

**Юджін-Ріпун І. М.,**  
доктор мистецтвознавства, член-кореспондент  
Національної Академії Мистецтв України,  
провідний науковий співробітник  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
Національної академії наук України

## ІЄРАРХІЯ ПРЕДИКАТІВ У ГОТИЧНІЙ ПОЕТИЦІ ІВАНА ФРАНКА

**Анотація.** Предекція, визначаючи цілісність тексту, співвідносить його з дискурсом та картиною світу, виділяє стрижневі об'єктні атрибути та розширює різні рівні їхньої абстрактності, які утворюють ієрархію. Аналіз предекції у прозі Івана Франка відсилає до абстракцій мартирологів життєвої літератури та готичних образів агонії. Це обґрунтовується переходами між рівнями абстрактності предекцій, трактованих як словесні маски.

**Ключові слова:** мартиролог, агонія, макропредикат, атрибут, вербальний фетиш, ситуація, абстрактність.

**Постановка проблеми.** Повернення стилістики «готичних» романів зазвичай пов'язують із «Джудом Темним» Томаса Харді (1895), зокрема з моторошною сценою вбивства дитячого головного героя першим сином, який опісля вчинив самогубство. Однак досі ще не привертала уваги «готична» поетизація жаків у вітчизняній літературі, у творах Івана Франка, де виявляються її першоджерела, закорінені в середньовічних образах агонії. Вже такі відверто детективні повісті, як «Для домашнього огнища», «Основи суспільності», «Перехресні стежки» з їх докладним психологічним аналізом зла і численними трупами спонукають вдатися до з'ясування походження тих специфічних художніх деталей, які неможливо пояснити самою лише естетикою натуралізму. Виникає потреба дослідити місце і призначення таких деталей в системі художньої картини світу.

Своєю чергою, для виявлення картини світу, що стоїть за поодинокими частковостями, розроблено дискурсивний аналіз, в основі якого лежить дослідження предекції як провідного чинника цілісності тексту. Виникнення такого методу пов'язують з іменем Т. ван Дейка, який знаходить у тексті «макроструктури – це семантичний зміст категорій» [1, с. 41], а для їх аналізу вдається до поняття макропредекату: «Для інтерпретації предекату ... встановлюється можливість його включення до загальнішого предекату ... два предекати разом можуть дати достатньо інформації для виведення макропредекату» [1, с. 64–65]. Це поняття з очевидністю впливає з уявлень про таксис та властиві йому множинність і неповноту предекатів (поліпредекативність і напівпредекативність) [12].

Варто відзначити, що такий підхід був відомий ще задовго до Т. ван Дейка. М.І. Жинкін відзначив, що в цілісному тексті, на противагу абстрактним ізольованим реченням, по-перше, «промовець виходить із припущення, що повідомлення невідоме слухачам, що воно є відповіддю на їхні питання» [5, с. 359]; по-друге, вжиті у повідомленні «слова не лише іменують, вони покладають або предикують ознаки, які відносяться до явищ. Це досягається тим, що в значеннях слів обирається така ознака, яка є спільною для різних явищ» [5, с. 360]. Отже, предекція передбачає, по-перше, відповідь як усунення неозначеності,

а по-друге, протиставлення абстрактних ознак назвам конкретних предметів. Від протилежної роль предекції для цілісності тексту засвідчує той виявлений А.Р. Лурією факт, що при деяких розладах мовлення «предективна функція, яка надає зв'язного характеру повідомленню, виявляється грубо порушеною», звідки робиться висновок, що «номінативна та предективна функції мовлення спираються на різні мозкові механізми» [7, с. 80]. Це знаходить свій вияв, зокрема, у відомому в логіці парадоксі «можливості предекції: як можна приписати чомусь щось відмінне від нього» [2, с. 148] – *ліс зелений, гора висока, вітер віє*. На таку трудність указує А.Р. Лурія, навівши приклад, що у давніх німецьких текстах «відсутні атрибутивні форми родового відмінку», який замінявся фігурою гендіадез – ситуативних парних синонімів: *mit Leidenschaft der Liebe* → *mit Leidenschaft and Liebe* (з *пристрастю любові* → з *пристрастю та любов'ю*) [8, с. 160]. Розв'язання такого парадоксу полягає в тому, що предикат протиставляється суб'єкту як абстракції вищого рівня.

