

## ОЙ У ПОЛІ ВЕРБАЛІЗАЦІЯ, А ПІД НЕЮ – ГЛОБАЛІЗАЦІЯ

А є ще й таке вчене слово – *біфуркація*. Це коли або так, або навспак. У школі вчили: не можна давати визначення простенько: «це коли». Аж тепер наважився: навпростець – ближче. А ширше – у кандидатській дисертації моєї колишньої аспірантки Зої Шевчук «Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі» (2005), де йдеться й про такі пункти біфуркації, коли історія могла піти зовсім в інший бік, але внаслідок тих чи тих обставин, часом геть не епохальних, порухалася в протилежний. Див. також книжку Дмитра Шурхала «Українська якбиТОлогія : Нариси альтернативної історії» (2007). Оскільки художня мова не тільки визнає, а всіляко культивує умовний спосіб, то на цьому й будуються постмодерні зводина з історією (як-от у романах Василя Кожелянка).

Щодо власне історії, то вельми цікавим видається її трактування як виключно вербального дискурсу (себто, балаканини-писанини з приводу подій), але особисто мені *щось* не дає визнати того, що є для такого трактування ледь не аксіомою: відсутності вищого промислу. А ще – не вдається відмовитись од *чуття* залежності отакої, а не інакшої ходи історії від людської грішності й праведності, нищості й величі, скромності й пихатості та й багатьох інших об'єктивних і суб'єктивних вад і чеснот.

Зокрема й від зарозумілості «чистого розуму». У нашій сфері це виявляється і в тому, що сказати якомога закрученіше й іншомовніше означає бути науковішим. Дозволю собі один *мемуаризм* (жанр такий) – невигадану історію з викладацької практики. Відбувається захист дипломної роботи спеціаліста з української мови та літератури. Тема – «Особливості вербалізації національних символів у текстах Шевченка». Стоїть за трибуною студентка, читає «Пояснювальну записку», довго, з усіма там актуальностями, теоретичним підґрунтям тощо, всі ніби й слухають, але спека, за вікном доцвітає каштан, у повітрі стоїть суха нудота, тож для пожвавлення прошу відповісти на простеньке запитання ще з першого курсу: що таке символ, чим одрізняється від алегорії чи емблеми. – Мовчок. – Ну гаразд, а які ж національні символи розрізняєте? – Теж щось невиразне. – Добре, а скажіть, що воно ото таке – вербалізація? – Мовчить. – Чи не від *верба*? – жартую, щоб вивести із заціпеніння. – Наприклад, українська *верба* як національний символ. У Шевченка: «*А над самою водою / Верба похилилась; Аж по воді розіслала / Зелені віти / А на вітах гойдаються / Нехречені діти...*». У Симоненка саркастичне: «*Націоналізм у гілці тій буя, / Вороже серце в дорогій вербині!*». У народних піснях: «*Ой у полі верба, / Під вербою – вода, / Ой там дівчина воду набирала / Хороша й молода*», або «*На взгороді верба рясна / Там стояла дівка красна*» – така, як оце ви, – підбадьорую. – Мовчить. – Таж вербалізація – ословлення, – підказую, не витримавши. Погоджується. Між іншим, видно, що й пісень теж не знає.

Оце така в нас біфуркація теорії та практики. Певна річ – не назагал; ясно, що тут міг датися взнаки і психічний стан, і багато чого іншого. А водночас убачаю в цьому й досить показовий симптом. Ми так передали куті меду з термінологічним оснащенням та множинністю методологій і методик, що виходить знову національно, за Шевченком, тільки поміняймо Шафарика і Ганка на Фуко і Барта. Так і профукаємо-пробіфуркаємо верби й дівчат. А яка ж була горда: «*Не великий ти пан / Та й напій коня сам: / Впала роса, а дівчина боса / – Ніженьки зростить собі...*». А неримований рядок наприкінці – яка художня довершеність, який смак!

