

## СИМВОЛІЗМ ЯК СТИЛЬОВА ДОМІНАНТА ЛІРИКИ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ І ЇЇ РЕЦЕПТИВНІ КОЛІЗІЇ

*Ю.І. Ковалів*

В історії рецепції письменства більше парадоксів і непорозумінь, ніж адекватних тлумачень. Іноді критики замість пошуків адекватного ключа декодування творів накладають на них чужорідні матриці, зумовлені суб'єктивними симпатіями чи антипатіями, корпоративними інтересами літературних шкіл, груп та угруповань, маркерами стильових уподобань. У такому разі про сподівану збіжність горизонтів розуміння між іноді упередженим інтерпретатором й автором не може бути мови. Натомість відкривається простір для рецептивної деформації художньої дійсності і тоді вже доводиться говорити про міфізовані, а не іманентні тексти. Ця практика зазвичай поширена серед пересічної критики, проте, на жаль, не минає і фахових дослідників літератури. Тому важливе усвідомлення кожного уроку деформації її поцінування, що не обійшла навіть тактовного М.Зерова. Він як літературознавець дотримувався принципу об'єктивного історизму, спромігся висвітлити складні процеси українського письменства XIX ст. у невикривленому дзеркалі аналітичної думки, бачити їх такими, якими вони були насправді. Його концептуалізовані спостереження, означені високою культурою філологічного мислення, тонким естетичним смаком, точністю переконливо аргументованих формулювань, були відкривавчими і неупередженими. Без них сьогодні важко увявити собі науку про літературу. Але він, уже як літературний критик, не завжди дотримувався цього критерію, зокрема при поцінуванні поезії О.Олеся. Трактуючи його як “прекрасного лірика”, який лишається у “сфері особистого”, М.Зеров констатував, що її загальний тон дедалі стає “тужливішим і сірішим”, що в ній “частіше бринять мотиви виснаження і безсилості” [8, 321]. Коли в передмові до збірника “Нова українська поезія” М.Зеров обмежився загальниками, то у рецензії на “Вибір поезій. 1903-1923” О. Олеся він, справедливо зауваживши недоліки видання, вказав на зужиті поетизми як-от: “лебеді”, “айстри”, “ненюфари”, “бенкети”, “келихи” і т.п., що “стали звичайним реквізитом української поезії” й самонаслідуванням автора, настрої якого “покотилися по рейках раніш надуманих формул” і “наперед виступили гірші сторони олесівської манери” з “нахилом до мелодраматичних ефектів” [8, 374]. Коли М.Зеров делікатно оприявнив своє несприйняття такої лірики, то наступним літературознавцям, зокрема Соломії Павличко, здалося, ніби поетові “бракувало слів”, що він “виробив певні кліше”, які “переходять із вірша у вірш”, що, мовляв, його “лірика ще не вміла по-справжньому говорити про любов”, тому вона “непереконлива”, “декларативна”. Дослідниця навела як приклад лише один Олесів твір “Ах, скільки струн в душі дзвенить...” у виповненій свіжими міркуваннями монографії “Дискурс модернізму в українській літературі” (К., 1997), але не проаналізувала його. На підставі своїх припущень вона відмовила лірикові у праві бути модерністом.

Рецензуючи “Вибір поезій”, М.Зеров уник розгляду передмови М.Грушевського, який досить точно спостеріг іманентну основу Олесєвого стилю: “В поезії серця, що нерозлучно спливає з поезією природи і займає велике місце в перших збірках Олеся, він являється майстром півтонів”, не шукає яскравих формулювань, “вдовольняючись легкими натяками і обрисами”, “не звіряє свого чуття слову до кінця”, тому його лірика “розливається ледве приступною аналізови субстанцією” [6, IX-X]. Очевидно, тут криється причина відмінного розуміння лірики О.Олеся під різними, іноді протиставними кутами зору. Поета мало цікавила референційна семантика слова, його предметна фактура, радше його приваблювала звукова насиченість безвідносно до того, що воно означає. У вірші “Ах, скільки струн в душі дзвенить...” дарма шукати “суворої” номінації, яка замість прояснення буття у чітких формах лише віддзеркалює його крізь витончену мелодійну сугестію. Поета

