

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ ІНСТИТУТ ЕКОНОМІКИ ТА МЕНЕДЖМЕНТУ**

Л. В. БУБЛЕЙНИК

СЛОВО В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Навчальний посібник із спецкурсу

Луцьк 2012

УДК 800.853(075.8)
ББК 81.2 УКР-923
Б 90

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
(лист від 28.03.2012 р. № 1/11-4195)*

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Волинського інституту економіки та менеджменту
(протокол № 10 від 31.05.2012)*

ISBN

Рецензенти:

Гуйванюк Ніна Василівна, доктор філологічних наук, професор
Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича

Оляндер Луїза Костянтинівна, доктор філологічних наук,
професор Волинського національного університету
імені Лесі Українки

*У посібникові розглянуто деякі з найважливіших стильових параметрів мови української поезії кінця ХІХ-початку ХХ ст. Проаналізовано особливості ідіостилю Лесі Українки: функціональне навантаження антропонімів та колоризмів, засоби створення контрасту, роль і місце порівнянь у системі тропів, інтертекстуальні словесні образи та форми діалогу в драматичних поемах. У розгляді мовотворчості Є. Маланюка увагу зосереджено на характері образних конотацій в ономастичній лексиці, схарактеризовано структуру та семантику «речовинних» метафор, метафоричні складники концепту **вітер**, лексичні засоби створення мовної експресії та функції звукообразів. Проаналізовано Слово як об'єкт художнього зображення у Ліни Костенко, поетику контрасту в її ліриці та мовно-стилістичні особливості роману «Берестечко».*

Посібник укладено на основі матеріалів монографії автора «Світ слова української поезії» (Луцьк, 2011), доповнених та опрацьованих відповідно до вимог наукового навчального видання.

Для студентів, аспірантів, учителів та всіх, хто цікавиться проблематикою художнього мовлення.

Бублейник Л. В.

Б 90 Слово в українській поезії: Навчальний посібник із спецкурсу. – Луцьк: ВІЕМ, 2012. – 312с.

ISBN

© Бублейник Л.В., 2012
© ВІЕМ, 2012

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	5
1. ПОЕТИЧНЕ МОВЛЕННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ.....	8
1.1. Функціональні характеристики колористичної лексики.....	8
1.2. Стилїстика контрасту (цикл «Подорож до моря»).....	29
1.3. Світовий культурний простір: лінгвістичні аспекти проблеми.....	33
1.4. Семантика порівнянь у системі тропів та її роль в архітектоніці художнього цілого.....	52
1.5. Мовні засоби організації наративу.....	58
<i>Питання для самоперевірки та завдання для самостійної роботи.....</i>	<i>83</i>
<i>Індивідуальні науково-дослідні завдання.....</i>	<i>84</i>
2. МОВНІ ОБШИРИ ТВОРЧОСТІ Є. МАЛАНЮКА.....	85
2.1. Образні конотації в ономастичній лексиці.....	86
2.2. Структурно-семантичні особливості «речовинних» метафор.....	128
2.3. Образ <i>вітру</i> : семантичне наповнення та емоційні грані.....	1400
2.4. Мовна експресія як засіб вираження громадянського пафосу.....	1622
2.5. Паронімічна атракція.....	1855
<i>Питання для самоперевірки та завдання для самостійної роботи.....</i>	<i>198</i>
<i>Індивідуальні науково-дослідні завдання.....</i>	<i>199</i>
3. ПОЕТИЧНЕ СЛОВО ЛІНИ КОСТЕНКО.....	2000
3.1. Слово як об'єкт художнього зображення.....	203
3.2. Мовна реалізація етичних аспектів концепту "слово".....	222
3.3. Поетика контрасту.....	237
3.4. Мовно-стилістичні особливості роману «Берестечко».....	256
3.4.1. Фольклорні елементи.....	256
3.4.2. Динаміка образної системи.....	265
3.4.3. Діалогічні структури.....	277
<i>Питання для самоперевірки та завдання для самостійної роботи.....</i>	<i>287</i>
<i>Індивідуальні науково-дослідні завдання.....</i>	<i>288</i>

Література до першого розділу	289
Література до другого розділу	294
Література до третього розділу.....	299
Лексикографічні джерела	307
Літературні тексти	3077



ПЕРЕДМОВА

На сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки зростає інтерес до питань стилістики і поетики, що розглядаються в працях, присвячених аналізу окремих стилістичних складників мови української поезії, прози, драматургії, в матеріалах наукових конференцій та семінарів, що проводяться в Україні та поза її межами. Але численні проблеми авторських стилів дотепер ще лишаються недостатньо вивченими і потребують подальших наукових пошуків.

Актуальна лінгвостилістична та лінгвопоетична проблематика, запропонована в посібникові, аналізується на матеріалі творчості видатних українських поетів – Лесі Українки, Євгена Маланюка, Ліни Костенко, які багато в чому визначили панівні риси мовно-літературного розвитку, явили світові красу і силу рідного слова, натхненного громадянським пафосом, ідеєю служіння народові. Об'єктом спостережень є *слово* в українській поезії. Аналіз охоплює досить широкий хронологічний зріз – з кінця ХІХ ст. до сьогодення, що дозволило побачити, попри яскраву індивідуальність авторів та своєрідність їхніх естетичних уподобань, тяглість поетичної традиції і водночас

інноваційні процеси, спричинені формуванням нового «стилю епохи». У посібникові значну увагу приділено аксіологічним параметрам, особливо виразним у функціонуванні лексичних одиниць, у характері словесних образів. До розгляду мовних явищ в аспекті аксіології залучено і систему звукообразів, які до сьогодні меншою мірою ставали предметом лінгвостилістичних досліджень.

Проаналізовано мову ліричних творів поетів, а також стилістику віршованого роману Ліни Костенко «Берестечко», в якому сформовано особливі різновиди лексичних структур в їхньому образному осмисленні.

Системний підхід до розгляду мовних явищ уможливив з'ясування тих глибинних ознак, котрі зумовлюють неповторність поетичної особистості, її світосприйняття, відображене у художній картині світу. Так, тропи – порівняння (у Лесі Українки) та «речовинні» метафори (у Є. Маланюка) – розглянуто в їхніх парадигматичних зв'язках, що увиразнює функціональне навантаження кожного мовного засобу і визначає його місце в системі, в художньому цілому. Системність аналізу лінгвопоетичних засобів досягається також завдяки застосуванню методики, реалізованої на рівні лінгвістики тексту. Зокрема, досліджено текстуальну організацію різних типів контрасту, функціонування порівнянь у системі інших виражальних засобів. Розгляд мовних одиниць послідовно здійснено в межах макро- і мікротексту, з залученням елементів літературознавчого аналізу, що демонструє єдність філології як наукової дисципліни. Лінгволітературознавчий підхід став підґрунтям для того, щоб висвітлити функціонування інтертексту, який уводить мовотворчість Лесі Українки, Є. Маланюка, Ліни Костенко до широкого простору української та світової поезії.



Шляхи, обрані поетами з метою художнього вираження змістів окремого слова і тексту загалом, різноманітні; вони характеризуються різним ступенем залежності від мовної практики, причому відстань між суб'єктивним, індивідуально-авторським і узуальним у моделях слововживання збільшується у сучасній поезії, що збагачує потенційні виразові можливості загального мовлення. Водночас треба зазначити, що естетична значущість тексту не зводиться лише до семантичного перетворення слів – будь-яке слово в ліриці значуще, і сила його впливу на читача не залежить від міри формальної ускладненості.

Особливе місце в поезії посідає звернення до традиційних засобів організації текстів, пов'язаних із фольклором, де сформувалися своєрідні принципи естетичного використання слова.

Звичайно, все розмаїття і багатство мовних барв творчості класиків української поезії не може бути висвітлене в одному посібникові: порушені в ньому проблеми функціонування лексичних структур як найважливіших стилетвірних чинників – це лише незначна частина тих питань, вирішення яких потрібне, щоб увійти в мовний світ поетичної особистості. Вивчення проблеми потребує подальших серйозних наукових пошуків, в яких має бути здійснено глибокий і всебічний аналіз усього корпусу стилістичних фактів, що визначають своєрідність ідіостилю поета, його картини світу.

Автор висловлює сердечну подяку за сприяння в роботі та цінні зауваження й поради шановним рецензентам – доктору філологічних наук, професорові Ніні Василівні Гуйванюк та доктору філологічних наук, професорові Луїзі Костянтинівні Оляндер.

1. ПОЕТИЧНЕ МОВЛЕННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

«Слово, моя ти єдина зброе...»

Леся Українка

Окремі аспекти мови та стилю Лесі Українки вже були предметом досліджень, серед яких одне з чільних місць посідають розвідки авторів, що працювали в колективі, згуртованому зусиллями центру по вивченню життєтворчості поетеси [Див., зокрема: Леся Українка і сучасність 2003]. Але проблематика її ідіостилю настільки об'ємна, що потребує подальшого опрацювання.

1.1. Функціональні характеристики колористичної лексики

Колористика в поезіях Лесі Українки – це значущий, широкий, багатобарвний світ, психологічно та ідейно насажений. До характеристики життя кольору в її віршах з повним правом можна віднести оцінку, яку дав М. Жулинський стилістиці Є. Гуцала: «Ця проза <...> пульсує, бринить звуками, настроями, емоційними «сполохами» подивувань таким живим, повсякчасно змінним, рухливим



перетіканням світла, кольорів та їх відтінків в полі та лісі, на землі і в небі, на воді і на траві» [Жулинський 2005]. Зрозуміло, що до аналізу цього лексичного угруповання вже зверталися дослідники, однак їхню увагу привертала в основному роль кольоропозначень у позиції епітетів [Див., зокрема: Тур 1999: 11-13].

У розділі розглянуто номінації кольорів у системних зв'язках, що утворюються між ними як складниками лексико-семантичного поля у ліриці Лесі Українки.

Сполучення назв кольорів у мові її поезій створюють реалістичні мальовничі пейзажі рідного краю, лірично одухотворені, перейняті почуттям замилювання та любові. Барви, зазвичай локальні, такі, що утворюють центр лексико-семантичного поля, рельєфно поєднуються в просторі вірша. Ця властивість ідіостилю Лесі Українки певно виявилась уже на початках її літературної діяльності і згодом стала однією з визначальних упродовж усього її творчого шляху, збагачуючись у імпресіоністичному малюнкові зображенням відтінків кольорів, їхньої гри та варіюючись у формах вираження за рахунок слів різних частиномовних груп:

*... Тільки туман на заході суворо **синіє**,*

Там заляга він, росистий.

*<...> **Ясно-блакитним** туманом воно [село] повилося,*

*Тільки на хатоньці **білій***

*Видно **зеленую** стріху.*

*<...> В небі **блакитнім** ніде ні хмаринки, –*

Тихо, і вітер не віє.

[Українка Леся 1963-1965, 1: 52]

*... тіні **барвисті** від хмарок **золотистих***

*Проходять по площині **срібно-блакитній***

І раптом зникають,

*<...> **білая** піна **рожевіє** злегка,*

Немов соромливе обличчя красуні,
<...> гори **темніють**, повиті у **білі** серпанки <...>

[1: 200]

Внутрішня емоційна напруженість, властива колористичній палітрі фізичного простору в ліриці Лесі Українки, виявляється у поєднанні і тонких відтінків барв, психологічно осмислених, і тих компонентів поля, що належать до взаємно віддалених фрагментів хроматичної гами. Такими є *сива* та *червона* барви у змалюванні суворих гір:

*Бескиди сиві, червоні скелі,
Дикі, непевні, нависли над нами.
Се, кажуть люди, злих духів оселі
Стали під хмари стінами.*

[1: 114]

Колористична лексика, вжита в прямому значенні, в поетичному тексті трансформується, збагачуючись аксіологічними, символічними, індивідуальними та соціально значущими асоціативними елементами. Важливу роль в ускладненні змістових та емоційних характеристик відіграють сполучення відтінків кольорів, що змальовують одну й ту саму реалію в різний час та при різному освітленні (туман *синій* і *ясно-блакитний*). Гама *синього* поєднує небо й землю, поглиблюючи відчуття простору не лише за горизонтальними, а й за вертикальними вимірами і тим самим вводячи до пейзажу змістовий компонент *космосу*. Відтінки кольорів, гармонійно поєднуючись, водночас становлять підґрунтя для зорового контрасту і контрасту внутрішнього, психологічного, який, набувши особливої функціональної ваги в ліриці Лесі Українки зрілого періоду, стане одним із улюблених засобів створення головної



стилістичної настанови в її ідіостилі – динамічності, енергії вислову. *Синій* (туман) асоціюється у цитованому вірші з суворістю, і це емоційне забарвлення протистоїть настроям, які навіюються світлими, ідилічними тонами (*ясно-блакитний, білий, блакитний*), панівними в пейзажі.

Засобом акцентування смислової домінанти тексту, яка утворює естетичні складники художнього образу, є нагнітання головних ознак, що іррадіюють у словесному оточенні: крім прямих почуттєвих, контекстуально зближених номінацій тут значну роль відіграють мотивовані повтори стрижневих колоризмів та лексем, що поєднуються з ними словотвірними зв'язками:

Що біліє отам на роздоллі?

Чи хмариночка легкая, біла

Геть по небі гуляє по волі?

Чи на човні то білі вітрила?

[1: 53]

Стилістику Лесі Українки характеризує експліцитний, вербалізований вияв почуттів, ознаки яких у тексті уже символічно виражено за посередництвом колоративів. Таким чином, з участю лексики, яка номінує емоції, у поетичному тексті формується своєрідна експресивна надлишковість:

Он степовеє село розляглося

*В балці **веселій** та **милій**,*

***Ясно-блакитним** туманом воно повилося <...>.*

[1: 52]

Колористична лексика, асоціативне поле якої очолене лексемою загального значення *барвистий* (зі стилістично піднесеним синонімом *стобарвний* та антонімом *небарвистий*, котрий символізує відсутність повного,

творчого життя), є одним із наскрізних засобів, що беруть участь у створенні динамічних сполук, скерованих на змалювання гри, відтінків, раптових переходів кольорів. Контрастно у пейзажних картинах і в передачі настроїв співвідносяться полюси *світлий* і *темний*, навколо яких групуються одиниці, що виконують пряму номінативну функцію або ж осмислені метафорично, з аксіологічними компонентами *позитивного* та *негативного* планів, пор.: ... *хмари* <...> **сиві** Душного диму; – і, з іншого боку: *Щастя колишнього хвилі злотисті*; ... *хати* <...> **Срібним** маревом повиті; **Срібнокудрії** хвилі; *лани золотії*; **блакитне** небо; **блакитні** хвилі; **ясно-блакитний** туман; *дорога блакитно-перлиста*; *синє море*; *склепіння небеснеє синє* [«Подорож до моря», 1: 50-57].

Живописній словесній палітрі Лесі Українки властиві утворені на базі книжної лексики складні одиниці. До цієї групи входять прикметники, похідні від іменників, що позначають коштовне каміння та дорогоцінні метали. Завдяки такій організації внутрішньої семантичної структури у значенні колоризмів з'являються семи 'блиск', 'сяєво', що увиразнюють барву і надають їй експресії та піднесеності стилістичного звучання. Саме таким чином слово *блакитно-перлистий* (про *дорогу* на морській поверхні у циклі «Подорож до моря») ускладнює першопочаткову, ядерну колористичну характеристику *блакитний*.

Ключові слова, що входять до лексико-семантичного поля кольору як узагальнені номінації, котрі перебувають на периферії угруповання – *барви*, *барвистий*, – виступають не тільки в прямому значенні, передаючи фізичні ознаки навколишнього середовища, а й стають у складі метафор уособленням самої поезії, символізуючи її наснагу та життєву повнокровність і силу:

Мовчиш ти, горда музо! Тільки очі



Спалахнули вогнем, **барвисті** крила

Широким помахом угору здійнялись

І сплеснули...

[1: 185]

Улюблений образ *барвистих квіток* у Лесі Українки стає синонімом *Дантових пісень*, що лунають у *темнім лісі* життя:

Суворий Дант, вигнанець флорентійський,

Встає із темряви часів середньовічних.

Як ті часи, такі й його пісні,

Він їх знайшов в містичним темнім лісі <...>

Чий дух одважився б іти за ним блукати

По тій діброві, якби там між терням

Квітки барвисті вічні не цвіли?

Зібрав співець мистецькою рукою

*Оті **квітки** і сплів їх у **вінок** <...>*

[1: 224]

Типове означення *квітчасті* (відносно *віршів*) Лесі Українка бере від образу *квіток* у *душі* поета; цей образ виступає поряд з *вінками барвистими*, що їх лірична героїня сплітає собі серед принад любої серцю, рідної веселої природи. Але лексеми *квіти*, *квітчастий* в уособленні творчості збагачують свій семантичний потенціал – їхній зміст не зводиться лише до актуалізації семи ‘різнобарвний’ та похідної від неї ‘веселий’, він набагато ширший, охоплює собою всю повноту та силу людського духу.

До периферійної зони лексико-семантичного поля кольору, організованого за принципом зорової та психологічної взаємозалежності, входять одиниці, в яких колористичне значення не є основним – воно формується лише асоціативно в конотативному ореолі слова. Іntenсiонал поля з емоційними настановами формують також іменники, предметне значення яких у складі метафор збагачується колористичними семами: *Розтопленим **сріблом** блищать*

річки... До полюса світлого, що в соціальному досвіді людства пов'язується з емоціями щастя, радості, тяжіють означення *осяйний* (*осяйна долина*), *ясний* (*сонечко ясне*), *іскристий* (*хвиля іскриста, іскристий промінь*), *золотий*, *злотистий*. Особливий інтерес становлять тексти, в яких відбувається гра прямих і переносних значень іменника та спільнокореневих прикметників та складна взаємодія тропів на їхній основі – від компаративних зворотів до метаморфічних перетворень та ототожнень:

Якби оті проміння золоті

*у струни чарами якими обернути,
я б з них зробила золотую арфу, –
в ній все було б ясне – і струни, й звуки,
і кожна пісня <...>*

*бриніла б на моїй злотистій арфі
тим співом, що лунає тільки в снах
дітей щасливих. Туга б відкотилась
від гуків тих геть-геть удалину,
мов білі тумани, пройняті сонцем,
що здалека леліють, наче **злото** <...>*

[1: 247]

Характерно, що відправним пунктом у породженні центральної метафоричної структури в цитованому вірші (третьому в циклі «Ритми») є не пряме, вихідне значення слова *золотий* 'зроблений із золота' (*золота арфа*), а переносне, колористичне – 'барвою схожий на золото' (*золоті проміння*); виходячи з цього, метафору, що формує поетичний наратив вірша і забезпечує його цілісність, можна визначити як «обернену». Її смисло- і формотвірна роль зумовлює синкретичне поєднання в метафоричних одиницях другого плану (*ясні струни й звуки*) різних вражень – зорових і слухових, музичних.



Часто метафоричні структури, засновані на колористичній лексиці, виступають як розгорнуті, характеризуються значним обсягом, посідаючи важливе місце в композиції ліричного твору. Так, стрижнева лінія сюжету в «Епілозі» (цикл «Невольницькі пісні») будується на алегоричних образах *бурі на морі, дев'ятого валу*, змістом яких є змагання молодих сил з ворожими твердинями. Але героїчні пориви приречені на поразку – буря вщухає, і її відступ супроводжують невеселі, тьмяні барви:

*... тоді якраз погасли всі вогні
І вкрилось **темне** море **сивим** шумом <...>*

[1: 239]

Слова, вжиті для номінації кольорів у своїх вторинних значеннях, виступають залежним компонентом у порівняльних зворотах, призначення яких – утілити блиск і багатство поетичної думки. Позиція лексем у складі компаративних зворотів дає можливість передати єдину в своїй функціональній настанові, але водночас розчленовану текстову семантику завдяки суб'єктам порівняння, які, хоч і взяті з різних тематичних областей, проте спрямовуються на вираження головної ідеї, подаючи її в різних образних проекціях. *Огністі іскри* і *сріблісті хвилі*, незважаючи на різницю в колористичних ефектах *червоного* й *срібно (біло) блискучого*, підпорядковуються змістовій домінанті – вираженню ідеї свободи творчості – завдяки стрижневим компонентам *іскри* та *хвилі*, з якими усталено асоціюються ознаки волі та світла:

*І прудко, мов **іскри** з багаття **огністі**,
Мов **хвилі** гірського потоку **сріблісті**,
Летять голоснії **пісні**.*

[1: 161]

Одним із лейтмотивних у романтичній ліриці поетеси є образ *зорі*, семантичний простір якого формується різними значеннями слова: 'зірка' (цей синонім також уживається) і 'яскраве освітлення горизонту перед сходом і після заходу сонця' [СУМ 1970-1980: 3, 689]. Різноманітні його осмислення та конотативні прирощення зумовлено спільною семою 'світло', сприйняття якої в художньому стилі спирається на прототипічні уявлення мовців, водночас зазнаючи модифікацій у поетичній картині світу автора.

Естетична індивідуалізація образу відбувається в контекстних умовах, де вирішальну роль відіграє характер лексичної сполучуваності. Так, одним із засобів формування метафоричного змісту центрального слова є зіткнення в строфі його прямого і переносного вживання, що готує перехід до значення лексеми як символу високої урочистості, символу, який водночас зберігає в собі відгомін значення слова *зірка* 'іскриста сніжинка', завдяки чому семантичне навантаження слова-образу зростає:

*Кожна **зірочка** снігу нам буде в очах,
Наче справжня **зірка**, зоріти,
Будуть **зорі** встилати розложистий шлях,
Наче шлях тріумфатора квіти.*

[1: 190]

Частотним у поширеній структурі образу є епітет *рожевий*, котрий можна назвати постійним; він дифузно об'єднує і семи переносного значення 'нічим не затьмарений; радісний, світлий' [СУМ: 8, 599], і складники 'високий', 'ідеальний', 'небуденний' асоціативного поля, що формується навколо фразеологізмів *рожеві мрії*, *у рожевому світлі* та под. У вірші «Північні думи» [1: 158] цей епітет у мові «Я-автора» і



в прямій мові персоніфікованої мрії сполучає стрижневі компоненти мрія – зоря, ідентифікуючи їх:

Мрії рожеві, тепер я розстануся з вами

<...>

Мрія нова літа надо мною орлом.

Мов зачарована слухаю голос надземний:

«Ти блискавицею мусиш світити у тьмі,

Поки зорею рожевою край твій освітиться темний,

Треба шукати дороги тим людям, що ходять в ярмі.

Глянуть всі ті, що живуть у великій темниці,

Скажуть: «Се в нашій країні настала весна, –

Грають по небі зірниці, ясні блискавиці,

Темна ще ніч, та вже хутко минеться вона».

Текстотвірна функція образу рожевої зорі, метафоричного позначення влади поетичного слова, виявляється в його складній взаємодії, з одного боку, з компонентами парадигматичного угруповання мрії / блискавиці / зірниці, з другого – з номінацією темного, що реалізується в іншому ряді спільнокореневих одиниць: тьма, темний, темниця. На внутрішньослівному та на конотативному рівнях, які утворюють підтекстний обсяг образу, формується символічне значення лексичної одиниці, яке ускладнюється алюзіями з Біблії.

Рожева зоря і в інших текстах варіює своє значення, залежно від контекстуальних умов. Так, у лінійному об'єднанні з конкретними й абстрактними номенами змістові характеристики образу зумовлюються зіставленням домінантних лексем пісня і море в початковій, узагальнюючій частині речення, спричинюючи перетин сем прямого та переносного значень у колоративах. Їхня абстрактна

семантика актуалізується завдяки синтаксичному паралелізму з наступним віршовим рядком, де симетрично ужито слова периферійної зони кольоропозначень:

*Усе одбивається в пісні, як в морі:
Рожєвая зоря, й червоная кров,
І темна ненависть, і ясна любов,
І племінь пожару, і місяць та зорі.*

[1: 161]

У «Зоряному небі» ясна (світла) мова зірок, срібло їхнього проміння викликає у героїні суперечливі почуття: і схиляння перед величчю космосу, і відчай від його недосяжності, коли сяюче проміння зорі раптом стає страшним для самотньої людини на землі:

*Як тремтить теє світло! Неначе
Промовля до нас небо вогнями.*

*Горда, ясна, огнистая мова!
Ллється промінням річ та велична!
Та ми прагнем лиш людського слова,
І німа для нас книга одвічна...*

[1: 123]

Настрій, що суперечить світлому сяянню зорі, передано і в іншому вірші циклу:

*Я сьогодні в тузі, в горі,
Мов у тяжкім сні, –
Отруїли ясні зорі
Серденько мені.*

[1: 123]



Драматична боротьба психологічних станів людини мотивується й складними настроями самої *ясної зорі*, сяєво якої випромінює і тугу, бо її *ясні погляди* породжуються темрявою. Таким є зміст оксиморонів *туга огниста*, *темряви погляди ясні*, що засновуються на несумісних ознаках – *туга* зазвичай у колективі мовців асоціюється з темними барвами:

*Гордий промінь в тієї зорі,
Та в нім **туга** палає **огниста** <...>*

[1: 124]

Конфліктність відношень *зорі*, втілення прекрасного і світлого, і *темряви* навкруг неї, як конфлікт людини та ворожого середовища, відображається в тексті інтенсифікуючими засобами, підсилено: семантика *світла* – *темряви* подвоюється об'єднанням суб'єкта дії / носія ознаки, яка може міститися в слові імпліцитно, виступаючи властивістю самої реалії, та тієї ж самої ознаки в позиції предиката:

*Чи тільки **зірка** тим **ясніше** сяє,
Чим **темрява** **чорніша** вколо неї?*

[1: .247]

Функціонуванню наскрізного образу *ясних зір*, що спирається на образ, закорінений у фольклорі (*на тихі води*, *на ясні зорі*) та в загальному мовленні (усталене образне вживання фіксується в: СУМ: 3, 689), підпорядковується композиція циклу – він починається і закінчується значними за обсягом віршами (в кожному відповідно 7 і 6 строф), які містять свого роду заступ (вступ) і кінцівку (висновок) і у вираженні позиції автора організуються сюжетно; серединну ж частину циклу утворюють три мініатюри – саме ця форма виражає плинні, водночас світлі та сумні настрої, які метонімічно сполучають *людину на землі* і *зорі в небі*.

Словесний образ зорі часто розвиває у Лесі Українки біблійні мотиви, які просвічують на тлі застосування в загальнонародній мові. В такому разі сакральна семантика *провідної зірки* набуває особливого інтимного звучання, як, наприклад, у вірші «Братові й сестрі на спомин» [1: 186-187] або в «Зорі поезії», де слово сполучається з інтимізуючим присвійним займенником *мій* – *моя зоря, моя зірка*:

Ти се була, моя зоре!

<...>

моя зірка зорить світлом рівним і чистим.

[1: 222]

У поезії «Прокляття Рахілі» це промовисте протиставлення *провідної зорі* (живодайного світла) *темряві* будує сюжетну лінію найбільш виразної та емоційно насаженої завершальної строфи:

... *Чорна мла*

Тремтіла й никла під Зорею Сходу,

Що ясне й тихе проміння лила,

Немов живущу і цілющу воду.

[228]

Ще один ключовий образ, з імпліцитними ознаками кольору, – образ ясного *вогню* – зазнає в поезіях Лесі Українки різних осмислень, часом протилежних, характеризуючись внутрішньою контрастністю. Один із значенневих компонентів – *світло* – наближає його функції до тих, які виконує *зоря, зірка*: *вогонь* ототожнюється з *зорею поезії*, самою поезією-*мрією*, що героїчну самопожертву робить сенсом життя:

Мріє, колись ти літала орлом надо мною, –

дай мені крила свої, хочу їх мати сама,

хочу дихать вогнем, хочу жити твоєю весною,

а як прийдеться згинуть за тебе – дарма!

[1: 348]



Образ *вогню* набуває особливо високого звучання, особливої урочистості, коли Леся Українка звертається до освяченої світовою традицією постаті *музи, владарки гордої, з вогнем її очей безсмертних*:

Через тумани лихі, через великеє горе

*Ти світиш мені, моя **зоре**.*

*Ти се була, що встала **вогнем** опівночі,*

Шлях проклала ясний через темне, бурхливеє море <...>

[«Зоря поезії», 1: 222]

... ти, моя владарко горда, втішалася піснею бранки,

*І очі твої променіли **вогнем** переможним,*

*І вабив мене той **огонь** і про все заставляв забувати.*

[«Ave regina!», 1: 182]

Вогонь як символ творчості у поетеси циклоутворюючий. У вірші «Як я умру, на світі запалає...» лексема *вогонь*, у складі метафори з залежним компонентом *пісень* або виокремлена з неї, із самостійним переносним, контекстуально мотивованим значенням, уживається разом зі своїм поетичним синонімом *племінь*, який виступає також у позиції порівняння; він вирізняється більшою напругою чуття та високим стилістичним забарвленням, утілюючи громадянський пафос поезії:

Як я умру, на світі запалає

*Покинутий **вогонь** моїх пісень,*

*І стримуваний **племінь** засіяє,*

Вночі запалений, горітиме удень.

[1: 188]

... ви ж собі пісню створіте сами.

Пісню нову, щоб сіяла, як промінь,

*щоб гомоніла й буяла, як **племінь**,*

*так, щоб **червона** ясна корогва*

з піснею вкупі творила дива!

[1: 345]

Сяяння вогню підносить, ушляхетнює та надихає, дарує силу та надію; на цій основі слово контекстуально синонімізується з *сонцем, що світло, радощі й життя дає*.

Виступаючи як символ творчості, слово *вогонь* набуває абстрактного значення, але й у ньому присутні приховані колористичні семи асоціативного походження, які актуалізуються завдяки особливій текстовій організації. У цитованих фрагментах колористична ознака *червоного* увиразнює семантику центрального образу або об'єднанням *пісні й пламеню*, або, представлена імпліцитно, – контрастом *ночі і дня*, тобто *темряви і світла*. Протиставлення *ночі* (темряви) і *ясного* (світлого) пронизує метафори, в яких створюються ключові образи *вогню й ясної зброї* (зброї слова), викутої на тому *вогні*:

*... і жду страшних **ночей**,
І жду, що серед них **вогонь** той загориться,
Де жевріє залізо для мечей,
Гартується **ясна** і тверда криця.*

[1: 174]

Вогонь любові й самопожертви водночас є *вогнем ненависті*, але й як номінація руйнівної сили він також має в своїй семантиці позитивні аксіологічні ознаки сили очищення й оновлення. Цей образ героїзується: *вогонь Титана* – це *вогонь боротьби, мужності та спротиву*:

*Ох, може б не було життя таке нещасне,
Якби **вогонь ненависті** не гас!*

[1: 164]

Позитивні емоційні конотації утворюються в образах *вогню* та тематично спільному з ним *пожару* усупереч



залежним компонентам метафори, які, відірвані від контексту, супроводжуються в національно-мовному колективі певно вираженою негативною оцінкою: *ненависть, тяжкий, дикий, лютий, прокляття*. Але входячи в перифрастичні звороти для позначення концепту 'творчість' (*тяжке прокляття, // Дикий і лютий пожар*), вони осмислюються в ліриці Лесі Українки підкреслено індивідуально, драматично, формулюючи творче кредо авторки – як вияв *Божої іскри* поезії, її подвижницького призначення.

