

ХРОНОТОП І ЙОГО ФУНКЦІЯ В РОЗКРИТТІ КОНЦЕПТУ СТРАХУ В РОМАНАХ Р. АНДРІЯШИКА

Спираючись на наявні в сучасній науковій літературі тлумачення поняття «концепт», автор зосереджується на такому його визначенні, що передбачає відображення мовної картини світу носіїв мови, а отже, дає змогу скласти уявлення про авторський стиль письменника на підставі дослідження базового концепту, суб'єктивізованого в його творчості. Як один із рівнів дослідження авторського стилю проаналізовано хронотоп художніх творів Романа Андріяшика і простежено, як на його конструювання впливає концепт страху, домінуючий у творчості цього автора.

Ключові слова: хронотоп, концепт, стиль автора, мовна картина світу.

Відкриття у галузі лінгвістики та інших суміжних дисциплін, які були здійснені впродовж останніх десятиліть, передбачають певну форму міждисциплінарного синтезу, внаслідок чого можна отримати нові результати. Така міждисциплінарна увага зосереджена на понятті **к о н ц е п т**, що в науковій літературі трактується неоднозначно, а становлення його ще не цілком завершене. Зокрема, філософське бачення терміна **к о н ц е п т** розкривається у «Європейському словнику філософій», і в цьому смисловому полі розглядаються також поняття, ідея, репрезентація [4, с. 279–287, 446–449]. Різноманітні тлумачення концепту відстежує Р. Тазетдінова у працях дослідників, які працюють у галузі когнітивної лінгвістики (Н. Арутюнова, А. Вежбицька, Р. Лангакер, К. Годдард, В. Карасик, Ю. Степанов, Р. Фрумкіна, І. Мельчук та ін.). Наприклад, за А. Вежбицькою, концепт – це об'єкт із світу «Ідеальне», що має ім'я й відображає певні культурно-зумовлені уявлення людини про світ «Дійсності» (Тут і далі див.: [6]). Ю. Степанов трактує концепт як основний осередок культури в ментальному світі людини, у якому, з одного боку, закладений зміст поняття, а з іншого – все те, що робить його фактом культури: етимологія, коротка історія даного концепту, сучасні асоціації, оцінки, переживання.

Значеннєві характеристики концепту як мовного знака пов'язані з його споконвічним призначенням і системою духовних цінностей носіїв мови (Є. Яковлева, Ю. Апресян, В. Телія), ідуть до знань про світ (О. С. Кубрякова). С. Нікітіна пропонує тлумачити концепт через «розчленоване визначення» – перелік семантичних відношень для опису семантики даного слова (статистичні – синонімія, антонімія, метафори, гіперо-гіпонімічні; динамічні і т. д.). Узагальнюючи, Р. Тазетдінова зараховує концепт до плану змісту мовного знака. Крім предметної віднесе-

ності, він містить у собі всю комунікативно важливу інформацію. В основі концепту лежить вихідна, прототипна модель основного значення слова (тобто інваріант усіх значень слова), у зв'язку з чим можна говорити про центральну й периферійну зони концепту.

У контексті нашої розвідки ми розглядатимемо концепт як культурно-етнічний компонент, що визначає специфіку семантики мовних одиниць природної мови й відображає мовну картину світу його носіїв. Актуальними для нас є ідеї А. Вежбицької, де вона розвиває теорію ключових концептів культури [7, с. 51–57; 3]. А саме, кожна епоха характеризується певним набором ключових, базових концептів; зі зміною епохи часто міняється їх спектр – із домінуючих вони стають рецесивними і навпаки. Тобто культурні маркери наділені певними динамічними властивостями. Але, як правило, завжди існує окремий континуум цих маркерів, який характеризується певною семіотичною статикою. Такими ключовими концептами культур у більшості народів світу є: антиномії – життя–смерть, батьки–діти, війна–мир, добро–зло, моє–чуже та ін., окремі концепти: бог, вождь (лідер, фараон, імператор, князь, президент та ін.), моє «Я» та ін. Одним із перших дослідників цієї проблематики був К. Г. Юнг, який запропонував теорію архетипів [5, с. 181–196]. Таким чином, будь-який художній твір чи навіть період у розвитку літератури можна проаналізувати через призму відображення ключових концептів (див. про це: [2, с. 263–484]).

Крім того, кожний конкретний автор залежно від свого досвіду, життєвої практики, пережитих катаклізмів, специфіки індивідуальної аксіологічної структури, філософсько-естетичних позицій може замкнутись навколо кількох концептів, які в його творчості набувають особливої питомої ваги і стають визначальними. Як зазначає,

наприклад, Я. Мельник, такими суб'єктивізованими концептами можуть стати пошук власного «Я», пошук сенсу життя, зосередження на смерті тощо [5, с. 191–196]. Часто спостерігається надто глибинно-багатогранне дослідження та анатомізація автором деяких концептів, і в такому випадку можемо говорити про окрему ідейно-тематичну групу, у центрі якої є певний, часто гіпертрофований концепт.

Така концентрація думки (а в результаті і тематики творчості) навколо певного культурного концепту часто виливається у цикли інтимної, філософської, патріотичної, символістської літератури. Наприклад, можна назвати кілька персоналій таких, як: Г. Гейне, Й. Гете, В. Гюго, Т. Шевченко, Ф. Достоевський, Е. По та ряд інших, з котрими пов'язані яскраво виражені суб'єктивізовані концепти.

Теорії ключових концептів культур, архетипний образ базових концептів картини світу та акцентуації за певних обставин можуть бути зведені в одну базову позицію. Ярослав Мельник за основу таких спостережень бере дослідження К. Юнга, А. Вежбицької, К. Леонгарда, щоб проаналізувати творчу спадщину В. Стефаника і виявити деякі закономірності саме з цієї точки зору. Так, дослідник виділяє кілька помітних елементів, що періодично повторюються у різних творах, які автор розглядає під різним кутом зору, у різних ракурсах: то збільшуючи до великих масштабів, то зменшуючи. У Стефаника Я. Мельник виділяє кілька таких концептів: життя–смерть, батьки– діти, господарство (майно) – праця, дорога (часто з її неминучим трагізмом) та ін., зосереджуючи свою подальшу увагу на такому базовому концепті, як «смерть» [5]. Саме через призму базового концепту ми можемо відчитати авторський стиль письменника.

За нашими спостереженнями, Р. Андріяшик у своїх творах [1] здебільшого зосереджується на концепті страху і прописує його, починаючи від першого роману «Люди зі страху», через усю свою творчість. У межах цієї статті ми проаналізуємо хронотоп романів Р. Андріяшика з погляду вияву домінантного концепту його творчості на стилістичному рівні.