непокоїть обмеженість вербальних засів при осмисленні розмаїття одухотвореного внутрішнього світу: “В які слова людські їх влить?!/ Ні, слів людських для їх немає...” Очевидно, сподівана збіжність горизонтів розуміння автора і реципієнта може відбутися крізь серпанок прихованих смислових полів, смислових напівтонів, репрезентованих через натяк ““Вона” ж чекає... і мовчить”. Поетові уникає прямого називання, тому “вона” зберігає таємничий сенс. Стиль, інтригуючи, не потребує доконечної конкретизації, бо розрахований на інтимне сприйняття, де зайві ґрунтовні пояснення. “Нащо, нащо тобі питати?” – пише О.Олесь, обстоюючи своє право на приховане знання, оповите серпанком одухотворення та любові, що не підлягає розголосу. М.Грушевський спромігся декодувати символістську семантику О.Олеся, який зізнався, що поставив собі “ненормальну і неможливу для себе мету – створити гармонію думок і форми з невлновимими переходами від однієї форми до іншої” і тишився, що йому вдалося “до певної міри” досягти сподіваного у вірші “Весна”. Поет, переживаючи мить витончених осянь, не погоджувався на часткову “правду” видимих форм, не квапився з референтною конкретизацією своїх видінь, що розгортаються на рівні чистих смислових значень, часто вживав слова, на кшталт “наче”, “мабуть”, “мов” тощо, аби посилити жест натяку. Відчуваючи, як „заспівали струни у душі”, застосовував прийом непрямого називання джерела свого натхнення: “Мабуть, ти до мене думкою летиш,/ Мабуть, це ти в’єшся у душі мої/ І крилом черкаєш срібні струни в ній”.

О.Олесь пропонував критичній рецепції ключ адекватного прочитання своїх текстів, на жаль, не завжди помічених нею, суголосних естетиці символізму, схильного втілити високу ідею в чуттєву форму, що мала музичну основу, тяжіла до ідеальної сутності – метафізичної краси, адже поет мав на меті змальовувати не предмети, а враження, які вони викликають, та почуття, які він при цьому переживає. Йдеться не про сенсуалістичні ефекти, притаманні імпресіонізму, а радше про символістську онтологію. Предметний образ при цьому зазнає присутніх метаморфоз. Переходячи в символ, він “стає прозорим, ідея просвічує крізь нього, дана саме як смислова глибина, яка потребує нелегкого входження” [2, 378]. Поет ніби втілює “божество”, завдяки магії слова інтуїтивно осягає шлях до істини, значно глибшої і точнішої, ніж довколишні реалії, сприйняті через натяк, сугестію. Він нічого не зображає, не з’ясовує, не пояснює, нікого не повчає, пропонує читачеві простір для активної співдіяльності, викликаючи в нього відповідну душевну налаштованість. То особливий стан осяяння, коли звичайні, відносно статичні речі виявляють, за спостереженням А.Товкачевського, “присутність чогось невидимого, невідомого і вічного. Світ набуває в наших очах незнаного перед тим значення: кожна річ, зокрема, стає предметом, емблемою, видимим знаком невидимого і вічного” [15, 270]. Такі його міркування з аналітичної студії “Тригорій Савич Сковорода” відповідали естетиці символізму, що мала глибоку інтертекстуальну, філософську й культурологічну основу, впливали з учення філософа про дві натури – видимої і невидимої, тілесної і духовної, тлінної і вічної, тварі та Бога, а також про три світи (мікрокосм, макрокосм, Біблію), які забезпечували універсальний світолад. Першорядного значення набула кардіоцентрична концепція, з погляду якої серце, а не розум розглядалося як духовна субстанція, основа людського буття. Воно становило суть невидимого, було шляхом від мікрокосму до макрокосму, що осягався через символи. Цю ідею підтримували і розвивали модерністи, зокрема символісти, обстоюючи у творчих пошуках “щирість і тепло сердечне і зрозуміння всіх ніжностей в почуваннях людських і в найсубтельніших тонах природи” [12]. Заглиблюючись у таємниці світоладу, оприявлені на полях та в струмках, О.Олесь зізнався, що “Мозок не міг зрозуміть їх./ Серце ж моє зрозуміло”, наголошував в дусі П.Юркевича: “Що розум,/ Як серце полубе когось?” В Олесевій ліриці образ “серця” набуває символічного сенсу, посідає в ній центральне місце (“Стомлене серце болить і дріма”, “...вдар не в дзвін, а в серце дуже”, “Хтось постукав в моє серце” тощо), являє в собі самоцінну, багатогранну особистість, “б’ється в чеканні”,