І вже у філологічних дисертаціях з'являється дивовижна мішанина сучасної теоретико-методологічної оздобленості й старої, як світ, глухоти до слова, його музики, його питомої глибини. Приклади – на кожному кроці. Причому навіть у гарних роботах. Ось, наприклад, молода дослідниця виявила сміливість розглянути й проаналізувати надзвичайно складну й переломну в творчості Павла Тичини збірку «Замість сонетів і октав», що довго перебувала ніби поза літературним процесом, хоч насправді була етапною і знаковою. Недарма ж у записнику останніх літ Леонід Новиченко кілька разів згадає цю книжку, причому досить нищівно оцінює свою колишню позицію: «Правда, і я щодо згаданої збірки теж наверхав [чрзб.], але йшов, принаймні, за значними даними тексту, його образних ідей і настроїв, але оскільки намагався бути «послідовним марксистом», оцінка книжки [є] глибоко невірною. Та все ж, принаймні, тут не було дрібненьких

хитрощів, видавання поросля за карася...» (Слово і час. – 1999. – №7. – С.52]. Крім того, ще в журналі Радянське літературознавство» (1989, №3 і №4) Л.Новиченко надрукував статтю «Тичина і його час: незайві доповнення»: видно, до останніх днів муляла видатному українському критикові (а він таким і лишається) ота його послідовність. Дослідниця підходить до книжки вже з протилежними оцінками, подає огляд проблем її вивчення, розглядає семантику та поетику. Загалом успішно. Але є й зворотний бік: надто вже навпрошки витлумачуються художні образи, так, ніби йдеться не про поезію, а про антиреволюційний трактат публіциста чи реферат науковця. Наприклад: «Історична частина вступу конкретизує результат протистояння світла й темряви, даючи зрозуміти, що перемога темряви в конкретно-історичних умовах – це перемога революції». Ліричний герой Тичини «належить до певного прошарку суспільства – інтелігенції», він то «приходить до висновку», то «висуває звинувачення», то показує «на прикладі антитези...», то дає «вказівку»; а то ще «упадає в око певна прихильність автора до правої сторони»; а «у главі "Порожнеча" міститься підсумок практично всіх думок, висловлених у попередніх главах». Яюсь би гнучкіше про поезію, адже вона переймається не лише думками і не насамперед думками, а почуттями, без яких **розумовий «сухий залишок» неминуче стає спотворенням**. Зразки застосування значно тоншої дослідницької стилістики можна знайти і в того ж Л.Новиченка, скажімо, в його книжці «Поетичний світ Максима Рильського», а концептуальний підхід до художньої літератури – навіть у назві його книжки: «Не ілюстрація – відкриття».

Тим часом ледь не сніговою лавиною нарастають суконні тексти, де звучать отакі шедеври: « – простеження трансформації в історичній драматургії Л.Старицької-Черняхівської і вичленення духовних пошуків та утвердження національної свідомості». Коряки й равиоки відпочивають.

Ось ще одна гарна (справді!) дисертація, присвячена синтетизму творчого мислення І.Франка. Тут досить часто вживається й модний нині термін *стратегія*, та коли з'являється ще й *читацька субстратегія*, то я не певен, чи це краще од *співтворчості*: там хоч не так військово. А коли стверджується, що «неусвідомлені аспекти людської психіки» є для Франка «потенційними механізмами урухомлення авторської стратегії», то це нагадує оксиморон: якась усвідомлено-неусвідомлена стратегія. Чому не *стиль*?

Під поняттям *синтетизм творчого мислення* дисертантка розуміє «здатність митця до моделювання відкритих художніх текстів, зорієнтованих на активну співпрацю читача й низку інтерпретаційних альтернатив». Згадаймо Франкове порівняння письменника з деревом, яке корінням углибає в рідну землю, а кроною – в атмосферу інтернаціонального культурно-мистецького життя. Отже, те дерево *синтезує* соки землі, повітря, сонячну енергію і росте як самодостатній текст – оце його унікальна здатність, але воно навряд чи стратегічно погодиться на те, щоб інтерпретатор робив з нього наприклад, кущ або пеньок. Він, інтерпретатор, усе-таки паразит, бо видає пара-лельний текст, часом ріже гілку, на якій сидить, уриваючи собі щось від того синтезу, мук і радощів творця. Не варто плутати творчої насолоди від тексту з паразитарною насолодою інтерпретатора. Певна річ, не можна відкидати здобутків сучасної герменевтики й семіотики, але не можна не бачити й того, що незрідка це було *відкриттям велосипедів*, адже про множинність інтерпретацій говорив майже півтора століття тому не знаний французькими семіологами О.Потебня. І притому був діалектичніший, бо спостеріг сумісне існування в кожному художньому творі протилежних якостей: *визначеності* й нескінченності обрисів.