Складником концептуального простору 'творчість', варіюючи колористичну гаму метафоричних комплексів, крім ознаки *червоного (вогонь)*, що асоціюється з напругою пристрасті в боротьбі, стає *чорний*, – поєднання цих різких, насичених, експресивних барв традиційно слугує для вираження трагічних настроїв:

*... Ні! я покорити її [пісню] не здолаю <...>
ні маски не вмію накласти на неї,
ні в **ясну** одягу убрати не можу, –
б'є **чорними** крильми, мов хижая птиця <...>*

[1: 248]

Чорні крила поезії символізують прагнення до боротьби, несумісне з легкістю *ясної одяги* пісні, що могла б справити враження поверховості та фальші. Водночас *чорному*, в тому ж фрагменті концептуального поля, протиставляється *барвисте, освітлене*; непереможну силу творчості втілює *веселка* – вона дарує радість життя: тоді, коли в страшній дійсності *розпач хаосом чорніє, // Над ними [піснями поета] веселка надій променіє* [1: 248].

Окрім контрасту *червоний – чорний*, важливого значення набуває і протиставлення *червоного – білому* (кольорові невинності й любові), хоч і трапляється воно рідше,

виконуючи функцію, підпорядковану основній, центральній. Антитеза підсилюється в компаративному звороті назвами реалій, що симетрично віддзеркалюють, дублюють ці барви. У цілому тексті реалізуються і прямі значення кольоропозначень у живописному малюнку, і їхні символічні, конотативні ускладнення у вираженні ідейної наснаги поезії:

*... Я бачу в усміху ненависть і любов,
На білих крилах червоніє кров,
Мов на снігу зорі вечірньої багрянець.*

[1: 174]

Організація лексико-асоціативного поля 'колір' за принципом контрастності зумовлює його застосування і щодо периферійних компонентів, що мають опосередковане відношення до центральних, визначаючись універсалізацією базових поляризованих ознак – *темний / світлий*. Ця поляризація стосується мінімальних мовних конструкцій, а також стає стрижнем композиції всього тексту, що відзначається значним обсягом, та взаємовідношень ліричних персонажів. Так побудовано, зокрема, вірш «Завітання» [1: 58-59], обидва герої якого, *генії*, прямо протилежні, уособлюють *темряву* та *світло*. Цим двом домінантним ознакам підкорюються деталі психологічно та ідейно наснажених портретних описів: *темная постать, у довгій та чорній шаті, з крилами, що ясніли сталі холодної полиском, з темними та гострими очима, з яких лилися сльози огнистії*, є антиподом світлого *генія* – *у шаті прозорій, з кучерями ясними, легкими над чолом лагідним, з білими сріблястими крильми, з ясным поглядом, в якому сяяв ідеал*. Ознаки *темного* та *світлого* тут максимально віддалені від прямого значення колоративів, індивідуально осмислено і



темну постать генія, який є не духом зла, а духом поезії, що кличе на протистояння злу.

Суперечливе поєднання *темного і світлого* властиве ускладненим метафорам, заснованим на перенесенні ознак, що на побутовому рівні сприймаються як віддалені. Ослаблення предметно-логічних основ перенесення, яке виникає при цьому, характеризує словесний образ *темних хмар*: вони здатні *палити*, хоч самі не пропускають сонячного *світла і тепла*:

... темрява склепіння застилає.

*З віконця ледве-ледве блисне промінь;
Ті хмари темні давають мою душу,
А серце палять, мов жерущий пломінь.*

[1: 129]

Мотивація образу, що вражає несподіваним, непередбачуваним, суб'єктивним поєднанням непоєднуваного, здійснюється завдяки тому, що перенесення відбувається на другому рівні метафори, яка має підкреслено емоційний зміст. *Темні хмари* для ліричної героїні уособлюють в'язницю, з якою не може змиритися її полум'яне почуття – звідси експресивне підсилення за рахунок порівняння *мов жерущий пломінь*, семантично віддаленого від образу *каменю*; так мотивується перехід у зображенні від зовнішнього гнітючого середовища до внутрішнього світу людини. Щодо перенесення *темниця – темні хмари*, воно мотивується виразною внутрішньою формою іменника. Ознака відсутності *світла*, тобто барви, в образі фізичної реалії, асоціативно зближує *важкий, холодний, темний камінь і темряву*; таке перенесення теж типове для Лесі Українки. За законами роботи асоціативних психологічних механізмів цей зв'язок зберігається в свідомості реципієнта, актуалізуючись

у разі потреби, і матеріалізується в зворотному перенесенні ніч (з імпліцитною ознакою 'темна') → *склепіння* у вірші «Божа іскра» (цикл «Невільничі пісні»):

*Ніч налягла безпросвітним склепінням,
Очі й серця нам тьмарить,
Хай же привітним і тихим промінням
Божая іскра горить.*

[1: 154]

Реалізація семантичних компонентів *темряви* і *світла* в ліриці поетеси виходить за межі словесних образів, що базуються на метафоризації конкретних реалій, носіїв відповідних ознак; ці компоненти властиві й позначенням абстрактних властивостей, підкреслено виражаючи зміст символу. Програмним у цьому відношенні є вірш «Fiat pox!» [у перекладі Лесі Українки «Хай буде тьма!» – 1: 175-177], пов'язаний антонімічними зв'язками з крилатим латинським виразом «Fiat lux!» («Хай буде світло!»). Ця прихована антитеза розгортається у вірші протиставленням: *ніч, темрява, хаос, смерть* – з іншого боку, *прагнення життя й свободи, гукання «світла, світла»*. Тут знову звучить, увиразнюючи контраст, високий мотив *провідної зорі*:

*О, не один нащадок Прометея
Блискучу іскру з неба здобував,
І безліч рук до неї простягалось,
Мов до зорі, що вказує дорогу.*

У вираженні контрасту з цією поезією аналогізуються й «Досвітні огні» [1: 132-133], що звучать оптимістично, закликаючи до перемоги світла *досвітніх огнів* – символу перемоги над *ніччю темною*, з жаскою владою її *чорних, широких крил*, під якими *все спить, як в могилі*.



Зв'язок у зображенні фізичних (зорових) ознак та душевних настроїв спостерігаємо у сьомому вірші циклу «Невільничі пісні» – «Ой високо сонце в яснім небі стало», де звучать фольклорні інтонації; показово, що паралелізм *каламутний* – *смутий* акцентується в сильній позиції рими:

*Ой лимане-лиманочку, хвиле **каламутна!**
Де поділась наша воля, слава наша **смутна?***

[1: 55]

Засобом акцентування смислової домінанти тексту, яка утворює естетичний складник художнього образу, є нагнітання головних ознак, що іррадіюють у словесному оточенні: крім прямих почуттєвих, контекстуально зближених номінацій тут значну роль відіграють мотивовані повтори стрижневих колоризмів та лексем, що поєднуються з ними словотвірими зв'язками:

*Що **біліє** отам на **роздоллі?**
Чи хмариночка **легкая, біла**
Геть по небі гуляє по **волі?**
Чи на човні то **білі** вітрила?*

[1: 53]

Особливістю поетики кольоропозначень у Лесі Українки є їхня яскраво виражена синестетичність, властива імпресіоністичній поетиці. *Срібне, світле, біле, сяюче*, змальовуючи барви, водночас набувають ознак музичного звучання, асоціюючись із високими тонами. Розвиваючи подібні метафори, поетеса спирається на усталені моделі: так, за словом *срібний* у мовленні закріпилося переносне значення 'мелодійно-дзвінкий, чистий (про звук, голос, сміх і т. ін.)' [СУМ, 9: 621]. У циклі «Ритми» ці світлі барви, підсилені зіставленням з *чорний*, що надає особливої рельєфності

зображуваному, звучать життєрадісною й бадьорою мелодією. Семантичні зв'язки, що злютовують зорові й музичні враження, формуються в суперсегментному, надтекстовому просторі, об'єднуючи слова, представлені в різних синтагмах: *срібний дзвіночок // співу, дзвінкий дощ, // просвічений (промінням):*

*Чи тільки ж блискавицями літати
словам отим, що з туги народились?
Чому ж би їм не злинуги угору,
мов жайворонка спів, дзвіночком срібним?
Чом не розсипатись над чорною ріллею,
мов дзвінкий дощ, просвічений промінням?*

[1: 247]

Аналіз лексико-асоціативного поля 'колір' у ліриці Лесі Українки виявляє різноманітність поетичних осмислень його складників при спільній ідейно-естетичній спрямованості. Компоненти поля, вжиті в прямому значенні, несуть на собі відбиток естетичних вартостей як окремого твору, так і циклу (макротексту), збагачуючи зміст підтексту конотативними семами; кольоропозначення входять і до складу метафор. Важливого значення в організації лексико-асоціативного поля набувають ті колористичні образи, що втілюють сутність поетичної творчості; частина з них має типологічний характер, водночас виразно індивідуалізуючи його.

Барви у Лесі Українки вражають своєю емоційною наснаженістю та психологічною напруженістю, їхнього драматичного звучання авторка досягає в контрастних текстових структурах.

У подальшому дослідженні виникає потреба детальніше дослідити системні зв'язки колоративів, узаємодію аналізованого лексико-асоціативного поля з іншими



угрупованнями в циклах поезій Лесі Українки. В цьому плані особливої ваги набуває зіставний аспект, коли до аналізу буде залучено тексти сучасників поетеси, а також твори української літератури пізнішого часу.

1.2. Стилістика контрасту (цикл «Подорож до моря»)

У розділі аналізуються засоби створення контрасту в ранньому циклі Лесі Українки «Подорож до моря», ті засоби, які багато в чому стали визначальними в системі її поетики, увиразнившись і збагатившись у зрілий період творчості.

Цикл композиційно стрункий, його побудова визначається подієвою хронологією подорожі ліричної героїні. Перший вірш, що розпочинається прощанням з *Волинню, рідним куточком*, є заспівом, останній, дев'ятий, який на лексичному рівні підсумовує цикл (*Кінець подорожі...*) – теж прощання, але вже з новими місцями, що теж відійшли до минулого – з *морем*, яке подарувало героїні нові, святкові й таємничі враження. Отже, відносна «замкненість» циклу зумовлює його мовно-стилістичну цілісність, а простота й класична прозорість словесної архітекτονіки підтримується послідовними просторовими та часовими характеристиками.

Повтор, який акцентує несумісність, набуває особливо важливого значення тоді, коли здійснюється на рівні не окремих слів, а достатньо об'ємних текстових фрагментів: так, у художньому цілому, що, як і значення полісеманта, характеризується дифузністю, взаємопроникненням змістових, емоційно-оцінних та символічно осмислених елементів, тісно взаємодіють протиставлені семантичні ознаки, завдяки чому наголошується прихований контраст

через протиріччя лагідного світу природи та важкого життя народу в ньому. Ця думка, що переслідує ліричну героїню, не випадково у третьому вірші циклу висловлюється двічі, причому в ключових позиціях: повторюються буквально, без варіацій, перша й остання строфи, утворюючи кільцеву композицію:

*Красо України, Подолля!
Розкинулось **мило**, недбало!
Здається, що зроду **недоля**,
Що **горе** тебе не знавало!..*

[1: 51]

Заперечення народної *недолі* та *горя* (*не знавало*), висловлене як припущення завдяки слову *здається*, переходить у свою протилежність – у ствердження.

У стилістиці контрасту важливу роль відіграє взаємодія лексичного і синтаксичного рівнів. Зіставлення антонімів, мовних (системних) або контекстуальних, проходить в одному віршовому рядкові, передаючи складність єдиних у своєму діалектичному протистоянні понять; це зіставлення сполучає і суміжні рядки, поширюючи тим самим антитезу і підвищуючи динамічність словесного малюнку. Чітке членування рядка на симетричні фрагменти також спирається на антоніми, набуваючи виразного риторичного звучання (*Славо, наша згубо! славо, наша **мати!*** – 1: 55). При цьому добір лексичних одиниць у *Лесі Українки* характеризується близькістю до об'єктивних закономірностей мовного вжитку; лише подеколи, щоб підсилити художній ефект, авторка вдається до індивідуальної пунктуації, зокрема до експресивного тире:

*Море, море! Без краю просторе,
Руху повне і разом **спокою!***



*Забуваю і щастя, і горе –
Все наземне <...>*

[1: 54]

*...ясно на темному морі
Незлічені світла сіяли.*

[1: 52]

*... Згадать давню славу, козацькую волю,
І тяжку недолю, турецьку неволю.*

*Тут колись гуляла доля – і воля кривава;
Тяжко-важко доставалась та сумная слава!*

[1: 54-55]

При всій близькості моделей слововжитку до усталених повертає увагу перетин у тексті антонімічних та синонімічних фігур, в яких багато важать не лише предметно-логічні значення компонентів, а й їхні емоційно-асоціативні обертони, нашарування, типові для традиційного культурного континууму народу, носія мови.

Контрастні зіставлення властиві й організації топосу, який у циклі характеризується тривимірністю: в центрі тріади співвіднесених *неба – землі – моря* стоїть людина, що одухотворює простір, робить його осмисленим і живим. *Небо*, яке здіймається над землею (полями) і морем, своєю широчінню, неозорістю та відчуттям волі споріднюється з ними; недарма існує прями́й перегук реалій на *небі* й на *землі* (*На тихому небі заблиснули зорі, // Огні запалали // У місті* -- 1: 52). З іншого боку, в горизонтальній площині протиставляються вільні простори *полів і моря і душне місто*:

*Далі, далі від душного міста!
Серце прагне буяць на просторі!*

*Бачу здалека, – хвиля іскриста
Грає **вільно** по синьому морі.*

[1: 53]

Показово, що лірична героїня Лесі Українки прагне знайти розраду не в *світбівм просторі*, а серед людей, які є центром прекрасного світу і мають побудувати гармонійні, а не суперечливі відносини з ним:

*Любов і надія не в зорях, не в морі, –
Між людьми поради питати!*

[1: 53]

Огляд способів вербального вираження контрасту в циклі Лесі Українки «Подорож до моря» дозволяє пересвідчитись у високій художній ефективності її поетичного слова, що спирається на здобутки відшліфованого літературного мовлення, і разом з тим в оригінальності ідіостилю поетеси. Сила емоційного впливу протиставлень, що на різних рівнях – лексичному та синтаксичному – побудовані у віршах циклу, пов'язана з внутрішньою динамічністю, граничною напругою думки й чуття автора, серйозністю осмислення філософських проблем.

У перспективі подальших пошуків важливо простежити способи реалізації словесних образів, що містять суперечливі ознаки, з залученням фонічної складової та проаналізувати проблему на матеріалі всього поетичного доробку Лесі Українки, з розглядом типологічних рис у побудові контрастів та індивідуальних їхніх варіацій залежно від тематичних та жанрових особливостей твору.



1.3. Світовий культурний простір: лінгвістичні аспекти проблеми

Леся Українка належить до тих поетів, які ввели в вітчизняну літературу вагомий прошарок назв реалій, властивих культурі, побуту, звичаям інших народів у бутті, сучасному для авторки, та історичній давнині. Тематичні обшири лірики поетеси дали підстави М. Євшанові оцінити її життєтворчість як цілу культурну і громадську течію, що збагатила українську поезію скарбницею не тільки мотивів, а й інтелекту [Євшан 1998: 153]. За його словами, думка Лесі Українки «... здобуває собі щораз то нові терени, опиняється за кождим разом серед іншого окруження, заходить у іншу країну, де її поезія розцвітає <...> буйними квітками. <...> екзотичний світ Криму, далекі мелодії старожидівські, навіяні чаром біблійної лірики, світ орієнтальний (східний), то знов старогрецький, мотиви з історії та теперішньої природи Єгипту <...> – все те канва, підклад, на якому родиться джерело поезії» [Там само: 154]. Східні стежини Лесі Українки детально розглянуто істориком О. Огневою, яка проаналізувала проблему «Леся Українка і Схід», зокрема розглянула відображення сторінок Рігведи в творчості поетеси, бачення нею Єгипту та Криму [Огнева 2007].

Наслідком тематичного розмаїття барв світової культури для розвитку українського загальнолітературного та поетичного мовлення було збагачення його інокультурними номінаціями. Художня система Лесі Українки зробила здобутки світової культури, внівши до них своєрідні особливості рідної мови та культури, національним надбанням українського народу.

Заголовками тих поезій, що є частинами циклів, Леся Українка іноді робить маловідомі назви, що номінують інокультурні реалії, які виявляються потрібними для

художнього відтворення інонаціонального способу мислення, погляду на речі «зсередини». До такої екзотичної лексики належать, зокрема, ім'я давньоєгипетського бога *Хамсіна* та слово *афра* 'важка, гаряча тиша в природі' – значення цих слів розкривається в контексті або подається у підрядкових примітках.

Ядро групи інокультурних і іномовних номінацій у неї складають запозичені слова у прямому значенні, які частково уже увійшли до лексичного фонду української мови. Здебільшого вони зосереджуються в ліро-епічних творах, слововживання в яких дещо наближається до типового для прози, де слово, на думку О. О. Потебні, є тільки «знаком значення» і, отже, менше ускладнюється образними прирошеннями [Потебня 1990: 51].

Очевидно, однак, що прошарок лексики, вжитої в номінативному значенні, не можна віднести до того матеріалу, який, за висловом Л. В. Щерби, вважається «пакувальним», на противагу важливого, істотного. Проте «обов'язковий», «номінативний» характер уживання, в якому відбивається певна структурна спільність мови поезії і прози, не означає відсутності образу в слові, а тим більше його випадковості в тексті. У Лесі Українки цей лексичний матеріал є не «прохідним», а виразним, повноцінним, з власною естетичною настановою, яка формується загальними структурно-функціональними закономірностями художнього мовлення. В інокультурних номінативних одиницях розкриваються нові смисли завдяки їх актуалізації в іншому мовному оточенні. Вони не можуть не зазнавати впливів, що йдуть від нього завдяки іррадіації семантичних ознак, розсіяних у художньому цілому, на ці слова падає поетичний відблиск від усього контексту. Так, екзотичні для українського читача слова *верблюд*, *саркофаг* (єгипетський) набувають піднесеного забарвлення в урочистому контексті:



Чорний камінь на сонці блищав, мов розпечена бронза,
Ледве сунули десять **верблюдів** тягар той пекучий.

[1: 262]

Як привезли **саркофаг** вже до брами новітнього храму,
Був він холодний, важкий, мов крижина з північного
моря...

[1: 263]

Образні ускладнення цього прошарку лексики у Лесі Українки характеризуються різним ступенем вираженості та різною мірою віддаленості від усталених моделей. Компаративним зворотам як спеціальним синтаксичним структурам, що містять слова, пов'язані з культурою інших народів, передує такий текст, в якому зіставлення проходить без участі порівняльних конструкцій, через слово, що має сему 'порівняння' – здається (N_1 здається схожим на N_2):

... Тіні різкі вирізняють балкони, тонкі балюстради,
А **кипариси** між ними здаються високими **вежами**
замків;

Листя широке магнолій важке, нерухоме,
Кованим **сріблом** здається...

[1: 214]

Як неструктурований, неоформлений компаративний зворот можна розглядати поєднання компонентів предикативної основи речення модальними частками: *мінарети <...> (мов) стережуть* (Скрізь **мінарети** й дерева **сріблясті** // **Мов стережуть** сей тихий сонний рай... 1: 116) = *мінарети (мов) сторожа*. Подібні конструкції, опорними членами яких є інокультурні лексеми, перебувають у периферійній зоні поля порівняльності.

Деталі порівняння тематично мотивуються: так, не випадково з'являється слово *орифлама* в портреті дівчинки, колишньої подруги дитинства ліричної героїні «Віча» – «маленької Жанни д'Арк»:

Ще ж до того

Була в гурті маленька Жанна д'Арк:

Тоненька, білолиця, голосочок

Бринів, немов дзвінок, її очиці

Блакитні блискавиці розсипали,

Злотистеє волосся розвівалось,

*Мов **орифлама**.*

[1: 242]

Частково у Лесі Українки трансформуються, образно переосмислюючись, крилаті латиномовні вирази. Назва вірша «*Fiat pox!*» («Хай буде ніч!») є антонімом до *Fiat lux!* (Хай буде світло!), симетрично відтворюючи його структуру, «*Ave regina!..*» являє собою значеннєву паралель до *Ave Caesar, morituri te salutant!* (Живи, Цезарю, на страту роковані тебе вітають!) Отже, словесні образи, що будуються на базі запозиченої лексики, набувають у Лесі Українки яскравої індивідуальності; семантизується, обігруючись, саме звучання слова в іномовній оболонці («*Slavus – sclavus*»). Поетична думка, якій замало простору лише однієї мови, виливається в форми не лише латини, що здавна постачала крилаті вирази («*Contra spem spero!*»), а й мов італійської, до якої звертаються рідше («*Errur ti tradiro*» – «А все-таки я тебе зраджу»), французької («*Legénde des siècles*» – «Легенда віків»). Іншомовні вислови стають у Лесі Українки самостійною лінгвокультурною цінністю, отримуючи в художньому тексті друге, нове життя. Так, *contra spem spero* з абстрактного вислову, який прикладається до найрізноманітніших життєвих ситуацій, для реципієнта



уособлює творче кредо поетеси, стає символом її подвижницького життя.

Звернення до іншомовних текстових фрагментів та ізольованих вкраплень пояснюється в системі кожної мови особливостями зв'язку слова і предмета, – останні у свідомості мовця складають ніби неподільну цілісність, яка психологічно не може не порушуватись уживанням перекладного еквівалента. За глибоким спостереженням Л. В. Щерби, «каждый язык представляет нам мир внешний, воспринимаемый мир в своем особом виде. <...> В каждом языке мир представлен по-разному, понимается по-разному» [Щерба 1957: 18].

Сучасне мовознавство і психолінгвістика наголошують на національній специфічності лексичного значення, особливо в тій його частині, що формується завдяки емоційно-оцінним ускладненням та асоціативним елементам. Своєрідним є в кожній мові «комплекс словесно-перцепційних асоціацій» [Дорошевский 1973: 68], національно зумовленим є і зв'язок поняття з лінгвістичним знаком [Див.: Горбунова 1984: 121; Национально-культурная специфика 1977].

Переносячись в іномовне середовище, слово увиразнює, загострює свої емоційно-перцепційні характеристики, само стає «картинною реальністю культури» [Легенький 1977: 4], актуалізуючи риси, властиві зображувальному слову взагалі.

У поезіях Лесі Українки широко представлено лінгвокультурні концепти, що являють собою різновид концепта як лінгвокогнітивного явища – одиниці «ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка відображає знання й досвід людини; оперативної змістової одиниці пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку (lingua

mentalis), всієї картини світу, відображеної в людській психіці» [Кубрякова 1996: 90].

Поняття концепту активно опрацьовується в сучасному мовознавстві. З позицій когнітивної лінгвістики концепт розуміється як утворення, що заступає поняття, як «натяк на можливе значення» і як «відгук на попередній мовний досвід людини» [Лихачев 1997: 282]. Інакше кажучи, концепт тлумачиться як утілення накопичених у мовному колективі культурних смислів, ускладнених індивідуальними конотаціями.

Г. Г. Слишкін розглядає лінгвокультурний концепт як основу інтегрального дослідження культури, свідомості та тексту. Сукупність концептів під іменем «текст», текстова концептосфера, містить, на думку Г. Г. Слишкіна, фактичні відомості, асоціації, образні уявлення, ціннісні установки, пов'язані в свідомості носія мови з відомими йому текстами [Слышкин 2000: 27. Цит. : Карасик 2004: 41].

За визначенням В. І. Карасика, культурний концепт є тривимірною структурою, яка містить предметно-образний, понятійний і ціннісний складники, відповідно важливою якістю цих концептів є голографічна вбудованість у систему нашого досвіду [Там само: 127, 129].

Усі ці багатовимірні якості лінгвокультурних концептів яскраво реалізовано в творчості Лесі Українки.

В її поезіях широко представлено і власні інокультурні назви – антропоніми й топоніми: імена поетів, діячів історії, назви країн, знаменних історичних подій тощо.

Ономастика художніх текстів утворює специфічну сферу, виступаючи складником культури, естетичним об'єктом, так само як і літературна мова загалом і окремі поетичні ідіостилі. Має рацію Л. М. Шевчик, коли говорить, що сам добір власних назв стає в художньому мовленні поетичною вартістю [Szewczyk 1993: 48]. Ономастична лексика слугує



також для номінації тих елементів, які в сукупності утворюють феномен національної культури. Формуючи в художньому творі вертикальний контекст, власні назви відображають явища літератури, історії, суспільно-політичного життя, риси етноментальності мовців і т. ін. Про значущість явища, яке в наш час отримало назву «вертикального контексту», О. О. Потебня писав: «Чем богаче прошедшее литературы и обширнее пользование им, тем, при равенстве прочего, разнообразнее могут быть новые произведения» [Потебня 1976: 399].

Як слушно зауважує М. О. Карпенко, лексичне значення онімів належить до узагальнено-образних і, підлягаючи дії закономірностей естетично організованого мовлення, переживає різного роду ускладнення. О. О. Селіванова також відзначає в термінах когнітивної лінгвістики важливість асоціативного елементу для ономастикону: «Термінальна частина фрейму може поповнюватися за рахунок асоціацій культурного та ідеологічного плану <...>. Поширеним типом асоціатів-терміналів є <...> антропоніми» [Селіванова 2000: 149-150].

Питання про добір імен у художній літературі, про функціональну їхню своєрідність у різних її жанрово-стильових різновидах В. В. Виноградов слушно вважає великою й складною темою стилістики художньої літератури [Виноградов 1963] і наголошує на специфіці художньо-образного осмислення імен [Виноградов 1981].

Важливі функції антропонімів, однієї з груп ономастичної лексики, у художньому мовленні поезії спираються на рису психології мовця, який в імені схильний убачати сутність людини, його носія.

Антропоніми в ліриці Лесі Українки належать до прошарку лексики, яка посідає в образній системі творчості поетеси домінантні позиції, виступаючи одним із засобів

художнього освоєння дійсності. Склад антропонімічної лексики в її творах охоплює широкий культурний простір і вимагає від читача високого рівня освіченості, фонових знань, що визначаються поняттям пресупозиції як спільного фонду мовця і слухача [Див.: Бацевич 1997]. Уживання антропонімів часто виявляє інтертекстуальні зв'язки, що вводять її творчість у простір світової літератури.

Інокультурна антропоніміка органічно пов'язується з номінаціями реалій рідної культури, з відображенням мотивів українського фольклору: єдиний макротекст її поезії формують «Сафо» і «На мотив з Міцкевича» поряд із поезіями «На роковини Шевченка», «Було се за часів святої Германдади...», «Віче», «Східна мелодія», «Іфігенія в Тавриді» (з циклу «Кримські відгуки»), «Казка про Оха-чудотвора». У цей текст входять і «Остання пісня Марії Стюарт», «Чого марсельську пісню чути?», «На Земмерінгу», «Кримські спогади» («Мердвен», «Байдари»), «Весна в Єгипті», «Єврейська мелодія», «Єврейські мелодії» (Із циклу «Невольницькі пісні»: «Як Ізраїль діставсь ворогам у полон», «Єреміє, зловісний пророче в залізнім ярмі»), «Ізраїль в Єгипті», «Прокляття Рахілі» та ін.

Інокультурні власні назви, зокрема антропоніми, входять у досить значні за обсягом неперекладні (або неперекладені) фрагменти, частина яких усталилась як крилаті вислови. Вони не порушують стилістичної єдності тексту, тому що певним чином відокремлюються, виступаючи епіграфами (епіграф з А, Міцкевича до вірша «На мотив з Міцкевича» – ... *I znowu sobie zadaje pytanie: // Czy to jest przyjaźń, czy to jest kochanie?*) або в позиції заголовків, де власне ім'я міститься імпліцитно (*To be or not to be?*). Водночас ці фрагменти створюють особливий малюнок, який можна було б визначити як певною мірою мозаїчний, бо в



ньому перетинаються різні проєкції художньо-мовного зображення.

У позиції заголовків, яка є ключовою, виразно виявляється композиційна функція антропонімів. У позиції заголовка вони стають центром вірша, визначаючи його пафос і добір та організацію лексичних рядів. Твори з такими заголовками можуть являти собою переспів вірша, що належав прототипові ліричного героя. Таким є сонет «Остання пісня Марії Стюарт», з епіграфом із французького оригіналу, який привернув увагу Лесі Українки щирістю почуття і довершеністю форми, тонко переданої в переспіві, що належить українській поетесі.

У заголовках віршів Лесі Українки, пов'язаних з іменами поетів, часто підхоплюються і розвиваються основні мотиви їхньої творчості. Так за посередництвом власних імен створюються і модифікуються інтертекстуальні зв'язки. Їхній лінгвістичний аспект ще в 50-ті роки минулого століття був у полі зору В. В. Виноградова, який писав: «... кожний <...> художній твір посідає місце в контексті сучасної йому художньої літератури і перебуває в зв'язку і співвідношенні не тільки з іншими творами того самого автора, а й з чужими творами того самого жанру і навіть суміжних жанрів. Від нього тягнуться нитки аналогій, відповідностей, контрастів, споріднених зв'язку за всіма напрямками, навіть в глибини літературного минулого» [Виноградов 1981: 231].

Вірш Лесі Українки «На мотив з Міцкевича» розгортає рядки з міцкевичівського епіграфа в сюжет, що відбиває душевні колізії ліричної героїні, викликані подіями в особистому житті поетеси. Таким способом інтертекстуальні зв'язки формують взаємодію образів автора та ліричного героя.

Стилістика віршів Лесі Українки, озаглавлених іменами поетів, протягом її творчого шляху розвивалася, змінювалася

їхня образна система. Так, у ранньому вірші «Сафо» образ героїні має риси, притаманні українській дівчині – асоціації з рідним фольклором ідуть від набору лексичних парадигматичних об'єднань і ритмів, характерних для романтичної поезії XIX ст. Згодом на зміну цій стилістиці приходить інша, національна специфічність якої формується на засадах збагачення української мови надбаннями світової, передусім європейської, словесної культури.

Порівняння з Офелією:

*Хотіла б я уплисти за водою,
немов **Офелія**, уквітчана, безумна.* [1: 248]

– стає експозицією, заспівом твору, в якому ліричний сюжет розгортає в метафоричній площині тему, позначену порівняльним зворотом.