У логіці це виявляється асиметрією відношення між суб'єктом та предекатом, для демонстрації якої наводять прислів'я «*не все золото, що блищить*»: “The attribute of glitter does not always indicate the presence of a gold object” [13, с. 208]. Із такої асиметрії рівнів абстрагованості випливає ієрархічна організація самих предекатів як їхня внутрішня властивість. Зокрема, сама природа категорій як рівнів ієрархії зобов'язана тому, що вони постають як предекати: «The categories are ... a classification of concepts ... considered as predicates» [13, с. 138].

У явній формі поняття ієрархії предекатів запровадила Т.М. Дрідзе, яка кладе в основу аналізу макроструктури тексту «зведення тексту до ієрархії комунікативних програм або структури різнопорядкових предекцій» на противагу мікроструктурі як «виділенню логіко-фактологічного ланцюжка» [4, с. 87]. Зокрема, насамперед виокремлюється «комунікативний намір автора, його задум (ми назвемо це предекцією першого порядку)», далі йдуть нижчі рівні – «тези-аргументи», їх «пояснення», «ілюстрації», що становлять предекції нижчих порядків [4, с. 88–89]. Застосування таких прийомів дискурсивного підходу до окресленої проблеми готичних ремінісценцій у І. Франка постає дослідницьким завданням.

Методику дискурсивного аналізу Т. ван Дейка застосовували для аналізу інтерпретації тексту, де макропредекати отожднювалися фактично з гіпернімами. Констатувалося, зокрема, що «першорядним завданням для піддослідних поставало завдання вибору найбільш відповідних дієслів для гіперонімічного опису дій персонажів ... слово або словосполучення у вихідному тексті при передаванні піддослідними прочитаного заміняються гіперонімічним терміном» [3]. Такий погляд ви-

дається дещо спрощеним. Макропредикат постає зазвичай не як гіпернім стосовно вжитих у тексті позначень, а як імплікація, висновок із цілої сукупності предикатів. Це особливо ясно постає у детективі, де предикат ЗЛЮЧИН, який приписується одному з персонажів, у принципі не може бути гіпернімом його вчинків, інакше мали б справу не із загадкою для розкриття, а з протокольним описом поведінки.

Положення Т.М. Дридзе про предикатну ієрархію розвинула Н.В. Чепелєва для забезпечення методів психологічного дослідження читацьких стратегій. «Текст розглядається як ієрархія смислових блоків – предикацій .... Мета повідомлення (предикація першого порядку). ... Основні елементи загального змісту (предикація другого порядку) ... Ілюстративні елементи». [10, с. 86]. Тут уявлення про інформаційні рівні (шари) тексту по суті збігається з поняттями мовленнєвих реєстрів і стратифікації тексту. Спостереження А.А. Кібрика дають можливість простежити зв'язок між ієрархією предикатів та звичним поняттям таксису: «Нефінітні, зокрема дісприслівникові, предикації тісніше пов'язані зі своїми головними предикаціями, ніж дві сурядні фінітні предикації між собою ... Каузальні семантичні зв'язки сильніші, ніж зв'язки переліскового типу» [6, с. 90]. Відтак текст постає як потенційний гіпотаксис, в який може бути перетвореним для унаочнення предикатної ієрархії. Ієрархія предикатів у тексті фіксує результати процесів абстрагування, що дає змогу виявити відношення образів тексту до абстракцій картини світу. Її аналіз дає змогу розкрити ті абстракції, які становлять передумову письменницьких задумів.

**Мета статті** – здійснити дискурсивний аналіз рівнів абстрактності предикатів прози І. Франка для виявлення першоджерел «готичних» образів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Одну з особливостей прози І. Франка становить підвищена увага до образів смерті з докладними сценами конання і описами мертвого тіла. Така деталізація суголосна стилістиці натуралізму, але звернення саме до «останніх справ» відсилає до давніших коренів таких образів, зокрема до середньовічних танців смерті і до описів страждань у мартирологах із житійної літератури. Зрештою, на мартирологи посилається сам письменник у своєрідному видінні «Рубач» (1886), де подається докладний опис трупів закатованих борців, про яких проводир у видіннях говорить автору: «*Се самі мученики*». Водночас описи агонії відсилають не лише до агіографії, але і до загальної картини світу пізнього середньовіччя, до образів смерті, де, як відзначив Й. Хейзінга, простежуються три панівні мотиви: «де поділися всі ті, які колись наповнювали світ пихою» (мотиви марноти), «розкладу цілої людської краси» та «мотив Танців Смерті» [14, с. 168]. В оповідному поданні таких мотивів деталі предикатів відсилали до абстракцій есхатології, і саме такий підхід простежується у творах І. Франка [11].