Наразі вже є потреба наголошувати на першій частині тієї пари – визначеності. Зрештою, дисертантка саме в цьому ключі здорового дослідницького глузду, співробітництва з автором і працює. Вона лиш дуже обставляється цитатами з сучасних семіологів, причому іноді без потреби. Ну, приміром, коли прагне підкріпити свій робочий термін осмисленням *нібито* Лотманового поняття «творче мислення/творча свідомість» (обидві словосполучки – із того ж таки явища, яке Б.-І.Антонич назвав «розумовим світоглядництвом та його диктатурою», а їх коріння варто шукати значно глибше, наприклад у Гегеля – «художня свідомість»). Ось наведена цитата з Ю.Лотмана: «...кожна свідомість містить у собі здатність до логічних операцій, тобто до трансформацій певних вихідних висловлювань [що то за трансцендентні такі *вихідні висловлювання*? І чому свідомість має справу тільки з *висловлюваннями*, а не, наприклад, із *думками*? А художня свідомість – усе-таки, вибачте, але і з *почуттями* – тут і далі вставки у квадратних дужках мої. – А.Т.] згідно з визначеними алгоритмами [ким визначеними? може, ліпше було перекласти «определенными» як «певними»?], й елементи творчого мислення. Останнє пов'язується зі здатністю трансформувати вихідні положення непередбачуваним чином» [ким не передбачуваним?].

За всієї поваги до Ю.Лотмана та його школи, особливого наукового відкриття в цьому тексті не бачу. Нібито існують апіорі такі собі трансцендентні чи попередні вихідні висловлювання, які логічне мислення однієї з наших півкуль має право трансформувати згідно з ськими-такими алгоритмами (чи *визначеними*, чи й *певними*, але все одно це істотно не змінює суті фрази – алгоритми існують також апіорі, це такі собі мислительні кліше), а от «елементи творчого мислення» пов'язуються зі здатністю трансформувати ті ж таки вихідні положення не передбачуваним кимось (очевидно, сальєрівською розумовою півкулею) чином. Тобто, в наведеній цитаті ускладнено досить-таки просту, аж до банальності думку. А саме: є мислення нетворче, стандартне, алгоритмічне, і є творче, здатне бути й алогічним. Але, по-перше, оця випрозорена думка стає чіткою. Але, по-друге, виходячи з цитованого «вихідного висловлювання», найбільш творчим може бути мислення олігофрена чи ідіота. Але, по-третє, ми маємо говорити не про *творче мислення взагалі*, а про *особливості художнього творчого мислення*, а ще ліпше – *мислення-чуття*.