Конструювання хронотопу було, вочевидь, ретельно продумане автором до деталей – часопростір цілком суголосний домінантним настроям романів, акцентує емоційний стан героїв, увиразнює враження читача. На підтвердження цієї тези можна для початку розглянути формальний, зовнішній бік питання. У романах Андріяшика, які є матеріалом для цієї розвідки, дія відбувається у Західній Україні початку ХХ ст. (галицькі землі в «Людах зі страху» та «Полтві»), Буковинські Карпати в «Додому нема вороття»), а також другої половини ХІХ ст. (1863 рік)

у «Сторонці» (буковинське село Сторонець – рідне село поета Федьковича, якому присвячено цей роман) та на Трансільванському плато часу Другої світової війни в «Трьох хрестах».

Відразу впадає в око те, що Р. Андріяшик вибирав час для дії своїх романів не випадковим чином. Події вимальовуються на фоні світових і громадянських війн, революцій, глобальних змін у житті суспільства, знакових переломних етапів. Такий час – вигідне тло для розкриття різноманітних аспектів концепту страху. Люди у романах Андріяшика, фактично, постійно перебувають у страху, який просочує усі сфери життя. Неспокій, непевність, невідомість, самотність, безнадія, тривога, страх смерті, злиднів, хвороб, терору переслідують людей вдень і вночі. І вони вже звикли жити в цьому світі страху – ці люди зіткані зі страху.

Розглядаючи просторові особливості організації тексту, так само можна чітко простежити, як автор підпорядковує художній простір смислової домінанті тексту – концептові страху. Основні події відбуваються в районах, де протікають річки Збруч та Дністер, або порівняно недалеко від цих територій¹. Історично ці річки не просто розділяли землю на два береги – по них проходили кордони між державами, які ділили між собою територію України. В описуваних у романах часи вона на цій території була розірвана на три частини, саме там зустрічалися держави-загарбники, держави-окупанти. Як описує це одна з героїнь роману «Полтва» Оксана Скорик, тут *«тепер півні співають на три держави. В нас поляки, за Дністром румуни, а за Збручем Україна. Тільки на Різдво і на Великдень можна припустити, що це одна земля: коли за Збручем, в Ісаківцях, заводять української, потроху підспівують у нас, на Козаччині, і на румунському боці, в Пригородку»* («Полтва», [1, с. 723]). Цей уривок, до речі, показовий ще й в іншому аспекті. Можна помітити, що до географічно визначених топосів доєднується міфологічний простір пісні. Він, а також «локуси» найбільших християнських релігійних свят, стає рятівним островом у цьому страшному світі, своєрідно протиставляючись на ідейному рівні просторові географічно-адміністративному. Згубному простору свавілля протиставляється простір волі, простір єдиного національного буття, простір пісні. Надалі пісня, світ поезії завжди є для героїв Андріяшика прихистком, локусом захисту.

¹ «Три хрести» не характерні цим, але у цього роману своя специфіка – вже перший заголовок «Серед чужих» сигналізує про перебування суб'єкта у чужому оточенні, а час стосується другої світової війни – також сприятливі обставини для виникнення страхів різного гатунку.

Логічно, отже, що в таких умовах особливості доби можна спостерігати в концентрованому, згущеному й акцентованому вигляді. Близькість трьох панівних над Україною держав потроєє страх диктатури, свавілля з боку владних структур. Цей вид страху стає в романах Андріяшика домінуючим, він породжує всі інші страхи, і людина, врешті-решт, виявляється рабом страху.

Таким чином, час та простір романів вибрано вдало з погляду фіксації домінуючих переживань доби, зокрема для демонстрації тотального панування страху в усіх сферах життя суспільства за умов свавільної і диктаторської влади в державі.

Цілком правомірно, на нашу думку, припустити, що однією з авторових цілей було завуальовано продемонструвати стан людини за радянського тоталітарного режиму. Вибраний хронологічний підхід підходить для здійснення такого задуму. Проте ця гіпотеза потребує окремого дослідження.

Тепер перейдемо до так би мовити внутрішнього хронологічного романів – до того тла, на якому відбуваються події, до світу, у якому живуть та діють персонажі романів Андріяшика, до власне романного часопростору як одного з аспектів мовного творення тексту.

У романах **часові** категорії минуле, теперішнє, майбутнє, крім прямого, мають ще й додатковий відтінок значення, що якраз корелює зі смисловою доміною – страхом. Саме на цьому аспекті зараз зупинимось трохи детальніше.

Функціональне навантаження цих часових категорій добре вимальовується з реплік персонажів, з їхнього ставлення до часу та його плину. Якщо описувати картину схематично і давати оцінні характеристики, то минуле, особливо далеке минуле, виступає як позитивне, а теперішнє і майбутнє – негативне, причому найгірше люди сприймають стан «тут і тепер», бо в майбутнє дивляться хоч з якоюсь надією. Утім, все одно страх перед майбутнім сильніший за надію, всюди панує тривога і неспокій. Люди непевні, чи мають завтра, ніхто не має ні на що права. Люди постійно перебувають у страху все втратити: свободу, життя, рідних, себе, не кажучи вже про якісь матеріальні речі.

Минуле подається як спогади персонажів. Світле минуле – це спогади про дитинство, тобто про дуже далекий час миру, спокою і затишку, без турбот і страхів. Для прикладу можна навести роздуми персонажа роману «Додому нема вороття» Оксена Супори, коли він сидить у засідці, очікуючи на появу німецьких солдатів, які мали вести мобілізованих на фронт гуцулів. Супора планує диверсію – налякати пострілами солдатських коней, щоби його односельчани могли

втекти. Тобто ситуація дуже напружена і тривожна: «...хотілося поринути в минувшину, без **страху і турбот**, без дивовижної винахідливості, заради хвильки **спокою**» («Додому нема вороття», [1, с. 408])¹.

Ось як описується ця минувшина:

*«Нараз я побачив себе пастушком в полонині. Над головою неозоре синє небо, зокола, вигріваючись на сонці, спочивають старі стомлені гори. Палениця, Горби, Говерла. Я теж відчуваю втому. Мене п'янить запах квітів, присипляють шелести трав. Голоси чередників усе віддаляються, віддаляються, натомість чується нібито мій власний голос, він ніби награв щось із **легенд**, щось **безмежне, як мрія**. Мої руки ворухнуться. Мені кортить заграсти і повернути світові все, що він мені навів, бо воно не вміщується в грудях, та мені й не треба такого великого **багатства**. Перед зором виступають **барвисті малюнки**: укралені в мрамур деревини **самоцвітні роси**, обрамлені **золотими шишками гонти на хатах... Теплими плями стеляться мохи, поблискують намиста на дівочих грудях, глициноватими зубчиками вирізняються мережки на білих материних сорочках...***

«Це зі мною було. Цього я не вигадав, це справжність. Але для чого воно?» [1, с. 408].