Взірець готичного образу смерті подає вже відомий епізод знайдення трупа робітника Півторака у першій редакції повісті «*Voа constrictor*», до того ж натуралістичні деталі в журнальній версії 1878 р. чисельніші, ніж у окремому виданні 1884 р. Герман Гольдкремер, власник родовища нафти, з якої витягають трупа, «*дивився в темну глибину*». Цей предикат повторюється в описі тричі, а наостанку додається «*кі задеревенів на місці*». Подані тут предикати ТЕМРЯВА, ГЛИБІНЬ, ЗАДЕРЕВЕНТИ не лише характеризують конкретну подію. Родовище уподібнюється пеклу – тому царству темряви, де зосереджено ворожі людині сили і де панує «князь темряви». Заціпеніння героя тут

указує на переживання страху, а не на його стан у цьому епізоді. Отже, вже в першій половині епізоду наводяться три атрибути, які відсилають до абстракцій інфернальної картини світу. Ще яскравіше ця картина окреслюється в другій половині, де «*виринала-виходила вгору на світло страшна, почорніла труп'яча голова*», в якій герой «*бачив виразно нелюдський зловбий усміх на тих щербатих щоках*». У журнальному варіанті тут стояли ще такі деталі, як «*на беззубих вустах*» та «*безм'яси щоки*», які увиразнюють макропредикат ВИЩИРЕНИЙ ЧЕРЕП. Зрозуміло, що в цьому епізоді така предикація слугує не протокольному описові подій, її призначення – створення названої автором абстракції ЗЛИЙ СМІХ, яка є атрибутом інфернальних сил.

Відсилання через предикати до абстрактних уявлень картини світу має місце і там, де відсутня натуралістична деталізація образів смерті. Приміром, твір «*Основи суспільності*» (1894) являє собою класичний детектив: пограбовано і важко поранено (а можливо, і вбито) сільського священика отця Нестора, який належав колись до числа залицяльників тамтешньої поміщиці Олімпії. Розкриття злочину не відбувається, але водночас автор дає відверті натяки на те, що злочинець – син поміщиці Адаць. Тут І. Франко фактично йде тим же шляхом, що й Ч. Дікенс у «*Нашому спільному друзі*» та в останньому, незавершеному романі «*Таємниця Едвіна Друда*». Предикати дають читачеві вказівку самостійно здогадатися про винуватця подій. Тут автор іде шляхом середньовічних видінь, де читач через демонстрацію алегорій повинен самостійно робити висновки. Вже сцена зустрічі Нестора та Олімпії демонструє народження антипатії, яке провіщає неминучу розв'язку. Опис жадоби як згубної пристрасті Нестора, проведений у стилі повчання, становить ще один чинник зловісних очікувань, а наступний епізод із замахом на його пограбування сусідом підказує подальший перебіг подій. Стилістика середньовічних видінь демонструється у сновидіннях Олімпії в 9-му розділі так само, як в «*Едвіні Друді*» злочинець Джаспер «серед напівмарення розповідає ..., що сотні разів повторював у своїй уяві, що одного разу здійснив наяву» [9, с. 241].

Цей візіонерський спосіб викладу повертається і в завершенні наступного розділу, де зростає тривога, очікування злочину: «*Границя поміж сном і дійсною правдою помалу-малу затиралася чимраз більше*». Відтак деталі розгортання детективної фабули тлумачаться не як реалії речових доказів, а як абстракції, що дають підставу розглядати події як МІСТЕРІЮ. Завершення першої частини, де зроблено всі можливі натяки, відсилає до нічної темряви як свідка: «*А стара чарівниця – ніч ... чула ще далеко більше ... Вона любить дразнити людей ... Вона як добрий режисер ...*». Зазначимо, що такий же макропредикат НІЧ ЯК СВИДОК постає у сцені пограбування робітничої каси Мортком у незавершеній повісті «*Борислав сміється*»: «*Ніхто не бачив сього, хіба білолиций місяць*». Тут на додаток цей макропредикат подається у вигляді НІЧ ЯК ЛИЦЕДІЙ, а детективні події тлумачаться у ключі містеріального театру. Предикація тут подає абстрактні ознаки, за якими читачеві пропонується відтворити відсутні ланки подій. Саме мотиви театру виводяться у 2-й частині після знайдення Нестора, де Олімпія «*говорила незвичайно лагідно ... і в голову не приходило сумніватися в правдивості*» (розділ 5). Водночас раніше в розмові з можливим мимовільним свідком злочину слугою Гадиною поведінка цілком інша, коли «*по лиці розлилася смертельна блідота ... Гадина не бачив цього*» (розділ 2). Демонструється лицедійство, де БЛІДОТА спростовує ЛАГІДНІСТЬ,