В іншому місці дисертації двічі повторено й виділено курсивом думку *нібито* Р.Барта, що в художньому творі як смисловому континуумі *важливе все*; варіант – у структурі важливе все. Що континуум, що структура, що нехай буде гречка, а думка не нова. Справді, в художньому творі, якщо він таки *художній*, і якщо *твір*, важливе все. Можна було обійтися й без Барта. До того ж тут він був ще структуралістом, а потім став постструктуралістом і заперечував собі попередньому. І знову ж таки, чому тільки у *смисловому* континуумі? Що ж ми так назираємо лише на раціональну півкулю, адже – мушу раз у раз повторювати – йдеться про мистецтво! Далі дисертантка наводить іншу велемудру цитату з Р.Барта, де доведено до абсурду фетишизацію безлико-всюдисущого й водночас агресивно-всепожирального тексту. Пора вже говорити про це не тільки в душі «розумний, аж страшно», а й десь часом так: «не треба нас дурити!». Ну, гаразд, не так брутально, а все-таки критично. Ось та цитата: «Текстові властива множинність [гаразд, нема заперечень, про "велосипед" Потєбні вже йшлося]. Це означає, що у нього не просто декілька смислів, а в ньому здійснюється сама множинність смислу як така – множинність неусуненна, а не просто допустима. [Тут уже можна сперечатися: наприклад, байки з мораллю все-таки тягнуть до повчальної однозначності – згадаймо бодай «Вовк та Ягня». А далі й зовсім спірне]: У тексті немає мирного співіснування смислів [чому?] – Текст [уже з великої літери, отже, Його Величність Текст] перетинає їх, рухається крізь них [чекайте, він що – монстр, який існує окремо від воюючих смислів, паровоз, який рухається крізь пасажирів, перетинаючи їх? Адже він сам зітканий зі смислів, які цілком собі можуть і співіснувати а ще більше – з почуттів. Що то за самогубство?]; тому він не піддається навіть плюралістичному витлумаченню, у ньому відбувається вибух, розсіювання смислу». Ну от, рухались, рухались і – приїхали. Так Р.Барт підриває міну під так довго й ретельно тканим поняттям тексту. Ефектно, вибухово, алогічно-апіорно-бездоказово, але до чого тут Франко? Або ще така цитата з Барта: «Текст несе в собі енергію безконечної втечі від стадного (заснованого на взаємопідкоренні) слова, хоча останнє й намагається відродитися у Тексті, він відсувається все далі і далі». Оце семіотично-демонічне («Демон теорії» – назва відомої книжки А.Компаньйона) звеличення **матерії** Тексту (з великої) і применшення **духу** слова (з маленької) також навряд чи стосується Франка. До речі, Ю.Крістева у статті «Руйнування поетики» взагалі ставить під сумнів Слово як нібито неокреслене поняття. Воно й не дивно, бо якщо зі Слова викинути основну його суть – Любов, чуття, емоцію, залишивши тільки розум, поняття, рацію, то звідти й постане бунт постструктуралістів проти *нібито логоцентризму*, а насправді – проти приписаного Логосові лише *раціоцентризму*. Що ж до І.Франка, то навряд чи знайдемо в нього поняття *стадного* слова. Навпаки, в дисертації слушно наведено його роздуми про буття-для-інших, виведено протилежну формулу Франкової художньої комунікації саме через Слово. То навіщо ж тулити до нього (хоч Каменяра, хоч не-Каменяра) вельми «альтруїстичні» вправляння Р.Барта щодо стадності слова? Хіба за контрастом. І тоді нехай кожне бартівське ягня кому-ні-мекає по-своєму: може, й порозуміється з вовками.

Звинувачувати слово у стадності – все одно, що звинувачувати повітря в кисневості, а воду в аш-два-овості. Але «не вмирає душа наша», і Автор художнього тексту народжується з любові й болю, з роси та з води рідного слова. Тут варто згадати геніально просту фразу І.Франка: «...ще не видумано такої літературної формули, ані такої моди, що могли би вчинити зайвим талант». І долучити виболений афоризм Григора Тютюнника: «Немає загадки таланту, є вічна загадка любові».

