви, пане дяче, – задзвонила срібним молоком Явдоху» [5, с. 42]. «Молочний голосок заспівав якнайсолодше» [5, с. 43].* Спаяність словесно-художньої синтагми *срібне молоко* й «фемінних» уявлень забезпечується одоративними враженнями: *«На нього війнуло іншим молоком, не цим холодним місячним, а справжнім, теплим і закличним, а коли з ним таке траплялося, то неодмінно тратив тямку, тобто переставав мислити тверезо» [5, с. 79].* Еротичні асоціації переплітаються зі смаковими, актуалізуючи уявлення про ще один біблійний образ – яблуко спокуси, який насичується соматичним змістом: *«І заголив сорочку вище, а з неї випали і срібно засвітилися тугі білі яблука із червоними вусточками на верхку. Тож не міг не припасти до одного, щоб напитися срібного молока ночі, а тоді й до другого – молоко тут було ще солодше» [5, с. 20].*

«Первинна» фізична сутність молока, зауважена Іваном Величковським («Молоко – то первинне»), трансформується в бачення еросу як альфи й омеги життя, росту, розвитку: *«І саме це й давало потугу, через яку насіння на стеблах остаточно ствердло й запечаталося, бо вже кожне, навіть найменше, мало в собі звершену таїну, бо захоувало в собі Божого артикула: образ та подобу, яка здатна буде наступного року воскреситись у тому ж тілі – стеблі та корені, які мали передоцім» [5, с. 108].*

Рекурсивний культурологічний зв'язок простежується і в текстовій, і в підтекстовій інформації. У підтексті визначаємо співвіднесеність інтерпретованого твору з мандрівним сюжетом, пов'язаним із Дон Жуаном. У романі Валерія Шевчука «Срібне молоко» презентовано «донжуана навпаки»: жінки ошукують героя

й маніпулюють ним («Хоча не був аж такий любасний, усе якось приноровлювалось йому, що нещастя його витікали таки з жіночої кринички» [5, с. 33]. Очевидно, специфіка цього образу не тільки в тому, що він ««спокушає» жінок мимовільно, не цілеспрямовано» [2, с. 36]. Посутнім є те, що в становищі жертви опиняється не жінка, а чоловік. У цьому виявляється бурлескний струмінь твору, у якому постає відносність «культурологічної правди» та перегляд гендерних ролей, презентованих у зазначеному прецедентному тексті.

Наслідком трансформації класичних сентенцій, що стосуються жінки (скажімо, італійського поета XVI ст. Торквато Тассо), є поглиблення її негативних характеристик: *«Він закликає страшною заячою клятвою не наближатися до того капосного племені, поправляючи цим рішенням мудрість Торквато Тассо: «Жінка веде до раю, а приводить до пекла». Коли ж утікав із села Воронина (історія про Педору, оповіджена попереду), то цю приказку змінив на ще одну варіацію: «Жінка не завжди веде до раю, але завжди до пекла»»* [5, с. 127].

Гендерно артикульована словесно-художня картина світу роману культурологічно багатовимірна. У ній поєднуються елементи християнської, язичницької та давньогрецької культур, виконуючи узагальнювальну характеристичну функцію: *«В такий спосіб усі богині й народжувались, усі оті Лади і Лелі, Афродити й Венери, а відтак і починали правити світом, хоча позірно підлягали богам мужевидним»* [5, с. 11].

Гендерна структура текстової картини світу вибудовується як протистояння двох племен – чоловічого й жіночого (*де дві баби зберуться умісті, то не переспорить їх чоловіків і двісті; не одна жінка мужа змудрувала, а відтак і змурувала; то не жінка, як сім раз на день не обманить чоловіка; жінку слухай, а свого розуму май; не вір жінці, як чужому собаці; де жінка яйця варить, то юшка за нами*). Інтердискурсивну маркованість мають ужиті в мовній площині роману Валерія Шевчука «Срібне молоко» прислів'я, приказки, сентенції: їх узято переважно з пластів живої народної мови. Жіноцтво, за мовомисленневою версією твору, використовує представників чоловічої статі для дійснення власних життєвих планів, маніпулює ними, що показано на прикладі життя своєрідного «донжуана навпаки» Григорія Комарницького: *«Оті клятві дівки та жіночки засіяли на нього мережі»* [5, с. 34]. Із перевертанням гендерних ролей, реалізованих у відомому мандрівному сюжеті, пов'язано аксіологічність, тобто оцінність, в аналізованому творі. Прикметно, що характеристики жіноцтва (*жіночого поріддя, загадкової жіночої породи, капосного племені, білих голів*) супроводжуються використанням слів *чорт, дідько,*