тому саме СУМНІВ стає тим предикатом, який віднесено до поведінки Олімпії. Атрибути поведінки персонажів подаються як вербальні маски, за якими читачеві належить знаходити справжній сенс.

Подібний виклад подій за натяками, які відсилають до макропредикату, здійснено і у фіналі повісті «Великий шум» (1907), де йдеться про історію подружжя двох дочок графа пана Суботи, Галі та Євгенії. Коли чоловік Галі, селянин Дум'як, убиває під час сварки в шинку місцевого донощика Годієру, це виправдовується судом як учинок на власний захист. Натомість розповідь про вбивство чоловіка Євгенії, розпусного польського графа, під час перебування у Венеції починається зовні відвертим зізнанням: «Я вбила його! ... Але лише морально». Та з її розповіді про чоловіка випливає, що вбивство було справжнім, за допомогою найманого вбивці (за італійськими реаліями, так званого *браво*, описаного в однойменному романі Ф. Купера): «Він швидко з гондольєром, та й сьому самому не треба було довше часу, щоб наскрізь пізнати польського графа ... Він ввійшов з глибоким поклоном, як жебрак ... Я дала йому щедру милостиню ... Рано на другий день знайшли гондолу перевернуту догори дном, але графа ані гондольєра ані сліду». Ієрархія предикатів, які засвідчено в оповіді, дає змогу відтворити ланцюжок ЖЕБРАЦТВО – ГРОШІ – НЕЩАСТЯ. Тут відтворюється схема оповіді, властива італійській середньовічній новелі. Автором наводяться лише абстрактні ознаки, за якими читачеві пропонується відтворити конкретні дії.

«Для домашнього огнища» (1892) являє собою мелодраму, і саме в такому прочитанні повість було екранізовано 1970 р. Капітан Антін Ангарович повертається до Львова до дружини Анелі після п'ятирічної служби в Боснії, в офіцерському клубі дізнається про причетність дружини до організації проституції, сприймає це як образу, на двобої застрілює того, хто це сказав, опісля поліцейний агент Гірш у шинку розповідає йому подробиці, а дружина після арешту спільниці вчиняє самогубство. Однак і серед мелодрами знаходиться місце для готичних гротесків: йдеться про предикат КРОВ ІЗ БРУДОМ, який виринає в невідступному видінні головного героя одразу після двобою: «Два червоні потічки крові ... спливали на брудний, заболочений поміст і розливалися на нім в кружок». Те, що такий мотив не випадковий, посилюється і згаданими героєм словами Мефістофеля (у цитаті з Гете). Тут варто згадати оповідання «Вбивство» (1895) А.П. Чехова, де подібні ознаки характеризують свідомість персонажа («*Но ничто не было так страшно для Якова, как вареный картофель в крови*»). Подібні предикати, функціонуючи як вербальні маски видіння персонажів, виділяються з цілого опису і стають своєрідними фетишами. Ще одна ознака виявляється в душі головного героя, яку можна окреслити як макропредикат СТРАХ: «*Одноднісіньке слово держало в своїх пазурах цілу його істоту ... Поліція!*». Надлюдська сила насильства тут постає вже як відчужена від суспільства абстракція, як фетиш. Саме нездоланий страх, породжений таким фетишем, разом із прагненням порятувати чесноту родини перед фантомами суспільної думки, веде до самогубства Анелю.