“радіє і квітне”, водночас “щемить у щемках”. Поза ним дійсність позбавлена щонайменшого значення (“Погасло з літами серце сумне...”). Воно відкриває шлях до вищої істини, “де світу набрав би я в серце своє/ І сам уже міг би світити”, де б “тую пісню із моїх глибин/ Пильно б слухав вухом серця/ Тільки Бог один”. У своєму пориві до трансцендентної таємниці, що приховує повноту людського буття, у невовимих переходах від видимого до сутнього поет, який умів бити “по розірваних струнах/ На серці своїм”, щоразу, поринаючи в інтровертивні глибини душі, наближався до навколишнього світу, про що мовиться, зокрема, у вірші, “Серце мое – клітка, а пісні – пташки...”.

Припущення, ніби ранні українські модерністи “хотіли створити якусь платформу, якусь програму для чисто українського символізму”, але, не маючи таких постатей, як Ш.Бодлер, Ф.Тютчев або Ц.Норвід, “мусили творити з нічого” [14, 37], не відповідає дійсності, адже український модернізм, а відтак і символізм, постали на перехресті європейської “філософії життя” і національної “філософії серця”. Він не розкрив якнайповніше своїх творчих можливостей, як французький, який у 80-ті роки XIX ст. пережив три етапи стрімкої еволюції, чи російський, що став окрасою срібного віку, але спромігся на скромний “срібний злет”, на що були об’єктивні причини, зокрема колоніальний статус України. Тому О.Олесь, як і М.Вороний, Г.Чупринка, “молодомузівці” і “хатяни”, усвідомлюючи реалії, намагався згармоніювати принципи краси і правди, на відміну від народників-реалістів, які не визнавали естетичних категорій. Тому в його доробку трапляються вірші патріотично-публіцистичного дискурсу, що не властиво поетам з гурту С.Маларме, “Молодої Бельгії” чи “Молодого Відня”, які писали в середовищі структурованих національних культур, відмінних від поруйнованої української. Тому не випадково в період чергового національного піднесення О.Олесь декламував: “Яка краса! Відродження країни!”, глибоко усвідомлював: “...в часи відродження нації література стає маяком і дороговказом”. Такі ж думки відбилися і в його віршах: “Хто в час відроджень каменем сидить,/ Прав на життя вже не має”. Він пережив кілька хвилі еволюції українського символізму. Поява свіжих стильових тенденцій раннього модернізму в українській літературі не минула уваги сучасників, наприклад, О.Коваленка, які констатували, що в ній з’явився “неповторний стиль доби” [18, 43-44], починається “нова ера з філософським напрямком, в вільній артистичній формі” [11, 9]. Невипадково навіть принциповий опонент модернізму С.Єфремов сприйняв О.Олеся за “першорядного лірика”, спроможного у “єднанні з цілим світом” “бути просто музикальним органом того світа, голосною луною розлитого скрізь у природі життя, кожний нерв свій струною зробивши” [10, 583; 585-586].

Спостереження О.Коваленка відповідають сутності символізму, яка проявляється у “творчій роботі вищої свідомості, його [символізму – Ю.К.] форма немінуче і завжди *аристократична та індивідуальна*”, на підставі чого “аристократичний індивідуалізм – перша й остання заповідь символізму [...], найновіше слово з-поміж інших нових слів” [19, 30]. Занурене у трансцендентні глибини, воно схилилося “або до ідеалізації явища, стаючи чистою мрією, або до природного видозмінення його, обертаючись у фантастику, або до умовності, роблячись алегорією” [19, 228]. Першорядне значення відводилося конотативним можливостям мовлення, наближеного до музичного вираження, що допомагало читачеві “зрозуміти загальний сенс” художнього твору [4, 30]. “Музика, – як зазначав А.Белій, – ідеально виражає символ, із символу брizable музика. Вона проминає свідомість. Символ пробуджує музику душі”. Аналізуючи творчі пошуки на теренах белетристики, І.Франко зазначав, що молоді письменники намагалися “наблизитися скільки можна до музики” [16, 526]. Його спостереження підтверджують і сучасні дослідники, зазначаючи, що текст ранніх модерністів “як художнє плетиво, нюансований тембрами, півтонами музичних образів, стає для аналізу невичерпним” [7, 79]. Коли проза переживала такі тенденції, то поезія – поготів. Символ, тісно пов’язаний з міфом (О.Лосєв), давав символістам підстави для міфотворення ідеального світу, в