Далі наведу уривки моїх рецензій на рукопис, що претендував бути новим виданням підручника то з теорії літератури, то з основ тієї ж таки теорії. За третім разом, серед іншого, мусив нагадувати й про елементарні речі: що *загальнолюдським* треба писати разом, а не через дефіс, що неевфонічно звучить *в свою чергу*, а краще – *у свою чергу*, а ще ліпше – *своєю чергою*; *не в футуризмі, а у футуризмі*; не зв'язок з грецьким, а зв'язок із грецьким; не *водночас з власним*, а *водночас із власним*; не *у відповідності із*, а *відповідно до*; не *міжжанрові*, а *межижанрові*; не *сльоз*, а *сліз*; не *дійсно* чи навіть *дійсно*, а *справді*; не *згідно цього принципу*, а *згідно з цим або відповідно до цього принципу*; не *принципи... відстоювались багатьма представниками* (небажаний пасивний зворот), а *принципи... обстоювало багато представників*; не *в залежності від*, а *залежно від*; не *данність*, а *даність*; не *сюжета*, а *сюжету*; не *у самих загальних рисах*, а *в найзагальніших*; замість *найсуттєвішими* ліпше *найістотнішими*; замість *барочний стиль* ліпше – *бароковий*; замість *думка справедлива* ліпше *слушна*; замість *неочікуваними* – *несподіваними*; не *центробіжними*, а *доцентровими*; не *заразити їм*, а *заразити (ким, чим?) – ним*; не *відносяться*, а *належать*; не *напрямки* (бо ж не маршрути), а *напрямц*; не *на протязі*, а *протягом, упродовж*; не *старця*, а *старої людини* чи *дідуся*, бо *старець* – то в нас *жебрак*; не *козлиня пісня*, а *цапина* чи *цапова*; не *Парижу*, а *Парижа*, не *екзистенціалізм*, а *екзистенціалізм*; не *близька до гімна*, вибачте, а *близька до гімну... Какофонія та калькування* – ледь не на кожному кроці. Як і часом неточний слововжиток. Що це за *повновісні* історії? *Полновесные*? Отже, *завершені, цілісні*? Що за *знаменні риси*? *Типові*? *Характерні*? Та й узагалі *типові характери в типових обставинах* – актуальне тільки для реалізму, а він – не єдиний в арсеналі художніх стилів. Коли вже позбудемося реалізоцентричності, як і постійної апеляції до реального життя? Чому цього немає в інших видах мистецтва? А що робити із *фантастикою*, із сучасними постмодерними *симулякрами*, хоч як би ми до них ставилися? Але ж мусимо констатувати й існування інших підходів до «завдань» мистецтва.

Досить спрощено визначено *ідею* як основну думку твору, авторське ставлення до зображуваного (з посиланням на О.Ревякіна), та й «тематику та проблематику» об'єднано знову ж таки лише навколо «життєвих явищ, відображених у творі», а також навколо «тих суспільно-значимих проблем, які наголошуються автором у його творі». А як бути з індивідуально значущими (ліпше, ніж *значимими*) проблемами? Як із Симоненковим «Ти знаєш, що ти людина?» Ми й досі «коліщатка і гвинтики»? А якщо автор примітивно не *наголошує* взагалі (бо ще ж класики марксизму вчили, що для мистецького твору погано, коли авторське ставлення випирає з твору, як шило з мішка), то як тоді щодо проблематики? Варто почитати бодай літературознавчі праці Б.-І.Антонича-феноменолога – і тоді відпаде потреба наводити категоричні мандрівні радянські визначення, хоч і з посиланням на В.Халізева, який теж ще не вилуштився остаточно зі старої системи поглядів: «Світ твору – це **художньо засвоєна і перетворена реальність**». Антонич, наприклад, вважав, що мистецтво витворює іншу дійсність, ту, якої психологічно бракує людині. Це теж надто категорично, але ж не знати чи не враховувати цього вже не маємо права. А відтак варто було б подумати і над визначенням художнього образу як «специфічної **форми відображення та пізнання** дійсності», і над іншими функціями *мистецтва* (а не художнього *твору*), крім виділених трьох – *естетичної, виховної, пізнавальної* – зокрема, над постійно нехтуваними *ігровою та розважальною* (а є й інші, я-от *оцінна*). От і донехтувалися, що наш ринок і «широкого читача» захопила примітивна розважальна продукція, заповнюючи ігноровану нішу.

Іще одне посилання: «Рід – це спосіб **вираження** художнього змісту, або, як конкретизує це визначення В.Халізов, – "сукупність принципів формальної організації творів, що визначається властивостями як предмета **зображення**, так і художнього мовлення"». Стосовно художньої літератури так «конкретизувати» можна буквально все – від роду, до виду, жанру, різновидів на всіх рівнях. До того ж **рід** – поняття більше змістове, аніж формальне, яким є **вид** (у моїй пропозиції **вид** – то *проза і поезія*). До того ж, *вираження* й *зображення* – різні речі, конкретизувати одне через інше – некоректно. Згадаймо про поняття Іншого у Бахтіна, але майже про те ж говорив ще Платон, потім Аристотель (*способи* наслідування – теж від Я чи від Іншого, отже, це такі змістова, а не формальна якість), а ми зациклюємось на міметизмі, геть не аристотелівського, а спримітивізованого стибу.