Антропоніми у Лесі Українки використовуються в різноманітних функціях і з різною стильовою й образною настановою, зокрема, вони відіграють важливу роль, формуючи у макротексті – усьому художньому цілому – наскрізні, лейтмотивні лінії або виступаючи в його композиції пунктами, що утворюють своєрідне «обрамлення». Так, іменем Шевченка починається й закінчується творчий шлях Лесі Українки. Вірш «На роковини Шевченка» належить юній поетесі – він написаний у березні 1889 р. і присвячений 75-літтю від дня народження поета. Тут створюється образ народного співця, а відтак власне ім'я набуває типологічних рис, об'єднуючись з іншим – *Кобзар*, яке набуло значення високого символу, втілення дум і прагнень народу, стало виразником національної ідеї:

*... минав ти, наш Кобзарю,
Чужії пороги,
Орав свою вбогу ниву,
Рідні перелогі.* [1: 65]



Вірш «На роковини» написаний Лесею Українкою 8 березня 1911 р., до 50-ої річниці від дня смерті поета. Елімінація власного імені, яке міститься в підтексті, підсилює емоційну напруженість твору. Ремінісценції з Шевченка у вірші відсутні, але вся лексична парадигматика, змістова й образна структура мовної тканини носять яскравий відбиток стильової манери поета.

Образи, які утвердили своє символічне значення в світовій літературі, єднають творчість Лесі Українки і Т. Шевченка. Використовуючи ім'я Прометея, поетеса наголошує на наступності й безперервності боротьби за світло і свободу, звертаючися до своїх сучасників як до «нащадків Прометея». Цей образ стає центральним у вірші «Fiat pox!», у ньому збагачується символічний зміст, створений у шевченківському «Кавказі».

Варіація образного змісту антропонімів, що мають усталену традицію в художній літературі, продовжує і розвиває поетичну думку в світовому літературному просторі.

Деякі імена єднають поезію Лесі Українки та О. Пушкіна: порівняймо його вірш «Фонтану Бахчисарайского дворца» з віршем української поетеси «Бахчисарайська гробниця»:

... Хвалу стране прочел я дальной;

*Но о **Мари** ты молчал...*

Светило бледное гарема!

И здесь ужель забвенно ты?

*Или **Мария** и **Зарема***

Одни счастливые мечты?

Леся Українка згадує пушкінських героїнь – *Марію* смутну і *палку Зарему*, додаючи до їхніх імен епітети, які

цілком відповідають пушкінським образам. Інтертекстуальні асоціації підтримуються й образами «співців» з «чужого краю», тобто О. Пушкіна й А. Міцкевича, з його «Кримськими сонетами», зокрема віршем цього циклу – «Гробниця Потоцької».

*Ні, тут не лежить краса гарема,
Марія смутна чи палка Зарема...*

[1: 117]

У вірші «Бахчисарайський дворець» (із циклу «Кримські спогади») вода фонтанів, що порівнюється зі сльозами:

*Тут водограїв ледве чутна мова, –
Журливо, тихо гомонить вода, –
Немов сльозами, краплями спада... –*

не може не асоціюватися з оспіваним у О. Пушкіна «фонтаном слез», пам'ятником «горестной Марии».

Початок вірша Лесі Українки «Забута тінь», де вживається ім'я Данте, збігається з початком пушкінського «Сонета», порівняймо: *Суровий Дант не презирал сонета... – Суворий Дант, вигнанець флорентійський...*

Але ім'я Данте посідає різне місце в зіставляваних творах Лесі Українки і О. Пушкіна, розрізняючись внутрішніми, змістовими та емоційними характеристиками. Якщо у Пушкіна – лише згадка про нього, то Леся Українка подає свого героя в епічно розгорнутому сюжеті, у взаєминах із коханою, Беатріче Портінарі, і з дружиною. Це приводить до розширення поняття, що складає внутрішню сторону імені, до збільшення його семантичного обсягу.

Значення антропонімів у Лесі Українки наближається до значення загальних назв тоді, коли є потреба підкреслити типовість певного явища. Метафорична трансформація



антропоніміки одночасно і споріднює її з загальними найменуваннями, і віддаляє від них у тому разі, коли діють механізми, зумовлені своєрідним статусом оніма. Динамічні зв'язки на осі *власне – загальне* варіюються залежно від міри вираженості їхньої сили, більше наближаючись до одного чи другого полюса. Так, перелік імен відомих в історії тиранів («Напис в руїні») не формує закритого ряду і не випадково вводить авторське узагальнення – *всі тирани*, що знеособлює імена, трансформуючи їхню змістову домінанту і максимально наближаючи їх до загальної назви. У тексті знеособлення увиразнюється настійно повторюваним *лице його подібне до* (чийогось іншого):

*... він сидить, немов камінний ідол
під опахалами з барвистих пер,
лице його подібне до Тутмеса,
і до Рамзеса, і до всіх тиранів
<...>
лице його подібне до Тарака,
до Менефта, як і до всіх тиранів.*

[1: 330]

Характерною позицією, де здійснюється універсалізація антропоніма, є структура однорідних членів, що породжує нові, синонімічні зв'язки, в яких власні назви втрачають у своїй індивідуальності. Імена володарів (як і їхні обличчя) позбавлені свого призначення – слугувати назвою єдиної, неповторної особистості: самодержець є лише виявом тиранії і підпорядковується їй тільки як знаряддя, стаючи виявом її сліпої безликовості.

Наступною ланкою в ієрархічній організації антропонімікону в художньому творі є *безіменність*, яку можна визначити як нульовий, потенційний рівень і яка полягає в мотивованій відсутності імені, в лакуні, яка сама по собі набуває естетичної значущості. О. М. Трубачов слушно

звернув увагу на цю проблему, парадоксально пов'язавши антонімічну лексику в її визначенні: *Безымянность как имя* [Трубачев 1999: 17]. Осмислення цього феномена в художньому мовленні розмаїті; характеризуючи ж його у Лесі Українки, треба згадати вірш «Забута тінь» [1: 224-225], сюжетну лінію якого визначає відсутність імені однієї з його героїнь – дружини Данте. Ця безіменність призводить зрештою до повної деперсоналізації, зникнення людини, відходу її у непам'ять: Леся Українка, таким чином, художньо розкриває роль імені в самоствердженні особистості:

*Навіщо ж ти, фантазіє химерна,
Мені показуєш якусь убогу постать,
Що стала поміж їх, немов тремтяча тінь,
Мов сон зомлілої людини невизначно?*

<...>

Хто вона?

*Се жінка Дантова. Другого ймення
Від неї не зосталось, так, мов зроду
Вона не мала власного імення.*

<...>

*Так, вірна тінь! А де ж її життя,
Де ж власна доля, радощі і горе?
Історія мовчить <...>*

[1: 225]

До антропонімів з позитивними прагматично-оцінними співзначеннями належать у Лесі Українки імена героїв-борців, ці імена слугують гаслом, закликком до змагань так само, як і антропоніми міфологічного походження, що за ними в мовленні усталилися подібні символічні конотації:

*Так, ми раби, немає гірших в світі!
Фелахи, парії щасливіші від нас,
Бо в них і розум, і думки сповиті,
А в нас вогонь **Титана** ще не згас.*



<...>

*Нехай же ми раби, невільники продажні,
Без сорому, без честі, – хай же й так!
А хто ж були ті вояки одважні,
Що їх зібрав під прапор свій **Спартак?**..*

[1: 164-165]

Уживання антропонімів, забарвлене високими інтонаціями, у цитованому вірші будується за принципом негативного паралелізму – зіставляються контрастні поняття, які підсилюють патетичність стильового малюнку.

Поетеса звертається до узвичаєних у літературі народів світу біблійних імен, які використовує в уподібненні душевних переживань ліричної героїні переживанням персонажів біблійних легенд із їхнім гранично узагальненим і символічно наснаженим образним змістом:

*То, може, станеться і друге диво
Євангельське? Прийду, як **Магдаліна**,
Тобі віддять остатню послугу...*

[1: 281]

Поряд із біблійними іменами широко вживаються імена міфологічні, які можуть стати центральними у вірші, зумовлюючись темою твору. Широко вводяться в мову поезій Лесі Українки імена зі стародавньої єгипетської, давньогрецької та давньоримської міфології, імена видатних постатей світової історії, «сильних світу цього» в давнину, поетів. Героями її лірики стають Месія, Ягве, Марія, давньоєгипетська богиня Ра, премудрі Гатори, богині долі у древніх єгиптян, Жанна д'Арк, Торквемада, Ірод, єгипетська цариця Ра-Менеїс, Рахіль. Ці імена в мовній тканині віршів відіграють важливу роль, вводячи культурологічний компонент у семантику загальнолітературного мовлення.

Аналізуючи подібні процеси у слововживанні, В. М. Русанівський слушно вбачає в них свідчення високого рівня розвитку мови: «Одним із найвиразніших показників входження певної літературної мови у коло світової цивілізації є поява в ній слів, що позначають імена й реалії світової історії» [Русанівський 1988]. Носії цих імен цікавлять автора психологічно й соціально, вони стають виразниками ідей сучасності, втілюють світобачення поетеси. Так, *Ніобея* в однойменному вірші вражає силою духу, що живе в її скам'янілому тілі (*Мертва ж бо я і тепер, тільки живі мої сльози... – 1: 304; Ось я стою, мармурова, в камінних кайданах, // тільки очі мої ллють потоки палющіх сліз – 1: 302*). Образ Ніобеї драматизується, його змальовано різко контрастними барвами: ознака *камінний* (продовжена в тематично зближеному парадигматичному угрупованні *мертвий, нерухомий, мармуровий, бездушний, холодний*), розсіяна у всьому просторі вірша, зіставляється з ознакою *живий* (*потік сліз, який є виявом життя духу, сили любові й страждання*). Усі контекстуальні маркери підпорядковані цьому завданню: з одного боку – *камінні очі, камінні груди, холодний мармур, камінні сі руки, камінні уста, що поблідли й склепилися в горі, стояти каменем в тузі*; з другого – *потоки палющіх сліз; постаті в сльозах, мов проміння; Мов живими я бачу усіх вас (дітей)*. Суміжні рядки побудовані на цих паралелях:

*... устонька гожі так міцно могли притултись
до грудей кам'яних, що збудили б життя в моїм серці,
і гарячая кров поборола б холодний сей мармур,
і камінні сі руки, простягнені марне у безвість,
знов обняли б теє тільки злотисте і ніжне, мов квітка
<...>*

[1: 303-304]



Поклик Ніобеї – ... *не вмере моя туга, мій жаль не загине у світі* ... [1: 303] – близький самій поетесі як вияв духовного спротиву й незламності.

Отже, міф про Ніобею став канвою для втілення одного з провідних мотивів творчості поетеси, а ім'я героїні тим самим набуло нових змістових і емоційних властивостей.

Подібним чином ускладнюються аксіологічні характеристики й у функціонуванні антропоніміки біблійного походження. В образі Єремії («Єврейські мелодії», з циклу «Невольницькі пісні» [1: 237-238]) теж увиразнюється контраст, з одного боку, мотивів туги й плачу, з другого – внутрішньої сили і снаги. На цій антитезі побудовано лексичну парадигматику образної системи вірша:

*Єреміє! ти, вічная туга, тебе не збагну:
як же серце твоє не розбилось від лютого жалю?
Бо джерело гаряче і скелю зрива кам'яну.
Так, було твоє серце з твердого кришталю!*

Біблійна та міфологічна антропоніміка, як і загалом антропоніміка світового культурного простору, гармоніює з високою ліричною тональністю поезій Лесі Українки, збагачує й увиразнює їх лексичну палітру, вводить її творчість у світовий літературний простір.

Визначеність слововживання темою твору особливо виразно простежується у поезіях на античні сюжети – в «Іфігенії в Тавриді», «Ніобеї» та ін.: ... *я сама на сій чужій-чужині, // Неначе тінь забутої людини, // Що по **Гадесових полях** блукає, // Сумна, бліда, безсила, марна тінь!* [1: 212]; ... *Мій старший, найперший, // Він був мов **кедр** на верхів'ї гори, негнучкий перед вітром ... <...> // Тихо схиливсь його брат **кипарисом** лагідним та смутним* [1: 303].

Строго визначений темою добір назв реалій забезпечує художню викінченість і довершеність, силу естетичного

впливу твору. Так, у «Ра-Менеїс» [1: 260-264], де центральним є образ «гордої цариці, дочки фараонів», немає жодного порівняння, яке б не відповідало за змістом реаліям далекої від сучасного читача у часі й просторі країни. Отже, типовими для Лесі Українки є не мимохідь кинуті, випадкові деталі, а назви, добір яких чітко вивірених, підпорядкований сюжетній основі: *Ра-Менеїс <...> // Гарна й страшна, мов **Урея**, змія золота...; Вдача в цариці була, мов **Нілу підступнії води**, <...> Влада в цариці була, немов **африканськеє сонце**, // Мов потужний **самум**, що не хоче й руїни лишити* [210]. Такими засобами створюється й образ народу Єгипту:

*Весь Єгипет стогнав, мов співучий **колос у пустині**...*

<...>

*Часом він ворушивсь, наче **лев** у кайдани закутий,*

Глухо порикував, наче підземний вогонь,

*Тяжко придавлений гнітом **гори кам'яної**.*

[1: 260]

Насиченість художнього цілого та його фрагментів власними й загальними назвами, пов'язаними з іншою культурою, є чинником їхньої актуалізації, а однонаправлена їхня тематична зумовленість спричинюється до того, що у визначене семантичне поле втягуються й назви ширшого змісту, які не мають відповідної денотативної закріпленості. Такими властивостями визначаються об'єкти порівнянь: *лев у кайдани закутий* асоціюється зі *сфінксом*, а *гора кам'яна* стає синонімічним позначенням *піраміди*.

Завдяки високій концентрації інокультурні назви та їхні синонімічні відповідники стають домінантними, ключовими. Цьому сприяє й поширеність структур, до складу яких вони входять, і виважена симетричність синтаксичних позицій їхнього вживання. Інокультурні назви утворюють центр текстових фрагментів, що підкреслює самоцінність цього



лексичного прошарку, обраного як засіб художнього зображення, і полегшує його асиміляцію в новій мовній системі, особливо в тому разі, коли лексеми виступають в ампліфікаційних сполуках. Водночас треба зважити і на роль у цьому процесі протилежних явищ – одиничних укралень інокультурних номінацій, що поєднуються у позиції розгорнутих однорідних членів із власне українськими паралельними образними назвами:

*Наука наша – **скарб**, закопаний в могилу,
Наш хист – **актор-кріпак** в театрі у панів.*

<...>

*Релігія у нас – то **морок темний**,
Єгипетських жерців деспотія важка,
Закони й право – то **устав тюремний**,
Родинні зв'язки – **ниточка** тонка.*

[1: 164]

Нові інокультурні номінації у Лесі Українки, розширивши свій значеннєвий потенціал, входять у взаємодію з лексичними елементами, що були запозичені раніше і стали частиною народного мовлення. Різні етапи використання подібних лексем у нових ситуативних умовах утворюють «лінгвокультурний досвід» [Сергієнко 1998: 125]: уже наявні одиниці ускладнюються новими компонентами семантики, сформованими в інокультурному середовищі. Так, слово *лицар* в українському народному мовленні здавна прикладалося до козака-запорожця як визнання його бойових звитяг: *Слава його не вмере, не поляже, // А лицарство-козацтво всякому розкаже* [Див.: Костомаров 1994: 135]. А в Лесі Українки *лицар* – постать середньовічної Західної Європи ('Західноєвропейський феодал, який належав до військово-дворянського стану' [СУМ, 9: 499]); він безіменний, узагальнений у «Легендах», а у «Бранці», творі, в

основу сюжету якого покладено історичну подію, *лицарі* мають ім'я – *Баяр, Габріель ді Кастельнеро*.

Традиції створення словесного образу на основі лексеми *лицар* знайшли подальший розвиток у поезії нашого часу, зокрема у Ліни Костенко, в її «Апології лицарства».

Започатковано Лесею Українкою й іронічне осмислення цього слова – щодо бездіяльних і бездуховних представників сучасного їй покоління, яких вона презирливо називає *лицарями без спадку* [1: 240].

Обшири мотивів поезії Лесі Українки дали підстави М. Євшанові назвати її творчість «отворенням <...> дверей до Європи і великою культурною поезією» [Євшан 1998: 166]. Звернення поетеси до інокультурних номінацій зумовлюється не дефіцитом мовних засобів художнього зображення, а прагненням збагатити національний мовно-культурний досвід, залучити в нього світ інших свідомостей. В уживанні інокультурних назв у Лесі Українки простежується динамічна взаємодія двох тенденцій: лексеми, які спочатку були вмотивовані як позначення «чужого», «далекого», саме завдяки цій своїй семантичній та емоційній унікальності стали невід'ємною органічною частиною мови її поезій і українського мовлення взагалі.

1.4. Семантика порівнянь у системі тропів та її роль в архітектоніці художнього цілого

Текстові зв'язки порівнянь у ліричних творах Лесі Українки виявляють системність словесних образів, що мають лейтмотивний характер, та їхню спорідненість з іншими типами ідентифікаційних структур, різноманітних за формою, змістом та емоційним забарвленням.

Поетична ідентифікація явищ, ознак, предметів у поетеси здійснюється, зокрема, в предикативних сполуках. На



базі координації підмета й іменного присудка ($N_1 \in N_2$) виникає нова ототожнювальна єдність – сполуки з прикладками (N_1 має ознаки N_2). Семантичним підґрунтям подібних зіставлень є словесний образ; переноси репрезентують якісні, аксіологічні параметри назв реалій.

Сполучення *квітка-надія* [1: 95], *пташки-пісні* [1: 91], так само як і конструкції з відокремленими прикладками (... *Україно, наша бездольная мати...* – 1: 91), імпліцитно містять у собі порівняння, з еліпсисом сполучника як (*надія як квітка, пісні як пташки*), відрізняючись від відокремлених членів максимальним злиттям семантичних ознак обох компонентів і, внаслідок цього, можливістю їхнього взаємообернення. Стрижневе слово та прикладка до нього можуть бути визначеними лише в контексті цілого тексту, проте сполука в будь-якому разі зберігає свій метафоричний статус.

Зіставлення модифікується, набуває багатогранності в художньому цілому, коли утворюються синонімічні ланцюжки однофункціональних, але різноструктурних образних паралелей. Вони стають текстотвірним чинником і основою для сполучення семантичних ознак на новому витку метафори. У вірші «Слово, чому ти не твердая криця...» ототожнення формується в риторичному питанні як формальне заперечення зв'язку між суб'єктом і об'єктом порівняння [терміни див.: Голоюх 1998: 97] в експозиції твору:

*Слово, чому ти не твердая криця,
Що серед бою так ясно іскриться?
Чом ти не гострий, безжалісний меч,
Той, що здійма вражі голови з плеч?*

[1: 177-178]

Але заперечення тут використовується лише як засіб, що увиразнює у внутрішній антитезі ствердження. Динаміка

словесних образів у зіставленні *слово – зброя* є нервом цілісного тексту: від метафоричної номінації реалії (*Вигострю, виточу зброю іскристу...*) у завершальній строфі здійснюється перехід до прикладки, яка змінює початкову заперечну предикативну структуру уже як ототожнювальна, стверджувальна і яскраво експресивна в своєму високому пафосі (*Слово, моя ти єдина зброє...*).

Принципова єдність порівнянь та інших різновидів тропів, що ґрунтується на зіставленні, експлікується на рівні мікро- і макротекстів. Характерне для поетичного мислення Лесі Українки сприйняття слова як зброї втілюється різними засобами у ліричних текстах та їхніх фрагментах, породжує аналогічні за змістом метафори і модифіковані, власне компаративні звороти. Значеннева спільність об'єднує різні структурні моделі метафоричних перенесень: центральна лексема, об'єкт метафоризації, розвиває відповідне значення в позиції додатка до присудкових членів – лексем, вихідне значення яких номінує дію зброї: «Ой я постріляна, порубана словами...» [1: 293]. Зіставлення *слово – зброя* стає центром цього поетичного тексту, відіграючи засадничу роль у його словесній архітектоніці:

*Ой я постріляна, порубана словами,
душа моя на рани знемагає,
неначе стрілами і гострими мечами,
мене його рука здалека досягає.
Ой ви, слова, страшна, двосічна зброє,
спиніться, дайте спокій на хвилинку...*

<...>

*Не стала я, ой ні, додолу впала,
мої слова не зброя, а ридання...*

Розвиток основної семантичної ознаки метафори, що є темою твору, його сюжетною основою, йде за висхідно-



нисхідною лінією, визначаючи його ритміко-інтонаційний малюнок. Початок семантичного зрушення у внутрішній структурі лексеми *слово* – у початковому рядку; розвиток семантичної ознаки досягає кульмінації в фігурі ототожнення (*слова = страшна, двосічна зброя*) і, нарешті, закінчується запереченням (*слова не зброя, а ридання*), яке не відкидає спорідненості сили *слова* і сили *зброї*, а тільки загострює її, подаючи під іншим кутом зору.

Одним із прийомів ототожнення стають структури паралелізму: вони містять у згорнутому, зародковому стані ознаки, що, розвинувшись, конденсуються у порівняльних зворотах. Притаманний народній пісні паралелізм набуває у Лесі Українки витончених індивідуальних форм: образне зіставлення симетрично проходить у суміжні віршовані рядки і строфи, наближені перегуками тематичних характеристик, ущільнюється у структурі однорідних членів. За точним спостереженням О. О. Потебні, однорідність синтаксичної позиції взагалі відіграє значну роль у формуванні семантичних зближень – вона може спричинити однорідність значеннєву, що на лексичному рівні приводить до синонімізації слів [Потебня 1968: 433-450]. Порівняння тут є прихованим, воно міститься в підтексті, його розшифровка потребує співтворчості реципієнта.

У поезіях Лесі Українки умовою ототожнення у подібних структурах є метафоричні перенесення:

*... Палали в гущавині **квіти** гранати,
А в серці мойому палали **пісні**.
Нехай мої **співи й садочки** квітчаті
Заснули, оковані сном зимовим, –
Весною **й пісні, і квітки** на гранаті
Вогнем загоряться новим!*

[1: 208]

У межах речень і складносурядного, і простого, побудованих з участю паралельних, однорідних структур, семантично зближуються, порівнюючись, *квіти – садочки – пісні*, однаково підпорядковані головним, метафорично вжитим словам *палали, заснули, загоряться*.

Відзначимо, що сприйняття пісень як квіток властиве і народному світоуявленню, воно відображене в фольклорних творах:

*А як будуть вівчарики
Білі вівці пасти,
Будуть мої співаночки
За кресаню класти.*

Імпліцитне ототожнення *пісні (співаночки) – квітки* у цих пісенних рядках відображає реальну ситуацію: у гуцулів був звичай прикрашати свої кресані квітами.

Ідентифікуючий паралелізм, що забезпечує підґрунтя для порівняння і має специфіковану синтаксичну форму, часто у Лесі Українки охоплює строфічну будову цілого вірша: кожна чотирирядкова строфа симетрично поділяється на два двовірші з уподібненим змістом, причому початок другого двовірша позначається межовим сигнальним маркером ТАК. Останній може розділяти частини не тільки строфи, а й усього твору. Вірш «Тішся, дитино, поки ще маленька...» (із циклу «В дитячому крузі» – 1: 105-106) побудовано на уподібненні пташки-голубки, вільної в своєму польоті, вільній думці, мрії; кожен із цих сюжетних ходів розгортається в чотирьох із восьми строф вірша, і частина, яка містить у собі об'єкт образного зіставлення, починається маркером ТАК, що знаменує перехід до образного узагальнення, роблячи його наочним, прозорим:

*Їй не страшні були дикі простори,
Скелі і хвилі морські,*



*Перелітала найвищії гори, –
Мала крильцята прудкі.*

Так твоя думка швиденько полине,
Тільки їй волю даси <...>

Змістовий та синтаксичний паралелізм строф послідовно витримується у вірші «Напровесні» [1: 70], де, цілком у дусі народної поезії, світ природи уподібнюється світові людини:

*Не дивуйте, що квітом прекрасним
Розцвілася дівчина несміла, –
Так під промінням сонечка ясним
Розцвітає первісточка біла.
Не дивуйте, що думи глибокі
Будять речі та сльози пекучі, –
Так напровесні дзвінки потоки
Прудко, гучно збігають із кручі.*

Структури паралелізму урізноманітнюються завдяки порушенню суворої симетричності: заключна частина, що вводиться маркером ТАК, дорівнює лише одному рядкові в чотиривірші й у таких випадках має значення підсумку:

*Країно рідная! ох, ти далека мріє!
До тебе все летять мої думки.
Їм страшно й радісно, якась надія мріє...
Так з вірію в свій край летять пташки.*

[1: 229]

Центральні члени зіставлення (дівчина – квітка – первісточка, думки – пташки) є тим фокусом, у якому

перетинаються різноспрямовані, але тісно пов'язані за змістом семантичні ознаки.

Виростаючи на порівнянні світу природи й людини, характерному для фольклора, розвиваючи поетичні уявлення та стрій образного мислення, властиві народному світосприйняттю, паралелізм як один із засобів художнього освоєння дійсності на основі імпліцитного порівняння у Лесі Українки значно розширює свій діапазон та функції. Він виходить за межі стилістики уснопоетичної творчості: збільшується лексичний простір і обсяг паралелей у зіставленні, урізноманітнюється їхній семний склад, значно модифікується структура. «Чистий» паралелізм, ускладнюючись, переростає в субординативний, коли один із його компонентів виявляє певну залежність від другого. І, нарешті, значно зростає інтенсивність образного навантаження структур, заснованих на порівнянні, в поетичній філософії автора, в його індивідуальній картині світу.

Підсумовуючи розгляд семантики прівнянь у системі блоків Лесі Українки, зазначимо, що характер цих стилет вірних засобів багато в чому сформував стилістичні тенденції в царині поетичного слова кінця ХІХ-початку ХХ ст.

1.5. Мовні засоби організації наративу

Засоби наративної організації тексту в лірико-драматичному дискурсі Лесі Українки, утвореному сукупністю ліричних, ліро-епічних та драматургічних творів, характеризуються щільною взаємодією драматичного і ліричного начал. На думку О. Білецького, у поетеси з роками спостерігалось помітне тяжіння до ліро-епічних жанрів, драматичних монологів, в яких вона могла висловитися



найбільш лірично [Белецкий 1971: 429]. Ця взаємодія виявляється в «ліризації» драми на рівні стилю і поетики, з домінантною відображеністю суб'єктивного світу авторки, її емоційно-чуттєвих переживань та сконцентрованою на внутрішньому, духовному житті героя. Сама Леся Українка говорила про ліричний струмінь у своїх драмах, виокремлюючи в цьому плані лише «Камінного господаря». У листі до Ольги Косач-Кривинюк вона писала: «"Камінний господар" мені здавався першою справжньою драмою з під мого пера, об'єктивною, сконцентрованою, не затопленою лірикою, зовсім новою супроти моєї звичайної манери» [10: 345].

Стратегія лірико-драматичного наративу у Лесі Українки становить органічну частку контексту романтичної української і загалом європейської літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст., де типовим стає панування «лірично-філософських роздумів над об'єктивними зображеннями» [Блашків 2011: 95]. Суб'єктно-мовленнєва організація драматичного твору, в центрі якого – світобачення, внутрішній світ героїв, пов'язує драми Лесі Українки з поетичними текстами, тим самим споріднюючи її драматургію з драматичними текстами інших українських авторів. Так, М. Неврлий, характеризуючи сугестивність драматичних етюдів О. Олеся, зазначає, що вони «сповиті надзвичайно тонкою ниткою поетичного настрою, і це наближує їх до ліричних переспівів» [Неврлий 1994: 111]. Водночас, на відміну від лірики, в драмі спостерігається «...значно більше розгорнутий, складний, багатоплановий, динамічний образ ліричного переживання ...» [Блашків 2011: 100]; ця риса, високою мірою властива драматичним поемам Лесі Українки, спростовує досить поширену думку про те, що вони не розраховані на постановку.

У наративній стратегії Лесі Українки важливу роль відіграють **інтертекстуальні елементи**, які в її ліриці розглянуто в літературознавчому аспекті [Див.: Оляндер 2011: 132-137]. Але функції цих елементів як мовних одиниць, що організують текстовий простір ліричних і драматичних творів поетеси, потребують подальшого дослідження.

Іntenсіональне поле лірико-драматичного дискурсу у Лесі Українки формується лейтмотивними словесними образами, змістові компоненти котрих іррадіюють у **«внутрішньому»** інтертекстуальному пласті, збагачуючи у різних жанрових різновидах текстів свої семантичні та емоційні виміри. [Про поняття внутрішньої інтертекстуальності див. детальніше: Бублейник, 2009]. Ядерними компонентами цих образів є слова *вогонь (огонь), полум'я, сяєво, блискавка, іскра, зоря, промінь, світло* та ін., конотації яких виражають провідну в творчості Лесі Українки ідею мужності і спротиву, та інші компоненти тематичного угруповання з різною частиномовною приналежністю, а також похідні від них, що характеризують душевний стан героїв, їхній життєвий ідеал, виражають пафос поетичної мови авторки.

Метафори, засновані на лексемі *вогонь (огонь)* та прикметникові *огнистий*, який синонімізується з *палкий, гарячий*, утворюють нерозривне поєднання з образом поетичного слова: *І щиро промовленим **словом** моїм // Збуджу **огонь** я у серці чиїм [1: 61]; Чом я не маю **огнистого слова**, // **Палкого**, чому? // Може б, та щира, **гарячая мова** // Зломила зиму! [1: 72]; Мріє новая! твій голос і **крила огнисті** // Ваблять мене, я піду за тим **світлом ясним** // Через простори і дикі дороги **тернисті**, // Так, як Ізраїль ішов за **стовпом огняним** [1: 158].*



Сема 'боротьба', панівна у конотативних нашаруваннях наведених слів, підкорює собі й номінативну, предметну основу тих лексем, які мають бути розташовані у протилежному фрагменті семантичного континууму, позначаючи тяжкі почуття, властиві людині в пригніченому стані – лексем *жаль*, *туга*, *сльози* та под. У Лесі Українки номінації і цих переживань переходять, завдяки асоціативному тяжінню, до семантичного поля з центром *вогонь*:

Горить моє серце, його *запалила*

Гарячая іскра палкого жалю.

Чому ж я не плачу? Рясними сльозами

Чому я страшного *вогню* не заллю?

<...>

Мені до очей не доходять ті сльози,

Бо сушить їх *туга вогнем запальним.*

[1: 72]

У чорну хмару зібралася *туга* моя,

Огнем-блискавицею жаль мій по ній розточився <...>

[1: 145]

Ох, сльози палкі – вони душу *палили*,

Сліди полишили *огнисті* навіки.

<...>

Всі наші *сльози тугою палкою*

Спадуть на серце, – *серце запалає...*

<...>

Хай *серце плаче*, б'ється, *рветься з туги*,

Хай не дає спокою, хай *палає.*

[1: 120-121]

Перенесення динамічної ознаки *палати* (*горіти*) на реалію *сльози* (*сльози палкі, серце плаче і палає*), яке у поетеси є індивідуально-авторським і становить важливий компонент її картини світу, має паралель в етимології, що підтверджується російським зворотом *горючие* (*слезы*) [Шанский 1971: 111].