якому не існує протиставлення можливого і дійсного, натомість панує гармонія, якої прагнув О.Олесь. Тому література символізму поринала у властиву для музики міфосимфонічну тотожність, коли міф і музика викликають у слухача спільні для них ментальні структури, відтворюють у всій повноті універсальні моделі несвідомого. Не дивно, що ліризм О.Олеся, який не міг уявити свою творчість поза верленівської формулою “Найперше – музика у слові”, не існує поза тонко мережаним, граційним звуковим образом, нюансованим зграйними алітераціями й асонансами (“Чом я, скажіть, не акація ніжка...”, “Ой не сійтесь, сніги, ой не сійтесь рясні...” тощо). Звичайно, траплялися тут і зорові елементи, але вони при традиційних ознаках (“небо блакитне”, “зелена земля” тощо) наділялися певними символічними штрихами, часто гомогенного гатунку, але без предметного значення (“срібні струни”, “срібні акорди”, “срібна пісня” або “струни золоті”, “сонце золоте” і т.п.). Прийом синестезії для О.Олеся також не характерний. Сам поет цікавився своєрідністю свого світосприймання: “Як я можу вловити слова в тій музиці, що шумить річками в моїй душі?” – бідкався він, однак віднаходив їх: “Кожен атом, атом серця/ Оберну я в слово, в згук...” “Втілене слово” оповивалося полісемантичним серпанком, що спостерігається в будь-кого з поетів-символістів, які, переживаючи “наближення внутрішньої музики до поверхні свідомості”, захоплювалися “не подією, а символом іншого” (А.Белій). Напружені взаємини між словом і “формою, що вкладається в нього”, виходили за межі відомих письменникам мук творчості, перетворилися на екзистенційну проблему, на чому наголошував принаймні Г.Хоткевич: на відміну від прихильників лінійного мімесису, яким властиво закріплювати за словом одне значення, символіст намагався “використати всі сторони, всі таємниці слова”, створити “ціле мистецтво з тих натяків на символи”.

Актуалізація сугестивного мовлення призводить до затемнення семантики, заглиблення у сфери несвідомого, застосування візійного осягання-творення ідеального світу, зумовлюючи зашифровану думку-натяк. Уже цим символісти відрізнялися від близького їм романтизму, перейнятого поривом до високого ідеалу та конфліктами з інертним довкіллям, прагнучи, за словами Еліста, перетворити життя в казку, а неповторну особистість – в поему [19, 3]. Символізм прагнув бути не лише “мистецтвом для мистецтва”, він “став світовідчуттям та світосприйманням”, намагався, на відміну від декадентів, “вивільнити підсвідоме у мистецтві” [9, 3; 171]. Символ у своєму тяжінні до універсуму не мав нічого надприродного, бо в його основу “покладено властивості нашого тіла, відчуттів і розуму, характерні для кожної людини” [17, 188], приховано архетипи, які, за спостереженням К.-Г.Юнга, відповідні образу, міфологічному мотиву, кантівській апіорній категорії, поняттю імагінації, а головне – платонівській ідеї, до якої апелював модернізм, зокрема символізм. Небезпідставно їх називають “символічними схемами” [1, 127], які маніпулюють людською поведінкою, інстинктивними формами, “апіорними організаторами нашого досвіду” [20, 371] тощо. Випростування творчого духу з понурої горизонталі в осяйну вертикаль, до “вищого серця” визначило новий тип письменника, перейнятого енергією шляхетного світотворення: “Буду ставити тобі храми,/ Доки в небо не ввійду”. “Я молюся небесам”, – заявляє поет, аби водночас додати: “Степ – один суцільний храм” та уточнити свою думку: “Дай руку – ходім в мою душу, в мій храм”. Аналогічна сакральна символіка притаманна поезіям П.Карманського, В.Кобилянського, Д.Загула, та ін. Така тенденція була історично виправдана, адже читацька спільнота, переживши період секуляризації та кризи логоцентричної системи, очікувала від “мистецтва більше, ніж може дати естетична свідомість”, вбачала у ньому “світського спасителя”, який мав би своїми творами “сприяти зняття світового прокляття, чого так сподівався позбавлений святості світ” [5, 133]. Символізм був компенсацією переживань доби *fin de siècle*, “відбитком глибокого розколу у свідомості сучасного європейця” і водночас намаганням творити основи свого психічного існування з елементів саме тої відірваності, незалежно від процесів, які знаходять одночасно в збірному організмі суспільностей” [3, 19],