чим підкреслено незбагненну інфернальну сутність жінки: *де дідько не посіє, там баба вродить; часом наварять такого пива, що й чортяка не вип'є, похлинеться.*

Аксіологічність у текстово-дискурсивній площині твору співвідноситься з уявленнями про такі фемінні риси:

– кмітливість, хитрість, винахідливість (*де чорт не пройде, пусти бабу; поки баби, поти й ради; жінка коли й хоче, то не так просто; де макогін блудить, там макітра рядить*);

– підступність, небезпечність (*всіх баб водить на мотузочку чортяка; біда бабу породила, а біду – чортова мати; не такі вони, жінки, малосилі та безпечні; де чорт, там і баба; бувають і такі, що біля неї й десять чортів сидить*);

У площині роману підкреслено агресивність, наступальність, комунікативну й сексуальну активність жіноцтва: *фіндюристе жіноцтво, розпаношена вирва, пащекуха, пащекувата, наговорниця, напасниця, наклепниця, хвойда, фіндюрка, повійниця, нецнота, псявіра, окаянниха, невщетечниця, втикацька, злостива, пімстлива.*

Чоловіче плем'я – це немисленні, телепні, нетудисвіти, одоробла, нечупайла, нетіпахи, вайла, нікчемі, об'ясники, а також мандрюхи, шалапути, безверхі, бездахі, заволоки, блудяги, облудники, перекотиполя, странні болячки. Чоловіцтво характеризується жінками як пасивне, некмітливе, нерозумне та неуспішне (бездомне або безшлюбне).

У тексті роману реалізовано уявлення не лише про гендерно-психологічну бінарність, а й внутрішню роздвоєність, яка характеризує людину.

Перевертання буттєвих ролей. Проблема інтертекстуальності світоглядно пов'язана з проблемою «пошуку в собі Іншого й «інакшості» у відношенні до себе» [4, с. 4]. У тексті роману В. Шевчука «Срібне молоко» відтворюваним в елементах різних асоціативних полів є поняття загадковості, таємничості людської істоти, її двовимірності («*Пізнав властиву собі роздвоєність*» [5, с. 165]. Тому на текстовий простір твору проектується модерністичний концепт «інший», що окреслює людину як суб'єкта буття-інтерпретації («*А живий – це значить незбагнений*» [5, с. 105]. Одним із ключових слів зазначеного твору є індивідуалізм *одмінець*, який у текстовій площині спрямовується з допомогою уявлення про «інакшість», наявність другого «я»: «*А який це чарівник, чи химродник, чи одмінець накреслив карту його життя, пустивши блукати світом*» [5, с. 130]. У тексті твору семантика аналізованого утворення підтримується лексемою *одмінний*: «*А в цей-таки час, за дві чи три хати звідси, шаленіли цілком одмінні пристрасті*» [5, с. 60]. «*Але то був не той звичний*

поділ на себе справжнього та одмінного, тобто з одмінцем» [5, с. 165].

Одмінець семантизується і як чинник зміни буттєво-ігрових ролей: *«Кажу ж бо: то був начебто я, але достеменно не я, тільки мій видимий образ, себто одмінець»* [5, с. 27]. *«А одмінця свого, який допомагав йому міняти личини та машкари, бо торби тієї загадкової істоти вони й трималися, збувся»* [5, с. 77].

Наведене слово стимулює мовомисленневий рух у площину уявлень про таємничі сторони людини, непідвладні розуму: *«А одмінець, як знаєте, – це не жива людина, а тільки образ людини, викликаний кимось третім, про кого ніколи не визнаємо»* [5, с. 26]. Семантика незбагненності людської істоти підтримується в уривку, де словосполучення *тверезий глузд* зазнає семантичної трансформації у світлі уявлень про недосконалість раціонального пізнання світу: *«Тверезий глузд у цьому світі – це тільки меч, викутий людьми, щоб усе, що не вкладається в їхнє розуміння, розтинати, а часом і губити, хоча без стихії хаосу, о твердий каменю, без абсурду незбагненності, ба навіть без гріха, не може бути ані світу, ані розуму, ані любові»* [5, 105].