Образ *огнистих слів* переходить через багато ліричних і драматичних текстів Лесі Українки, набуваючи нової експресії внаслідок розширення складу метафор, де концентруються складники лексико-асоціативного поля *огонь* та суміжних з ним, викликаючи ефект гіперболізації. У словах Міріам, звернених до Месії, взаємно підсилюють одне одного *огнистий, жар пекучий, сліди криваві*, передаючи всю глибину чуття *одержимої духом*:

*... мов на жар пекучий, наступати
я буду на слова твої огнисті, –
сліди мої від них криваві будуть.*

[3, с. 135]

Окрім розглянутих «внутрішніх» інтертекстуальних елементів, у Лесі Українки виокремлюється і «зовнішній» інтертекстуальний пласт. Він настільки вагомий, що В. Погребенник навіть убачає в ньому сутність композиції драм поетеси, відзначаючи в них багатство «... мистецьких транспозицій і алюзій, позачасових універсалій <...>» [Погребенник 2011: 11]. Зважаючи на багатоманітність явищ інтертекстуалізації у драматичних творах поетеси, до них із повним правом можна віднести оцінку поем І. Франка, висловлену В. Шевчуком: «... всі вони були не тільки плодом власної фантазії поета, а й виразом його незглибимої ерудиції, і те свідчить, що постали на різноманітті ремінісценцій, опрацювань, модернізацій, запозичень <...>» [Шевчук 2011: 133].

Серед інтертекстуальних елементів особливе місце посідають біблійні образи, до яких у Лесі Українки був надзвичайно великий інтерес, зокрема естетичний, художній. У біблійних книгах пророків, у «тій огнистій ліриці», «утопіях», за термінологією поетеси, її вражали мрії, висловлені «з великою силою та красою», «запал і завзятість <...> нагромадження образів, порівнянь, докорів, погроз, обітниць, віщувань, жалю, гніву – всі почуття, всі пристрасті людського серця <...>» [8: 140]. Високо оцінювала Леся Українка стилістику біблійного мовлення: «Навіть сама техніка фрази вимірена свідомо на те, що тепер звуть сугестією (внушенням): кожний образ, кожна імперативна фраза повторюються двічі, різними, але синонімічними виразами рівної сили і через те силоміць западають в пам'ять <...>» [8: 141]. Звертаючись до біблійних образів, поетеса прагнула використати їх, про що слушно говорить О. Білецький, як засіб езопової мови та відтворити в нових історичних та соціальних умовах їхню семантичну місткість та силу емоційного впливу [Белецький 1971: 429].

Біблійні мотиви, багато з яких є наскрізними, лейтмотивними, складно взаємодіють між собою та з іншими компонентами тексту, їхні емоційно-змістові та асоціативні поля перетинаються. Вони функціонують по-різному: дають імпульс для ліричного твору, гранично узагальнюючи зміст та послаблюючи конкретні деталі, які мали б свідчити про джерело походження («Дочка Ієфая»); в інших випадках, навпаки, становлять подієву основу драматичних поем, ліричних та «малих» ліро-епічних жанрів поетеси, драматичних монологів.

До наскрізних образів у творчості Лесі Українки належить образ *тернового вінця*, який, символізуючи самозреченість, саможертвність творця, зазнає у різних контекстах значних модифікацій. Він може бути

представлений окремими словесними деталями, «розсипаними» у вірші:

*... Ти дав колючу **гілочку тернову**,*

*Без жаху я **в вінок** її вплела.*

<...>

*Готова я приймать і рани, і **терни***

За марні мрії, за святії сні

Пречистого братерства і любові.

[1: 193]

*Чоло не вінчали **лавровії** віти,*

***Тернів** не скрашали ні злото, ні квіти,*

Страждали співці в самоті <...>

[1: 221]

Ключовий образ *тернового вінця* визначає словесну архітектоніку поезії «Завжди терновий вінець...», що оспівує велич духовного подвигу. Важливість його для поетеси підкреслено доданим до вірша прозовим переспівом, що має два центри: *Ісус – Прометей* [1: 243-245].

Образ, що уособлює собою високу місію поета в його служінні народові, не випадково прирівнюється в іншому вірші, написаному пізніше – «О, не кори мене, любий, за мрії про славу...» [1: 339] – до *злотистої корони*, символу найвищої, священної нагороди митця. *Терен* перебирає на себе означення *корони* – епітети *золотий, злотистий*, що, не передаючи фізичних ознак предмета, реалізують насамперед емоційні, аксіологічні складники:

О, не кори мене, любий, за мрії про славу,

*не дорікай за жалобу **тернів золотих***

<...>

*Чи ж не казав ти мені, що злетіла **корона злотиста***

з мого чола з того часу, як я до роботи взялась

тихої, смирної.



<...>

Погляд блука неспокійний, шукає навколо:
де ж він, той **терен золотистий**, щоб знов ореол мені
дав?

Домінантною ідейно-художньою настановою біблійних мотивів та образів, словесних структур у творах є паралель Ізраїль – Україна, з закликом до волі, до боротьби проти визискувачів: *І ти колись боролась, мов Ізраїль, // Україно моя!* [1: 334]. Так будуються тексти не тільки драматичних поем, а й ліричних творів та поезій, що належать до ліро-епічних жанрів. Вірш «Пророк» [1: 369] має характерний підзаголовок: *З біблійних мотивів*, сюжет поезії «Ізраїль в Єгипті» відтворює біблійні реалії, спроектовані на сьогодення [1: 332-333]. Віршеві «Саул», з підзаголовком *Монолог* [1: 265-268], побудованому як драматична промова героя, звернена до Давида, передує розлогий епіграф – цитата з *Книги царств 1*. Поезія «У пустині» є монологом колективного героя – Ізраїля, який лишився без проводиря [1: 218-219].

Біблійну основу мають образи *слова-зброї, слова-меча*, що сполучають простір лірики і драматичних поем Лесі Українки, яка прагнула виховати свої слова *палкими блискавицями, мечами* [1: 246] і *пісня якої хотіла помститися за скритий жаль мечем двусічним туги* [1: 246]. У ліричному монолозі Міріам *зброя речей* героїні символізує її нескореність і силу духу:

*В моїх очах я чую **зброї** полиск,
в моїх **речах** я чую **зброї брязкіт**,
так я **озброєна** в свою ненависть,
як вартовий коло царської брами,
що радий вихопить на кожного свій **меч**,
хто тільки зле замислить на владаря.*

[3: 139]

Слово-меч у Лесі Українки фігурує й у тих контекстах, де звучить щирий жаль від усвідомлення фізичної слабкості ліричної героїні:

– Ой Музо! Ся пісня **двосічна, мов зброя**,
І будить одвагу, й **жалою** завдає
<...>
Поки я **недужа**, не клич до відваги,
В заржавілих піхвах **меча** не ворущ.

[1: 207]

В інтенціональне поле центрального образу входить мотив *гартованості* слова (*Ти моя щира, гартована мова...*), що проходить образною паралеллю в монолозі Тірци («На руїнах»), – *вогонь і холод слова* героїні мають загартувати слабкодушних так, як загартовується криця [3: 177]. Семи ‘метал’, ‘міцність’, ‘боротьба’ стають панівними в метафоричних уособленнях поетичного слова; сему ‘зброя’ перебирає на себе означення до номінації результату поетичної творчості: *Я тільки що знов прочитала // Ваш дужий, неначе у крицю закований, // Міцно **узброєний вірш*** [1: 201].

Архетипний символ *меча* сягає сивої давнини: в Біблії меч є символом справедливої грізної кари : «*Не думайте, що Я прийшов, щоб мир на землю принести, – Я не мир принести прийшов, а **меча*** <...>» [Мт 10.34]; «<...> *то побійтесь **меча** собі ви, бо гнів за провину – то **меч**, щоб ви знали, що ще є Суддя!*»... [Йов 19.29].

Біблійні словесні образи в драмах Лесі Українки, в тому числі й написаних на біблійні сюжети, зазнають трансформації, ступінь якої є різною. В окремих випадках їхнє коріння настільки глибоко приховане, переосмислене в новому контексті, в нових ситуативних умовах, що читачем може й не розпізнаватися. Такою є метафора *ріг гордині* в



устах 1-го пророка («Вавілонський полон»): *Гордині ріг у тебе // здійнявсь над жаль і над любов святу!* [З: 164]. Вона може бути сприйнята або в контексті реалій сучасного світобачення, або як стилізована, а між тим має опору в біблійних зворотах. У складі нової метафори поетеси застосовано образ рогу, який у біблійних текстах означає силу: *В люті гніву відтяв [Господь] увесь Ізраїлів ріг <...>* [Плач 2.3]. Ріг символізує торжество і славу праведного: *«Я там вирощу рога Давидового, для Свого помазанця вготую світильника, – ворогів його соромом позодягаю, а на ньому корона його буде сяяти!»* [Пс 132.17-18]. Коли підносять ріг безбожні, це означає їхню зухвалість, яка має бути покарана: *Я сказав <...> безбожним: Не підіймайте ви рога свого догори, не говоріть твердошию <...>* [Пс 75.5-6]. Метафора Лесі Українки розвиває саме цей відтінок значення.

Через усю творчість поетеси проходить антиномія *душа – тіло*, яка є стрижневою в християнській філософії. У біблійних текстах це частотне зіставлення застосовується в різних ситуаціях: *І не лякайтеся тих, хто тіло вбиває, а душі вбити не може; але бійтеся більше того, хто може й душу, і тіло вам занастити в геєнні* [Мт 10.28]; *А вони (грумада) попадали на обличчя свої та й сказали: «Боже, Боже духів і кожного тіла! Як згрішить один чоловік, чи Ти будеш гніватися на всю громаду?»* [Чис 16.22].

Діалог Мавки і Лукаша в кульмінаційній сцені з «Лісової пісні» [5: 289], побудований на зіставленні цих концептів, виражає зіткнення *високого духовного ідеалу* та *буденної приземленості*. Стали крилатими натхненні ліричні слова Мавки, організовані антитезою *душа – тіло*, авторство яких ідентифікується широким читацьким загалом саме з творчим кредо Лесі Українки:

М а в к а

...милий,
ти **душу** дав мені <...>

Л у к а ш

Я **душу** дав тобі? А **тіло** збавив!
<...>

М а в к а

О, не журися за **тіло**!
Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло.
Легкий, пухкий попілець
ляже, вернувшись, в рідну землю
<...>

стане початком тоді мій кінець.

Будуть приходити люди,

<...>

радоці й тугу нестимуть мені,
їм промовляти **душа** моя буде.

Біблійні конотації супроводжують у ряді випадків метафористику поетеси навіть тоді, коли в тексті відсутні прямі аналогії (цитування, ремінісценції) зі Святим Письмом. У перейнятому тугою і розпачем монолозі Міріам, героєм якого є Месія, метафора *отари думок* (... всім дав спокій, а сам у сій пустелі // **пасе думок отари** незчисленні [З: 131]) навіяна біблійним словесним образом Христа – пастиря людських душ: Він **отару** Свою буде **паси**, як Пастир: *раменом Своїм позбирає ягнята, і на лоні Своєму носитиме їх* <...> [Іс 40.11]; ... *тепер Господь **пастиме** їх, як **вівцю** на привіллї!* [Ос 4.16]; *І промовив Господь до Мойсея, говорячи:* <...>: «Нехай <...> не буде Господня громада, як **отара**, що не має пастуха» [4 М 27.15-17]; *І повів Він, немов ту **отару**, народ Свій, і їх попровадив, як стадо, в пустині* [Пс 78.52];



...Його ми народ та **отара** Його пасовиська [Пс 100.3]. У складі метафори у драматичній поемі Лесі Українки біблійним текстом мотивується не лише дієслівний компонент, а й слово *отари*, а змістовий план модифікується, віддаляючись від церковно-релігійного і набуваючи загальнофілософського звучання.

Леся Українка у поезіях, удаючись до порівнянь та паралелей, навіяних легендами, пов'язаними з життям Ісуса, вказує на джерело:

*Колись отак, – розказує легенда, –
Хустиною святая Вероніка
Зібрать хотіла сьози й піт Христа.
Та на хустині замість поту й сліз
Зостався образ у вінці терновім
Того, хто впав знебулий під хрестом.*

[1: 279-280]

Установлення адресності походження словесних образів саме з Біблії в драматичних творах Лесі Українки, у разі можливості полісемантичної характеристики їхніх джерел, спирається на певну сюжетну мотивацію. Завдяки їй певно визначається біблійне підґрунтя в сценах, де зображено побиття камінням, що було узаконеною формою смертної кари у ізраїльтян [Ашукин 1966: 62; Николаюк 1998: 58]. У тексті Біблії є багато прикладів каменування – так був покараний чоловік за порушення суботи: *І сказав Господь до Мойсея: «Конче буде забитий цей чоловік, – закидати його камінням усій громаді поза табором!» І випроварила його вся громада поза табір, та й закидала його камінням, – і він помер, як Господь наказав був Мойсеєві [4 М 15.35-36]; Ісус пробачив грішницю, сказавши: «Хто з вас без гріха, – нехай першим на неї той каменем кине» [Ів 8.7]; камінням був забитий послідовник Ісусв первомученик Степан [Дії 7.59-60].*

Давні звичаї розправи натовпу через побиття жертви камінням лишили в мовах свою номінацію (пор. укр. заст. *каменувати*, пол. *kamienować*).

Загроза *каменування* фігурує у Лесі Українки у зверненні народу до пророка (вірш «Народ до пророка» – 1: 380-382):

*Хоч побити ми можем тебе,
Каміняччя наверхавши силу,
Але ж тим тільки вищу тобі
І міцнішу насиплем могилу.*

<...>

*Ох, якби ж він і нам уділив
Світла мудрості з свого проміння,
Ти б не кидав прокльонів на нас,
Ми б не кидали в тебе **каміння**.*

Лермонтовський пророк в однойменному вірші зазнає *каменування* від невдячного, темного натовпу. В «Одержимій» Лесі Українки *каміння* розлюченого натовпу теж падає на самовіддану, благородну, з чистою, незаплямованою душею людину – така страдницька доля спіткала Міріам, котра свідомо офірувала своє життя з *любові*:

Міріам

Я проклинаю вас прокльоном крові!

Слуга

Що суджено кленучому?

Голоси в юрбі

Каміння.

Люди набирають каміння і з диким ревом кидають на

Міріам.

Міріам

Месіє! коли ти пролив за мене



*хоч краплю крові дарма... я тепер
за тебе віддаю... життя... і кров...
і душу... все даремне!.. не за щастя...
не за небесне царство... ні... з любові!*

(Падає під градом каміння).

[3: 152]

Інтертекстуальними є у Лесі Українки й інші біблійні реалії – *посипання голови попелом* та *роздирання на собі одерж* на знак смутку, тяжкої скорботи. *Пепел* як синонім слова *прах* у російськомовному перекладі Біблії є символом тлінності, смертності людини [Николаюк 1998: 334], посипали голову *попелом* на знак того, що хочуть умерти, злитися з *прахом* – в українському перекладі використовується слово *порох*, етимологічно та семантично споріднений синонім *попелу*: *Сидять на землі та мовчать старші доньки сіонські, **порох** посипали на свою голову, підперезались веретами, аж до землі свою голову єрусалимські дівчата схилили... [Плач 2.10]; І заголосять за тебе вони тужним голосом, і кричатимуть гірко, і свої голови **порохом** пообсипають, у **попелі** будуть качатись! [Єз 27.30]; А Мордехай довідався про все, що було зроблено. І **роздер** Мордехай **одежу** свою, і зодягнув веретище та посипався **попелом**, і вийшов на середину міста, та й кричав криком сильним та гірким! [Ест 4.1].*

Ці зовнішні ознаки непереносного горя у драмі Лесі Українки подаються стисло, згадуючись у коротких репліках або авторських ремарках:

С т а р и й ч о л о в і к

<...>

Чого у тебе **попіл** на волоссі?

<...>

Де наша Малха?

Ж і н к а

Там!

(Показує на Вавілон, падає додолю і посипає голову попелом).

Старий чоловік

Адонаї!

(Роздирає на собі одягу і теж падає додолю).

[З: 154]

Тематично мотивується у «Вавілонському полоні» біблійний образ *єхидни* (отруйної змії). У репліці співця Елеазара у конфліктному діалозі з молодим хлопцем, який докоряє йому за зраду, *єхидна* уособлює людей, налаштованих до співця вороже: **Єхидна** лиш отрутою говорить, // але не всіх отрута досягає! [З: 168]; з *єхидною* порівнює ворогів Месії Міріам [З: 137]. У біблійному тексті *єхидна* є символом зла, підступності або страшної кари; образ фігурує у Книзі Йова, у пророка Ісаї; тричі вжито його євангелістом Матвієм по відношенню до «книжників, фарисеїв і лицемірів». Саме ця назва застосовується в російських перекладах: *Змеиный яд он сосет; умертвит его язык ехидны* [Йов 20.12-16; див. також: Ис 59.3-5; Мф 3.7; ширший матеріал подано в: Николаюк 1998: 142-143]. В українському перекладі використано більш узагальнену назву – похідне від гіпероніма *гадюка*: *Отруту зміїну він ссатиме, гадючий язык його вб'є!* [Йов 20.16]. Леся Українка вводить цей образ у побутову ситуацію спілкування реальних персонажів, що, не знижуючи серйозності та піднесеності звучання, спричинених зв'язками з біблійним першоджерелом, актуалізує ще один, «житейський» пласт асоціацій, які, осучаснюючись, спираються на більш конкретне підґрунтя.



Інтертекстуальними є у Лесі Українки не тільки окремі біблійні образи, а й цілі фрагменти тексту. Другу дію «Одержимої» обрамляє репліка *Месії*, звернена до учеників: *Спите? Не спіть! Моя душа сумна до смерті...* [З: 142, 144]; вона майже буквально відтворює біблійний текст: «*Обгорнена сумом смертельним душа Моя!*» [Мт 26. 38]. Так використано авторкою й уривки з молитви Ісуса в Гефсиманії: *Нехай мене // ся чаша... <...> Але хай буде так, як ти бажаєш, // а не як я...* [З: 143] – в опорі на текст Євангелія: «*Отче Мій, коли можна, нехай обмине ця чаша Мене... Та проте, – не як Я хочу, а як Ти...*» [Мт 26. 39].

Простір лірики і драматичних поем Лесі Українки сполучає постать Міріам, «одержимої»: вона є героїнею вірша «Жертва», її нагадує Магдаліна, готова теж відректися від себе в ім'я Спасителя («То, може, станеться і друге диво... » – 1: 281). В устах Міріам, героїні драматичної поеми «Одержима», біблійна фразеологія зазнає переосмислення. Індивідуальна суб'єктна проекція, стаючи засобом створення образу персонажа, змінює емоційно-оцінні конотації усталеного виразу. Так, Міріам пристрасно викриває лжеприхильників Месії, які, маскуючись, охоче посилаються на його заповіді, зокрема на заповідь, яку він виголосив у Проповіді на горі, закликаючи любити ворогів: «*Ви чули, що сказано: “Люби свого ближнього, і ненавидь свого ворога”. А Я вам кажу: Любіть ворогів своїх, благословляйте тих, хто вас проклинає, творіть добро тим, хто ненавидить вас, і моліться за тих, хто вас переслідує, щоб вам бути синами Отця вашого <...>*» [Мт 6. 43]. Але ці люди, присягаючись на словах у любові до Ісуса та вірності його заповідям, не довели свою відданість ділом, не стали рятувати його від розп'яття. Тема нещирості, прикривання словами та мнимим милосердям байдужості та егоїзму є провідною у Лесі Українки: авторка звертається до неї і в інших своїх

драматичних поемах [Див.: Скупейко 2010: 70]. В устах Міріам перефразована заповідь *Любіть ворогів своїх* звучить з убивчою іронією по відношенню до тих, хто відвернувся від Месії в тяжкий його час:

М і р і а м

*Усі ви допустили, щоб Месія
кривавий викуп дав за ваші душі.
І вам прийнять його було не тяжко?
Віддячились ви, правда, хто сльозою,
хто **щирою до ворогів любов'ю...***

С т а р и й

Він сам казав нам ворогів любити.

М і р і а м

*А ви й зраділи! Так вам безпечніше:
душа врятована та й тіло не загине!*

[3: 149]

Міріам не може змиритися з велінням любити ворогів Месії, її саможертвна любов до нього не приймає цієї вимоги – виразно про це говорить підтекст її поривчастого діалогу з Ісусом, свідчать ті слова, які вона трепетно таїть у душі, не вимовляючи вголос. Такий прийом свідомого замовчування, недомовленості розкриває приховану насиченість драматургічної репліки:

М е с і я

Кого ж ненавидиш ти?

М і р і а м

Ворогів.

М е с і я

Своїх?

М і р і а м

Твоїх.



М е с і я

Я їх казав любити.

М і р і а м

А я люблю... не їх.

[3: 137]

Біблійні ремінісценції можуть зазнавати протилежних, антиномічних осмислень у ліриці та в драматичних творах Лесі Українки. Вірш «Плач Єремії», що становить четверту частину циклу «Осінні співи» [1: 298], починається епіграфом *«Як злото стемніло, – // змінилося срібло пречисте»*, котрий являє собою перефразування біблійного тексту, його неточну цитату, з відсиланням до оригіналу: *Як потемніло золото, як відмінилося щире те золото добре* [Плач 829]. Два образи – *злото* і *срібло* – стають композиційними центрами в кожній із двох строф вірша, створюючи, завдяки строгому паралелізму, вивірену гармонію звучання, його елегантну мелодійність, що зумовлює особливу сугестивність словесних образів. Симетричні повтори справляють враження музичних відгомонів, відлунь, яке посилюється послідовно витриманою недомовленістю віршових рядків, підкресленою трьома крапками в кінці кожного з них:

Ще листя сухе так недавно ясніло...

«Як злото стемніло!..»

Мов око сліпе, мріє озеро млисте...

«Змінилося срібло пречисте...»

Щось давнє так смутно в душі забриніло...

«Як злото стемніло!..»

На серце лягло щось страшне, урочисте...

«Змінилося срібло пречисте...»

У вірші спостерігається цілковита зміна тональності первинного джерела: замість розпачу і відчаю в Плачі біблійного Єремії – сум, що асоціюється з картинами осінньої природи, спричинений згасанням її барв. Змінюється також і зміст образів *злата* й *срібла*, які вже не позначають коштовні метали, а стають колористичними ознаками пейзажу, реалізуючи алюзії з живопису.

Іншими гранями розкривається цей інтертекст в устах безіменного *Співця* (драматична поема «На руїнах»). Майже буквально повторюючи рядки, вміщені Лесею Українкою в цитований вірш і так само відділяючись від решти тексту графічно – лапками – і супроводжуючись іменем Єремії, він, однак, у нових тематичних і ситуативних умовах набуває нових змістових та емоційних відтінків, відповідно трансформуючи у ліричному вірші образи біблійного тексту. В устах *Співця* уривок із Плачу подається більш широко, ніж у вірші, у ньому перефразовуються більші за обсягом фрагменти першоджерела: *Моє око спливає потоками водними* [Плач 3.48]; *...о дочко Сіону! Пролитай, як потік, сльози вдень та вночі* [Плач 2.18]. У строфі поеми, написаній на біблійний сюжет, ці рядки відтворюють тяжкий смуток та скорботу народу від руйнування та спустошення Єрусалима:

*«Як потемніло золото... срібло як
змінилось чисте... Ох, сіонська дочко!
Хто дасть моїм очам потоки сліз?..»*

[3: 179]

Потік сліз належить до тих вражаючих образів Святого Письма, які в ліриці Лесі Українки набувають самостійного значення. Він посідає ключову позицію в одному з її віршів, розпочинаючи його собою і виконуючи тим самим роль заголовка: *Хто дасть моїм очам потоки сліз?..* [1: 305]. У циклі «Ритми» поетеса знову звертається до цього образу,



розгортаючи його в цілісному метафоричному фрагменті та ускладнюючи синонімічною паралеллю *потік – джерело* та ампліфікаційним об'єднанням експресивних епітетів:

*... прагну я собі **потоків сліз,**
гарячих сліз, нестриманих, раптових,
що рвуться з глибини самого серця
джерелами живущої води.*

[1: 252]

Індивідуалізація образу закладена в його структурі та в змістово-емоційних характеристиках, що мають глибинну психологічну мотивацію і споріднюються з народною творчістю: *живуща вода* – це і казкова *жива вода*, на протиположність *мертвій*; через це зміст образу стає життєстверджуючим: сльози не виражають безсилля та розпач – вони очищають, пробуджуючи сили до змагань та протистоянь долі.

Отже, функціонуванню біблійних образів у ліричному та драматичному дискурсах поетеси властиві і спільні, і розбіжні риси. Зміст лірики, цього найбільш суб'єктивного літературного роду, на думку Л. Я. Гінзбург, завжди спрямований до всезагальності [Гінзбург 1997: 10], але й драматичній поемі також властива, як слушно зазначає Л. В. Дем'янівська, тенденція до «умовно-узагальненого вираження певної <...> вагомої філософської думки» [Дем'янівська 1984: 9]. Водночас у спільному виокремлюється й розбіжне: недовомовленість, умовність більшою мірою характерні для поезії, тоді як у драматичних творах біблійні мотиви постають у більш конкретних образах. На відміну від ліричних творів, де окремі біблійні образи стають імпульсами поетичної думки, в драматургії вони утворюють основу для розгорнутих сюжетів і сцен з особливо напруженою подієюю і внутрішньою

(психологічною) динамікою, з постатями героїв, котрі носять на собі яскравий відбиток давньої епохи, разом з тим осучаснюючи глибинний ідейний зміст твору.

Особливо вагоме естетичне навантаження у наративних структурах драматургічного дискурсу Лесі Українки несе **діалог**, який має відтворити реальні бесіди персонажів. Діалог, як про нього пише Т.І.Маліна, «...за формою комунікації є складний мовленнєвий потік, в якому тісно переплітаються логіко-комунікативні явища лінгвістичного і екстралінгвістичного характеру, завдяки чому імпліцитність діалогічного мовлення стає нормою комунікації» [Маліна 1989: 28].

У діалозі, цій, за висловом М. М. Бахтіна, класичній формі мовленнєвого спілкування, першорядного значення набувають репліки: «Кожна репліка, – пише він, – якою б короткою й уривчастою вона не була, володіє специфічною завершеністю, виражає певну позицію мовця, на яку можна відповісти і зайняти відповідну позицію щодо неї» [Бахтін 2001: 407]. Функції діалогу, властиві побутовому спілкуванню, в драматичному творі ускладнюються художньою настановою, репліки в драмі стають багатоплановими, багатоадресними, вони є не тільки елементом сюжету, а й засобом характеристики персонажа, виразником ідейно-художнього змісту. В неоромантичних драматичних поемах Лесі Українки, з вираженим ліричним началом у них, ці репліки, яскраво суб'єктивні, створюють водночас і образ автора-натора.

За своєю структурою діалоги різняться, являючи собою різні форми спілкування, що здійснюється як репліками лаконічними, так і широкими, «монологізованими», чергування яких увиразнює та урізноманітнює ритм драматичного дискурсу. Короткі, уривчасті зауваження, передаючи психологічну напругу та схвильованість



персонажів, створюють динамічний малюнок, а розлогі, що за своїм обсягом та настановою прирівнюються до монологу, використовуються авторкою як засіб художнього формулювання змістово та філософськи наснаженої думки. Такими є, зокрема, монологи Тірци («На руїнах»), яка в своїх проречистих, образних, побудованих за правилами ораторського мистецтва монологів звертається до кожного зі співбесідників, будить оспалих, запалює їх прагненням до праці й боротьби з поневолювачами.

Поліфонія художнього тексту, його багатоголосся, ґрунтовно схарактеризовані в концепції М. М. Бахтіна [Бахтін 1972], не порушуючи цілісності драматургічного тексту Лесі Українки, зростає завдяки введенню фрагментів, побудованих за принципом полілогу.

Цементують полілогічний текст центральні фігури, навкруги яких групується решта учасників. Ними часто є безіменні персонажі, описові номінації яких важливі для їхніх вікових та соціальних характеристик: у «Вавілонському полоні» це Чоловік, Старий чоловік, Жінка середнього віку, Стара жінка, Молодий хлопець, Товаришка, 1-й левіт, 2-й левіт, Дід, Другий дід, Третій дід, Дівчина, Дитинка, Малий хлопчик та ін., у поемі «На руїнах» – Жінка, Дівчина, Дівча-підліток, Чоловік, Старий, Самарянин, Рибалка та ін. Мовлення цих персонажів, які чи з'являються епізодично, чи діють у достатньо широкому текстовому просторі, виконує різні художні завдання, змістові, аксіологічні та композиційні, залежно від обсягу та тематичних параметрів. Репліки в якійсь своїй частині виступають як допоміжний інструмент продовження та активізації розмови, хоча й у цьому разі вони мають психологічне підґрунтя. Психологічно мотивованими є репліки Молодого хлопця, його запитання, звернені до Елеазара: *І що ж? Що ж, слухали?* [З: 166-167]; репліки пророків, з палкими емоційними закликами до

покарання ворогів (1-й пророк: *О господи, скарай // уста ворожі німотою смерті!* 2-й пророк: *Бодай навік поблідли й похололи!* – Там само).

В організації полілогів беруть участь і колективні персонажі, які збільшують ефект багатоголосся, присутності мас на сцені: в поемі «На руїнах» – це Всі три (сестри), Гурт іудеїв, що в конфліктному діалозі виступає проти самарян:

*Собаки самарійські! Ось чого ви
прийшли сюди, як злодії вночі!
Прийшли святиню нашу обкрадати?*

[3: 185]

Конфронтаційна взаємодія мовленнєвих партій у ньому виявляється у лайливій, брутальній лексиці, принизливих порівняннях, у використанні елементів риторичних синтаксичних структур – ці особливості настільки значущі, що мають стати предметом спеціального дослідження [На матеріалі англійської мови такий аналіз див.: Фролова 2008].

У драматичній поемі «Вавілонський полон» колективними персонажами є Гурт левітів та Гурт пророків, у мовленні яких відчувається відгомін біблійних реалій:

Г у р т п р о р о к і в

*Єрусалим нас побивав камінням,
За те його побив господній гнів.
Дочка сіонська гордувала нами,
За те її Ваалів син смирив.*

[3: 156]

Поліфонія полілогів і відчуття масовості учасників сцени зростає завдяки реплікам, які не належать певному персонажеві, а маркуються просто як *голоси*. Ці репліки можуть виконувати роль своєрідного акомпанементу до основної течії діалогу:



Голоси жіночі з народу
Ой, горе, горе, горе!

<...>

Голоси з народу
Хай живе
сей милосердний цар! На нього тільки
надія наша!