Наведений уривок показовий у психосемантичному аспекті. Виділені лексичні одиниці комплексно створюють додаткове смислове навантаження, і як наслідок асоціативно виникає система концептуальних опозицій: «неозоре» та «синє» небо спогаду протиставляється постійній задушливій сірості та мряці сьогодення; спокій колись – постійному страху, тривозі й нервуванню сьогодні; безмежність у спогаді дитинства – замкнутості, обмеженості нині; мрія – даності; багатство – бідності, злидням; барвистість, блиск – тьмяності, невиразності; тепло – холоду; рідні, родина тоді – самотності, відчуженості тепер. Ця контрастність відчувається підсвідомо; відповідно, минуле сприймається не просто як час, а як місце, де нема страху.

Цей уривок, крім того, – один із небагатьох, де подається спокійна гарна погідна літня картина природи, без будь-яких натяків на щось неприємне, підозріле, непевне. Сонце показане як приємне літнє. Небо «неозоре» і «синє», гори «спочивають» і «вигріваються» на сонці, запах квітів «п'янить», шелести трав «присипляють». Все барвисте, чарівне, красиве, умиротворене і рідне. Всюди панує цілковитий спокій, затишок і щастя. Така утопійна картина дуже контрастує із загальним настроєм роману, зокрема з епізодом, в якому її подано. Останнє речення різко

¹ Підкреслювання, жирний шрифт вжито для стилістичного аналізу. – М. Ф.

повертає Оксена до теперішньої дійсності, і безглуздя світу війни стає для нього ще очевиднішим та жахливішим. Ця казка безповоротно належить **минулому**, дитинству, вона вже сама перейшла в статус «чогось безмежного, як мрія», золотого віку, якого не повернеш. І який у ній сенс, якщо тепер треба переживати такі страхи?

Трохи нижче буде показано, що Роман Андріяшик велику увагу приділяє змалюванню пейзажів, природи, особливо погоди, і завдяки цим прийомам створює емоційне тло, співзвучне настроям героїв. Природа, як правило, така ж непривітна і похмура, як і весь світ романів. А в наведеному щойно уривку маємо яскравий контраст. Автор подає той час через такий простір, і такий простір можливий лише в тому часі, але не тепер і не тут. І ця контрастність підсилює й увиразнює враження від прочитаного та додатково наголошує на особливій функції художнього часу в «прописуванні» домінантного концепту.

В іншому романі – в «Полтві» – Оксана Скорик в задумі говорить: *«В житті безліч спалахів, які вертають нас аж до дитинства, коли світ здавався яскравим і добрим»* [1, с. 727]. Тут ніби виведено формулу минулого у романах Андріяшика. Добре і нестрашно було колись, дуже давно, в дитинстві, коли світ здавався добрим. А тепер від цього лишилися лише спалахи спогадів.

Є навіть такі парадоксальні випадки, коли про тюрму теж можна сказати, що колись було краще: *«Після сніданку вони [арештанти] порозсідалися на матрацах грати в шахи. Фігурки були виліплені з хлібної м'якушки колись, за ліпших часів, коли в'язням видавали хліб»* («Люди зі страху», [1, с. 213]).

Таким чином, виходить, що страху нема або він принаймні «не такий страшний» тільки в минулому, і люди час від часу до нього звертаються у спогадах, щоб хоч на мить забути, «випасти» із сучасної безвиході. Автор сам ніби пропонує таке тлумачення вустами свого персонажа. Прокіп Повсюда з «Людей зі страху» так характеризує цю ситуацію: *«Десь я чув, що спомини спонукують розшукувати втрачене. Не зичив би нікому. До минулого звертаються, коли несила жити сучасним і коли мусиш починати з того, на чому тебе вихопило з колії»* [1, с. 16].

Тут важливо зауважити, що в романах можна виділити два види спогадів, залежно від згадуваних подій. Перший вид – це спогади, щойно описані вище, в основному це думки про світле дитинство без страхів. Другий вид – спогади про війну, перебування на полі бою. У них, зрозуміло, можна відчитати величезну палітру різноманітних страхів. Але цей факт не суперечить попереднім твердженням про функціональне на-

вантаження категорії минулого в прозі Андріяшика, тому що автор особливим чином мовно оформлює ці спогади: персонаж ніби знову все переживає, і оповідь ведеться наче про теперішні події. Перехід від оповіді про сучасність до спогадів про війну стається раптово, і читач ніби опиняється у вирі тих подій, навіть не помітивши, як це сталося. Наприклад в одному з епізодів «Людей зі страху» оповідач Прокіп Повсюда розповідає історію, як з'явився в селі постамент з погруддям цісаря Франца-Йосифа. Цей монолог притягує спогад про те, як Прокіп воював, і далі вже читача повністю «засмоктує» у вир бою:

«Отож досі ніхто не може втриматися від того, щоб не пустити шпильку в цісаря. У мене з ним стосунки приятельські. Російські солдати обійшлися з цісарем невічливо, зламавши йому ребро. Ми зблизилися, бо це ж саме мені заподіяв якийсь швидкоокий мурин під Трентіно.

Нас кинули в атаку після довгої, ретельної муштри. І нас розстріляли до того, як ми зрозуміли, хто звідки б'є. [...] Я біг грязьким полем, а поле було встелене, як тік зерном, шрапнеллю і понівеченими трупами. Стогнало, ляцало, гуркотило, а я верещав, глухий і божевільний. [...] Раптом я помітив, що лечу на блискавичній, гостро заточений багнет. [...] Зачепившись руками за шкарп, я занімів. У мозку сколихнулися якісь тіні» [1, с. 24–26].

Того, що йдеться про минулі події, майже не помітно. Поступово це розуміння взагалі зникає, оповідь переходить в описи станів, почуттів, оточення, яке спостерігає герой, ніби безпосередньо зараз. І так само раптово, як почав спогад, оповідач повертається до свого часу.