Детективна повість «Перехресні стежки» (1900 р., екранізовано 1993 р. під назвою «Пастка») демонструє інтерпретацію натуралістичних подробиць як абстракцій інфернальної картини світу. Адвокат Євгеній Рафалович зустрічає давнього знайомого Валеріана Стальського, з дружиною якого Регіною

вони колись кохалися. Старе почуття повертається, даючи привід для вияву злості чоловіка, якого Регіна вбиває і зникає, загинувши від падіння в ріку. Водночас двоє шахраїв, Шварц і Шнадельський, обкрадають і вбивають лихваря Вагмана, імітуючи його самогубство. Підозра падає на Рафаловича, але після втечі та в'язання Шнадельського все з'ясовується. За такою зовні прозорою драмою ревностів стоїть значно складніший внутрішній світ персонажів, яким мотивуються вчинки. Вже на початку повісті зустріч старих знайомих викликає у Рафаловича перший спогад про катування тварини (кота, що з'їв шматок ковбаси) Стальським, який «*вішав за шию, прищепивши хвіст розколотим з одного кінця поліном, виривав пазурі, випікав очі ...*», а згодом «*щоночі причувалося жалібне м'явкання, мов плач малої дитини*». Такі подробиці відсилають до способу оповіді в життях мучеників. Тоді окреслюється предикат ЗЛІСТЬ, який стає ознакою Стальського і визначає його вчинки. Про таке призначення свідчить і наявність схожої сцени на початку повісті «Лель і Полель» (у польському та українському варіантах, у тому числі в окремому надрукованому прижиттєво уривку під назвою «Ян-друсси», 1905), де один хлопець заходився «лікувати» котеня: «*Котятище захорувало на живіт ... Спарила те молоко, відставила набік ... Як вам шубовснемо легесенько котя до молока, як котя відразу не м'якне, мов скажене ... вся шерсть із нього облізла і лишилася в горщику*». Ця подія не містить садистського спрямування і провіщає абсурдність буття, хаос з атрибутом ШЕРСТЬ У МОЛОЦІ. Однак істотною тут видається не сама по собі подробиця, а та абстракція БРИДОТИ, яка стоїть за нею.

Створення абстракції на початку повісті стає вичуванням подальших подій, де вирішальну роль відіграє не самотійна активність персонажів, а несподівані вчинки місцевого дурника, юродивого Барана, який водночас виконує роль підглядача, шпигуна: Вагман доручає йому віднести на пошту листа з інформацією про фінанси, той потрапляє до рук Шварца, який, дізнавшись, що вхід до хати незамкнений, здійснює злочин; тоді ж Баран вистежує візит Регіни до Рафаловича і доносить про нього чоловіку, провокуючи скандал; він зіштовхує з мосту Регіну, коли та після вбивства чоловіка вийшла на вулицю. Отже, юродивий трактується як уособлення макропредикату ДОЛЯ, як зловісний ФАТУМ. Він стає ходячою ознакою, атрибутом, що визначає перебіг подій у житті інших персонажів. Його постать має не самотійне значення, а персоналізує загрозу для інших. Тут абстракція, втілена в особі, стає фатальною силою, здатною вбивати.

Така сила абстракцій особливо наочно демонструється в докладно виписаній сцені вбивства Стальського Регіною, де розгортається психологічна мотивація вчинку. Після того, як п'яний чоловік заснув, Регіні насамперед ввижається мертва винуватиця її одруження – «*лице тітки ... воно ... робиться страшенною гнилою машкарою, розхляє гнилі уста ...*», а далі «*з труни висунена труп'яча рука киває на неї*». Тут не лише відтворено типові образи середньовічних танців кістяків. Атрибути МЕРТВА ГОЛОВА і МЕРТВА РУКА відсилають до відомого мотиву «мертвий хапає живого». Поруч із цим видінням Регіна згадує пісеньку, почуту в дитинстві від няні, і кілька разів ця пісня сприймається нею, «*мов жалібний бренькіт мушки, замотаної в павуковій сітці*». Тут повторений рефрен порівняння відсилає до предикату ПАВУТИННЯ як абстракції зла: досить нагадати, що Вельзевул як назва дияво-

ла означає дослівно «володар мух», тобто павук. Так алегорії середньовіччя виринають в уяві зацькованої жінки.