В інших контекстах у слові *одмінець* актуалізується поняття інстинктивної сутності, чи *«похотіння гріха»* [5, 156]: *«Дяк Григорій уже твердо знав, хоча й не прокинувся дорешти, що йому конче треба встати, а може, розбудити в душі, чи в голові, чи в животі отого одмінця, який не раз йому допомагав і напевне допоможе й тепер – інакше їм у цій ночі не зійтися»* [5, с. 110]. Уявлення про *«інакшість»*, тобто буттєво-інтерпретаційну неоднорівність людської сутності, підтримується в контексті твору асоціаціями з тваринною природою, актуалізуючи зоонімічні міфоконцепти *пес, заєць, кішка*: *«Бо де йому було здогадатися про існування чортом висланих кішок у жіночій подобі»* [5, с. 49]. *«А ще в його нутрі прокинувся звісний уже нам заєць»* [5, с. 39].

Семантичний вектор лексеми *одмінець* спрямовано в річище понять агресивності, ненависті, які розкривають тіньовий бік особистості: *«Вона, Гапка, а може, й не вона, а її одмінець, котрий із неї вийшов, чи засів у її злостивій тіні, проказувала чорні заклинання, чорні тому, що душа її була спалена на вугіль»* [5, с. 115]. *«Інакшість»* людини, за мовомисленневою версією роману, й у тому, що вона стає знаряддям інфернальної сили буття – *«злостивою тінню»*: *«І в нього ввійшов одмінець і, засівши в найтемнішому кутку, уважно стежив за чарівницькими дійствами, що творила його жінка, за отим дивним варенням каші. Чув її стогони й слова-закляття, отож, коли рушила в молоко ночі, часткою того молока став і він і повільно поволочився слідцем, але не по крицяному тілу Змія, яке світилося і на якому вияснювалася вона, а таки в хвилях туману, сам стаючи*

однією з його хвиль, а може, й творячи їх» [5, с. 115].

Аналізоване утворення семантизується в напрямі до позначення зворотного боку особистості. Внутрішня наповненість слова *одмінець* формується у зв'язку з поняттями «відречення», «зречення», «зрада»: «Адже одмінець у цьому химерному житті той, котрий покинув рідний край, а в краю – власний дім, а може, вдесятеро буває одмінцем той, котрий безрозсудно й байдуже покидає посіяне власне сім'я» [5, с. 31].

Модерністський за семантичним наповненням, *одмінець* сприймається таким, що має розмовно-архаїчну форму (брак переходу етимологічного *о* в закритому складі, пор.: *одніс*, *одвертий* і т. ін.).

Життєвий світ і світ книжності. Аналізований твір побудовано як барокову трагікомедію, в якій виявляється контамінація дискурсів прозового та драматичного твору, взаємопроникнення канонів творів доби Відродження й форм сучасних художніх текстів, а також уявлень про текст і життєву континуальність. Прикметні в цьому світлі назви розділів роману: «*Акт перший. Протазис. Одмінець. Акт другий. Епітазис. Змій-I. Акт третій. Катастазис із кульмінацією. Змій-II. Акт четвертий. Катастрофа. Трутизна (злостиві тіні). Епілог*». Людське буття бачиться як витвір, драматичним за своєю сутністю, – так формується наскрізна семантична паралель *життя* – *трагікомедія*, пор.: *актором на першій ролі бути не може, дяк Комарницький на своїх других ролях, дійовець написаної ним комедії*. Це відбувається, з одного боку, внаслідок сприйняття цілісності життєвого часопростору, а з іншого, залежно від характеру подій, композиційної структурованості, тобто постанови буття у світлі художньої логіки. Антропоцентр твору є й суб'єктом, й об'єктом життєвої драми, її автором й актором водночас: «*Саме в цей час дяк Григорій Комарницький у сусідньому селі, задимівши довкола себе чимало простору, аж ледве з того диму проглядав, продовжував метикувати, тобто купатись у спогадових хвилях, запізніло витворюючи до своєї драми Пролога*» [5, с. 142].

Уявлення про трагікомічну сутність людського буття підтримується інтертекстуальними зв'язками з філософією екзистенціалізму. *Світова скорбота* (А. Шопенгауер) постає як тонально-емотивне тло для «ентомологічної» картини людського існування, забарвленої гіркою іронією: «*Відчув у душі світової скорботу. І йому привиділося, що весь простір і справді заставлений тенетами-мережами, які висіли над полем, огортали малі гайки й окремі дерева, звисали з білих лискучих хмар, а павуком тих мереж, здається, й було нестерпно яскраве сонце посеред неба, і, може, було воно великим жартівником, бо вишукувало на*

земному лиці отих комарів, комах земних і мух, щоб хапати їх і тішитися з їхніх конвульсій» [5, с. 34].