[3: 165]

Підсилюють смислові акценти в драматургічних творах авторські розлогі ремарки, які у Лесі Українки, взаємодіючи з діалогом, стають органічною частиною драматичної дії, одним із засобів створення цілісності тексту, зміцнення зв'язку між його елементами. Художні деталі ремарок ускладнюючись оцінними елементами підтекстного змісту, осмислюються метафорично. Так, у них, зокрема, підкреслюється слабкість *Співця*, яка виявляється в його непевності, в неточному знанні слів із Плачу Єремії, у зігнутій позі і навіть у старому недолугому інструменті: *Чутно з-під дерев понад Йорданом слабкий бренькіт струн і несміливий голос, що співає уривчасто, спиняючись <...> Тірца іде на той голос і спиняється біля співця, що торкає поржавілі струни на маленькій, абияк збитій арфі. Як тільки вона надійшла, співець замовк, похилився і поклав арфу доли [Там само].*

Тірца, котра в поемі є голосом автора-наратора, не сприймає цього несміливого співу, бо він є визнанням переможеними свого безсилля і готовності покоритися ворогові:

*Свята руїна служить нашій ганьбі!
колись живії, струни тяжко стогнуть
під мертвим доторканням мертвих рук;*

*живі слова, мов вітер в мертвім листі,
в плохих устах безсило шелестять.*

[3: 181]

Героїня, засуджуючи сльози та кволі скарги смирення, рішуче знищує арфу, сподіваючись, що інший інструмент під гіднішою рукою збудить не тільки голос, а й душу вічну.

Цілісність діалогічним єдностям у творах забезпечують структурні особливості реплік, позиції опорних, тематично співвіднесених лексем у них, синтаксичні моделі, зокрема паралелізм, та інші формальні засоби зв'язку, в тому числі ті, що споріднюють драматичні тексти Лесі Українки з ліричними. Спільними для цих типів тексту є властивості поетичного синтаксису, що полягають у строгому дотриманні симетричності, ритміці, що утворюється лексико-синтаксичними засобами, музикальному звучанні. Такі риси об'єднують репліки співбесідниць Тірци:

Т і р ц а

Чому ти звеш покинутими вас?

Д і в ч и н а

Мій брат в Ассирії, у Ніневії.

Д і в ч а - п і д л і т о к

Мій батько в Вавілоні другий рік.

Ж і н к а

Мій чоловік подався в Фінікію.

[3: 174]

Отже, діалоги в драматургії Лесі Українки відображають життєву реальність, яка, незважаючи на свою віддаленість від сучасного читача в часі та в просторі, порушує проблеми, надзвичайно важливі й для сьогодення. Водночас вони несуть на собі певний відбиток умовності, властивий



ліричним жанрам, що свідчить про елементи «ліризації» драми.

Форми діалогу та полілогу у поетеси приховують у собі глибинні пласти тексту, в осмисленні якого активну участь має прийняти читач.

Підводячи підсумок, зазначимо також, що у драматичних поемах Лесі Українки, як і в її ліриці, широко, завдяки інтертексту, зокрема біблійному, представлений світовий літературний і культурний простір. Інтертекстуальні образи відіграють важливу роль в наративній стратегії її ліричних та драматичних текстів, формуючи в них спільне інтенціональне поле, що є елементом картини світу поетеси. Відтак необхідною умовою повноти рецепції її картини світу є тезаурус реципієнта, володіння ним певною сумою історичних, літературних та культурологічних знань.

Питання для самоперевірки та завдання для самотійної роботи

1. Проаналізуйте уживання кольоропозначень у Лесі Українки. Наскільки точно вони співвідносяться з загальномовними моделями? У чому полягають особливості їхнього функціонування в текстах поетеси?

2. Які тематичні групи лексики виступають у складі порівняльних структур у поезіях Лесі Українки?

3. Які образи використовуються Лесею Українкою для позначення поняття *слово*?

4. Розкрийте поняття інтертексту.

5. Чи є спільне у використанні біблійних тем, мотивів, образів у ліриці та драматургії Лесі Українки? А розбіжне? Підтвердіть вашу думку прикладами.

6. Як будується діалог у драматичних поемах Лесі Українки? Схарактеризуйте типи реплік персонажів. У чому полягає роль «монологізованих» реплік?

7. Проаналізуйте авторські ремарки в драматичних творах Лесі Українки. У чому полягає їхнє функціональне призначення?

8. Сучасні Лесі Українці критики вважали, що звернення поетеси до тем античності та середньовіччя є даниною екзотиці. Якої думки з цього питання дотримуєтеся ви?

Індивідуальні науково-дослідні завдання

1. Дайте зіставну характеристику образу *тернового вінця* у Лесі Українки (поезії «Завжди терновий вінець...», «О, не кори мене, любий, за мрії про славу...») та у М. Лермонтова («Смерть поета»).

2. Знайдіть інтертекстуальні образи у поетичних та драматичних творах Лесі Українки та схарактеризуйте їхнє функціональне навантаження.

3. Знайдіть спільне й осібне в зображально-виражальних засобах, що художньо втілюють ідею слугування поета народові, у Лесі Українки, О. Пушкіна (вірш «Пророк»), М. Лермонтова («Кинжал», «Поэт»).

4. Наскільки точно кольоропозначення у Лесі Українки співвідносяться з загальномовними моделями? У чому полягають особливості їхнього функціонування?

5. Як в умовах нового контекстного оточення видозмінюються у Лесі Українки усталені епітети та метафори? Проаналізуйте в цьому плані матеріал 2-3 поезій або фрагментів драматичного твору (за вибором).

6. Зробіть аналіз словесно-образної структури вірша Лесі Українки (за вибором).



2. МОВНІ ОБШИРИ ТВОРЧОСТІ Є. МАЛАНЮКА

*Не з воску – з каменю і міді я
Карбую вічні слова.*

Є. Маланюк

Мова лірики Є. Маланюка, несучи на собі відбиток ускладненої поетичної стилістики ХХ ст., підвищено експресивної завдяки загостреному відчуттю дисгармонії світу, водночас вирізняється яскравою своєрідністю. Ідіостиль поета, вилучений упродовж тривалого часу з кола об'єктів лінгвістичного аналізу, привертає до себе дедалі більшу увагу дослідників. Тут треба згадати, зокрема, працю С. Єрмоленко, яка присвятила в своїй монографії спеціальний розділ спостереженням над стилем Є. Маланюка [Єрмоленко 1999], інші роботи, де аналізувалися в його поезіях окремі лексичні групи та їхні символічні співзначення, деякі термінологічні угруповання та под. [Каторож 2000; Тищенко 1998 та ін.]. У низці літературознавчих есе містяться цікаві зауваження щодо образної системи поета [Барабаш 1990; Ковалів 1991; Куценко 1991; Салига 1992 та ін.]. Утім дотепер ступінь вивченості Маланюкового ідіостилю ще далеко недостатній, окремі розвідки не можуть вичерпати всього багатства і величі здобутку поета, творчість якого становить епоху в розвиткові стилістики української поезії ХХ ст.; отже,

дослідницькі пошуки в цій царині, безперечно, мають бути продовжені.

2.1. Образні конотації в ономастичній лексиці

*Знову потрібні Цезар і Клеопатра,
Героїчного епосу ритм сталеводзвінкий.*

Є. Маланюк

Ономастика художніх текстів утворює специфічну сферу, виступаючи складником культури, естетичним об'єктом, так само як і літературна мова загалом і окремі поетичні ідіостилі. Має рацію Л. М. Шевчик, коли говорить, що сам добір власних назв стає в художньому мовленні поетичною вартістю [Szewczyk 1993: 48]. Ономастична лексика слугує також для номінації тих елементів, які в сукупності утворюють феномен національної культури. Формуючи в художньому творі вертикальний контекст, власні назви відображають явища літератури, історії, суспільно-політичного життя, риси етноментальності мовців і т. ін. При цьому, як слушно зауважує М. О. Карпенко, лексичне значення онімів належить до узагальнено-образних і, підлягаючи дії закономірностей естетично організованого мовлення, переживає різного роду ускладнення. О. О. Селіванова також відзначає, користуючись термінами когнітивної лінгвістики, важливість асоціативного елементу для ономастикону: «Термінальна частина фрейму може поповнюватися за рахунок асоціацій культурного та ідеологічного плану <...>. Поширеним типом асоціатив-терміналів є <...> антропоніми» [Селіванова 2000: 149-150].

Одним із важливих стилетвірних компонентів у мові поезій Є. Маланюка є власні назви, які несуть значне художнє навантаження і належать до тих образних засобів, за



допомогою яких утілюється патріотична наснаженість думки й почуття поета, характер національного осмислення реалій. *Я-автора* в його ліриці має виразний відбиток життєтворчості поета – один із його віршів не випадково називається «Біографія». Імена, в їхній національно специфічній формі, стають віхами, прикметами життєвого шляху ліричного героя в поезіях, тексти яких відтворюють елементи діалогу:

*А як же **Наталочка**?*

<...>

*На могилу прийде й **Наталочка**, може,
Певно, з Холодним, не сама...*

[50¹]

Тексти поезій, їхні назви, епіграфіка, присвяти рясніють іменами діячів української культури, літератури, живопису. Присвяти часто визначають лексичну парадигматику вірша: так, вірш «Миколі Зерову», написаний 1926 року [465], містить літературознавчу та культурознавчу термінологію античного світу (*співучий мелос, відвічний логос, еклоги* та под.), що своєю стилетвірною спрямованістю, світлим емоційним забарвленням контрастує з жорстокими реаліями дійсності (*дикий галас, бої, гармати, кулемети, ранити, мертвий мур облоги, мука* тощо).

Оніми в епіграфах також співзвучні ідеологічній настроєвості поезій Є. Маланюка та тематиці віршів, яким вони передують. Так, епіграф із Г. Сковороди «Я ваяю не з воску, а з міді й каменю» Є. Маланюк увів, перефразувавши, у заключну, ключову строфу вірша «Травень» [73] як своє творче кредо. Епіграфи з вірша Антона Павлюка «Як вечір, як я, недужий, // Палає в захід вся Україна» [68], з Юрія Липи

¹ Маланюк Є. Поезії. – Львів: УПІ ім. Івана Федорова; «Фенікс Лтд», 1992. – 686 с. У розділі вірші поета цитуємо за цим виданням.

(«О, прокляття твоє, // богорівне прокляття степу» – до циклу «Варяги», 162), з О. Ольжича («Персеполіс у бурі і огні // І Олександра божеська десниця» – до циклу «Елегії», 439) своїм пафосом близькі громадянській ліриці Є. Маланюка, де пульсує гаряча любов до України та біль за неї, що охоплює поета в страшному лихолітті, яке вона переживає.

Імена великих українців, діячів на полі духу, зміцнюють волю, вселяють надію на майбутню перемогу (*І серце знов на попіл спалиться, // І з попелу спалахне сила. // ... Сковороди кобзарська палиця // Скалічені замінять крила.* – 444).

У Є. Маланюка живе й інше, інтимне осмислення українського антропонімікону: образи його друзів оточені атмосферою щирих особистих почуттів.

Спасибі ж, любий побратиме,

За китицю цілющих слів! –

звертається автор до свого друга у вигнанні, поета Ю. Дарагана («Юрієві Дараганові», 37).

Але й у тих віршах Є. Маланюка, що продиктовані особистісними почуттями, виразно звучать громадянські мотиви. Поезії циклу «Сучасники» [46-47], присвячені Максимові Рильському та Павлові Тичині і побудовані як безпосередні звертання до соратників по перу, *далеких братів*, містять і роздуми автора про роль поетичного слова в суспільстві: високу оцінку *коштовних ямбів* неокласика Рильського і глибокий жаль від того, що *від кларнета Тичини, зломленого обставинами, – пофарбована дудка зосталась ...* Сюжетом вірша, який має присвяту *Пам'яті дружини моєї Богумили з Савицьких* [510] і кожна строфа якого починається анафоричним *Ave Caesar*, розвивається мотив українського Риму, державна могуть котрого, як мріяв поет, мусить у майбутньому втілитися в Україні, в цьому *козацькому Римі*.



Ономастична лексика створює світ України в широкому просторі історичних подій і особистостей і в історіософії поета осмислюється у певному ідеологічному вимірі. Імена історичних постатей минулого і сучасного – князів *Олега, Святослава, Ярослава, Богдана Хмельницького (Богданових послів), Залізняка, необачного Сагайдачного, Мазепи*, образ якого постає в суворо-урочистому вірші «До портрета Мазепи» [313], *Василя Тютюнника* та багатьох інших – утворюють лексико-семантичне поле, до якого залучаються й загальні назви з загостреним ідейним спрямуванням.

Антропонімікон містить імена легендарних борців за волю України у тематично мотивованих порівняннях. Імена, пов'язані з козацькою старовиною, овіяні романтикою героїчних волелюбних змагань – таке художнє осмислення об'єднує образно-змістову парадигму онімів поета з контекстом української літератури: *Дивись, крізь язики заграв // Встає пожар, як Гонта, ярий* [123]; смертельно поранений у визвольній війні юний Тиміш Хмельницький символізує славу, якій не судилося відбутися: *... І буде снитись бідний Тиміш // І гук неодгукавших слав...* [127].

У поезіях Є. Маланюка імена історичних діячів живуть новим життям, виражаючи пафос його розуміння історії:

*... новий про се напише Нестор
В самотній катакомбі храму.*

[44]

Так веде поет свій діалог з історією, з якою злютовуються миті сучасності: *Літа зливаються з віками // На історичному вогні <...>* [428].

Неодноразово на сторінках Маланюкової лірики з'являється постать *Пилипа Орлика*, гетьмана України в еміграції, автора першої у світі Конституції: йому присвячено «Сонети про Орлика» [282-283], перейняті тугою від поразки,

яку герой тяжко переживає у вигнанні. Героя зображено у вірші «Стара винарня» співчутливо (*днем тяжким зігнутий* – 309-310) і героїчними барвами – у вирішальну й трагічну мить Полтавської битви (*... свердлов орлиним зором Орлик // Батальний вир, охоплюючи мить <...>* – 311). Високий словесний образ *Профілю Орлика* (вірш «Пам'яті Куліша» – 42-43) актуалізує в уяві реципієнта пошанні медальйонні різьблення. Уживання імен великих діячів культури і духовності України зазвичай супроводжується оцінною лексикою з яскраво вираженими позитивними аксіологічними елементами: *міцні* *поплічники Богдана*, *сивий Мазепа* та под.:

*... рід дає ставних та пишновусих
Богданові – дотепних дипломатів,
Мазепі – генералів орлооких,
Післяполтавських ревних діячів,
Для Орлика – помічників відданих <...>*

[382]

Цим славним іменам протиставляються полярно протилежні, з негативним оцінним забарвленням, пейоративні номінації національно несвідомого українця – *малорос* і *хохол*, що супроводжуються в синонімічній ситуації нагнітанням зневажливої лексики:

*Чому зоставсь з тобою, хохле,
Безславно тліти на межі
Та чути тільки сморід здохлий
Твоєї мертвої душі?*

[42]

Убивча іронія, гранична напруга почуттів передається і графічно – розрядкою або навмисними орфографічними

перекрученнями, що вже тільки своєю формою виявляють спотворення дійсності:

*... здохле вже здола б а л а к а т ь,
Є п е р е к о н а н и м х а х л о м,*

*Що вже носить краватку вміє
І слинить Маркса вже...*

[42]

Особливе місце в системі антропонімічної лексики посідає ім'я Шевченка, творчість якого вагомим інтертекстуальним пластом увіходить у маланюківські поезії, де живе бунтарський дух Тараса, сурмить *Шевченкова сурма* [422] як поклик до бою. Величний образ Кобзаря виростає з поетичних рядків тим виразніше, коли саме ім'я міститься в підтексті, як у вірші «На тризні», присвяченому річниці Шевченковій 1929 р. [241]: елімінація імені тут слугує сильним експресивним прийомом зображення, а художні деталі створюють образ Пророка нації, втілюючи грані духовної сутності героя і підіймаючись до формування всезагального символічного змісту. Парадигматику словесних образів у вірші створює висока лексика, метафоричні значення якої характеризуються інтенсивно вираженим чуттям: *гнів, жадоба бурі, ураган, ярий дух, гімн огню, рокіт многострунний*; у вираженні емоційної напруги беруть участь і дієслова:

*... ті уста, що з них, як ураган,
Гримів і пік пророчний твій пеан <...>*

*І ярий дух, що повнив тіло вщертъ, –
Все це в віках, пропалюючи смерть,*

Живе, горить <...>

Характерно, що на елімінації імені побудовано й іншій вірш, де власна назва представлена лише в заголовку – «Шевченко» [151], а сама поезія починається експресивно насиченим запереченням, стилістична вага якого підсилюється анафорою:

*Не поет – бо це ж до болю мало,
Не трибун – бо це лиш рупор мас <...>*

Риторичне заперечення слугує відправним пунктом в антитезі, стверджувальний зміст якої розгортається в решті строф, де вкраплення шевченківського інтертексту, теж драматично контрастного, здійснюється як перефразування, з елементами розширення тексту першоджерела, або як згадка про події, описані Шевченком: ... *Гонта, що синів свяченим ріже, – <...> А ось поруч – усміх, ласка, мати // І садок вишневий коло хати.*

Г. Г. Слишкін, досліджуючи засоби інтертекстуалізації, виділяє серед них п'ять основних різновидів ремінісценцій: згадку, пряму цитацію, квазіцитацію, алюзію і продовження [Слышкин 2000: 36. Цит.: Карасик 2004: 41]

Додамо, що окремим різновидом інтертекстуальних фрагментів із Т. Шевченка є епіграфи: початкові рядки з його поеми «Марія» (*Все упованіє моє // На Тебе, мій пресвітлий раю*) – Є. Маланюк обрав епіграфом до свого вірша «Молитва» [237], однойменного із шевченківським («Царям, всесвітнім шинкарям...»). Твір Є. Маланюка містить і прихований інтертекст із Шевченка, переносячи біблійні реалії з його поеми – *Йордан, Назорею, Галілею, з їхніми кедрами та оливами, – до сучасного українського середовища: Дніпра, дрімучих дніпровських степів, вишневих садків, котрі бувають молоком, але де Галілея, іменуючи Україну, стає кривавою, з тілом, посіченим басаманами ріллі. Молитва* поета звернена до *Марії, в якій він бачить степову мадонну, Мадонну Диких*



Піль, що на *трудній* путі України принесе їй свободу. Композиційним засобом зіставлення є паралелізм, витриманий у центральних строфах, поділених відповідно навпіл.

Епіграф *Дивуєшся, чому не йде // Апостол...*, – із посиланням: Т. Ш. (5.XI.1860) – обрано до вірша «І ранками, на панщину йдучи...» [593], в якому ім'я Шевченка теж не згадується: достатньо одного слова – *Відомий*, яке тільки підкреслить усю велич Поета і глибину святобливої пошани до нього. Це слово вводить подальший шевченківський інтертекст – на цей раз точну цитату, якою Є. Маланюк у суворій, урочисто-піднесеній тональності закінчує свій вірш, що в ньому епіграф і кінцівка утворили цілісну єдність, в органічному зв'язку з основним текстом, висловивши квінтесенцію його змісту:

*... нагадає той Закон Огня,
Що про нього заповідав **Відомий**:
– «А коли ні, то проклинать
І світ запалити!»*

Отже, явище *відсутності імені* в поезіях Є. Маланюка, навіяних творчістю Шевченка, є *знаковим*: ім'я Пророка нації автор не хоче згадувати *всує*, надто великим є воно для нього, та й не тільки для нього. Такою є діалектика імені в стилістичному його вимірі – безіменність не завжди пов'язується з малістю, як у вірші Лесі Українки «Забута тінь» (про жінку Дантову), а, навпаки, вивищує постать людини, героїзуючи її діяльність. На психологічний механізм такого роду змістових асоціацій звернув увагу Л. В. Щерба, за спостереженням якого початкове *Он* у «Мідному вершникові» О. Пушкіна (*На берегу пустынных волн // Стоял он, дум великих полн...*) безпомилково ототожнюється з Петром I, і

безіменність, таким чином, виявляється достатньо прозорою, легко розкодовуваною.

Характеризуючи стилістичні функції антропонімікону в художньому творі, треба згадати і про роль так званих *неповних імен* видатних діячів: *неповні імена* певним чином аналогізуються з *безіменністю*, повною чи частковою, хоч і відрізняються від неї усталеним у мовній практиці уживанням. Стосовно до Шевченка це – *Тарас*: ... *тоді ставала майже намацальна // Тарасова метафора могутня // Про «вітру неокраяне крило»* [598].

Шевченківське світобачення є природним для Є. Маланюка, воно визначає його сприйняття й оцінку людей з України, їхнього етнічного стереотипу, ідеал дівочої краси. У вірші «Східнячка» він пише:

*... ніби все такі ж палкі вишневі очі,
І стан, оспіваний Шевченком, і хода.*

[474]

Назви творів Т. Шевченка входять безпосередньо до тексту маланюківських поезій, становлячи невід'ємну частину духовного життя їхніх героїв:

*На столику лежав «Кобзар», розкритий,
Де саме «шелестить пожовкле листя»
(І, дійсно, сторінки були пожовкли
Й притиснуті футляром від пенсне,
Вони – під легіт – злегка шелестіли).*

[270]

Українська антропонімічна лексика в поезіях Є. Маланюка вводиться до контексту світової культури, взаємодіє з її реаліями, знаменуючи взаємопроникнення їхніх елементів, асиміляцію українських онімів у континуумі іншої



культури. Цій меті слугує, зокрема, засіб *переназивання*, який використовується в численних перифрастичних зворотах, поєднаних у фігурі ампліфікації. Переназивання, котре розглядаємо як метафоризацію власних імен, збагачує їхні значення оцінними семами. Подібним способом побудовано звертання до Максима Рильського:

*Краси веселий кондотьєре,
Несете хрест свій там, ген-ген,
Серед похмуро-рідних прерій,
Ви – еллін, схимник і Гоген!*

[46]

Антропоніми, що є частиною світового культурного простору, часто сполучаються у складі поширених номінацій з ознаковою лексикою, що прикріплює їх до українського мовно-культурного середовища. Так, *Кармен волинська*, лірична героїня вірша «Побачення» [587], водночас уособлює палку любов поета і до жінки, і до України; обидва почуття зливаються воєдино, і це ототожнення проходить через метафоричний текст другої частини вірша, через портрет *волинської Кармен*, за якою стоїть Україна в огні:

*... Південні очі, як вікно
У Батьківщину. <...>
... А за плечима – ті заграви,
Той грім гармат, те сяйво слави,
Що все, як молодість, пече.
Так втілилася Батьківщина
В уста, в шаблі крилатих брів,
В пахке волосся з-під хустини,
В ходу, що леготить, як спів.*

У функції переназивання використовуються язичницькі міфологізми давньокиївського часу. Застосовуючись до сучасних персонажів, ліричних героїв маланюківських віршів, вони супроводжуються оцінним авторським коментарем, а синонімічне зіставлення різних варіантів імені, які контекстуально зближуються і поетично забарвлюються, заворожуючи самим звучанням, актуалізує їхній фоностилістичний образний складник. Варіації звучання імені героїні у «Варязькій весні» [257-258] демонструють і нові складники референтного обсягу лексем та їхніх прагматичних конотацій, виявляючи різницю в поглядах на предмет та його оцінках:

Іду й скандую: Леда... Леді... Лада...

І не знайду ім'я моїй весні.

<...>

Вона – скандинавка. В ході її – вітер фіорду.

Вона – від варягів, що ними збудилася Русь.

<...>

Вітай же, вітай, синьоока варязькая Ладо!

Дніпровська Еллада чекає вже тисячу літ.

До імен Дажбога, Ярила поет звертається в метафоричних описах природи, що філософськи осмислюють події сучасності; ці імена охоплюють читача відчуттям усеперемагаючої потужності, міці природи, влади стихій, які панують у світі і владі яких, обожнюючи їх, підкорялися наші пращури. Перенесені в інший час у художньому дискурсі, імена язичницьких богів набувають величного, космічного звучання – так характеризується змістове й емоційне наснаження персоніфікаційних образів:



За мряками примар
Встає відвічний життєдайний дар –
Звитяжне сонце яросним **Дажбогом**.

[290]

Це ж тисяча-яка засиніла весна?
У котре ж це гряде **Ярило** із дарами?

[131]

Давньоруське язичницьке божество сонця стає величним символом сили й краси життя, його незнищенності й вічного оновлення. Звільняючись від конкретно-ситуативної прикріпленості, міфологізми стають у автора засобом вираження його історіософії та філософії життя. Семантичні межі, як це властиво модерній поезії, формуються як неясні, «невимовні», вони не тільки припускають, а й передбачають суб'єктивне сприйняття і тлумачення.

Значне художнє навантаження несуть у ліриці Є. Маланюка топоніми: вони охоплюють широкий простір, є елементом поетичного хронотопу, ідуть до княжої доби – і далі в глибину віків, до античного Понту та Кіммерії. У «Варязькій баладі» (1925) на одному синхронному зрізі поряд із ними вільно почуваються назви історичних реалій порівняно недавнього минулого України. Зображально-виражальна функція власних імен виходить на перший план завдяки набору деталей, що утворюють їхнє семантичне поле: перенесення назв історично «прикріплених» реалій у нову епоху в тексті вірша й у просторі всієї творчості поета мотивується естетичним завданням. Географічні назви, в тому числі стародавні, виступають у поета уособленням часу; ці позначення місця і часу, обтяжені символічними конотаціями, сплавляються в єдиному концептуальному полі. Топоніми, що називають країни і міста, тобто такі об'єкти, ознакою яких є передусім статичність, локативна

«прикріпленість», подаються в русі, охоплюючи значний обсяг часопростору:

*І далі, там, де берег **Кіммерії**
Підніс коринтські обриси колон,
Де **Херсонес** задумано біліє
І снить солодкий, вічний, синій сон,*

*Де кам'янисті межі скитських прерій
Врізаються в козацький буйний **Понт***

<...>

Оттак лежиш <...>

*... А з **Чигрина** й з **Батурина**, в тумані
(Козацьке сонце тільки випливає)*

<...> зітха – єдиним зойком: «Тиміш» –

*І проклина **Виговського** всю ніч <...>*

[141]

***Вавилон** був і **Ассірія**,*

І пройшли як сон, як дим.

І тепер під руїнами мріють

Тисячолітні сліди.

[158]

Словесні образи, що формують ознаки хронотопу, організуються за принципом контрасту. Антагоністичне протистояння реалій у сучасності, психологічна суперечливість почуттів, переживань, настроїв ліричного героя зумовлюють у концептуальному просторі, межі якого окреслено одним онімом, загострене зіткнення протилежних аксіологічних характеристик. У «Діві-Обиді» [225-227] переважають інтенсивно подані негативні, відразливі барви (кров, язви), в яких тоне світла і тиха назва «Поляне», котра сама стає у поета об'єктом гнівного почуття, асоціюючись із



мирними полями, мешканці яких не готові до бою, до спротиву, до відсічі ворогові:

*Прокляттям, прокляттям ця назва,
Це світле і тихе «Поляне»,
Мешканцям залитої кров'ю
І п'яної кров'ю землі, –
З обличчям в розтерзаних язвах,
З очима в кривавім тумані,
Чиї воронії брови
Загнулись в татарські шаблі.*

Оніми, що знаменують пам'ять про історичні події – змагання за свободу та незалежність Батьківщини – у Є. Маланюка змістовно наснажені, перейняті національною ідеєю. Вони символізують тяглість української історії, взаємно наближають праукраїнську, давньоукраїнську добу, часи Київської Русі, козацьких звитяг (*Буг* у поета отримує означення *козацький*) і героїчну боротьбу сучасників поета за незалежність, їхню державно-будівничу діяльність. Мріючи про відродження слави предків, про те, що *Величністью князівських мар – // Любартові зардіють мури* [332], поет з душевним болем сприймає *летарг століть, сон* укритих колишньою славою міст і містечок України серед природи, яка теж ніби занепадає, охоплена мертвотною байдужістю:

*Ржавіє жито. Жухне гречка.
Заснув **Остріг**, **Почаїв** спить,
І в снах маячить **Берестечко**.*

[331]

Таким способом персоніфіковані просторові перетворення поєднуються з часовими метаморфозами.

Центром угруповання топонімів є лейтмотивний образ *України*, що часто виступає як білатеральний, двоєдиний: *Україна – Еллада*. Метафоризований топонім античного походження втілює в уяві автора і реципієнта класичну гармонію і ясність. Він пов'язується з означеннями, які набувають статусу постійно вживаних онімів: *Степова, Скитська Еллада*. Образ *Степової Еллади*, навіяний враженнями автора від рідних південних степів, що були для нього найвищим виявом духовності та краси, став крилатою назвою одного з маланюківських поетичних циклів 1925 р. Класично прекрасна *Україна-Еллада* постає в радісних, незвичайних, казкових тонах, у яблуневому і вишневому цвіті, в осяйному золоті та блакиті:

*... мені ти **блакитним** мітом
В **золотім** полудневім меду...*

[137]

*... земля – наречена в **молочнім** цвіту...*

<...>

*Мліє солодко в **сонячно-яснім** меду,
В першій, росній красі **пелюстків**.*

[135]

Подібна колористична лексика часто утворює стрижень текстової архітектоніки вірша, стає його семантичною домінантою, виявляючи щоразу своєрідні повороти та відтінки теми любові до Батьківщини:

*... над ланів співучим **злотом**
Ти билась крилами в **блакить**...*

[115]

В твою далеку **синь** я обрїй відчинив,
Знемігся і припав – ковтати подих любий, –
І сонцеокий день крізь дим далечини
Блакитним леготом і пестить, і голубить.

[131]

Невипадково у Є. Маланюка складний, змішаний колір *злото-синій* обрано для вираження абстрагованого метафоричного значення, що уособлює у всепланетарних, космічних вимірах барви, які символізують рідну землю: *хвилі злото-синіх космічних вібрацій...* [47].

Ключові кольори у використанні назв коштовних речей, оцінка яких у суспільстві є позитивною, стають основою для метафор, що змальовують розкішну природу України. До складу метафор вводяться слова *парча* 'тканина із золотих ниток', прикметник *єдвабний*, похідний від слова *єдваб* заст. 'сорт коштовної шовкової тканини'. Про подібний розвиток якісних значень у іменників писав свого часу В. В. Виноградов: «... те, що в похідному прикметникові кристалізується як окреме значення, у відповідному іменникові ще світиться як своєрідний метафоричний ореол слова, як переносне значення, котре намічається. <...> Отже, сам іменник, навіть коли він є назвою конкретного предмета, може стати (за умови метафоричного осмислення або експресивної оцінки внутрішніх властивостей цього предмета) переносним вираженням якісного стану або абстрактної властивості» [Виноградов 1947: 186-187].