Наступний крок до вбивства здійснено, коли до її поля зору потрапляє «сікач, яким вона нині рано колола цукор, і молоток». Тепер замість пісеньки в її вухах лунає інший рефрен: «... чи буде трепотатися? – повторив ... чужий страшний голос». Вона відчула, що «на дні серця... устає якась нова грізна сила, незалежна від її волі ...». Отже, ФАНТОМ опанує Регіною, змушує брати в руки побутові предмети як ЗБРОЮ. Вона зауважує ще один імпульс до дії: «... хробачок стукає в стіні... Чому лише чотири стуки? А, більше не треба, – мовить у її нутрі ... брутальний голос ...». Тепер все готове для вбивства – вона «легенько прикладає вістря сікача до тім'я Стальського ... чотири рази б'є ...». Додамо, що точнісінько такий образ подано на картині Альфреда Кубіна «Гарячка» (1931 р.), де зображено чоловічка, який молотком вбиває залізо в голову пацієнта на стільці. Сприйняття поодиноких спостережень як віщих знамен, як абстракцій для керування діями (тут – чотири стуки) є загальною властивістю психічних розладів, достеменно відтворених письменником.

Новела «Odi profanum vulgus» (1899), де опис повсякдення «заграничного політика» пана Вінкентія супроводжується тінювим рівнобіжним життєписом його байстриюка Петруся, зовні нічим не відрізняється від тогочасних побутових історій. Але розв'язка тут – апокаліптична картина пожежі, в якій гине «побічний» син пана разом із багатьма іншими нещасними бідаками. Макропредикат ЦІЛЕ ПАЛЕННЯ (дослівне значення грецького терміну «голокоств») тут розгортається у щонайменших подробицях: «З обгорілого сіна вистирчувало щось чорне, грубе ... можна було розпізнати пару ніг у чоботях ... се були самі ноги – решта тіла згоріла на вугіль. ... Знайшли другого, третього, десятого ... Цілий ряд страшно обгорілих, повикривлюваних голяків ... в стирті була не одна така нора; ... в кожній повно трупів, та голів ... ». Ці страшні ознаки закарбувалися в головного героя, який в п'яній сповіді в епілозі згадує: «Ніжки згоріли, животик згорів, кишечки видно», – перед тим, як процитувати Верлена. Гротеск такого зіткнення бачення і цитати очевидний. Призначення таких докладних перерахунків неможливо пояснити самою лише потребою правдивого опису: ознака РОЗЧЛЕНОВАНЕ ТІЛО становить атрибут мучеництва і відсилає до інфернальної картини світу. Як і в «Холодному домі» Ч. Дікенса, де суєтність слави і спільність людської долі верхів і низів символізує постаць підмітальника вулиць хлопчика Джо, а вуличний порох стає основою цієї спільності, тут видимий добробут виявляє невидимого супутника в міських злиднях, а попіл згорілих стає пересторогою марноти життя.

Такий же макропредикат постає у фіналі повісті «Яць Зелепуга» (1887), де головний герой, знайшовши на своїй землі родовище нафти і продавши її визискувачеві Менделю за мільйон, опиняється не лише ошуканим (у контракті вписано мільйон крейцерів замість ринських), але й обкраденим серед сну вночі і спаленим тим же таки Менделем: «З-під печі вигребли люди й напівперепаленого трупа. ... пробудившись серед вогню, хотів схватитися під піч, але не встиг се зробити ... ноги і нижча часть тулуба ... сталися жертвою пожежу». Предикатна ієрархія тут подає історію подій, від пробудження серед вогню до спалення живцем. Про те, що сталося перед тим, розповідається голосом спостерігача – невидимого свідка: «... Осторожно ступаючи на босих пальцях, увійшов

Мендель ... взяв зі стола каганець і поставив на землю, на котрій ... лежав околит соломю». Такі реалії, як КАГАНЕЦЬ БІЛЯ СОЛОМИ, СХОВОК ПІД ПІЧЧЮ, ФРАГМЕНТ ТРУПА – це не лише натуралістичні деталі. Вони осмислюються як абстракції, відсилаючи до образів мучеництва. У другій редакції «Воа constrictor» (1878) подібний макропредикат ПІДПАЛЕННЯ пояснюється з цинічної сповіді Дувідко, сина Германа Гольдкремера: «Хотів побачити, як позриваються від гуку ... Один, осліплений полум'ям, просто бовтнувся в горючу яму». Тут подано предикат СПОГЛЯДАННЯ МУКИ як ознаку інтенції садистського збочення. Так образи готичної агонії прозирають через поверхню побуту.