розчарованих у денотатах, що наразі виявилися примарними, переорієнтованих на тасмничу сугестію.

Не дивно, що натяк як стильовий прийом символізму послідовно простежується в поезії О.Олеся, передовсім у його перших п'яти збірках (1907, 1909, 1911 – двічі, 1917), зокрема на прикладах рясного, свідомого застосування неозначених займенників (“Хтось мене ще пам’ятає./ Хтось покинути не хоче”, “Хтось близький мені приснився...” хтось “з очей своїх небесних/ Лле бальзам мені на рани” тощо). Звичайно, не варто відносити лірику О.Олеся лише до символізму, адже в його доробку чимало поезій романтичного характеру, на що звернули увагу деякі їх шанувальники зокрема Вал.Шевчук, бо, мовляв, в основі “художнього світу” поета спостерігається “протиставлення дійсного життя” і “мрій та сподівань”. Але, на відміну від романтиків, які тяжко переживали розрив між мрією й ідеалом, О.Олесь спромагався долати прірву між можливим і дійсним, тобто виявив неоромантичні риси поетичного мислення. До речі, лірика О.Олеся позначена також спалахами запізнілого сентименталізму (“Дві хмароньки пливли кудись...”, “У тім садку, де ми колись сиділи...”, “Імпровізація” та ін.), імпресіонізму (“Довго хмарами небо покрите було...”), навіть авангардизму (“Весна, Шенсбрук і липові алеї...”). А поряд півіснував суворий реалістичний дискурс (“Везли їх, зраних в бою з солдатами...”, “Садок. Панки. Московська мова” “У Степана – рана, у труні – Марина...” тощо). Ряснота стильових вкраплень у тканину Олесевої полістильної лірики може спантеличити реципієнта, спонукати до неадекватного її сприйняття, перешкодити виявленню її доміантного ядра – символізму, але безпідставно ототожнювати з даним стилем ідіостиль автора, бо, як слушно зауважила Леся Українка, шукати символізм “у чистому вигляді” – “логічна неможливість”. Та й самі символисти, наприклад В.Бобинський, вважали свій стиль “не остаточною формою мистецтва”.

М.Зерову, схильному до чіткої предметності поетичного мовлення, стильова специфіка символізму з його натяками, смисловими півтонами, серпанковими жестами слухового образу не була сприйнятна, адже визначальним дня нього стали “класична пластика і контур строгий./ І логіки залізна течія”, тобто істотні властивості кларизму, притаманного передусім ліриці французьких “парнасців”, на творчий досвід яких спиралися кївські “неокласики”. Вони, як і представники Абатства, й акмеїсти, заперечували естетику символізму. Кларистичні акценти спостерігаються і в доробку класицистів та реалістів. Мав рацію М.Петров, спростовуючи “неслушне” міркування М.Зерова, аргументовано доводив, що О.Олесь – не класик і не реаліст, “не боїться” штампу та безпретензійності, свідомо вживає традиційні образи, незважаючи на їхню “клішову зужитість”, ненастанно стилізує їх, розбудовуючи за допомогою них цілу “антитрадиційну” систему, що має свою естетичну вартість [13, 279-280].