Якщо порівняти цей епізод із поданим вище спогадом Оксена Супори про дитинство, – то впадає в око відмінність у синтаксичному оформленні уривків. Перший починається фразою *«нараз я побачив себе»*, що відразу задає налаштування на дистанцію і спостереження збоку, відсторонено. У другому випадку без особливих переходів дається констатація *«нас кинули в атаку»* – одразу гуща подій. До того ж, завершується спогад Супори реченням: *«Це зі мною було. Цього я не вигадав, це справжність. Але для чого воно?»*. А зі спогадів Повсюди про війну оповідач «вистрибує», побачивши, як йому на зустріч іде п'яний односельчанин: *«Цікаво, що мені Загата скаже? Та він п'яний»*.

Тобто у першому випадку епізод-спогад обрамлено додатковими конструкціями, і він стає так би мовити наголошено спогадом. А у другому спогад про війну накладається на роздуми персонажа, і відбувається суміщення часових планів, так що минуле стає сучасним.

Відтак модус перебування в минулому є для персонажів одним із засобів подолання страху, або принаймні захисту від нього.

Що ж стосується сучасності і майбутнього, то тут цілковито панує страх. Події відбуваються в романній сучасності, де страх домінує над усім, а страх майбутнього неявно присутній – він логічно впливає з описаних у романах обставин, адже люди не знають, що їх чекає завтра і чи взагалі воно у них буде завтра, тому бояться. У яких саме обставинах перебувають персонажі романів, добре видно із подальшого аналізу просторових характеристик романів, тому докладно не зупинятимемося на теперішньому і майбутньому – ці категорії тісно пов'язані із художнім простором. Тут хотілося зробити акцент саме на категорії *м и н у л о г о*, тому що вона, як показано вище, виконує специфічну функцію «захисного локусу».

Таким чином, якщо застосувати щодо персонажів Андріяшика наукову термінологію, то можна визначити їх як *н е а в т е н т и ч н і* особистості. Автентичну особистість прийнято визначати як особистість, занурену в процес життєдіяльності *т е п е р*, особистість, яка *н е* живе минулим чи очікуванням майбутнього. В Андріяшика ж бачимо протилежну картину. А це сигналізує про панування над людиною страху, оскільки не автентичність безпосередньо пов'язана з виникненням феномена страху.

Тепер розглянемо **просторові** характеристики романів Андріяшика. Якщо торкатися опису **локальних замкнених просторів**, то варто виділити окремі типи локальних просторів, які трапляються в романах. По-перше, це кімнати, кабінети, квартири, сільські хати – звичайні пересічні житла людей. По-друге, кімнати, де тримають арештантів, тюремні камери і подібні. Нарешті, по-третє, особливий тип приміщень, характерних саме для світу страху, – підпільні сховки, криївки тощо. Тип локального замкненого простору безпосередньо впливає на його функцію стосовно організації хронотопу для зображення феномена страху. Тож коротко схарактеризуємо кожен окремий тип та його функції в романі.

Так, **кімнати, кабінети, хати**, як правило, невеликі, скупо обставлені найнеобхіднішими меблями, убогі. У цілому такий тип простору має позитивне (іноді нейтральне) смислове навантаження, але трапляється порівняно нечасто – головні персонажі опиняються у такому просторі як на «острівцях» для нетривалого відпочинку. Крім того, навіть при мінімально позитивній функції цього типу локусів вони не мають достатньо переконливої «підтримки тексту» – в Андріяшика не натрапляємо на описи якихось особливо великих, просторих, заможно умебльованих приміщень – простору достатньо, що-

би жити, але важко сказати, чи достатньо, щоби комфортно себе почувати, не кажучи вже про те, щоби розкошувати. Тіснява і замкнутість простору часто спеціально наголошується. А цей фізичний дискомфорт – додатковий фактор для відчитання дискомфорту морального, – почуття «затисненості», обмеженості, скутості постійно переслідують героїв романів. Яскравий приклад – помешкання героїні роману «Полтва» Марти Чорнези: *«В оголошенні писалося, що здається окрема кімната. Марта сподівалася побачити хорони, бо будиночок стояв у кварталі адвокатських котеджів. Натомість трапила до закуреної халабуду, на додачу господиня по-польськи сказала: «Але я залишаюся тут...» Довелося їй на це пристати. Місто наводнили колоністи, з квартирами було надзвичайно сутужно»* («Полтва», [1, с. 561]).

Впадає в око прийом контрасту, застосований автором: *«закурена халабуда»* подається на фоні *«кварталу адвокатських котеджів»*, від чого здається ще меншою та убогішою. До того ж, у цій тісній халабуді треба буде жити разом із господинею. Враження підсилюється твердженням про сутужне становище з квартирами у місті через *к о л о н і с т і в*. Дискомфорт і самотність героїні акцентується ще й на іншому рівні – мовному, адже господиня *«по-польськи сказала»*.

Далі є ще одна варта уваги деталь. Коли у Марти з'явився чоловік, він переконав господиню будинку, що житловий простір можна збільшити за допомогою деяких ремонтних робіт. Але автор наче навмисно не хоче пускати своїх героїв до більшого, вільнішого простору: *«Наступного візиту він переконав Марселлу, що під готичним дахом можна обладнати п'ятикімнатне помешкання. [...] горіще заповнили дві просторі, з предивними заглибинами і лініями стелі кімнати. Одну Марселла зробила своїм «покоюм», другу – спільною кухнею, лишивши Марті обшарпану комірку»* [1, с. 562].

Утім, попри такі риси цих локальних просторів, вони виконують, як зазначалося, досить позитивну функцію. А саме – своєрідного місця захистку. Наведемо кілька прикладів: *«Вітальня, де ми сиділи, настроювала на безпечність. Не пригнічували ні фарби, ні меблі, ні розситані довкола, мов у хижі старої дівки, череп'яні лаковані вази і вишукано оздоблені шкатулки. Світло щедро сипалося через просторе вікно, створюючи привілля для гадок. Тут, мабуть, і жебрак повернув би свою гідність, бо все в кімнаті й господарева буденність розковували, а гідність приходила з волею»* («Люди зі страху», [1, с. 115]).

У вітальні безпечно, світло. Велике просторе вікно (про мотив вікна в Андріяшика буде сказано нижче) – додатковий засіб, який свідчить про

позитив цього місця. Тут людина почувається вільною, що вкрай важливо для людини зі страху – тут свій страх можна відкинути, побороти, звільнитися від нього. Такий локус – яскравий приклад місця-захистку у позитивному значенні.