А коли згадуємо Аристотеля, то впадаємо у типовий анахронізм, що мандрує через усі видання: «Подієвий аспект зображуваного у творі ще з часів Арістотеля позначають також і терміном **фабула**...». За часів Арістотеля (до речі, українською треба писати через «и»: так ближче до грецького звучання; той самий корінь – у словах Арістократ, Арістарх), так ось, за

його часів у греків було слово *мітос*, і так його й ужито в «Поетиці», а *фабула* – пізніше латинське, а *сюжет* – значно пізніше французьке.

Окрема тема – правопис імен і прізвищ, ініціалів тощо. Їх подано переважно в російській транскрипції, де немає звука Г. Ігнорується й наявність у нас звука Г. Напевне, треба Гюльзенбек, Гаусман, Гартфілд, Г.Грос, Арагон, Гегель, Мерінг, Г.Грасс і т. д. Не Мейрінк, а Майрінк (дифтонг *ei* у німців читається як *ai*), не Іонеско, а Йонеско, не М.Вовчок і П.Мирний, а Марко Вовчок і Панас Мирний; у назві твору В.Винниченка не Ведмідь, а Медвідь.

У попередньому висновку констатовано мізерну кількість ілюстративного матеріалу з української літератури і засилля прикладів із зарубіжної та російської літератур (у перекладах і без). Це трохи виправлено, але є й такі переклади (мабуть, саморобні), які ліпше б уже було лишити в оригіналі. Наприклад, «Відгомонала золота діброва» С.Єсеніна. По перше, коли твір називається за першим рядком, то треба ставити три крапки перед закриттям лапок (і в інших подібних заголовках теж), а по-друге, *діброва* – то дубовий гай, а в Єсеніна – «Березовым веселым языком».

Дуже багато мовних «ізмів» подано без прикладів із художньої літератури (*архаїзми, жаргонізми, діалектизми, канцеляризми* тощо), і це відгонить схоластиком, адже для студентів головніше навіть не визначення, а приклади. Бо визначення взагалі – що багатослівніші, то вразливіші. А для літератури важливі не самі «ізми», а ті стилістичні функції, в яких їх застосовують автори.

Так само і щодо знайомства з різними напрямками – лише перелік імен і подекуди творів, а це – для голого розуму і зубріння. Після цього творів можна й не читати, що тепер і спостерігаємо повсюди.

Щодо дискусій довкола поняття *художній метод* незадокументовано цитується вираз О.Соколова з його видання 1968 року: «Немає твору мистецтва без художнього методу, як немає наукового дослідження без наукового методу». Ясно, що це – не аргумент, а примітивний силлогізм на зразок „Немає криниці без відра, як немає відра без води”. Тим часом, якщо поняття *тип творчості, стиль* більше пов’язані з психологією творчості й архетипами, то поняття *методу* – розумове, потрібно було хоча б висловити своє ставлення до тверджень про те, що варто цілком «передати» *метод* науці, а щодо мистецтва користуватися більш відповідними йому характеристиками. Адже ніхто не танцює і не співає «методом», а швидше – стилем. А яким «методом» творилися геніальні фольклорні *забавлянки, триндички, скоромовки, казки, пісні, загадки, приказки*? Усе це – твори мистецтва.