У Є. Маланюка позитивно оцінені назви коштовних речей *золотого і синього* кольору можуть різко контрастувати з ідейною настановою вірша – тавруванням духовного рабства, що мириться з національним поневоленням:

*Під тобою килимом – парча пшениці,
Над тобою єдвабного неба – синь, –
Ти ж подряпана вся, божевільна блуднице,
В дикій слині коханців, – розпусто краси!*

[132]

Золото і синь у багатьох віршах Є. Маланюка віддаляються від прямих кольоропозначень, подаючи лише свій символічний зміст:

*Бились бурі золоті і сині,
Рокотав литавровий натовп.
Із пустинь в прозору далеч сині
Вів і закликав племінний стовп...*

[125-126]

Радісні, поетичні словесні образи на базі кольоропозначень повторюються, варіюються, перегукуються, сполучаючись зв'язками контекстуальної синонімії: *синій степ, вишневий цвіт, мед сонця, золота голубінь, блакитна безодня, лазуреві безмежжя, золото в лазурі*. Ясні барви далекої від вигнанця України, що милують око картинами благословенної весни і щедрого, розкішного літа, ніби тамують пекучий ностальгійний біль: *Тільки синь, тільки глиб, тільки спокій...* У цьому святковому хоралі, що оспівує «красу землі несказанну», омріяну Україну, послаблено подаються певні її «географічні» прикмети, які радше вгадуються через алюзії (*вишневий цвіт, білі вишні*). Поєднання золотої й блакитної барв заковує кольори державного прапора України, який захищав поет.

Епітети у складі розгорнутого оніма модифікують семантичне наповнення образу, надаючи йому рис, що відображають іншу, сучасну реальність. Так, мотивом образу

України [«Варязька балада» – 140] є його невідповідність ідеалові державної могутності й міці:

*Необорима сонячна заглада –
Віки, віки – одна блакитна мить!
Куди ж поділа, **Степова Елладо,**
Варязьку сталь і візантійську мідь?*

Ідеальний образ *Степової (Скитської) Еллади* у Є. Маланюка є символом омріяної державності; це значення яскраво виявляється у зіставленні з Римом, уособленням потужної держави:

*... виросте залізним дубом **Рим**
З міцного лона **Скитської Еллади.***

[167]

Скитський простір метаморфічно утілюється, виражаючи ностальгію поета-вигнанця, у звенигородські поля і дніпровські степи, лани Паннонії сприймаються як лани Батьківщини (*Лани живцем перелетіли // З Херсонщини, з примар, з імлі // І на паннонський простір сіли, // І забуяли, й попливли. – 277*).

Україна-Еллада Є. Маланюка трагедійна, суперечлива. Іntenсiонал поля, організованого цими центральними онімами, будується на основі принципу опозиції внутрішніх системних зв'язків: ліричне начало, що поетизує образ, змальовуючи його в ніжних, пастельних тонах, протиставляється началу нищівному, руйнівному – світло й гармонія протистоять жорстокості боротьби, в образі рідного краю викриваються риси, неприйнятні для ліричного героя. Протиборство полярних начал надає домінантному словесному образу особливої динамічності та граничної емоційної напруги.

Зіткнення протилежних змістових і емоційно-оцінних ознак пронизує не лише вербалізовані елементи – складники контексту, а й характеризує внутрішню структуру образу. Позитивні аксіологічні нашарування, що традиційно супроводжують концепти, утворені назвами реалій античного світу, різко контрастують із новим їх суб'єктивним осмисленням. Таке зіткнення протилежних деталей у змісті одного й того самого метафорично осмисленого топоніма підтверджує думку, яку висловлює Н. В. Павлович відносно способів побудови поетичного образу, що являє собою «відрізок тексту, <...> в якому зближуються (ототожнюються) несхожі (семантично далекі, несумісні, в тому числі суперечні) поняття» [Павлович 1991: 104]. Відтак семантичне поле урочистого, пафосного образу *України-Еллади* в багатьох віршах Є. Маланюка насичується моторошними, жахними, гіперболізовано поданими деталями, синонімічно (контекстуально) зближеними або ж повторюваними в межах мікротексту. Головним у структурі образу стає драматичне протистояння між прагненням до високого ідеалу й усвідомленням неможливості його досягнути в жорстокій дійсності:

*А, може, й не Еллада Степова,
Лиш відьма-сотниківна мертва й гарна,
Що чорним ядом серце напува
І опівночі воскресає марно.*

[177]

*Кощавий голод. Згарища руїн.
В тобі одній – хвороба всіх країн,
І на тобі – прокляття всіх прокльонів.
Так будь же проклята ще раз, полужива,
Елладо Скитська, Елладо Степова
Сарматських Афродіт, кирпатих Аполлонів!*

[158]

Краса України стає страшною, а сама вона, антично-ясна Еллада – проклятим краєм (Проклятий край, Елладо Степова... – 142), чорною (цикл «Чорна Еллада», 1929).

Метафоричні ускладнення образ *Степової Еллади* набуває й у макротексті – всьому художньому цілому лірики поета, й у межах одного поетичного твору. Так, у «Варязькій баладі» (1925) це перифрастичне найменування України стає нервом кільцевої композиції – воно вводиться в початкову й завершальну строфи, злютовуючи в поетичній картині авторської історіософії різні часові прошарки:

*Куди ж поділа, Степова Елладо,
Варязьку сталь і візантійську мідь?*

<...>

*... Коли ж, коли ж знайдеш державну бронзу,
Проклятий край, Елладо Степова?!..*

[140-142]

У маланюківському трагічному образі рідної землі звучить туга за повнотою здійснення ідеалу – адже *Еллада* лишилася *незбудженою*, та сама туга, що й у «Лісовій пісні» Лесі Українки, у зболених словах Мавки, звернених до Лукаша:

*... сумтно, що не можеш ти
своїм життям до себе дорівнятись.*

Патріотичне чуття поета, перейняте муками рідного народу, споріднене з тим, що було глибоко вистраждане І. Франком («Я ж не люблю її // З надмірної любови») та М. Салтиковим-Щедріним: «Ах, это отечество! По-настоящему-то ведь это нестерпимая сердечная боль, неперестающая, гложущая, гнетущая, вконец изводящая человека, – вот какое значение имеет это слово!»

У віршах Є. Маланюка постійно проходить паралель: сучасна Україна – Київська Русь. Через високі синонімічні номінації образ набуває біблійного звучання і вводить українські реалії у світовий контекст:

*... я згораю і борюсь,
Щоб над ланами **України**
Засяла **Ханааном – Русь.***

[56]

У «Вітрах історії» [127] перифрастичне позначення України – Богданова дідизна – пов'язується з образом *Месії*. Сполука червлене муками Поділля в «Євангелії піль» [111-113] формує інтенсіональне поле, куди входять імена зі Святого Письма:

II

*Землі прачорному обличчю
Хилюсь і слухаю: німа!
Німа, як ніби вже й забула
Під плугом непоглибний біль,
Й раненим тілом не відбула
Цілу **Євангелію** піль...*

III

*Все здавалось, що там, за селом,
<...>
Легкий вітер торкнеться крилом,
І ми раптом побачим **Христа.**
<...>*

IV

*<...>
Про святий пророкуючий голос,
Про **Месію** над морем пшениць,
Тут дзвенить обітницею колос,*

Під косою схиляючись ниць.

Функціональна настанова подібних контекстуальних об'єднань, що мають високе емоційне забарвлення – оспівування героїчного ідеалу, досягнення якого вимагає самопожертви.

Топоніми, овіяні чаром руської давнини, ніби вивищуються над своїм реальним історичним ґрунтом, символізуючи вічне. Дистанція в часі лише підкреслює внутрішню, глибинну спорідненість реалій, а поетичний хронотоп пов'язує різночасові оніми як віхи історії і тим самим певною мірою нейтралізує в них конкретний зміст, робить їх знаковими, осучаснює, підпорядковуючи вираженню авторського задуму:

*Над простором квилить княгиня в Путивлі
Та небу кидає погрози пророк.*

[213]

Антропоніми, що переносять читача в атмосферу Київської Русі, вживаються як характеристичні найменування загарбників і поневолювачів України у всі віки і мають у своїй семантиці системно усталені, певно виражені емоційно-оцінні ознаки:

*Ти стелеш степовий килим
Знов гарбам, копитам та юртам,
І очі застеляє дим,
І кров нуртує тюркським нуртом,
Як і тоді.*

Батий? Тімур? –

*Цілуй, цілуй кінець халату!
Чи ж захистить софійський мур
Сліпий простір і утлу хату?*

[234]

Часові метаморфози та перегуки вербалізуються введенням слів, що мають сему зіставлення (*тоді – тепер*), повторення, перегуків, повернень до минулого, переходу до сучасного – *новий, знову* та под. Серед контекстних чинників у створенні образу *України-Русі*, у проведенні аналогій між цими двома сутностями важливе місце посідає паралелізм, який підкреслюється синтаксичною будовою фрази, віршового рядка і спеціальними лексичними показниками, опорними пунктами ритміко-синтаксичного членування і семантичної актуалізації:

... – стугонить і дуднить, і дуднить

Українська земля стоголосо...

<...>

І знову: тьма,

І знову: Калка.

[33]

Не стомилась лежати шляхом,

Кочовничий крок, видно, легкий.

Так тепер – зі Сходу на Захід,

Як тоді – із Варяг у Греки.

[132-133]

Типовим для Є. Маланюка є використання у всьому просторі творчості прийому елімінації власної назви *Україна*. Навколо цього «значимого пропуску» в семантичному полі створюється комплекс супутніх образних ознак, у тому числі тих, що базуються на ономастичній лексиці. В таких випадках відзначається більша чи менша відкритість українських реалій, роль яких у контексті актуалізується асоціативними зв'язками, тими зв'язками, що, спираючись на лексичні значення, утворюють *асоціативно-семантичну мережу* [термін див.: Болотнова 2009: 362]. У таких структурах

ураховуються зв'язки лексичних одиниць і в лінійному розгортанні тексту, і в парадигмах, організованих за «вертикаллю», з участю компонентів, представлених у взаємовіддалених фрагментах або ж елімінованих. Так, у циклі «Полин» узагалі не вживається назва *Україна* – вона міститься в підтексті, і від такої «фігури змовчання» емоційна вага образу тільки зростає. «Значимий пропуск» компенсується займенниками, максимально узагальненими, дійктивними словами: **ти, твоя тишина, твої кістки** і лише один раз – **моя земля**.

Розшифровка денотативного змісту займенників здійснюється різними засобами. Так, у тричастинному творі «Ой у полі жито – копитами збито» [67-69] чинником розкодовування вже на початку стає заголовок – рядок із народної пісні, який і зумовлює розуміння особових займенників у тексті. Займенник *ти* в анафоричній позиції пронизує всю заключну частину, забезпечуючи її напружений градаційний ритм, і є засобом інтимізації викладу, а форма діалогу: **ти** (*Україна*) – **ми** (*сини України*) – є найбільш придатною для виявлення глибинного, кровного і духовного зв'язку між його учасниками:

*А ти гориш. І ось у димнім небі,
Як відповідь, палахкотить мета.*

А ти гориш... Палає вітром серпень.

<...>

А ти гориш... І вітер знов рида.

А ми горим, з її житами разом <...>

Займенникові позначення складно взаємодіють з прямою назвою: слово *Україна* уперше вводиться лише до заключної, кульмінаційної частини, композиція якої є кільцевою. Епіграфом до частини обрано рядки А. Павлюка:

Як вечір, як я, недужий, // Палає в захід вся Україна. Остання строфа, де Є. Маланюк уживає власну назву, в своєму образному текстовому наповненні перебуває у відношеннях полемічного діалогу з епіграфом: *палаючим*, гарячим барвам *заходу України* як символу її хвороби протиставляються теж гарячі, *пурпурні* барви, але вже не *заходу*, а *сходу* – символу надії на майбутню перемогу.

Займенник *ти*, звернений до *України*, часто звучить урочисто й піднесено, майже як у звертанні до Бога, і в такому разі пишеться з великої літери. Відсутність прямого найменування в подібних текстах є виявом своєрідного табу, неназивання священного, заповітного, невимовно дорогого:

Кожен день тут проходить пустельний і легкий,

*А **Т**и – там, за горами й ярами гориш.*

Не допоможуть ні подорожі далекі,

Ні чужа далечінь, ні весна, ні Париж.

[101]

«Прояснення» елімінованої власної назви з самого початку вірша здійснюється за допомогою антитези до чужини, до *чужої далечіні*.

Отже, для позначення *України* слугує ціла низка паралельних образних засобів, формуючи парадигму: *нульова позиція* (*лакуна*, «*значимий пропуск*») – *займенникові позначення* – *перифрастичні одиниці* – *пряма номінація за посередництвом власної назви*. Ономастична лексика, що створює образ, виступаючи однією зі стильових домінант, наповнюється глибоким ідейно-філософським змістом, утілює патріотичний пафос пристрасної творчості поета, національне бачення світу, український духовний космос. Характерні властивості образних номінацій реалії органічно об'єднують давню українську міфопоетичну символіку, назви

світового культурного та літературного простору і багато в чому є типологічно значимими для української поезії.

Серед лейтмотивних топонімів у Маланюковій ліриці вирізняється ще, як один із найчастотніших, *Київ*, котрий увібрав у себе все життя народу (... *Київ один, що встоявсь під вітрами // На кістках і на крові великих могил <...>* – 285) і є героєм однойменного вірша [333-334]. Образ *Києва* багатогранний, він сполучає в собі різноаспектні осмислення, концентровано втілює історіософську концепцію поета. Невипадково він є центральним у «Главі з поеми «Схід Європи», у назві якої слово *схід* синкретично поєднує в собі і географічний (геополітичний) зміст, і метафорично осмислене значення нового життя, початку дня, ознаменованого появою над обрієм сонця:

*І Київ той, що високо підніс
Круте чоло під іонійське небо,
Він у високім ладі поєднав
Олександрію, Спарту і Атени.*

[567]

*І на горі
Спить Київ – Степова Александрія
Під злотом царгородських мозаїк.*

[140]

У перифрастичних номінаціях *Києва* як спадкоємця античності реалізуються ті конотативні позитивні оцінні елементи, які сформувалися в культурному світовому просторі взагалі у семантиці античних власних назв.

Стоячи поряд з *Полтавою*, що знаменує злет українського духу і водночас українську трагедію, *Київ* уособлює собою Батьківщину, також виступаючи назвою-метафорою:

*... за повіками тремтів
Співучий степ, пшеничний спів,
Полтава, прапори і Київ.*

[424]

Наскрізними в циклах поезій Є. Маланюка є словесні образи, засновані на назвах річок – *Дніпро, Синюха*. До річки свого дитинства – *Синюхи*, образ якої має виразно особистісне забарвлення, як і образ матері, автор повертається щоразу, коли виливає свою пекучу тугу за далекою й недосяжною Батьківщиною. Щемом перейняті вони в строфах вірша «Над Атлантиком» [481]:

*... осінь чужа і зайва.
Часом лиш вітер знайомий дихне –
Роздмухать осіннє сяйво.*

*Вітер знайомий, мов зовсім свій,
Рідний, херсонський сказати б.
І увижається день степовий,
Сад і **Синюха**, і **мати**.*

Річка постає в уяві автора, заступаючи собою ті, що реально перед очима:

*... Замкнути очі – і зника Дністер.
І замість нього котиться **Синюха**...*

[412]

Назва річки звучить романтично й піднесено, виступаючи в оточенні ознак *синього* й *блакитного*, за якими в колективі мовців здавна закріпились асоціації зі свіжістю й чистотою, молодістю та коханням – з різними властивостями, що характеризують багатоманітні сфери людської діяльності. Образно схарактеризував це розмаїття асоціацій Ш. Баллі: «...кожне окреме слово, – писав він, – це петля. Тисячі

асоціативних зв'язків сходяться і розходяться від нього» [Балли 1961: 12]. Прикметно, що домінантна нота цих конотативних нашарувань, асоціативних за природою свого формування, зумовила розширення лексичної сполучуваності слова *блакитний* у складі індивідуальних метафор, заснованих на віддалених перенесеннях. Один із таких віршів, де образ річки дитинства визначає центр композиції, не випадково називається «Вічне» [268-269]:

Досі сниться метелиця маю

<...>

Золоті її очі й ритмічні

***Сині** хвилі річної води.*

<...>

В прибережне нагріте каміння

Б'ється з плюскотом зимна вода,

*Незабутньо співуча і **синя**,*

Несмертельна й повік молода.

<...>

Верни!

Поверни золоті її очі,

***Сині** хвилі і вітер весни.*

<...>

Крізь чари весняного ненаситу,

*Мов полум'я **блакитне**, лине спів.*

*То вже вертаєшся з **Синюхи**.*

Синюха, рідна річка поета, в особистісному його баченні вивищується до *Дніпра*, а її назва тягне за собою цілу низку мальовничих, характеризуючих епітетів:

*... Стихія степу, **сонячна Синюха** <...>*

*Синюха ж, по-осінньому **сталева**,*

Широка, повновода і прудка
Пливе маєстатично-величава,
Немов Дніпро.

[598]

Персоніфікований образ річки дитинства, яка стала рікою всього життя поета, виступає в його спогадах у словесному оточенні, сформованому назвами реалій рідної природи та пісні, народних звичаїв; у цьому контексті багато важать і мікротопоніми, за якими теж приховуються глибинні пласти, що вбирають у себе ціле людське життя. Саме так створюється, розширюючись, підтекст, з якого в цілому виростає образ України, у вірші «Чебрець» [527]:

А на столику дихав чебрець.
... І виворожував – з пільми літ –
*Дідизну, степ, **Синюху.***
Пригадував: є там скеля,
*що звалась колись «**Макітра**».*
На ній молодим сміхом
дзвеніли гучні вечори
І, поки варили чумацький куліш
І співали, як верби шумлять в кінці греблі, –
*Внизу зітхала глибока **Синюха,***
Коливаючи лоном своїм
Небо, повне сузір <...>
і навіть папороть розквітала<...>

Зміст словесних образів на основі топоніма зумовлено суб'єктивними чинниками, внутрішніми переживаннями автора в момент написання твору. Тяжкі враження від трагічної події – смерті матері поета – викликали до життя вірш «Липень» [270-273] – тільки в ньому натрапляємо на негативне осмислення топоніма, тільки тут *Синюха*

сприймається як ворог, що ототожнюється з невмолимою долею, а назва річки сполучається з різко негативною, з пейоративними оцінними семами лексикою. *Синій* колір тепер теж осмислюється як відчужений від ліричного героя, що втрачає радість життя:

*... граючись з **байдужо синім** небом,
Теж байдуже пливла собі Синюха.*

<...>

***Сухотами Синюху покарати б,
Щоб висохла і задушила верби
Неплодністю гарячого піску!***

Словесний образ *Дніпра* має інше ідейно-художнє навантаження, – грізний, він є учасником бойових зіткнень:

*А палала ж весна, а гриміла ж весна,
Як останній суд –
Страшна!*

*П'яним плугом орала широкий простір,
Але в борозни падала кров,
І лягали, широко розплющивши зір,
І крутився **Дніпровий вир.***

[405]

Дніпро виступає і провісником бурі, прийдешньої кари, народної помсти: *Та вдарить день – і загуде **Дніпро**, // Й хрестом своїм ми ідола розколом* [281]. Символіка бурі продовжує та розвиває мотиви творчості Шевченка, крилаті рядки якого – *Реве та стогне Дніпр широкий...* – піднялися до висот національного гімну.

Рідше образ *Дніпра* з'являється в ідилічних картинах прекрасної природи України, що зазвичай забарвлюють чистотою ліричного почуття вірші, в котрих живе спогад про

любов, що минула, як, наприклад, у «Задавненій розмові» [281]:

*Київ втопився в садах,
Медяно яблуні дишуть,
Дзвонить **Дніпрова вода**
В ранішню росяну тишу.*

Власні імена, топоніми, що співвідносяться з омонімічними загальними назвами (*Дике Поле, Чорне Поле* – 187), Є. Маланюком етимологізуються (... *Дике Поле* – *ди́ке й ні́чиє* <...> – 355). Об'єктом поетичної етимології, одного з тропів поетичного мовлення, є такі топоніми Великої Волині, як *Крем'янець, Дубно, Остріг* [285-286]. Автор повертає читача до сприйняття їхньої первинної внутрішньої форми, поновлюючи навкруг них за допомогою ознакової лексики, ужитої метафорично, асоціативний ореол, продиктований образом, покладеним в основу найменування:

*... камінням звучать **кремезні** ваші назви –
Чи **Крем'янець, Дубно**, чи древній **Остріг**.*

*Та **камінням** звучать і тривають, як **камінь**,
Мури ваших руїн серед лісу і гір*

<...>

*І стоять вартові, що **кремезні** імена
Їхні – **Дубно, Крем'янець, Остріг**.*

Значущість поетичної етимології для вирішення художнього задуму твору – уславлення духовної міці, невгнутості – підкреслюється його побудовою (топоніми утворюють кільцеву композицію) та взаємодією в просторі вірша різних типів лексичних значень, сфокусованих у єдиному центрі. Так, у словах *камінь, камінний* схрещуються

їхні прямі й переносні значення (щодо мурів міст і їхніх назв), ознака реалії метонімічно прикладається до її назви, до топоніма і, нарешті, в заключній строфі топоніми персоніфікуються.

Метонімічно поєднуються в ліриці Є. Маланюка й імена людей і назви місцевостей, де особистості назавжди лишили свій слід. У вірші «Волинське» [484-485], присвяченому О. Стефановичеві, топонімічна лексика, що стає об'єктом відкритого авторського оцінного коментарю, викликає в пам'яті ціле гроно дорогих серцю імен великих діячів культури:

І вже Колодяжне, Любитів

(Які наймення і згадки!)

<...>

Тут Леся віддихала трудно,

Ходив Франко – оттут, оттут!

<...>

... Та ось від Крем'янця, від Дубна

Зростає незвичайний гук

<...>

То голосом землі – Самчук.

<...>

В сап'янцях легких Лятуринська

Виходить годувати пав.

Окремим угрупованням онімів є питомі поетичні українські назви, що складають ідіоматичний фонд мови. Серед них треба насамперед згадати народні назви сузір'їв, на поетичне забарвлення яких не міг не вплинути характер самої реалії. Подібна лексика увіходить до кола слів з так званою «асоціативною афективністю» [Див.: Шмелев 1973: 193-194, 247-249]: виразні оцінні її якості базуються на

здатності викликати уявлення про ті чи інші форми та обставини життя та діяльності людини.

Предметом особливого замилювання автора є *Чумацький Шлях, Віз, Волосожар* – функціонування позначень зірок, сузір'їв, зоряних скупчень, світил на небесному склепінні у художньо-літературному мовленні актуалізує їхні широкі асоціативні зв'язки в глибинах національної культури, усталені образні уявлення, що їх називають стереотипами. У циклі «Подорож» ці назви в часопросторі Є. Маланюка, в його макро- і мікрокосмі є одночасно і віхами історичного шляху його народу, і відгомонам подій у житті предків поета, у його козацько-чумацькому родоводі:

*Небо велике й близьке. Тьмою поняті поля.
Як же давно се так було: небо й земля.*

*Зорі й сузір'я знайомі – білий холодний жар,
Шлях ген Чумацький куриться, **Віз і Волосожар.***

*Так і піти аж до Криму, до моря і синіх хвиль,
Через степи і яруги, через могили й ковиль.*

Так і піти по зорях – прадідам, дідові вслід <...>

[286]

*Вдивляюся в **Чумацький шлях** –
Вслід прадідам – і сню минулим...*

[108]

Волосожар на словесному тлі Маланюкової поезії сяє коштовним каменем – саме його вживає автор, звертаючись до коханої: ... *тільки Вам – душі моєї жар, // Сузір'я зорь моїх, Волосожар...* [54]. Як це властиво поетові, ліричний образ стає об'ємним, складним – у ньому сконцентровано, злито

воєдино і музику звукопису, і інтенсивне вираження почуттів завдяки підкресленій взаємодії – в трьох членах сполуки – загальних назв, об'єднаних повторами кореневої частини, та назви власної, значущість якої підвищується через її нетермінологічний, неофіційний характер.

Зазначимо, що одним із основних способів метафоричного переосмислення топонімів у Маланюкових віршах є персоніфікація, в багатоманітних її контекстних видозмінах.

Характеризуючи засоби введення онімів до мовної тканини поезій, треба виокремити їх уживання у складі інтертекстуальних вставок, що являють собою прошарок сюжетних елементів класичних творів української художньої літератури. Різноманітні функції таких вставок детермінуються художнім завданням автора – це може бути перелік дійових осіб, зумовлений подієвою основою вірша, або ж використання імені як символу великої ідеї:

Несмертельний

*Малоросійський жарт-одноактівка,
Де аджеж були й чарка й ковбаса,
Шельменко і блудлива молодичка,
І простачок-господар, но і конче
Москаль-чарівник в тіні лаштунків.*

[386]

Здавалосьь,

*Повстане з пеплу Троя українська
Й повернеться **Еней** – **козак моторний** –
До батьківщини будувати Рим.*

[382]

Ця група інтертекстуальних вставок – їх можна віднести до так званої квазіцітації, тобто до відтворення всього

тексту або його частини у спеціально зміненому вигляді [Слышкин 2000: 36. Цит.: Карасик 2004: 41]-- використовується і в поезіях, що відображають тяжкі думи автора, який глибоко переживає трагічні події української історії:

***Бульба знову розстрілює Андрія,
Гонта знову ріже – синів!***

*Знаю, знаю: так, певне, треба,
Може це – та єдина путь
В майбутнього сиву муть
Під камінням важкого неба...*

[541]

Частина антропонімів у Є. Маланюка є лейтмотивними. До них належать, зокрема, жіночі імена *Кармен* і *Беатріче* в однойменному циклі любовних поезій [182-186], що характеризується цілісністю, хоч його вірші писались у різний час – з 1928 по 1931 р. Хоч структура циклу складна, багаторівнева – бо він являє собою частину більшого за обсягом об'єднання поезій «Чорне серце», котре, у свою чергу, входить до книги «Земна Мадонна», – але цілісність у ньому забезпечується художнім принципом контрасту, центрами якого є імена, представлені в ключовій позиції заголовку. Протиставлення, суперечності, конфлікти, які є нервом словесної архітектоники цієї поетичної збірки, виявляються, зокрема, в асоціативних та семантичних полях, що утворюються навколо головних антропонімів.

Образні співзначення цих двох центральних імен базуються на міцному зв'язку з денотатами, який посилюється використанням на нижчому текстовому рівні інших антропонімів: *Дон-Хозе*, *Ескамільйо* (у Є. Маланюка – *Ескамільйо*) відсилають реципієнта до сюжетної канви

«Кармен» – новели П. Меріме – та однойменної опери Ж. Бізе. Але в інтертексті асоціативно-змістові елементи переоформлюються: трагедійність образу Кармен незмірно зростає, почуття любові в своїй граничній силі, на межі життя і смерті, не переривається смертю – воно само стає смертю, загибеллю, фатальна любов обертається на згубу.

Найщільніші за часом асоціації об'єднують маланюківську *Кармен* також і з героїнею О. Блока. Обидва персонажі споріднені драматичною силою почуття – *Кармен* у Є. Маланюка, як і у російського поета, викликає любов руйнівну, спалюючу, невідступну.

Таким чином, зважаючи на наявність інтертексту, є підстави ім'я героїні віднести до так званих «вторинних» літературно-художніх антропонімів [про це поняття див.: Белей 2001: 90]. Проте до подібних оцінок антропонімікону, що увійшов до простору світової культури, треба поставитися з певним застереженням: традиції його використання не означають власне «вторинності», а інтертекст ніколи не стає механічним дублюванням, повторенням. Алюзії, пов'язані в Є. Маланюка з іменем *Кармен*, тільки частково формуються завдяки інтертекстуальним перегукам, котрі є обов'язковою передумовою нового осмислення: образ любові, уособленням якої є його героїня, цілком індивідуальний, він повністю осмислений може бути не в одному тільки циклі віршів, а лише в контексті всієї творчості поета. Трагічне любовне почуття – це лише одна з граней тієї руйнації людини, фізичної загибелі мас та душевних зламів в жорстоку епоху соціально-політичних катаклізмів та воєнних протистоянь, свідком і учасником яких був сам автор і картину яких створив різкими барвами. Тому мовні засоби створення інтенціоналу семантичного поля навколо *Кармен* індивідуальні, вони органічно вписуються в систему маланюківських словесних образів, напружених і динамічних:

Лиш **чорні** дні почнуть **палати**
Чорніш від цих недужих вен,
З'являєшся страшна, як **фатум**,
Ти – нещадима, ти – **Кармен**.

У лексико-асоціативному полі образу домінують *червоне й чорне* – кольори вербалізовані або ж приховані в контексті, як ознака наявних реалій; в останньому разі колір утворює периферійну частину поля. Зоровий контраст *вогню* (того, що *палає* червоно) і *чорного* символізує контраст яскравої чуттєвої пристрасності і згуби, яка є внутрішньою суттю героїні. Образ *вогню* та *полум'я*, його синоніма, один із ключових у лексико-асоціативному полі, втілює спопеляючу любов. Треба сказати, що такі, переносні за походженням лексико-семантичні варіанти слів виступають у мовній системі вже як усталені: так, в одному зі значень слова *полум'я* фіксується відтінок 'сильний вияв гніву, любові і т. ін.' [СУМ: 7, 102]. Але індивідуальні Маланюкові метафори, що розвивають асоціацію *Кармен* – *вогонь*, об'єднуються багатоманітними змістовими характеристиками, забезпечуючи інтегративність тексту: вони уособлюють фізичну, чуттєву звабливість (... *І в кожнім русі дише зваба, // І в кожнім відрусі – вогонь!*), виражають напружене, хворобливе душевне життя закоханого (... *Вогнем печуть твої слова*), зображують властивості реалій предметного світу, передусім тих, що загрожують життю суперника (... *Я у пазусі руку до муки стис, // Бо в руці – як вогонь – наваха*). Вершинним, кульмінаційним моментом у парадигматиці образу є *вогонь* як уособлення всеохопності любовного почуття (... *все вже в бурі, все в огні*). *Вогонь* – у центрі концептуального поля, він створює панівне його емоційне забарвлення і підпорядковує собі номінації вторинних, похідних властивостей реалії, названих ознаковими частинами мови: **вогняне** вино,

палати, спалений (спалений май), *блиснути, пекти, пекучий* (пекучий біль), ... *серце <...> б'є гаряче...*

Усі відзначені конотації слів групи та подібних їм належать до похідних, викликаних трансформацією семантичного ядра. Крім того, вони продовжують ланцюжковий рух розвитку на основі принципу внутрішньої мотивації в межах самих конотацій [Про подібний розвиток див.: Токарський 2009: 346-347].

Інтенціонал образу *вогню* в лексико-асоціативному полі, центром якого є ім'я *Кармен*, складають і інші, «супутні» назви, значення яких містить семи 'сяєво', 'світло' – це лексеми *блискавка, зоря*. В образних структурах вони теж актуалізують негативні аксіологічні елементи, які часом суперечать усталеному слововживанню: *сяєво*, слово з позитивним конотаціями, у поета стає *хижим*, бо його випромінюють *вовчі зорі очей*. Своє осмислення подібного слововживання пропонує Р. Токарський, пов'язуючи його з теорією конотації і визначаючи як текстотвірне профілювання: «Ужите слово, – пише дослідник, – є вибором якоїсь частки з цілісної семантичної структури. <...> Текстотвірне профілювання <...> не повинно полягати в простому автоматичному виборі одних семантичних елементів та елімінації всіх інших. Це динамічний процес, який постійно виконується знову <...>» [Там само: 350].