Наразі йдеться про дві відмінні художні системи – символізм й “неокласику” з притаманними їм різноспрямованими стильовими характеристиками. Кожна з них, наділена власною аксіологічною шкалою, має право на існування в контексті історії письменства, збагачуючи його, засвідчуючи стильове розмаїття в єдності художнього буття, тому від критичної рецепції вимагається не протиставлення, а продуктивне зіставлення їх. Це ж стосується і неординарних постатей О.Олеся й М.Зерова, без яких неможливо уявити історію української літератури.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С.С. “Аналитическая психология” К.Г.Юнга и закономерности творческой фантазии. // Вопросы философии. – 1970. – №3.
2. Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости. – М.,1996.
3. Бобинський В. Від символізму – на інші шляхи // Митуса. – 1992. – Ч.1.
4. Брюсов В. Собр. соч.: У 7 т. – М.,1975. – Т.6.
5. Гадамер Г.Х. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.,1988.
6. Грушевський М. Поезія Олеся // Олесь О. Вибір поезій: 1903-1923. – Прага, 1923.
7. Демченко І. Особливості поетики О.Кобилянської. – К.,2001.

8. Зеров М. Українське письменство. – К., 2003.
9. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. – М., 1989.
10. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995.
11. Коваленко О. Передмова // Чупринка Г. Огнецвіт. – К., 1909.
12. Луцький О. Молода муза // Діло. – 1907. – 17 листопада.
13. Петров В. Проблема Олеся // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики. – К., 1994. – Кн.1.
14. Рубчак Б. Пробний лет // Зб. Розсипані перли: Поети “Молодої Музи”. – К., 1991.
15. Товкачевський А. Григорій Савич Сковорода // Українська хата. – Українська хата. – 1913. – Ч.2.
16. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – Т.41.
17. Фромм Э. Душа человека. – М., 1992.
18. Шумило Н. Гнат Хоткевич проти Сергія Єфремова // Рад. літературознавство. – 1988. – Ч.10.
19. Элисть. Русские символисты. – М., 1910.
20. Ярошевский М.Г. Психология XX столетия: Теоретические проблемы развития психологической науки. – М., 1974.

## **СКЛАДНІ РЕЧЕННЯ З НЕДИФЕРЕНЦІЙОВАНИМИ ТИПАМИ ЗВ'ЯЗКУ МІЖ ПАРАТАКСИСОМ І ГІПОТАКСИСОМ У СТАРОУКРАЇНСЬКІЙ МОВІ**

***М. Ковальчук***

*У статті виділено структурно-семантичні моделі складних речень з недиференційованими типами зв'язку в староукраїнській мові. Ці синтаксичні одиниці у процесі формування системи складного речення відображають сталу і динамічну перехідність в межах наявних типів синтаксичного зв'язку між предикативними компонентами.*

Проблема визначення синтаксичного зв'язку у складних реченнях і, відповідно, їх класифікації вирішувалась у синтаксичній науці шляхом традиційної диференціації на сурядний і підрядний зв'язок, окремо розглядалися конструкції, у яких відсутні формальні засоби зв'язку між предикативними частинами, – безсполучникові складні речення [1-10 та ін.]. Попри це, чимало питань, які стосувалися загальнотеоретичних проблем синтаксису складного речення, серед них і загальноприйнята і застосовувана щодо всіх синтаксичних одиниць (зокрема, сполучникових та безсполучникових складних речень) концепція визначення синтаксичного зв'язку на основі сполучників, залишалися не до кінця вирішеними. Розв'язання цих проблем було поставлено в основу монографічного дослідження складних безсполучникових речень староукраїнської мови [11], результатом якого, зокрема, було обґрунтоване виділення серед складних речень, окрім сурядних і підрядних, речень з двобічно-дворядним зв'язком та недиференційованими типами зв'язку.

Визначальними класифікаційними критеріями аналізу перехідних складних речень в староукраїнській мові є тип семантико-синтаксичної взаємодії предикатів складових компонентів і відповідна форма синтаксичного зв'язку, монопредикативність-поліпредикативність складного речення, лексичні конкретизатори, порядок розміщення предикативних компонентів. Відповідно до зазначених класифікаційних показників граматичні моделі речень з недиференційованими типами зв'язку визначаються в межах паратактичних і гіпотактичних відношень як перехідні між сурядністю – підрядністю / дворядністю. Парадигму складних структур з недиференційованими типами зв'язку між паратаксисом і гіпотаксисом у староукраїнській мові складають речення з єднально-означальною семантикою та речення з відносно-репродуктивною семантикою.

Речення з єднально-означальною семантикою, функціонуючи в староукраїнській мові як безсполучникові структури з сурядними єднальними відношеннями, у