Значну роль у побудові тексту відіграє семіопласт народної сміхової культури. Основна текстова лінія вибудовується навколо постаті мандрівного дяка Григорія Комарницького: «Дяк Григорій Комарницький, саме той, котрий склав знамениту, бо й тут, на Полтавщині, її співали, пісню про комара, що його зірвала з дерева життя шуря-буря наших пристрастей, сидів на танку, ніби кілком прибитий» [5, с. 74]. У романі використано видозмінені повтори фрагментів, із допомогою яких підтримується напрям міжтекстовості «пісня – роман» і виділяється антропоцентр твору: «Дяк із приміського села Троянів Григорій Комарницький, саме той, котрий створив пісню про бідаху комара» [5, с. 7]. «Дяк Григорій Комарницький, саме той, який написав славетну пісню про комара» [5, с. 33].

Наведена пісня служить протомоделлю сюжетно-композиційної й семантичної організації тексту роману, в якому слова й сполучення, що є компонентами пісні, повторюються й розвиваються як концепти, тобто реалізують здатність до розгортання відповідно до кожної з описаних любовних історій.

Найчастіше автор використовує такі інтертекстуальні вкраплення, які створюють уявлення або про учасників подій, відображених у пісні, або про місце та обставини їх перебігу. Інтертекстема *комар* зазнає світоглядних конотацій, сформованих асоціаціями з браком талану («Створив пісню про бідаху комара, що оженився на мусі, а опісля необачно звалився з дуба» [5, с. 10]; беззахисністю перед підступністю земних спокус: «Й було нестерпно якраве сонце посеред неба, і, може, було воно великим жартівником, бо вишукувало на земному лиці отих комарів, комах земних і мух, щоб хапати їх і тішитися з їхніх конвульсій» [5, с. 34]; нерозважливістю, необачністю «Адже повітка та й стала головою Змія, в пащеку якого він влетів, як нетля чи комар на вогонь» [5, с. 83]; буттєвою безпритульністю («Бо він, дяк, у цьому світі – не Авель і не Каїн, а тільки самотній блукач-комарик» [5, с. 110]). В інших випадках актуалізується сема розміру. Лексему *комар* використано на позначення духовного змаління: «Не сказав нічого ані завтра, ані післязавтра, ані через тиждень, ані через місяць, хоча часом на тому-таки ложі таки опинявся, і завжди ніби не зі своєї волі, а коли виходив звідти, то ніби перетворювався на комара» [5, с. 132]. Слово *комариний* набуває контекстуального живання «малий»: «Бо маю, хоч і комариного, але гонора» [5, с. 78].

Інтертекстема *муха* з аксіологічно нейтральної перетворюється на оцінно забарвлену й конкретизується як жінка, що реалізує з допомогою чоловіка свої життєві стратегії. Вони пов'язані з



бажанням мати дитину (Ганна), «оживити» померлого чоловіка (Хвенна), вийти заміж (Настя), приписати дякові батьківство народженої поза шлюбом дитини (Катерина).

Інтертекстуальний компонент *шуря-буря* спрямовано в романі в бік узагальнювальної семантики. Він позначає драматичні наслідки подій, пов'язаних із любовними пригодами: *«Завжди, коли торкався пучкою ніжного плетива тих тонкопрядних мереж, обов'язково зривалася шуря-буря»* [5, с. 34]. Зазначене утворення несподівано повертається й гранню знайдення виходу зі скрутного становища: *«І дякові Григорію Комарницькому, якого виносила із того небезпечного села шуря-буря, цього разу цілком йому сприяючи, ще довго у вухах чувся сорочий скрекіт, хоча ніяких сорок довкола вже й не було»* [5, с. 127]. *Шуря-буря* набуває й інтровертивного змісту, позначаючи тривогу, сум'яття, тобто внутрішнє переживання життєвих колізій: *«Підстрибував, як засць, доки не стало йому в грудях духу, тобто до тієї пори, коли заспокоїлась у грудях шуря-буря»* [5, с. 9].

Інтертекстема дуб набуває буттєвої семантики тимчасового притулку: *«Адже завжди, коли торкався пучкою ніжного плетива тих тонкопрядних мереж, обов'язково зривалася шуря-буря і нещадно здувала його з чергового дуба, на якому він тимчасово замешкував»* [5, с. 34].