Тут наведено лише дециму загальних міркувань, а що вже казати про невігійні мовностилістичні ляпи, якими рясіють і підручники, і наукові статті, й автореферати та дисертації, починаючи з типових сучасних вірусів – тавтологічних словосполук *дисертаційне дослідження* (адже *дисертація* і означає *дослідження*), *літературознавча наука* (*літературознавство* – це і є *наука*, отож слід писати або *наука про літературу* або *літературна наука*) – і закінчуючи не менш типовими «депутатськими» вірусами-кальками: *на сьогоднішній день; згідно положень; дозволяє зробити висновок* (замість *дає змогу, можливість, підставу*); *перераховувати* – треба *перелічувати* (*перераховують* гроші); *співпадає, співставлення* – треба *збігається, зіставлення*; *деякою мірою – певною, якоюсь; в такий спосіб* (це дуже поширена калька з німецької *in solche Weise*; тоді як є низка питомих виразів – *таким чином, робом, побитом*, зрештою просто *так*); *по відношенню до* (*щодо, стосовно*); *носять характер* (*мають*); *володіють* пам’яттю, знаннями (*мають*); *не відзначається* високим художнім рівнем (*не вирізняється, не має*); *терпить поразку* (*знає*); *присутній* (*наявний, є*); *на перший план виходить* – треба *на передній план* (це фразеологізм із театральної сфери), тоді як *на перше місце* – зі спортивної (відбулася їх контамінація); «боротьба в людині двох початків – звірячого й духовного» (у людини – *начала*, або *первини*, або *первні*, а *початки* – в кукурудзи); осоружна *миттєвість*, запущена перекладачами телепрограм, уже витіснила прекрасну *мить* навіть у називному відмінку (адже в тому контексті *мгновений весны* – метафора, і її можна було передати низкою метафоричних відповідників: *змгів, спалахів, хвиль, сплесків, подихів, дотиків, порухів...*) – ні, з молоком телевізії маємо мутанта, що пожер уже всі нормальні слова; так як сьогодні калька *тим не менше* пожерла питомі слова *а втім, зате, проте, однак, тим часом, а все ж, але* і ще цілу низку нюансів; *знаходяться* над подією (теж надзвичайно поширена сучасна калька, щодня її чуємо в «мобільниках», коли абонент *знаходиться* поза зоною, а на вокзалах поїзд *знаходиться* на колії, тоді як до вербалізації в нас *знаходилися* загублені речі, діти в капусті, а в інших випадках були

такі слова, як *перебуває, міститься, розташований, є*, а найкраще – достатньо було *паузи* (на письмі – тире); та й у філософському розумінні дуже важливо наголосити саме на *перебуванні*, на нестабільності суб'єкта; відтак і бахтінський термін *вненаходимість* варто перекладати не отою неадекватною калькою *позазнаходжуваність*, а за змістом – *позаперебування*, це слово наш надміру грамотний комп'ютер одразу ж розриває на дві частини *поза + перебування*). А ще: *проблеми не піднімаються, а порушуються*; *вчинки не засуджуються* (то – фізично), а *осуджуються*, не *відстоює, а обстоює*; *не оточуючого світу* (коли вже вийдемо з оточення!), а *навколишнього, довколишнього*, найліпше – *довкілля*...

Це дивовижна річ, але вже, здається, нікого ні дивує, ні обурює, що йдемо на повідку в канцеляриту. Адже ж цілком очевидно, що скалькована Його Величністю Бюрократом і винесена на першу сторінку авторефератів словосполучка «наукового ступеня кандидата (доктора) філологічних наук» – потрійна тавтологія. Бо ж достатньо сказати: «Автореферат дисертації на здобуття ступеня кандидата (доктора) філології». Треба щось із тим робити, шановні колеги, бо так і самі звикнемо, і нам ні *впадатиме* ні *кидатиметься* в очі, а молодші вважатимуть, що то норма ділового мовлення. Але ж *ділове* не означає *кальковане, канцеляризоване, тавтологізоване*.

Я вже не кажу про шедеври машинного перекладу, коли словосполучку «школьное образование» славна програма «Плай», укладена філологами, перекладає лише як «шкільне утворення» (зустрічав це і в чернетці автореферату), а фразу «Но об этом уж – в следующей главе» – «Але про цього вуза – у наступній голові». А ще – суцільні пасивні звороти; фонічні неадаптованості тощо, тощо, тощо.

Як це пов'язано з глобалізацією? Прямісінько. Її голобля намагається звести загадку генія, неповторність мовних нюансів, музики питомого слова до розумової еквілібристики й сальєристики, вихлюпнувши з «водою» нібито ненаукових та смакових підходів і «дитину» *художності*, а зрештою, викинувши й «ванну» попередніх здобутків класичної філології.