**Висновки.** Предикати прози І. Франка відсилають до тих абстрактних атрибутів, які містяться в агіографії мучеництва, в середньовічних танцях кістяків, у повчальних прикладах мартирологів. Позначення побутових реалій, натуралістичні подробиці стають абстракціями, дістаючи значення атрибутів узагальнених образів картини світу. Зокрема, такі абстракції перетворюються на фетиші і фантоми, здатні керувати людськими діями, визначати прийняття рішень. Відособлення деталей від оточення як предикатних ознак, перехід від одного рівня абстрактності до іншого відкриває можливості співвіднесення прозаїчних текстів із цілісною картиною світу.

#### Література:

1. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк – Благовещенск: Благовещенский государственный колледж им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000 – 308 С.
2. Гокиели Л.П. Логика [Т. 2] / Л.П. Гокиели – Тбилиси: Мецниереба, 1967 – 272 С.
3. Гусаренко С.В. Семантические операции по выведению макропропозиций / С.В. Гусаренко, Н.А. Породеева // Научный журнал Кубанского Государственного Аграрного Университета, 2013 – № 85(01) [электронный ресурс] <http://ej.kubagro.ru/2013/01/pdf/45.pdf>
4. Дридзе Т.М. Текстовая деятельность в структура социальной коммуникации. Проблемы семиосоциопсихологии / Т.М. Дридзе – М.: Наука, 1984 – 228 С.
5. Жинкин Н.И. Механизмы речи / Н.И. Жинкин – М.: Изд. Академии Педагогических Наук, 1958 – 370 с., табл.
6. Кибрик А.А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе / А.А. Кибрик / Дисс. в виде научного доклада ... д. филол. н. М., 2003 – (РАН. Институт языкознания) – 90 с.
7. Лурия А.Р. Основные проблемы нейролингвистики / А.Р. Лурия – М.: Изд. Московского университета, 1975 – 254 с.
8. Лурия А.Р. Этапы пройденного пути. Научная автобиография / А.Р. Лурия – М.: Изд. Московского университета, 1982 – 184 с.
9. Чегодаева М.А. Тайна последнего романа Дикенса (опыт реконструкции) / М.А. Чегодаева / Мастера классического искусства Запада. М.: Наука, 1983 – С. 227–286.
10. Чепелева Н.В. Текст і читач: посібник / Н.В. Чепелева – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. – 124 с.
11. Юджин-Рипун І.М. Дієслівний стиль у ліриці Івана Франка / І.М. Юджин-Рипун // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: філологія. Одеса, 2015. Вип. 19. Т. 1. – С. 170–174.
12. Юджин-Рипун І.Н. Сценарий как интерпретация субъектно-предикатных отношений текста / И.Н. Юджин-Рипун // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: філологія. Одеса, 2016. Вип. 22 – С. 160–164.
13. Coffey P. The Science of Logic. Vol. 1 / P. Coffey – New York: Peter Smith, 1938 – XX, 445 p.
14. Huizinga J. Jesien sredniowiecza. Przelozyl T. Brzostowski / J. Huizinga – Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy, 1974 – 482 S.

**Юдкин-Рипун И. Н. Иерархия предикатов в готической поэтике Ивана Франко**

**Аннотация.** Предикация, определяя целостность текста, соотносит его с дискурсом и картиной мира, выделяет ключевые объектные атрибуты и расслаивает разные уровни их абстрактности, которые составляют иерархию. Анализ предикации в прозе Ивана Франко отсылает к абстракциям мартирологов житийной литературы и готическим образам агонии. Это обосновывается переходами между уровнями абстрактности предикатов, трактуемых как словесные маски.

**Ключевые слова:** мартиролог, агония, макропредикат, атрибут, вербальный фетиш, ситуация, абстрактность.

**Yudkin-Ripun I. Predicates' Hierarchy in Ivan Franko's Gothic Poetics**

**Summary.** Predication determines textual integrity and enables its being referred to the entire discourse and world's map, it selects the key attributes of objects and stratifies different levels of abstractedness that build up a hierarchy. The analysis of predication in Ivan Franko's prose refers to the abstractions of the martyrdom reflected in hagiography and to the Gothic images of agony. It can be substantiated with the transitions between different levels of predicates' abstraction regarded as the verbal masks.

**Key words:** martyrdom, agony, macropredicate, attribute, verbal fetish, situation, abstractedness.