У дискурсивній площині роману бачиться обігрування змісту інтертекстом у напрямку до світоглядних узагальнень, у тому числі міфологічного змісту (*дерево життя, шуря-буря наших пристрастей*), що служить засобом іронії. Зазначена пісня для автора є прецедентним текстом, а у творі існує як текст у тексті:

*«— А що це твій Іван співає?»*

*— Та якусь нову пісню про комара, що оженився на мусі, тепер у нас всі її співають. Ма'ть, і сам почувается таким комарем. Щось коло мене забагато комарів»* [5, с. 78].

Пісня розглядається як макрознак програмування подій, зображених у дискурсивній площині роману. Так створюється стилістичний ефект втручання тексту в життя: *«І тут дяк відчув щось таке, як і тоді, коли сидів на танку й побачив на вулиці підхмелену Настю Гноїху, яка йшла і танцювала, а ще й приспівувала про комара та муху. І дяк Григорій Комарницький пізнав страх, бо йому здалося, що й тепер починає закручуватися щось таке, що конечно приведе його до пекла»* [5, с. 129].

Словесно-знаковий простір книжності стає частиною подієвої площини роману. У дусі трансформації уявлень про високе й низьке в річищі інтертекстуальності переосмислено латинські вислови, які презентують дискурс спудеїв, що пов'язано з постаттю антропоцентра роману — мандрівного дяка Григорія

Комарницького. Носії семантики «поважного» погляду на життя, житейської мудрості, вони стають засобом створення гумористичного ефекту в ситуації побоювання небезпеки: «Обходь, доміне Григорію, того клятого Троянова десятою дорогою, інакше пропадеш – з'їсть тебе там *volvenda dies* [5, с. 16]. «І він знову подумав, уживаючи каденції: «Не гайся, брате, ноги на плечі брати!» , бо вже он *sol cadens* , отож і здається, що *caede madentes terrae*, відтак дивися, небораче, сказав собі дяк, щоб та кров не була твоя» [5, с. 15].

Від латинізмів утворено okazіоналізми (пор. *pro finale* («остаточно» –А.Б.) й індивідуалізм *профіналю*. У такий спосіб створено комізм ситуації, що виявляє безсилля книжної вченості перед грубою фізичною силою:

«Це *pro finale*?» – спитав дяк.

-Так тебе *профіналю*, що кісточок із тебе не знайдуть» [5, с. 73].

Автор стилістично трансформує різні мовно-знакові пласти культури, зокрема поетичної й драматичної. Епіграфом до першої частини роману служить уривок із вірша Юрія Липи «Вірую», в якому кохання зіставляється з оскаженілими псами:

Любов – то завжди є нещастя. Ось коханець  
Без слави й без відваги, в плачу й викривлянню,  
І день, і ніч біжить від псів оскаженілих,  
І день, і ніч в утечі. А ті пси – то з нього.

Якщо «пси кохання» в Юрія Липи – це вияв драматичного боку потужного почуття, то образ пса в аналізованому романі уособлює побоювання, відчуття провини й служить засобом комізму: тваринний страх є об'єктом висміювання («І тут сталася річ дивна для нього самого, бо не побіг, а таки помчав десь так, як тікає пес, заскочений у шкодї, і хоча не робив зусиль, а біг його ставав усе швидший» [5, с. 15]. «І дяк знову озирнувся, як пес по шкодї» [5, с. 34].

Як бачимо, аналізований текст пов'язано з мовно-знаковими площинами світової та національної культури, складники яких використано творчо, з урахуванням принципів бурлескно-пародійної стилістики роману. Зазначені елементи формують інтерсеміотичність аналізованого твору, яка, у свою чергу, визначає його інші типологічні характеристики: антропоцентричність, аксіологічність, континуальність і референційність.

### ***Література:***

1. Лотман Ю.М. Человек – Текст – Семіосфера – История . – М., 1996. – 464 с.
2. Приліпко І. Ремінісценції та аллюзії у творах Валерія Шевчука

// Слово і час. –2009. – №7. – С.33 -37.

3. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации: Монографическое учебное пособие. –К.,2002. – 336 с.

4. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М., 2000. – 280 с.

5. Шевчук В. Срібне молоко: Роман. Львів; К., 2002. – 192 с.

*The article deals with the intersemiotic property of text and discourse based on V. Shevchuk`s novel Sribne Moloko/Silver Milk. It proves that the abovesaid feature determines the realization of other categorial characteristics of a text – anthropocentricity, axiology, continuity, referentiality.*