Інший приклад: *«Я почав оглядати **кабінет**. Справді, дуже зручне місце для відпочинку. Тут, мабуть, легко зібратися з думками і легко картати себе за якийсь промах – ніщо не нав'язується. У кабінеті була м'яка канапа, трохи масивний стіл з точеними ніжками, скляна шафа з книжками і кахельна грубка. Долявка була застелена блаженським, попротираним у багатьох місцях килимом. Повітря трохи застоюване, і таке відчуття, що думки в ньому будуть застрягати, а коли прийдеш знову – застанеш їх навколо. На канапі маленька подушка. Можна прилягти, заплющити очі, тоді світ віддаляється на сотні кілометрів і його легше окинути поглядом»* («Люди зі страху», [1, с. 48]).

У наведеному прикладі, з одного боку, ніби відчувається атмосфера затишку – м'яка канапа з подушкою, стіл, книжкова шафа, грубка – ідеальний кабінет, де можна і попрацювати, і відпочити. З іншого боку, є певний натяк на якусь законсервованість та анахронічність. Такі асоціації викликають, зокрема, епітети, вибрані для опису стола (*трохи масивний, з точеними ніжками*), *блаженський, попротираний* килим, а також *застояне* повітря. Задекларовані на початку *легкість і зручність* для відпочинку починають викликати сумніви та підозри, коли їм протиставляється *застрягання думок у застоюному повітрі*. Якщо, до речі, згадати попередній приклад, то там, у світлій і привітній вітальні, було «привілля для гадок», створене щедрим світлом з вікна. А тут про вікно взагалі не йдеться. Хоча можна відчитати завуальоване повідомлення, що вікна в цьому кабінеті або взагалі нема (один із варіантів тлумачення у світлі функціонального навантаження вікна у романах Андріяшика (про це нижче) – отже, із цього кабінету нема шпаринки в інший, вільний світ), а це щонайменше дивно, підозріло, або воно не виконує своїх функцій, зокрема, найпростішої – у кімнаті не вітриться. Підсвідомо стає доволі моторошно від цього «застрягання» думок і того факту, що, коли прийдеш, застанеш їх навколо. Виникає відчуття якоїсь задухи. Можливість «віддалення від світу» на відстань, з якої його можна «окинути поглядом» наголошує, що цей локус – захисний, відокремлений від світу. Але загалом складається враження якоюсь мірою хворобливого застою. І справді, цей кабінет знаходиться у замку під лісом, де часто переховуються «вороги режиму». Тобто це щось середнє між локусом-житлом і локусом-сховком, про який йтиметься

трохи нижче. Тому і риси у цього приміщення амбівалентні.

Наступний тип локусів – **тюремні камери** та їхні аналоги. Тут просторові параметри конструюються дуже ретельно, щоби наголосити відповідну функцію такого локуса. Наприклад, опис камери, який подається у контексті листа політичного в'язня Юліана до своєї дружини Марти:

Юліан пише, що побачив Мартине обличчя з «іконними» рисами. *«Марта його чудово розуміла. Слово «іконні» виринуло перед ним із глушини між чорними мурами в'язниці. Мури – в плямах цвілі і блискітках печерної слизи; в чаді мокрої вошивої соломи блимає зайчик світла...»* («Полтва», [1, с. 594]).

Таким чином, поряд із описом огидного приміщення – цитаделі страху, подано ще й контрастні елементи для підсилення враження – Мартині «іконні» риси обличчя та «зайчик світла». До речі, тут можна відчитати функцію вікна, як каналу в інший, для даного випадку вільний, зовнішній світ, адже ікона часто трактується саме як «вікно» в інший світ.

Або інше аналогічне приміщення, куди завели Прокопа Повсюду з «Людей зі страху» «мисливці» на «добровольців» записуватися в стрілецькі загони: *«...Під закоптілою стелею горіла плитка, як тарілка, лампа, ритмічно вибухаючи кривавим промінням. Голі стіни, подовбана підлога, надвалена грубка. На зсунутих столах хрипів сотник. Він був такий широкий у плечах, що вони звисали за краї стола. На дебелий шиї ткацьким човником бігав зморщений кадик, мало не сягаючи квадратної неголеної бороди»* («Люди зі страху», [1, с. 122]).

Ряд епітетів негативного забарвлення створюють відповідний тривожно-безнадійний настрій, а огидний сонний сотник постає не як людина, а як додаткова декорація в похмурому інтер'єрі.

Нарешті, **локуси-криївки**. Вище вже наводився приклад із кабінетом у замку. Візьмемо ще один показовий уривок. У «Людах зі страху» герої переховуються (хтось втік із тюрми, хтось ще не був заарештований, а втік якраз перед арештом), фактично, живуть у підвальному приміщенні: *«Льох освітлювався двома заграгованими віконцями. Уздовж стіни з покладених на цегляні підмурки дощок були влаштовані нари, а біля протилежної стіни, впершись закуреною трубою в склепіння, стояла залізна піч. – Справді, з камери до камери, – зітхнув Грушевич, кидаючи на нари клунок»* [1, с. 217].

Паралелі з тюремною камерою прошуються самі: заграговані віконця (м а л е н ь к і вікна), нари, непрямо – льох, з а л і з н а піч (порівняно, наприклад, з кахельною грубкою в кабінеті). Власне, персонаж прямим текстом називає це

місце камерою... Але водночас до цієї камери ставляться зовсім не так, як ставилися до «офіційної» тюрми: «Ми берегли криївку по-тайсвіту, як святиню» [1, с. 218].

Розгляньмо детальніше два різновиди локусів-криївок («перехідний тип локусу» – кабінет у замку, та криївку – підвал). На перший погляд між ними важко знайти подібні риси. Але разом з тим, конструювання цих просторів відбувалося за схожою схемою. Цікаво, що підвал знаходиться в будинку, який має велику культурну та історичну вартість (про це розповідає один із «арештантів» – професор-історик). Це дає змогу відразу провести паралель із замком, у якому був кабінет. В обох місцях відчувається якийсь законсервований дух давнини – але не настроїй того позитивного минулого, про яке йшлося, а атмосфера чогось ніби мертвого, яке не може знайти спокою. Це логічно, оскільки люди тут «хапаються» за минуле як єдиний порятунком, а отже, намагаються втримати його, прив'язати до простору, і у цих часопросторових координатах заховатися і відгородитися від усього. Це неприродно, тому атмосфера виходить нездорова – все заражене страхом. В обох місцях люди ховаються, боячись з'явитися у світ, який на них полює, і водночас, боячись, що цей світ сам до них з'явиться – що сховок розкриють...

Насправді, таке місце страшніше за тюрму – тут люди ув'язнені не у прямому розумінні. Тут їх ув'язнив страх, і вони у відчаї, хворобливо люблять своє ув'язнення, свято бережуть свою камеру, що парадоксально.