Червоному кольору *вогню* всевладної, жахаючої пристрасті протиставляється *чорний*. Саме ця барва виявляється визначальною, стає постійним атрибутом героїні – вона починає й закінчує першу частину циклу, утворюючи кільцеве його обрамлення:

Кармен, Кармен – безодне чорна...

<...>

Кармен, Кармен солодка й чорна,

Ти труїш знов мої уста.

У чорний колір забарвлюється все, що супроводжує мученицьке почуття любові: чорним стає поле, чорним – час:

І тільки порожнеча болю в грудях задме,

*І тільки крикну в **чорне** поле ім'я: **Кармен!***

Психологічний гніт чорної барви, ніби барви спаленої любові, посилюється реаліями ночі, тьми – блискавка спалахує вночі, що ще більше драматизує контраст.

Асоціати чорного, які іррадіюють у художньому цілому, об'єднуються спільною настановою, вербалізованою в заголовку «Чорне серце» – створити образ любові, що нею карається людина в добу «жорстоку, як вовчиця» (О. Ольжич). Звідси і тяжкі реалії метафор у маланюківських любовних поезіях, присвячених *Кармен*. Трагічна суперечливість чуття любові-ненависті продукує оксиморонні сполуки – і сурядні (любов – одчай, любов – зрадливість), і ті, що будуються за схемою S + Adj (люта ніжність, чорна весна, грішний рай).

Вітру хижий протяг; голодний вітер-душогуб знаменують любов, яка перетворюється на страшну, згубну пристрасть і веде до внутрішнього спустошення людини, до відчаю. Любовні чуття стають хворобливо напруженими і розірваними:

Чорне поле. Глуха рівнина.

Вітер хижо свистить – душогуб.

Гострий хміль вогняного вина

У отруті неситих губ.

<...>

Чорна весно, мій спалений май,

Разом з вітром зарізаний крик.

<...>

Голодний вітер жалісно свистить,
Та вовчими очима сяють зорі.

Цей рівень протистоянь, протилежностей у почутті любові є внутрішнім – він характеризує інтенціонал образу *Кармен*, пронизуючи собою саме ім'я і викликаючи потребу «перейменування»: *Ні, не Кармен, ти тільки – Карменсіта, // Ти – та й не та*. Навіть неістотні, здавалось би, видозміни в звуковому складі антропоніма насправді виявляються суттєвими – сама форма імені демонструє різницю в психології її носія. Аналогічні спостереження відносно членів парадигми імені *Софійка – Софія – Sophie*, яке носить на різних етапах свого життя героїня оповідання Лесі Українки «Жаль», висловила Л. К. Оляндер [Оляндер 2001: 43].

Головний рівень протистояння в циклі визначається співвідношенням *Кармен – Беатріче*.

Беатріче – у Данте уособлення жіночої гордої чистоти – у поезіях Є. Маланюка втілює тиху ніжність, лагідність, ласку, душевне світло. Їй присвячено лише другий, серединний вірш циклу, найменший за обсягом: зустріч із *Беатріче* для ліричного героя – тільки мить відпочинку у вирі пристрасної чуттєвості *Кармен*, мить бажаного звільнення від її гіпнотичної влади. Уся образна парадигматика вірша за своїми оцінними конотаціями й асоціативними нашаруваннями протилежна тій, яка структурується образом *Кармен*. Коло семантичних моделей тут інше – в них панують чисті й світлі тони: *Беатріче* невіддільна від краси квітів, зела, *злата хвиль, широкого вітру*; вона світить, як *тихий промінь*. Образ набуває виразного національного забарвлення: високий жіночий ідеал італійського поета, заглиблений у далекому середньовіччі, для Є. Маланюка втілюється в юній селянській дівчині:

*Добридень, польовая **Беатріче**,
Селянська музо цих достиглих піль!*

Беатріче у стислому просторі вірша – багатозначний і об'ємний образ: це й ідеал коханої жінки, і муза, що надихає творчість поета. Риси земної дівчини зливаються з образом України, але обидва ідеали є недосяжними для поета:

*... В умовний час хвилюйся і цілуй
І гірко знай, що є десь **Беатріче**.*

Антропонім *Беатріче* в образному осмисленні більш віддалений від свого літературно-художнього прототипу, ніж антонімічно протиставлений йому *Кармен*, але обидва вони, відображаючи в індивідуальній поетичній трансформації потужні пласти світового культурного простору, вносять у лірику Є. Маланюка, а тим самим у всю українську поезію ХХ ст., ту різномовність і різноголосність, що її М. Бахтін визначав відносно роману як діалогічність [Бахтин 1986: 284-288]. У ліриці вона виражається, на відміну від епічних жанрів, часто імпліцитно, приховано – зміною настроїв, переживань, емоційно-оцінного забарвлення, перетинанням суб'єктно-об'єктних площин поетичної оповіді. Вирішенню цих завдань сприяє звернення до антропоніміки, особливо в тій її частині, що ускладнена у вертикальному контексті природженнями змістового потенціалу.

Загалом оніми, які вживаються й у первинній номінації реалій, і як база для метафоричних перенесень, утворили у Є. Маланюка надзвичайно вагомий прошарок з огляду на їхню ідейно-естетичну функцію. Виступаючи як одна зі стильових домінант, вони наповнюються глибоким ідейно-

філософським змістом і виражають патріотичний пафос пристрасної творчості поета, національне бачення світу, український духовний космос. Оними повно розвивають можливості своєї специфічної значенневої і функціональної природи, а смислове навантаження словесних образів на їхній базі охоплює значний семантичний континуум. Образні засоби автора, на основі онімної лексики, органічно об'єднують давню українську міфопоетичну символіку, назви, що стали частиною світової літератури, українську топоніміку й антропоніміку, в тому числі в історичному їхньому значенні. Реалізація інтертекстуальних зв'язків в ономастиконі поета утворила барвисту мозаїку світового культурного простору.

В ідіостилі поета сформовано нові якості образного застосування імен: зросла роль суб'єктивного начала, увиразнилася своєрідність художнього осмислення власних назв, збагатилася їхня семна структура, розширився обсяг джерел, урізноманітнився прагматичний ореол. Амбівалентність художнього тексту збільшилася завдяки багатоманітному змістовому та емоційно-експресивному навантаженню онімів, яскравій індивідуальності вживання, його порівняній віддаленості від усталених мовних моделей.

Водночас уживання власних імен у ліриці Є. Маланюка виявило і типологічні риси, зумовлені специфічною організацією високого поетичного мовлення, літературним стилем епохи, певним стильовим напрямом.

2.2. Структурно-семантичні особливості «речовинних» метафор

*...конструюю вічний образ
На сірім цоколі часу.*

Є. Маланюк

На системі й характері метафористики Є. Маланюка відбився, як зазначає Ю. Войчишин, вплив символізму, інших модерністських течій, зокрема неоромантизму та експресіонізму [Войчишин 1993: 84], з їхнім прагненням до значного оновлення словесного образу. «Експресіоністична тропіка химерними й моторошними асоціаціями дереалізує природу, має риси важкого «камінного» стилю; символічний же троп генерує «безмежну сугестивну глибочінь образу», – пише С. М. Пригодій, характеризуючи тенденції в розвитку стилістики поетичного мовлення початку ХХ ст. [Пригодій 1998: 266-277]. Ці властивості маніфестують і розвивають ту суб'єктивність у художньому відтворенні світу, яка, на думку В. Я. Брюсова, відрізняє новітню поезію від поезії ХІХ ст., що більше тяжіла до конкретної зображувальності [Цит. за: Гиндин 1993: 99-100].

Суб'єктивність Є. Маланюка виявляється у відкритості його поетичного слова для індивідуальних осмислень, для несподіваних зіткнень, що розширює семантичний простір лексеми і приводить до її змістової розмитості, потрібної для формування значенневої амбівалентності. Подібна ослабленість предметного значення слова, притаманна стилістиці символізму, була яскравою прикметою поетичного мовлення О. Блока, якого любив Є. Маланюк і ритмічні структури, лексичні елементи та відгомони словесних образів якого іноді вчуваються в поворотах ліричного сюжету

та мовній тканині ранніх маланюківських віршів. Порівняймо з огляду на цю особливість такі фрагменти їхніх творів:

<p><i>Так болісно, так хоро успіхнулись, Промовили: прощайте. і пішли В порожній сум передвечірніх улиць, В прозору сутінь сизої імлі. [Маланюк 1992: 61²]</i></p>	<p><i>Ты в синій плащ печально завернулась, В сырую ночь ты из дому ушла. [Блок: 1961: 66³]</i></p>
<p><i>Оттак навек: кав'ярня, вітер, Асфальт, гіркий самотній вірш, Ворожі вулиці і тиша, Ліхтарний хоробливий зір... [38]</i></p>	<p><i>Ночь, улица, фонарь, аптека, Бессмысленный и тусклый свет. Живи еще хоть четверть века – Все будет так. Исхода нет. [188]</i></p>

При ослабленні предметного значення слова у поета на перший план висуваються конотативно-ситуативні аспекти змісту, а з ускладненої семантики народжується, за спостереженням Л. Гінзбург, «поезія смислів» [Гинзбург 1929: 102].

Утім у Є. Маланюка риси ускладненості і розмитості лексичної семантики не означають вилучення з текстового простору його лірики слів конкретних, предметних – навпаки, цей лексичний прошарок, дуже вагомий, виразний, надає мовній тканині його поезій майже фізичної відчутності та рельєфності первинної значенневої основи. Семантична широта і «недовизначеність» народжується у нього завдяки

² Маланюк Є. Поезії. – Львів: УПІ ім. Ів. Федорова; Фенікс ЛТД, 1992. – 686 с. Далі в розділах 2.2, 2.3 цитуємо за цим виданням.

³ Блок А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. – Т. 2. – Л.: Советский писатель, 1961. – 490 с. Далі в розділі цитуємо за цим виданням.

різким, сміливим, несподіваним поєднанням абстрактної лексики у складі образу зі словами речовинного змісту. Значення розмитість досягається у «речовинних метафорах», що втілюють людські переживання, болі, радощі, життя людського духу саме грою «згинів» у взаємодії чуттєвого, матеріального, фізичного, з одного боку, і духовного, узагальненого, абстрактного – з другого. Обидві ці сутності проникають одна в одну, утворюючи нову, діалектично організовану смислову єдність: духовне набуває рис фізичного об'єкта, а матеріальна субстанція вивищується, підіймаючись на вершини духу. «Речовинність» одного з компонентів метафоричної сполуки, переходячи в абстрактну площину, ніби дематеріалізується, набуваючи властивостей, які Є. Маланюк убачав у тичининському слові, що розчиняється «в гарячій плинні музики» [Салига 1992: 8]. Водночас такі об'єднання протилежних концептуальних ознак викликають і інший ефект – підкреслену рельєфність, майже матеріальну виразність словесного образу.

Чуттєва виповненість і вимовність маланюківського слова, його насиченість барвами, звуками, виразність форми матеріалу у віршах дають підстави погодитися з Т. Салигою, який уважав Є. Маланюка представником «певної <...> вітаїстичної філософії» [Там само: 18].

Отже, «речовинність утілення змістів» («вещественность впечатления содержания»), яку Б. Пастернак високо цінував і вважав рисою, притаманною справжній поетичній творчості [Пастернак 1991: 363, 379, 427], є однією з найхарактерніших особливостей ідіостилю Є. Маланюка, його метафористики.

Загалом кажучи, опредмечення словесних образів є засобом актуалізації слова в поетичному тексті, де воно набуває самоцінності, самодостатності, стаючи не тільки засобом, а й предметом зображення. В художньому стилі, як

говорить Г. О. Винокур, «мова означає сама себе незалежно від того, знаком яких речей вона слугує», в ньому виникає «... така характерна для мови мистецтва рефлексія на слово» [Винокур 1991: 30]. Цю думку розвиває стосовно поетичного мовлення Є. Маланюка С. Я. Єрмоленко, зазначаючи, що у поета «виразно виявляється ставлення до слова як матеріального явища» [Єрмоленко 1999: 209].

Складність змістових і емоційних характеристик «речовинних» метафор Є. Маланюка, їхній вагомий семантичний потенціал формуються внаслідок розширення кола предметних лексем, утягнених в орбіту метафор, і використання механізму дії віддалених суб'єктивних асоціацій. І тут також в ідіостилі поета виявляються загальні закономірності художнього мовлення, в якому сама знакова природа слова дозволяє йому розширювати коло іменованого.

За формальними ознаками «речовинні» метафори у Є. Маланюка різноманітні: вони охоплюють простір від двочленних, «ядерних» словесних образів до образів, поширених залежними, підпорядкованими компонентами, до образів багаточленних, заснованих на проміжних, опосередкованих, «ланцюжкових» асоціаціях, які зумовлюють «багатоярусність» внутрішньої семантичної структури слова – одиниці естетично організованої системи. Ядерні метафори поширюються факультативними компонентами, необов'язковими з огляду на метафоричний мінімум, але потрібними для існування складного образу, що діє на реципієнта не тільки змістовими, а й емоційно-експресивними складниками, відображаючи фрагмент поетичної картини світу автора, як, наприклад, означальні слова в розгорнутій метафорі: ... *Й квіток життя / рожево-білі / журливо / жовкнуть / пелюстки* [77].

Поширені, багатоступінчасті метафори не допускають вилучення залежних компонентів, компонентів другого плану; результатом подібної цілісності є утворення семантичного підґрунтя образу, яке вирізняється комплексністю, поєднуючи кілька гетерогенних ознак. Такою є метафора *Вже апокаліпсом затліли // Мого щоденника листки* <...> [77]. У ній об'єднуються концепти двох світів – духовного і матеріального, і напруженість фізичного буття виявляється як гранично загострене душевне переживання. Порівняння з апокаліпсисом стосується змістової характеристики об'єкта і здійснюється через предикативний центр – дієслово *затліти*, синонім до *загорітися*, домінанти відповідної лексико-семантичної групи. Дієслова, похідні від *тліти*, в переносному значенні номінують вияви сильних, але повільних, тривалих, прихованих почуттів; вони у поета вживаються як засоби додаткового увиразнення яскраво індивідуального образу. В метафорі ... *дух на попіл перетлів* <...> [73] дієслово, яке в прямому значенні змальовує фізичний процес, передає катастрофічну душевну руйнацію. Дієслова подібної семантики Н. Ю. Шведова слушно вважає елементами «подмножеств живописующих», вони сполучають у собі «единственно возможное “безучастное” обозначение с его ментальными и ментально-эмоциональными модификациями», розкривають мовними засобами те відношення до об'єкта найменування, яке склалося [Шведова 1999: 5]. У Маланюкових текстах ці дієслова ще збільшують свою вагу завдяки дифузії їхніх різних лексико-семантичних варіантів: для *тліти* це – 'руйнуватися від псування', 'повільно, без полум'я горіти' [СУМ: 10, 154]. Щодо дієслова *горіти*, власне «інформаційного», та інших членів групи, їхня зображувальна сила зростає в несподіваних поєднаннях з абстрактними номінаціями: *Все чути. Всім палать. Єдиним болем бути. //*

Тим **криком**, що **горить** в кривавім стиску уст, // І **знає**, що **випало** – **загаснути забудим**, // І спомином кінця – кісток **народних хруст** [35]. Метафоричний контекст розгортається навколо композиційного центру – дієслова *палати* – й об'єднується іррадіюючими у межах цілого семантичними ознаками, які забезпечують різнонаправлену мотивацію основного словесного образу – кольором крові (*кривавий стиск*), прямим значенням антоніма *загаснути* та ін. У розгорнутій метафорі виділяються, таким чином, крім панівного образу, образи підпорядковані, залежні, що функціонують на правах мінімальних складників художнього цілого.

Отже, значеннева «всеохопність» та плинність словесних образів увиразнюється завдяки сполученню у метафорі двох планів – абстрактного і конкретного, який ґрунтується на назвах речовинних сутностей.

Абстрактні іменники отримують у поета означення, які зазвичай характеризують властивості фізичних об'єктів і будуються за моделлю *S+Adj*: *коштовні ямби, крихкі мрії, набряклий вітром обрій, кривавий крик, діамантовий гіпноз, слизьке повітря, спопелілі літа, заледенілий спокій, синій спокій, розжеврілі слова*. Частина таких епітетів належить у нього до числа повторюваних: *розхристана душа, розхристані вітри*. Іноді такі метафори модифікуються, виступають в «оберненому» вигляді завдяки зміні морфологічних параметрів та синтаксичних позицій назв ознаки: *синє безсмертя* → *синь безсмертя* [48], пор.: *синь літ* [56].

Однак найбільш характерні для Є. Маланюка генітивні метафори, структурна спільність яких підкреслює спільність тематичну та ідейну: *відблиск мети, вогонь сліз, вино височини, злото слав, китиця слів, плащ туману, кров молитов, келих тиші, життя жагуча повідь, мереживо морок, полиновий мед самоти, хрест слова, сталь височини*.

Мінімальні їхні структури можуть поширюватися компонентами, семантичне узгодження між якими порушується, що спричинює оксюморонний ефект. Генітивні сполуки лежать у підґрунті розгорнутих метафор, які охоплюють текстовий простір усього вірша. Так будується багатоступінчаста метафора у поезії «Покарано...» (із циклу «Гербарій») на основі уподібнення *зранені степи* → *лан душі німої*. Духовна творча праця, запорука оновлення, у вірші становить паралель життєдайній праці хлібороба. Цей семантичний зв'язок продукує такі метафоричні відгалуження, що деталізують панівну ознаку уподібнення, як *нових поем снопи, // Пов'язані у перевесла рими; на ланах душі німої // Таємно спіє засів золотий <...>* [76]. Образ книги – поля, змістовно насажений і велично піднесений, і в інших віршах автора, зокрема в «Євангелії піль», утілює високий зміст поетичної творчості, реалізуючи, таким чином, ознаки внутрішнього інтертексту:

*Знову біблія літа розкрила
Сторінки заколосених піль.*

<...>

... Книгою Руги

Розгортаються справжні жнива.

[113]

Ототожнення хліба духовного й матеріального покладено в основу образу біблійного походження, який в українському та російському поетичному мовленні увіходить до складу типологічно значущої парадигми. Своєрідною є ця метафора у Б. Пастернака: у книзі його віршів «Когда разгуляется» поле, покрите *словами* колосся, стає сторінкою книги [Детальніше див.: Поэтический мир 1993: 28-29]. Унаслідок такого метаморфічного переосмислення в образній перспективі тексту, внаслідок взаємодії його компонентів

різних рівней, виникає інкорпорованість концептів духовної сутності в семантичне поле матеріальних об'єктів, поле фізичного буття. Вищі прояви духовності набувають ознак такого матеріального явища – *хліба*, яке є умовою і запорукою самого життя. Таким способом образні структури художнього мовлення розгортають і ускладнюють основи номінативних процесів в їхньому русі від конкретного до абстрактного, реалізовані сіткою членування континууму денотатів у мовній системі (пор.: *сторона* 'частина земного простору' і *сторона, сторінка*, рідко *сторона* 'частина книжки').

Зазначимо, що метафоричний зв'язок *слово-хліб* є типологічно значущим і в українській поезії; індивідуально трансформується він у Б. Олійника у вірші «Тарасові Шевченкові»: *Нетлінний весь, бо плоть його – у слові, // Що яр-зерном скресає по сівбі.*

Матеріалізуються у Є. Маланюка, у складі генітивних метафор, *простір* і *час*; обидва компоненти метафор, головний і підпорядкований, утворюють неподільну семантичну єдність – *пустака літ, обрій літ*:

... засвистіла знову далеччю

*Порожня **пустака тужних літ** <...>*

[62]

Спливають дні, як вічна теча,

*За сірий **обрій мертвих літ.***

[64]

Рельєфність матеріалізації семантичного підґрунтя образу ще більше підсилюється компонентами, що поширюють «метафоричний мінімум» – ядро метафори.

Одним із способів розгортання речовинної метафори в тексті є підсилення окремих її компонентів, в основному

ядерної частини, за рахунок спільнокореневих слів: *Чуття розплавлені і злиті // На оливо я перелив* [102]; ... *Просвердлюю морок вогненними свердлами віч...* [103]. Завдяки такому тавтологічному повторові формується особлива скупченість, сконцентрованість словесного образу, що надає стилю енергії та динамізму.

У поетичній матеріалізації концепту часу в творах поета Т. Салига вбачає одну з іпостасей його творчого кредо. «В ліричних віршах Маланюка, – зазначає він, – здається, й неозброєним оком видно гармонію між настроєм і зовнішнім світом у конкретному часі. Час немовби фізично присутній, коли він стає уособленням творчого життя <...>» [Салига 1992: 26].

Лексичні засоби конкретизації часових відношень різноманітні: *паща років, цоколь часу, камінь століть, залізні дні, залізні літа*. Привертає увагу вживання в складі метафор таких слів, що позначають тривкі, грубі субстанції; вибір їх не випадковий – він мотивується завданням відобразити настрої, що їх переживає людство в епоху тяжких соціальних та моральних потрясінь.

Упредметнення змісту абстрактної реалії, здійснене іншими шляхами, без уживання речовинного або конкретно-предметного за своїм значенням слова, спостерігається в дієслівних метафорах завдяки реалізації валентісної сили дієслова-предиката, коли позиції членів актантної рамки заміщаються лексемами, що позначають властивості не абстрактного поняття (суб'єкта дії або носія ознаки), а речовини. У метафорі, таким чином, схрещуються ознаки і абстрактного явища, і конкретного предмета, уявлення про який ніби «просвічує» на другому плані словесного зображення. Подібні структури численні: *Весняні сні сріблясту млу прядуть* [80]; *І пить, і пить на дикому роздолі // Безмежний шал безкрайньої краси!* [85]; ... *Мою*

весну сюди приваб –// Осіннім сумом отруїться [91]; ... **п'єш самотній, смертний біль** [98]; ... я на полум'ї розлуки // Назавше **спалюю роки...** [98]; ... шалом кіс – **минуле спопелить** [98]; **вічність одчинить** [102]; **Ковтатимуть далеч синю** // **І очі мої, і уста** [39]; **мріють мети** [128]; **спалює мета** [35]; **палахкотить мета** [69]; **розвіялась краса** [120].

Подібні моделі метафор властиві новій поетичній стилістиці ХХ ст., коли, за висновками дослідників, порівняння ніби поступається місцем метафорі, входить у неї в підтексті, як елімінований компонент: «Современный реализм плотнее. Поэзию оставляют гомеровские перечисления. Из нее уходит подробная последовательность в изображении действий. Характеры и эмоции не описываются, но присутствуют между строк» [Цит. за: Гиндин 1993: 110].

Метафори цієї групи існують і в суб'єктному, і в об'єктному різновидах. Інакше кажучи, значеннєві трансформації у тричленній метафорі можуть охоплювати і лівий, суб'єктний компонент актантної рамки, і правий, об'єктний:

*І знов веселий вітер п'є
Сей вогкий дух землі.
І серце збуджено моє
Сплітати цикли літ.*

[49]

Двонаправлена валентісна сила дієслова реалізується у численних метафорах: ... **подих зітре** // **Усі слова, усі минулі дні** [5]; **Він** (Захід) **златоустим словом спіє**, // **Він палить мудрістю уста** <...> [74].

Об'єктний компонент дієслівних метафор у контекстних умовах, за участі поширювальних складників,

нерозчленовано виражає і пряме, і переносне значення – така контамінація стає можливою внаслідок дифузії різних лексико-семантичних варіантів у внутрішній структурі багатозначного слова:

***Жагу <...> зустрінути Месію
Водою днів не утолить.***

[127]

Наведена метафора в своєму ядрі формально відтворює узуальну модель, але набуває індивідуального характеру, стаючи багатоконпонентною: у її складі виявляється несподіваним, непередбачуваним словосполучення *вода днів*, обидва члени якого актуалізують у залежному слові *жага* і його пряме значення ‘велике бажання пити; спрага’, і переносне ‘велике, нестримне бажання чого-небудь’ [СУМ: 2, 500].

Багаточленні маланюківські метафори речовинної семантики, розгортаючи образ, роблять його гранично виразним, часто мають гіперболізований характер і тим самим підсилюють експресію стильового малюнку. Так, у метафорах ... *Кожна думка, кожна мить // Сталевим лезом горло ріже* [65], *Сплітаю вірші з нервів пасма* [37] враження граничної емоційної напруги створюється насамперед цілеспрямованим добором лексичних одиниць, розрахованих на асоціації, супутні їхньому вживанню в прямому значенні (пор. ізольоване від прецедентного тексту сприйняття рядка *сталевим лезом горло ріже*). У значеннях іменників *лезо*, *нерви* відчувається відгомін якісних обертонів, що на них нашаровуються в зв'язку з оцінкою в суспільстві відповідних предметів [Про подібне явище в мовній системі див.: Виноградов 1947: 186-187]. Ці оцінні елементи виявились і закріпились в узусі, зокрема у фразеологізованому вживанні: *ходити по лезу ножа* (про



загрозу крайньої небезпеки); в усталених порівняннях: ... *Мов гостре лезо, ранять мою душу* [СУМ, 4: 471]; *весь на нервах, усіма фібрами нервів і под.* (про граничне напруження душевних сил).

Особлива складність асоціативних ходів у маланюківських речовинних метафорах, передовсім багатокomпонентних, багатопланових, що розпадаються на кілька блоків, створюється внаслідок використання метонімічних основ перенесення, звичайних для словесних образів поета і загалом характерних для лірики ХХ ст. Так, продуктивність метонімічних структур в ідіостилі Б. Пастернака відзначив свого часу Р. Якобсон [Якобсон 1987: 329]. Тенденція до поширення метонімії дедалі зміцнюється, і особливо помітним це явище стає починаючи з середини ХХ ст. [Иванов 1987: 17]. Суміжність, що лежить у підґрунті метонімії, не змушує шукати подібностей і тим самим вивільняє можливості наближень далеких понять, сміливих і різких сполучень абстрактного й предметного, речовинного. У Є. Маланюка вишукано й химерно взаємодіють метонімічні і власне метафоричні основи перенесення, генеруючи оригінальні образні структури: *Веселий вітер з серця здує // Давно спорохнявілий біль* [108]; ... *смолоски поета // (В нім м'язи й мозок мій горять)* <...> [128]; ... *так повільно, так розмірно // Безплідні попеліють дні* <...> [125].

Отже, широту і гнучкість, «недовизначеність» маланюківських словесних образів, їхню структурну багатоманітність та винахідливість лексичного наповнення зумовлено несподіваними поєднаннями назв матеріальних, фізичних реалій з номінаціями узагальнених, абстрактних понять. Ця яскрава індивідуальна риса стилю поета водночас виявляє типологічні властивості поетичного мовлення в ХХ ст.

2.3. Образ вітру: семантичне наповнення та емоційні грані

*До Тичин та Сосюр я навмисне тверезим варягом
Увійшов в цю добу історичних вітрів і злив.*

Є. Маланюк

Образ *вітру* – один із найулюбленіших у поетичному мовленні Є. Маланюка; він є лейтмотивним, циклотвірним у його ліриці, проходить і в публіцистику: «Книга ця висушена гарячим вітром історії...», – напише поет у післямові до своєї третьої збірки «Земля й залізо» (1930). Назва природної стихії *вітер* належить до традиційного поетичного словника [Див.: Єрмоленко 2009: 280], і розгляд її функціонування у Є. Маланюка становить інтерес у контексті тих спостережень, які висловила С. Я. Єрмоленко щодо естетизації цього слова-поняття в українській поезії [Там само: 280-286].

Багатоплановість і багатоманітність образних ускладнень цієї ключової лексеми простежується в поезіях Є. Маланюка у великій кількості слововживань – *вітер* стає опорою, ядром семантичного поля, зазнаючи емоційно-експресивних зрушень навіть тоді, коли застосовується в прямому значенні, поза метафоричними сполуками. Концепт *вітру* функціонує як дійова особа, один із ліричних героїв. Він є уособленням молодості, повноти життя, кохання. Це семантичне наповнення вияскравлюється в контекстному оточенні, у промовистих лексичних парадигматичних угрупованнях, що змальовують життєствердні, святкові картини природи та душевних переживань людини, і стає особливо виразним у сполученні з епітетами *блакитний, легкий, веселий, весняний, юний*, зі своїм синонімом *легіт* та в інших подібних сполуках. У вираженні оптимістичного



пафосу радісно одухотворена природа і молода людина в ній становлять єдине ціле:

Легкий вітер напружує крила
Гнати леготом золото хвиль. [113]

І знов *веселий вітер* п'є
Сей вогкий дух землі. [49]

А за стіною день і по *веселім* полю
Блакитним вітром даль – під гомоном висот.
Такий нестриманий, такий прозорий льот
На необмеженім, нестриманім роздоллі. [148]

Вияв молодого чуття, любові супроводжує у Є. Маланюка вживання постійних лінійних сполук *вітру* й *весни*. Саме так – «Весна й вітер» – названо сонет зі збірки «Стилет і стилос», уривок з якого процитовано. Словесні образи *вітру* й *весни*, разом узяті, часто виступають наскрізними, розгортаються, отримуючи різнобічну мотивацію у тексті вірша, і відіграють значну роль у їх архітектоніці. Сполуки ускладнюються введенням додаткових елементів з аналогічними оцінними компонентами (*сонце, весна, золото, синь, ясний, солодкий* та под. – у переносному значенні):

Співай в простор весни, веселий вітре, –
Сей березіль зустріли ми одні!
<...>
Вій, вітре, вій! Весна мені готує
Квітки кохань і гук веселих слав. [52]

Весна і синь! Як пестить вітер вії!
Веселе сонце серце золотить,

Душа простором **радісно** говіє,
І гострий зір за обрії летить.

[96]

А над степами **вітер** віє!
А в небі гуркотить **весна!**

[227]

Вітер приносить з весною пробудження життя: *Веселий гук розхристаних вітрів розриває заледенілий спокій* [51].

Мотиви єдності *вітру* й *весни* виявляються у типових для поета підрядних сполуках, що вживаються поряд із сурядними, відрізняючись від них більшою мірою злитості своїх семантичних компонентів:

І час настав. І сталось вічне.