Стосовно локальних замкнутих просторів треба згадати, що при описі приміщень письменник приділяє велику увагу **вікнам**. Мотив вікна у Андріяшика вартій окремого дослідження. Тут можна побіжно зупинитися на основних функціях, які виконує вікно у прозі цього письменника.

Передусім вікно – це своєрідний канал в інший світ. Через нього відбувається комунікація зі світом зовнішнім. До того ж вікно символізує шпарину у **вільний** світ (згадати, наприклад, наведений вище уривок про вітальню з просторим вікном, а також наступний – про кабінет – у якому щодо вікна застосовано мінус-прийом). Це також часто дзеркало – персонажі люблять використовувати шибки саме у цій функції.

Наведемо приклад, який безпосередньо стосується феномена страху. У цьому контексті нічні вікна відіграють для людей зі страху особливу містичну роль.

Йдеться про епізод у «Полтві», коли вікно у розмові персонажів виступає у ролі містичного співрозмовника в дивному шаманському акті. Героїні роману «Полтва» Марта і Мирослава ведуть такий діалог:

– Розумієш, цей п'яний Верес не дає мені спокою. [...] Верес напивається і патякає, що на думку прийде. [...] Якщо нема товариства, він сам п'є, сидить за столом і розмовляє про політику з **темними вікнами**. Впаде на руки, подрімає, відтак, прокинувшись, похмелиться – і далі читає **вікнам** молитву про те, як воно на світі ведеться. [...]

– **Поговори з вікном.**

Мирослава жалісно усміхнулась.

– Мене того і вразив цей Верес, що **я не раз балакала з вікнами**. Чуєш, Мартусю? Ти лиш уяви собі цього п'яного чоловіка **перед вікнами, за якими панує темінь**. Великий плаский лоб, посічений зліпками короткої монашої гриви, косі непевні очі, цупко стиснені, аж вивернуті губи, вперед випнула важка щелепа, ходять жовна, він витягнув руки, стиснув кулаки і каже **вікнам**: «*In vino veritas*». Каже: «Дозволь зробити тобі ревізію, Життя?» І починає ревізію. **Темні провали вікон зіяють, як паці потворного звіра**. На вікна **моторошно** дивитися, не те що розмовляти з ними. Це межує з **чаклунством**. Тіло твоє **стерпає**, як грудка землі на морозі, ти його перестаси відчувати, а в мізку ніби пролітає **холодний вітерець** («Полтва», [1, с. 699, 700–701]).

Люди, що постійно живуть у страху, опановані ним, у відчаї, ніби під гіпнозом, починають розмову зі своїм паном Страхом. Темрява поглинає їхні слова, а це «самовиповідання» перед «страшними щелепами звіра» ніби полегшує на якийсь час стан душі. Це як своєрідне жертвопринесення Дракону, щоби могли існувати далі в його володіннях.

Розглядаючи просторові характеристики ширше, можна навести приклад з просторовим оформленням ситуації, коли людина перебуває в небезпеці просто йдучи **вулицею**. Візьмемо момент захоплення Прокопа (після чого його привели в описане вище приміщення тюрми):

Прокіп ішов порожніми вулицями за двома жебраками, щоб не виділятися. Жебраки вели розмову. Раптом вони насторожилися.

«Він не доказав. Обидва миттю чудернацькою двотулубною істотою **шугнули** попри мене назад і, поки я оглянувся, **пірнули** в підвороття. Я перейшов на протилежний бік вулиці і з **калатаячим серцем застиг, чекаючи, що буде далі**. Але **зокіль не було живої душі**. Між дахами **недолуго стогнав вітер, десь дзделенчала підірвана бляха**. Вони **недарма повернулись**, щось за-примітили. Та дивно: **вулиця порожня**. Ще **перечекавши хвилину, я попростував уперед**. У кінці **квартилу в груді мені вперся, ошпарюючи лице, морозяний вітер**. Вільною рукою я **поправив шапку**. **Раптом, мов із-під землі вставши, мене оточили** якісь люди. Я **рвонувся туди-**

назад, та десятки рук потягнули мене вниз [...] Я осліп від крижаного холоду, що заповзав в очі» («Люди зі страху», [1, с. 122]).

Виразна емоційно забарвлена лексика для змалювання раптового переляку (*шугнули, пірнули, серце калатає, застиг чекаючи*), образ підозріло порожньої вулиці, тривожні звуки (*стогнав, дзеленчала*), яскрава метафорика («холод, що заповзав в очі», асоціації з темними потойбічними силами «з-під землі») створюють ефект відчуття наближення небезпеки й наростання тривоги. Кульмінаційний момент і раптовість розв'язки полишають сильне враження від прочитаного, передаючи стан переповнення людини страхом («потягнули вниз», «заповзав в очі» – «осліп»).

Великого значення для створення емоційного тла подій автор надає виписуванню образів-станів природи, образів-пейзажів. Дуже чітко простежуються паралелі між моральним станом персонажів, їхнім настроєм, емоціями, які їх опановують (зокрема страхом), та навколишньою природою. Найчастіше довколишній пейзаж суголосний стану героя, хоча трапляються і випадки контрастування (як, наприклад, приклад зі спогадами про дитинство, де контраст виразнює особливу роль категорії минулого).

Проілюструвати це твердження можна багатьма прикладами. Обмежимося кількома показовими. Так, у романі «Додому нема вороття» в епізоді, коли валку рекрутів ведуть з дому на війну, гуцули сумні, пригнічені й налякані. Ніхто не хоче бути «добровільним» солдатом армії царя, у всіх одне бажання – щоб цей кошмар закінчився і вони повернулися додому. Письменник створює відповідний природний фон: «*Під липкою опинкою хмар на кроснах порогів шкварчав Черемош. Млосно рипіли вози. Валка то зупинялася, й ми закидали ковдобини, то рушала з місця, і ми розбігалися до мокрих сидінь. А тут роєм обліплювали гадки, впивалися в мозок, краляли серце*» («Додому нема вороття», [1, с. 390]).

Трохи пізніше ця сама валка: завели тужну пісню (як зазначалося, Андріяшик часто наводить пісні та вірші, відповідні настроям героїв і взагалі настроєвості романів, – це один з його стильових прийомів). А далі тло – мряка і туман, у якій застрягають страшні слова:

«У голові обою Іван Кошута, розлуцького ватага син, затяг:

Ой покropіть доріженьку, / Щоби не курилась, / Перекажіть до дівчини, / Аби не журилась, / Перекажіть до дівчини, / Аби не чекала, / Як зблиснула шабля гостра, / Голівка упала.

У гуці мряки, мов у нечуваному світі, де ніщо не пропадає, млосно ридало: упала, упала, голівка упала, голівка упала.

Крицяк зіскочив з воза. Я теж не всидів.

– *Заждіть, стариня, – вчепився йому в рукав. – А може, я того німака, що нас провадить, кину в Черемош та й повернемо додому? Чуєте, Крицяк?»* [1, с. 395].

Напрошується асоціативний ряд: «млості» спричиняють спітніння; «піт» і «мряка» так само корелюють, як «гуща» простору і обмеженість органів чуття («не чути нічого» – «нечуваний світ»); крім того «піт» і «мряка» навіюють паралель із холодним потом при переляку. Відтак виникає гостре переживання тривоги, неспокою: «зіскочив, «не всидів», «вчепився». Так, умотивованим стає заклик «додому!»

Отже, репліки сигналізують про дуже напружений стан героїв. Оксен Супора, якому належать ці репліки, у відчай зважається на душогубство, лише б повернути назад, не йти на війну.

Ще один випадок. Оксен переходить у селянці (локус-кривка). І він абсолютно сам вже довгий час: «*Я встав, розчахнув двері. Над скитом висів зубець місяця. Я його видів і минулої ночі, але тоді він висів вигином в інший бік. Мені стало так моторошно, що я мало не збожеволів.*

Вітер шелестів гіллям жерепу. Десь покапувала вода. Від цих поодиноких звуків у душі повставав божевільний вереск» [1, с.421].

По-перше, вже у динамічному «розчахнув» відчувається нервовість і драгівливість. Але далі іде страшний момент, який навіть, на перший погляд, не піддається раціональному тлумаченню й описові. Минулої ночі цей самий місяць висів вигином в інший бік. Людина втекла з рідного села, яке окупували німці. Людина втекла від війни. Людина втекла від світу. Людина хотіла втекти від страху, але саме тут, у цьому відлюдному місці, страх запанував нею цілковито. Вже нічого не має сенсу і стійкої основи. Кожна мить існування – це мить життя в страху, наповнення страхом, пересичення ним. Тут моторошно до божевілля. Довколишні звуки тільки погіршують ситуацію. Загадкове шелестіння, покрапування води – одразу виникають асоціації з китайськими тортурами. Страх живе всередині душі, страх мучить душу внутрішніми тортурами, і в душі повстає божевільний вереск.

Якщо намагатися тлумачити цей епізод раціонально, то вочевидь, виходить, що Оксен втрапив почуття часу, «провалився» в невідоме. Місяць на небі виступає маркером, що минуло близько місяця, але Оксен цього ніби не усвідомлює: «*Я його видів і минулої ночі, але тоді він висів вигином в інший бік*». Він розуміє, що те, що він бачить, абсурдно, і його проймає жах. Якщо тепер повернутися до функцій категорії часу у романах, то можна припустити, що у цій ситуації описано людину, гранично опановану

страхом: Оксен не може повернутися спогадами у минуле, але він не може навіть усвідомити своє становище зараз, і не може сподіватися на майбутнє. Протягом цього місяця він навіть мінімально не контролював ситуацію (не спостеріг, як минають дні) – Оксен взагалі не помічає часових координат, тобто не мав, за що «зачепитися». Нібито маючи локус-захисток просторовий (землянка-криївка), він психологічно був незахищений. Страх панував над ним цілковито – він ховався, «випав» із реальності і потрапив до темного і неконтрольованого світу страху. Цей стан умовно міг тривати нескінченно довго, якби не той, фактично рятівний, вигин місяця в інший бік – це нажахало Оксена, але це й висмикнуло його з того страшного «позачасся» і «позасвіття», у які він потрапив.

В іншому прикладі село голодує, всюди панують неспокій, непевність і страх. Між населенням з різними політичними уподобаннями відбуваються локальні збройні сутички. У повітрі зависла небезпека арештів і самосуду. Андріяшик це все супроводжує відповідним пейзажем: *«Перед світанком був проливний дощ. Не розхмарювалось, похолоднішало. На дорозі матово світилися калюжі. Глина розмокла і розповзалась під чобітьми. Сіре каламутне небо низько висіло над горами, засмоктуючи з долів пасма бродячих туманів»* [1, с. 191].

Знову «холодна» і «мокра», «тьмяна» і «каламутна» погода, слизькість-непевність під ногами. Неприємне матове світло калюж. І доволі гидка картина «засмоктування» туманів сірим небом. Атмосфера холоду, сирості, відчаю, безвиході – синонімічні образи до концепту страху. Отже, бачимо, яке велике значення має для автора творення емоційного тла подій, суголосного переживанням героїв.

Але поряд із постійними дощами, мрякою, туманами, вітром в Андріяшика трапляються і описи природи, погоди, в яких фігурує сонце. Ситуації досить специфічні, і можна виявити особливий статус сонця у творах. Так, виділяються два варіанти зображення в описах природи сонця з різними смисловими функціями.

З одного боку, це може бути жорстоке палюче сонце, яке знищує все, на що потрапляє його проміння. Дуже показовим для цього випадку є епізод, коли описується страшна посуха передвоєнного літа, після якої мав настати голод. Автор подає панорамну картину жакливого літа. У цьому художньому образі посухи кожне слово волає про смертельний, божевільний жах:

«Була жахлива посуха. Сонце з самого ранку впиралося в долину снопом вогню, жорстоко пражило весь день, і до наступного ранку від землі не одлипла прогіркла чадом жарра. Листя пов'яло, найжувались і скаржено потріску-

вали стріхи, в повітрі шугали голубі язики спустошливого марева.

Дністер був зовсім змілів, безпорадно шулився до безвітряних тіней тополь і нагадував худокостого дідугана, який не знає, куди дітися з наболілими боками. [...] ґрунт закам'янів, як бетон, воли спотикалися через три кроки, й ніщо не могло примусити їх зайти в борозну.

Усе нуділо, мертвіло. Гибла худоба, падали від сонячних ударів люди. Розпач і безнадія, мов страхітливе всепоглинаюче багно, засмоктували серця. Протягом дня на вулиці не появлялась жодна жива душа. Лише надвечір на коротку мить робилось гамірно, а потім усе знову вмовкало, мов потужна, неосяжна, як блискавка, судорога накидала на оселі залізний зашморг.

[...] Мінйали і жебраки пророкували кінець світу, пекельні смерчі й западання землі. Відголоски про збройні сутички в різних кінцях світу блискавично облітали села і посилювали жах перед завтрашнім днем. Запанували нудьга і відчай. Невизначеність угамувала щоденні клопоти. Не скрипіли по хатах ткацькі верстати, смутком огорталися небілені стіни, ржавіли теслярські барди і мулярські кельні, навіть під циганськими шатрами не лунав передзвін ковальських молотків – для всіх завтра стало страхом, а нині перетворилось на чекання.

Безгоміння перед боєм – і те не настільки моторошне. Воно все-таки сповнене рухів хоч невидимих. А тут відчували, що десь збирається гроза, і очікували її безборонно, в муках, мов загодя звикаючи терпіти, боятися і мовчати.

Якось у спопеленому небі забринів літак. Скрізь позатикали вікна і молились, упавши ниць, а вночі від хати до хати блудили скривавлені люди, які покалічили самі себе в нестямі, в приступі істерії, і чіпляли до клямок «божі листи» – попередження про початок світового розгардіяшу» («Люди зі страху», [1, с. 74]).

У такому аспекті сонце змальовано як якась демонічна, пекельна сила – втілення самого страху, всесильного і непереможного, якого очікували безборонно, змирившись і зневірившись. Символічно, що ця посуха трапилася саме перед війною, чим і можна пояснити демонічність образу сонця: це попередження про смертельну небезпеку.

Але є і цілковито інший варіант сонця у творах Андріяшика. Це слабке, тьмяне сонце, нездатне прорватися крізь суцільну заслону хмар, які огортають світ: *«Знову посипав сніг. Хмара крутилась над селом, наче щось вистежувала-чаклувала, опускаючи завіси зі снігу, які витягувалися і тремтіли під низовим вітром, поблискували в нетривкому сонці, спадали додолу широкими хвилями, несподівано переривалися, ніби*

через благість матеріалу, а потім **валились велетенськими суволями, заступаючи гори і село**» [1, с. 82].

Власне, саме цей уривок демонструє основну функцію образу сонця у творах Андріяшика – воно трактується як **опозиція** до вічної мряки, темряви, дощів, туманів. Але воно слабше від них. Воно безсиле у світі страху, його там майже нема. Ось як автор сам говорить про сонце устами свого героя: *«Накрав дощ. Він пах небом, і хотілося дивитися на небо, недбало і ненапружено закидане білясто-синіми лілями хмар. Та в місті неба мало. Люди відвикають од сонця, пам'ять не сприймає краси міста, бо витвори людської праці запам'ятовуються лише тоді, коли дивитися на них разом з сонцем. Найдосконаліші нічні пейзажі не справляють враження. На сонці й смердючий лісовий гриб не був би таким огидним, як у сутінках нетрів. Якщо я довго не бачу сонця, мене охоплює туга і здається, що на мене щось чигає»* [1, с. 233].

Так, у світі Андріяшикових романів сонця нема майже ніколи – якої сили туга тоді тут панує, і відчуття, що на людину постійно щось чигає! Це і є світ страху та зневіри. Можна ще згадати, що сонце часто виступає метонімією Христа –

у такому аспекті маємо додаткові смислові відтінки. Світ, де немає Бога, приречений бути у вічному полоні страху і розпачу. «Там буде плач і скрегіт зубів»...

Отже, можна твердити, що Роман Андріяшик свідомо конструює такі хронотопи романів, які корелюють з їхньою смисловою домінантою – концептом страху. У всіх романах описано стан неспокою, недовіри, непевності, тривоги, самотності, безнадії, і організація хронотопу та експресивно-емоційне тло на стилістичному рівні сприяють творенню відповідної атмосфери та посиленню враження.

Очевидно, як перспективу подальшого дослідження логічно окреслити пошуки стратегій подолання страху в романах письменника. Так, можна запропонувати гіпотезу, що одним з рятівних від страху елементів у творчості Р. Андріяшика стає образ рідного дому. Покидання дому, віддалення від нього, перебування за його межами – це потрапляння у цілковиту владу світу страху, в якому людина беззахисна і безпорадна. Відповідно, дім виростає у метафору місця-притулку, місця захисного, бастіону, фортеці, де можна заховатися і вберегтися від усіх життєвих незгод та нещастя, можна сховатися від страху.

1. Андріяшик Р. В. Вибране / Роман Андріяшик. – К. : Український письменник, 2004. – 1076 с. – ISBN 966-579-158-3.
2. Василь Стефаник – художник слова / Прикарпат. ун-т ім. В. Стефаника; [Редкол.: В. В. Грещук та ін.]. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – С. 263–484. – ISBN 5-7763-8760-4.
3. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / Анна Вежбицкая; [пер. с англ. А. Д. Шмелева]. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 288 с. – ISBN 5-7859-0189-7.
4. Європейський словник філософій : Лексикон неперекладностей / ред. Барбара Кассен, Констянтин Сігов. – К. : Дух і літера, 2009. – Т. 1. – С. 279–287; С. 446–449. – ISBN 978-966-378-125-9.
5. Мельник Я. Деякі аспекти акцентуаційного підходу до аналізу творів Василя Стефаника / Ярослав Мельник // Науковий вісник Чернівецького університету. – Чернівці : Рута, 2002. – Вип. 140. Слов'янська філологія. – С. 181–196.
6. Тазетдинова Р. Р. Языковой концепт как базовый термин лингвокультурологии [Електронний ресурс] / Р. Р. Тазетдинова // Межкультурный диалог на евразийском пространстве : международная научная конференция, Уфа, Башкирский государственный университет, 30 сентября – 2 октября 2002 г. – С. 1–3. – Режим доступа: http://www.bashedu.ru/evrazia/f_s/f_tazetdinova.rtf. – Назва з екрана.
7. Ткачук Т. М. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем (мальований посуд) / Тарас Михайлович Ткачук, Ярослав Григорович Мельник [Національний заповідник «Давній Галич»; Прикарпатський ун-т ім. Василя Стефаника]. – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – С. 51–57. – ISBN 966-7365-69-7.

M. Fedoriv

LITERARY SETTING AND ITS FUNCTION IN EXPOSING THE CONCEPT OF FEAR IN R. ANDRIASHYK'S NOVELS

Proceeding from existing interpretations of the notion of concept, the author focuses on the definition that involves the linguistic picture of the world and thus permits to study the author's style through the basic concepts of his/her texts. Research into the setting of Roman Andriashyk's novels has been done through the prism of the dominant concept of fear and its stylistic potential.

Keywords: literary setting, concept, author's style, linguistic picture of the world.