*Співали **весняні вітри.***

<...>

Ось квітеня розцвітає в січні,

*Співають **весняні вітри.***

[48]

Образ *вітру* як символ добра і свободи, краси й радості життя формує в поезіях Є. Маланюка розгалужене семантичне поле, в якому конкретизуються та індивідуалізуються усталені у суспільному сприйнятті ознаки реалії. Частиною цього поля стають об'єктні реалії (*вітер* і *птаха* – споріднені у своєму вільному польоті, ласкавий *вітер* має *крила*) та предикативні характеристики: *вітер* (*легіт*) у поета лагідно *віє*; так само лірично забарвлені інші предикативні ознаки номена, в тому числі ті, які змальовують звучання – постійним є тут дієслово *співати*. З ліричною домінантою тексту органічно сполучаються релігійні мотиви, забарвлені високою емоційною нотою:

*Легкий **вітер** торкнеться крилом,
І ми раптом побачим Христа.*

[112]

Іще одна риса образу також освячена романтичною поезією: *вітер* уособлює у поета боротьбу, прагнення до волі, героїчне змагання з долею:

*Не треба мрій! Уяв і снів не треба, –
Простору хвиль і подиху **вітрів!***

[85]

Традиційний для поезії символічний зміст образу *вітру* – *боротьби, змагання, перевороту, революції*, який вербалізується у поезіях Є. Маланюка різними засобами, в різних смислових площинах, спричинює ефект, що його можна визначити як алегоричний, – настільки системно усталеними й послідовно застосовуваними виступають вони у нього.

Вітер у його ліриці нерозривно також асоціюється з *простором*, далеччю, широчінню. Сполучення цих концептів теж типове, що дає підстави вважати образ *Просторів вітрових* двоєдиним, бінарним. У контексті складно перехрещуються уживання наведених лексем у прямому значенні й у метафоричному осмисленні, в проекції на душевні переживання ліричного героя й на соціальні катаклізми.

Символіка українських просторів, овіяних *вітром*, увіходить у поезію Є. Маланюка ремінісценціями народної творчості, цього потужного струменя поетичного мовлення:

*Недорізанним звіром – **вітер**
Прориває в страшний **простор**.*

*(Там жито – надовго збите,
Там чорним повітрям – мор).*

[36]

Метонімічні перенесення в глибокому семантичному поєднанні *вітру* та *простору*, в органічній спорідненості реалій, полегшуються в умовах однорідності та – ширше – взагалі синтаксичного паралелізму, отримують вербалізований вияв в оцінному авторському коментареві:

*Все вітер віє (над степом завше – вітер),
Все обрій мріє <...>*

[250]

Зв'язок значенневих складників двоєдиного образу *вітру-простору* часто реалізується в сурядних групах, у позиції однорідних членів, де підкреслюються спільні семантичні ланки, в паралельних синтаксичних позиціях співвіднесених речень та їхніх частин у складному синтаксичному цілому, в підрядних сполуках з залежним обставинним чи ознаковим компонентом:

*...згадаю, як росте
Пшениця, як шумить крізь верби
Синюха, вітер, простір, степ.*

[198]

Отвором – даль. Степи та вітер.

[283]

*Скитський вітер гуляє й нині,
Як тоді, пам'ятаєш Ти?
А степи твої знов – пустині,
Хіба тільки нові – хрести.*

[117]

Просторінь та вітер

*Все поглинають. І відходиш ти
За сиву млу, в сльоту дощів осінніх.*

[176]

...Навколо лиш **вітер** та **поле**

Те – **Дике**: бур'ян, площина,

Те – **Чорне**: як ніч, як нещастя.

[187]

Символічні ускладнення двоєдиного образу, хоч і усталені в мовному середовищі, в поезії Є. Маланюка набувають нового, індивідуального забарвлення, вони драматичні, афективно напружені, відзначаються особливою ідейною спрямованістю і збагачуються глибоким психологічним та соціальним підтекстом. Зв'язок обох компонентів у структурі образу настільки міцний, що один із них угадується й у разі елімінації, пропуску: він присутній непрямо, імпліцитно і виявляється лише деякими своїми ознаками, зокрема тими предикативними характеристиками (в дієсловах групи 'звучання'), що, додаючись до номінації *простору*, реально властиві *вітру*:

А там свистить простір, буяє нехвороща

І казяться, і мстять накликані віки.

[168]

Свист херсонського простору [119], *свист стелів* [132] – ці словесні образи належать в ідіостилі Є. Маланюка до найчастотніших.

Вітер і простір, ототожнюючись, переходять одне в одного: метонімічне перенесення ознак цих концептів спричинює метаморфозу: *стел*, по якому гуляє *вітер*, сам стає *вітром*, що зумовлює взаємне наближення комплексу інших ознак реалій, у тому числі досить віддалених, різнорідних, взаємообмін між ними. Спільними для обох компонентів образу стають і епітети: *вітер* перебирає на себе ознаки *простору* (*широкий вітер*), і *вітер* і *простір* у нього *весняні*; з

другого боку, в інших тематичних умовах, частотними стають епітети *хижий, дикий, чорний*.

Напрями трансформації образу в ліриці Є. Маланюка викликаються умовами художнього цілого – макротексту, сформованого об'єднанням циклів поезій, з характерним для них ключовим образом *вітру*, вплив якого спричинює іррадіацію, розсіювання його питомих семантичних ознак. Основним принципом текстової архітектоніки образів *вітру* й *простору* в їхній трансформації є антитеза. Світлі, радісні настрої, що створюються образом *вітру*, не вичерпують усієї повноти його змісту і функціонально-стилістичної спрямованості. Цей драматичний образ містить і протилежні, конфліктні ознаки. Суперечності, властиві змістові маланюківського образу, виявляючи свою онтологічну сутність, узагалі притаманні ускладненим типам поетичного мовлення. Так, Л. В. Краснова в своєму аналізі стилістики О. Блока відзначає, що *туман* у нього синонімізується зі словом *обман*, але водночас може бути носієм світлого начала і навіть символом щасливого майбуття [Краснова 1973: 102-103].

У Є. Маланюка *вітер* уособлює не тільки весну, красу й молодість, лагідний *степового вітру спів* це не тільки синонім душевної ясності, спокою і прозорості – *вітер* буває також *хижим, лютим, чорним, диким, зловісним, руйнівним*, він несе з собою *смерть* (*Вітрам на поталу – руїна, руїна. – 213*); *легкий, вільний, веселий вітер*, який віє в світі *золотої краси*, осягається *сонцем* – але нічний, пророкує лихо й безнадію (*Йду знов назустріч вітру ночі, // На гомін досвітніх пожеж – 100*). *Весняний вітер*, несе світло, радість і надії, а *вітер осені* асоціюється з сумом і самотою, – таке осмислення коріниться в усталеній мовній практиці, і своєрідний дуалістичний розподіл складників внутрішнього змісту

реалій та зіставлення їх у текстах віршів віддзеркалює складнощі світу людини.

Відчуття свободи, що несе з собою *весняний вітер*, контрастує з настроями туги і безнадії, уособлюючи душевну невлаштованість і тривогу. У фігурі персоніфікації знущальний *вітер* супроводить кінець кохання, розлуку: *А межі нас рогоче вітер...* Контрастний розподіл компонентів відповідних тематичних угруповань послідовно простежується й у предикативних характеристиках: *вітер співає*, але може й кричати *недоріганим звіром* [36], *глухо голосити, ридати*. Домінантні характеристики цього типу підкреслено експресивні і концентровано представлені в просторі віршових рядків.

Протиставлення змістових характеристик та емоційно-оцінних обертонів, складних семантичних нашарувань у слові-образі *вітер* проходить і в мікротексті, в суміжних рядках, у межах строфи і всього вірша – *краса світу виявляється страшною*. Таке дисгармонійне світосприйняття властиве ліричному героєві вірша «Під чужим небом»:

*Все сниться гук весни і вітер,
Веселий вітер світлих літ.
А – тут – молюсь, убогий митар,
Шукаю твій вогненний слід...
Ні! Не знайти!*

[97]

Дві грані образу *вітру* – втілення душевної піднесеності, свободи і радості життя, з одного боку, та уособлення руйнівної сили – з другого, – мотивуються у мовній практиці різницею в денотативній закріпленості слова-поняття, представленого в багатобарвній і розмаїтій поетичній картині світу Є. Маланюка. *Димний вітер*, в опозиції *веселому*, уособлює собою *жорстокий бій*, *вщухає вітер* – і

припиняється бій, що закінчився для України тяжкою поразкою:

Вітри загасли. Грози вмерли.

Жовтнева закипає ржа.

Моя ж рука стискає берло

Ще ненароджених держав.

[74]

Обірвався проваллям шлях,

Тільки вітру остання хвиля

Погасає на диких полях.

*Так невже ж це історія **вмерла***

*Й на **могилах** твоїх полягла?*

[238]

Різна денотативна закріпленість концептів *вітру* – простору виявляється в численних текстових ситуаціях. *Вітер* і *простір*, конкретизований у певних проявах локалізації, у видових номінаціях, у поета і радісні, вільні, дають людині наснагу, коли базуються на асоціативних зв'язках із *безмежжям, безкраєм, роздоллям*, із бажаною волею, тобто на зв'язках, таких природних для загального мовного вжитку і традиційних для української поезії: *Лани. Пшениця колосисто ничить. // Широкий **вітер** лине злотом хвиль* [184]. Водночас вони можуть бути ворожими й жорстокими, руйнуючи інтимне життя людини, світ її почуттів, лихими та сумними: *У **вітрі** серпня – подув осені, // У днях останніх – самота. // В **степу**, туманами оросяні, // Пішла зрадлива мета* [109].

Протиставленню послідовно підкорюються контекстні маркери, що містять ознакові вторинні характеристики, і ця антонімія, завдяки нагнітанням контекстних складників, з

яскраво вираженими емоційними співзначеннями, виступає як різка, полярна, позбавлена будь-яких проміжних пом'якшуючих ланок. Антитеза проходить і в межах макротексту, й у просторі одного вірша, зіштовхуючи різні його строфи:

*Померлих піль пустельний подих,
Глухого вітру тропарі.*

[111]

*В твою далеку синь я обрїй відчинив,
Знемігся і припав – ковтати подих любий, –
І сонцеокий день крізь дим далечини
Блакитним леготом і пестить, і голубить.*

*І в очі широчінь повіяла страшна,
І простір – свист степів – пронизує вітрами.*

[131]

*І по синіх степах дикий вітер повіяв примару,
Щоб журисть і жахать... Замогильний доноситься спів.*

[47]

Вітер стоїть у ряді руйнівних стихій, спрямованих проти людини. У змалюванні трагічного світовідчуття, породженого трагічними колізіями епохи, поет удається до апокаліптичних барв – накопичуються «жорстокі», жаскі, моторошні деталі, що тяжко вражають читача:

*Палає вітром серпень.
Там некло спек. Там тишею мертвом
Мовчить простір. І голод-кровочерпій
Підносить знов із оцетом питво.*

[69]

*Під грім гармат, під вітру подих дикий
Гула дудонь з-під варварських копит,*

*Ми не зазнали іншої музики
І інших слів в **вогні залізних літ.***

[117]

***Потоп і трус, і невгамовний вітер, –
Всю вичерпано хресну **кров** Христа...***

[160]

*О, коли б буря! Коли б, дійсно, вітер –
Гостріше гайдамацького ножа –
Прополоснув і хай би перерізав
Давно зітліле й висохле стебло!*

[216]

Лірику поета пронизують трагічні настрої: різкі словесні барви проходять до складу метафор: ворожий людині **простір** у нього – **сліпе безмежжя, чорний, страшний простір, набряклий вітром обрій**. Єдине ціле становлять **степ, руїна і вітер**. Ці мотиви переважають у збірках, де створюється образ України, сплюндрованої жорстокою війною, в текстах накопичуються деталі вражаючі, жахливі, апокаліптичні:

*Ішла розхристана й страшна,
Всміхалась божевільно-хитро, –
Опеченого **чорним вітром**
Обличчя зразу й не впізнав.*

<...>

*А ти – байдужа і чужа –
У **чорний степ** пішла ... шукати...
І зір різнув вогнем ножа
І зір Твій не схотів пізнати.*

[119]

Яким же криком ще маю кричати

*Крізь історії чорний вітер,
Страшної епохи син?
Яких ще віршів вирізувать
З кривавого м'яса днів?*

[103]

*І знову осінь я зустрів
В просторах жовтня зимно-синіх,
Під лютим батогом вітрів
Летить отара хмар осінніх...*

[106]

На думку Ю. Липи, «тривога історіософії Маланюка заступає навіть такі його сильні мотиви, як мотив українського Риму, як привіт близькій могутності нації. Без тої яскравої блакитної високості він, шалений птах із кривавими очима, шугає просто вниз – у Вальпургієву ніч хаосу, в дисгармонію степових буревіїв, в дикий полин повстань і зрад... Він блюзнірствує, він сам гине... Він проклинає «Дике Поле», він ненавидить «простори», де гуляє «вітер-буревій» [Цит.: Салига 1992: 15]. Відзначимо, проте, що номінації «жорстоких» реалій символізують у поета не тільки тяжку поразку, а й кличуть до нових змагань, до повстання:

*Ще не осів забутній порох,
Ще тиша – тепла від подій
І на **непміщених просторах**
Гуляє **вітер-буревій**.*

[134]

Тематичний ряд із заголовним словом *вітер* поповнюється лексикою, що виражає граничну напругу душевних сил, відчуття приреченості, незахищеності душі людини, кинутої у вир соціальних і національних потрясінь.

Типовими стають ситуативні синоніми вітру – буря, буревій, вихор, ураган, гроза – та сполуки буряні епохи, буреносні, скажені епохи, вихор і згуба. Лексико-асоціативне поле концептів *простір* і *вітер* поповнюється словами, значення яких містить сему 'порожнеча', осмислену й у конкретно-фізичному, й у психологічному вимірах:

А між нами простір – ураганом.

<...>

*Пустеля віддалі лягла
Вітрами вічної розлуки,
Степами мороку і зла.*

[137]

*... Тільки бурею далеч регоче.
Так пустельно, так порожньо й лунко,
Тільки вітер та самота.*

[178]

*... воля без долі і волі:
Свистить ураганом безкрай
На хижім, на дикім роздоллі.*

[187]

*Вітер спить на порожніх стернях,
Зір біжить за одчинену далеч.
Пустка.*

[67]

Драматична суперечливість концептів, властива любові-ненависті поета, ускладнюється поглядом збоку, іззовні – з чужини: рідні простори уособлюють далеку, недосяжну, прекрасну Батьківщину, а чужі, де перебуває ліричний герой, – оточують самотою, відчаєм, загрожують відторгненням:

*Все гни під саквами рамена!
Все простори кроками край!*

Водночас суперечливість характеризує і внутрішнє семантичне поле образу *рідних просторів*: сама благословенна широчінь безмежних українських степів стає прокляттям, карою, бо таїть у собі не уособлення волі й розмаху, а загрозу понурої млявості, безвладності, байдужості – всього того, що поет називає *прострацією простору*, який пригнічує й огортає спокусою нерухомості; і *пшениці* в мирній долі трударів-хліборобів (*сумирний шум пшениць на просторі*) теж присипляють прагнення до боротьби, до змагань:

*Проклін, проклін степів чорнявим долам.
Ланів полон трима в одвічній зморі.
Вже не дихне нам в душу синє море, –
Бог покарав і прокляв суходолом.*

[162]

Атрибут *простору* (*чорнявий діл*), зазвичай осмислюється позитивно, у Є. Маланюка який стає метафоричною ознакою українських чорноземів, пов'язаною на основі зорового уподібнення в персоніфікаційній фігурі з народним ідеалом вроди (*чорнії брови, чорнобривий [-а]* тощо), проте зазнає в тексті суттєвої трансформації. Різке переосмислення, що змінює оцінки на прямо протилежні, стосується не відтінкових компонентів значення, а самих основ формування меліоративних чи, навпаки, пейоративних елементів; через підкреслену незвичність відхід від рецептивних стереотипів це переосмислення спрямоване на виклик і спричинює ефект емоційного шоку. Семантичну структуру характеризуючих слів обтяжують трансформовані невербалізовані ознаки, що йдуть від позатекстових, фонових

знань, зростає змістовий обсяг слова, збільшується його експресивна сила та естетична значущість. У своєму прагненні до гострого стилістичного малюнку поет, використовуючи усталені моделі творення похідних, переносних значень, актуалізує внутрішню форму лексеми, оказіонально ускладнюючи її пряме значення вторинними семами, характерними для членів відповідного словотвірного гнізда. Так, *низина* у нього як одна з невід'ємних рис *простору* раптом перегукується з *низький* (*ниций*): ... *люд, пригнічен низиною ниць*...; при цьому фізичні характеристики переносяться в площину моральну. Негативні оцінки, контекстуально пов'язані зі словесним образом *простору низини*, поглиблюються також за рахунок таких номінацій, як *темний*, і носіїв атрибутів *темного* – *темрява, туман* і под. (*Крізь туман степові вогні // Розбігаються темним низом*)[166].

Традиційний зв'язок реалій *вітру* й *простору* у Є. Маланюка, на новому етапі розвитку системи поетичної стилістики, що характеризується суб'єктивністю віддалених асоціацій, а відтак ускладненими моделями метафор, модифікується, входить у лексико-семантичне поле, інтенціонал якого формується завдяки чинникам іншого часу – ХХ ст., з його психологічними, національними та соціальними катаклізмами. Моделі метафор, в яких злучаються єдиними ознаковими характеристиками номінації різних реалій, концептуально співвіднесених у поетичній картині світу автора, демонструють рису стилістики художнього мовлення, яка стала формуватися ще наприкінці ХІХ ст. і полягала в експресіоністичній стислості вислову, з елімінацією проміжних ланок метафоричного перенесення. Типологічні властивості цих словесних образів розвиваються й у романтичній стилістиці української прози:

в «Чотирьох шаблях» Ю. Яновського *воля віє над землею, а герої відчували вітер шляхів на щоках.*

Вітер, його синоніми та лексика парадигматичних угруповань, зближена у складі інтенціонального поля з визначеним центром, втілюють, підіймаючись на вищій щабель узагальнення, і концепт часу: *вітер* і *час* – обидва суб'єкти художнього світу поета взаємодіють як рівноправні: *... просурмив останній вітер // Майбутнім, незнайомим днем* [139]. *Час* у складі метафоричних структур набуває ознак простору: *простори весни, простори листопаду* – подібні поєднання лексем темпорального і локативного значень є звичними для художнього хронотопу лірики поета. Таким чином утворюється триєдиний образ, що злютовує в єдине ціле складники *вітер – час – простір*:

*... Крізь сурми вітру буревій –
Заплаче в простір листопаду.*

[106]

Часто образи хронотопу розгортаються на тлі грізних і невідворотних біблійних подій, як у віршах «Візія», «Tertia vigilia» та ін., провіщаючи кари за криваві діяння людей:

*Тільки вітер в Книзі Спостережень
Перелистуватиме віки.*

[260]

*Цю дійсність, імлами повиту,
Цей вік, що не з мармуру – з гіпсу,
Тне вітер Старого Завіту,
Рве вітер Апокаліпси.*

<...>

*Та з-поза обрію, знаю,
Надходять суворі фаланги:
Ліворуч – пломена Сінаю,
Праворуч – з мечем архангел.*

[355]

Філософське осмислення часу конкретизується у Є. Маланюка в концепті *історія*: у єдиному фокусі в його поетичних збірках перетинаються координати *вітер – простір – історія*. *Історичний вітер, вітер історії, вітри історії, історія – вітрами* [162], *бурі історії* [47] – подібні образні сполуки, до складу яких часто входять дієслова звучання *свистіти, вити*, з емоційними конотаціями холоду, ворожнечі, жаху, або експресіоністичні епітети *вогненний, чорний* (*Історію вогненним вітром гнало – 211*), стаючи лейтмотивними, набувають особливої ваги в архітектоніці поезій. Словесні образи цієї групи часто формують сюжетно-композиційний код, виступаючи в ключовій позиції заголовка (вірш «Вітри історії» – *Знов на Богдановій дідизні // Історії свистять вітри – 127*), або загалом визначають парадигматику образів вірша, як, наприклад, у «Діви-Обиді»:

... Єдиним **полем** бою
Розгорнулася **далечінь**:
Вітром регоче – лихо,
Псами виють – епохи,
На вітровім безкраю
Сурмою
Вітер
Історії,
В просторах
Дзвенять мечі!

[225]

Образ *Діви-Обиди* з цього вірша з епіграфом із «Слова про Ігорів похід» (*Въстала Обида въ силахъ Дажьбожа внука*) покликаний надихнути оспале плем'я сучасників на перемоги: *Повстань, як древле! Панцир з міді // Замінить лахи й ганчірки – // І знов дівоча статъ Обиди // Звитяжно*

гляне у віки. Символіка вітру історії співвіднесена у поета і з домашнім вогнищем, на який людина сподівається в вирі буремних подій – так пов'язуються в маланюківській ліриці мікро- і макрокосмос:

Хай не Джоконда ти й не Клеопатра, –

Проста жінка землі, –

Під історичним вітром – ватра

Не загаса у млі.

[204]

Своєрідно створюється у поета образ *вітру-простору* в його національній сутності. *Простори* існують у звичних реаліях українського буття. *Вітер* стає для поета на чужині однією з принад любого серцю краю, він перевтілюється в веселого парубійка:

Там свист херсонського простору!

Там вітер з кришталевих хвиль!

[98]

Сниться синя Синюха і верби над плесом,

Вільний вітер Херсонщини, вітер-дудар.

[98]

Історична перспектива, відчуття глибокої закоріненості в минуле рідної землі, органічної єдності з ним досягається використанням прадавньої лексики. Давні назви постають у трагедійних контрастах: *Прокляттям, прокляттям ця назва, // Це світле і тихе «Поляне»...* [225]; *... ми загинем, яко обри, // ... буде степ, руїна й вітер...* [44]. Ліричне Я-автора переживає комплекс перевтілень, теж контрастного характеру, причому метаморфози завжди пов'язуються з долею рідного краю:

... Я – полоненим руським князем

<...>

... я Печеніг і варвар...

[57]

Герой Є. Маланюка відчуває себе у сучасній йому нелюдській боротьбі і протистояннях *напіврусином, напівпеченігом* [118] – так буревії історії загрожують цілісності духовного світу людини.

Характерно, що в історіософічному часопросторі поета українські реалії, переосмислюючись, злучаються з реаліями світової культури: так, *яничар* у нього стоїть поруч із *трубадуром* (*Не трубадур, а вічний яничар...*– 54), а вираз *Степова Еллада* – лейтмотивний словесний образ України, навіяний враженнями автора від рідних південних степів, що були для нього найвищим виявом духовності та краси – став крилатою назвою одного з поетичних циклів. На український ґрунт переносяться жіночі образи, що набули в світовому культурологічному просторі значень символів:

*Хто Ви: Борджія чи Клеопатра,
Жанно д'Арк українських степів?*

[94]

Різні за хронологічною закріпленістю лексичні прошарки, куди входять поняття праукраїнської історії, давньоукраїнської доби, епохи козацьких національно-визвольних війн – образи, освячені романтичною українською літературною й фольклорною традицією – поглиблюють національний символічний зміст і увиразнюють патетичне, високе звучання Маланюкової лірики. Відтак складники хронотопу, у створенні якого бере участь і словесний образ *вітру*, отримують історичне забарвлення. Подібні контексти у поета численні, стилістично та функціонально вагомі, як типологічно важливі характеризуються лейтмотивні художні означення з однонаправленою естетичною настановою:

*Яких ще мук? Якої волі
Крізь скитський посвист далини?*

[120]

*І на древнім, на скитськiм, на кров'ю залитiм просторi
Говорили могили, співали козацькi вітри.*

[46]

*Древній обрiй ревно стиска.
Синьоокий, стрибожий вітер, –
Мов комонна статъ козака.*

[162]

*Чому ж рида бандура вітру?
Чому ж від хмар холодна тiнь?*

[105]

Образ бандури, який часто з'являється в Є. Маланюка в метафоричних структурах з базовою основою, яку формує лексема *вітер*, вводиться і через порівняння:

*... Мов на бандурі велетенській грає
Співучим вітром припонтійський степ.*

[140]

Отже, українські мотиви словесного образу *вітру* звучать завдяки введенню назв національних реалій до складу порівнянь і взагалі насиченню ними тексту, як, наприклад, в «Уривкові з поеми» (збірка «Стилет і стилос»–70-71), героями якого є *курінні отамани*, де фігурують *кремезний чумака*, *січовик*, де *батуринський огонь* запалює серця сучасників прагненням відновити історичну справедливість. Український колорит посилюється літературними ремінісценціями – введенням цитат з творів

Тараса Шевченка, що втілюють духовну сутність народу і глибоко ввійшли в його свідомість. Це крилаті слова з його «Заповіту»:

*Херсонські прерії – мов Січ,
А **кобзарем** – херсонський вітер,
І рідним був одразу клич:
– **Вставайте! Кайдани порвіте!***

[71]

Вітер перевтілюється в *кобзаря* (пор. частотну маланюківську метафору *бандура вітру*); за законами когезії художнього тексту, на основі метонімічного зв'язку, завдяки цитаті з Т. Шевченка у вірші постає фігура Кобзаря – Поета з великої літери. Так продовжується національна традиція у створенні словесного образу *вітру*; у Т. Шевченка *вітер* персоніфікований, як і в народній пісні, – він, ліричний, лагідний або ж *буйний, сердитий*, уособлює красу волі та українського простору, перейнятого сумом за колишньою предківською славою:

*Грай же, море, мовчїть, гори,
Гуляй, буйний, полем!
Вітер віє-повіває,
По полю гуляє,
На могилі кобзар сидить
Та на кобзі грає.*

[«Перебендя»]

Шевченківські мотиви присутні і в інших поезіях Є. Маланюка, формуючи грані об'ємного словесного образу *вітру*. Заключні рядки строфи:

*Довгий сон під склепінням неба
В тишині твоїй занімалій,
Правкраїнське радіо степу –
Не дає **ні вітру, ні хвилі...***

[132]

асоціюються з відомим шевченківським образом, пройнятим духом української усної народнопоетичної творчості. Це уривок з «Гамалії» – пісня козаків-невольників:

*Ой нема, нема **ні вітру, ні хвилі**
Із нашої України!*

Подібні фрагменти, де різнопланово – і завдяки порівнянню *вітра з кобзарем*, образ якого став уособленням самого Шевченка, і через цитацію творів поета – забезпечують додаткову мотивацію своєрідної, індивідуальної маланюкової метафори *бандура вітру*.

Номінації національних реалій і концептів, властивих менталітетові українського народу, утворюють у ліриці Є. Маланюка потужний пласт – не тільки за кількісними, а й за якісними характеристиками, ідейною та функціональною наснаженістю. Образ *вітру*, яскравий, змістово й емоційно насичений, одухотворений національним світобаченням і збагачений семантичними складниками, утвореними у вертикальному контексті, є одним із ключових у ліриці поета, вводячи до контексту української поезії й поезії слов'янських народів нові художні цінності. У метафоричних номінаціях *вітру* вишукано й химерно взаємодіють метонімічні й власне метафоричні основи перенесення. Багатокомпонентні словесні образи, що в своєму ядрі базуються на узуальних моделях, характеризуються водночас як новаторські, індивідуальні, непередбачувані і тому викликають особливий художній ефект.

2.4. Мовна експресія як засіб вираження громадянського пафосу

*... Так треба грому дужих слів,
Що загули б в литаврах літер!*

Є. Маланюк

У розділі розглядаються найголовніші засоби створення експресії мовного виразу мотивів боротьби у віршах поета.

Лірика Є. Маланюка стала поетичним осмисленням катаклізмів буремної епохи військових і політичних протистоянь на теренах України в кінці 10-х та в 20-х роках ХХ ст. Його громадянська поезія підкорює читача граничною душевною напругою, гострим боєм, що його переживає ліричний герой, котрий перебуває у вирі подій, драматизм яких невідпорно володіє його уявою й у вигнанні, далеко від батьківщини, після придушення в ній визвольних змагань.

Група ключових слів у віршах Є. Маланюка, яка аналізується у розділі, формує основний тон їхнього пристрасного громадянського звучання і контрастно співвідноситься з лексикою, забарвленою ліризмом. Ставиться завдання висвітлити особливості функціонування лексичної групи загалом та трансформацій її компонентів у різних типах контекстів, з'ясувати характер лексико-семантичних полів, центрами яких ці слова стають.

Ключові лексеми, ужиті в прямому й переносному значеннях у картинах, що змальовують драматичні події протистоянь епохи, відображають криваву боротьбу, катаклізми, що несуть із собою жертви, смерть, руйнацію для країни й народу. *Залізних імператор строф* – ця образна автохарактеристика ролі поета у відображенні подій

буремної епохи визначає пафос його творчості. Продуманий, ідейно вивіреним, цілеспрямований добір ключових слів-реалій виключає видиму хаотичність і випадковість, властиву тим поєднанням, які, за спостереженням Б. Пастернака, висловленими устами одного з героїв «Доктора Живаго», характеризували примхливу стилістичну палітру символістів: «Безладний перелік речей і понять, на вигляд несумісних і поставлених поряд ніби довільно» («Беспорядочное перечисление вещей и понятий, с виду несовместимых и поставленных рядом как бы произвольно»).

Палітра словесних засобів у зображенні емоційних переживань маланюківським ліричним героєм буревіїв епохи визначається високими нотами біблійного звучання, серед яких чільне місце посідає семантика *апокаліпсису* – це ключове слово імпліцитно містить у собі стрижневі мотиви віршів автора, епіграфом до котрих можуть слугувати поетові рядки:

*... Серцем спаленим – все пережито
В апокаліпсі хижих літ*

[Маланюк 1991: 58. У подальшому в розділах 2.4 та 2.5 цитується за цим виданням. Цифра в дужках позначає сторінку].

Трагедійні мотиви всесвітньої катастрофи пронизують всю творчість Є. Маланюка, вони настільки виразні, що викликали потребу в спеціальних дослідженнях [Циховська 2008]. Апокаліптичними стають у поета навіть відвічні барви вишивок України, що стали одним із її символів – *червоне й чорне*, які складно взаємодіють у контексті, збагачуючись у ньому реалізацією численних, розмаїтих, часом різнонаправлених семантичних відтінків, що в комплексі, у цілісності циклів створюють об'ємний художній образ.

Найвищу напругу чуття несуть у собі ті словесні сполуки зі словом *червоний*, які, в підтексті метафоризуючи колір (основи переносу *червоний* – ‘кольору крові, пролитої в боротьбі’ – з’ясовуються лише в умовах цілого тексту), зіштовхують його з антиподом – *синім* кольором, що асоціюється зі спокоєм, миром, злагодою:

*Бо ж там тече козацький Буг
Й – не раз червоная – Синюха <...>*

[46]

Але все ж наскрізним у маланюківському циклі є трагічний контраст *червоного й чорного*, який, базуючись на народнопоетичному, прадавньому осмисленні цього усталеного поєднання, насичує його реальними барвами, притаманними бойовим сутичкам, і водночас будує надтекстні характеристики, що виростають з емоційного осмислення лексичних одиниць. Протиставлення пронизує різноманітні структури, стрижневими компонентами яких є не тільки прямі номінації кольорів, а й назви відповідно забарвлених реалій. Ці структури метафоричні, а самі метафори, підпорядковані стилістиці цілого, – яскраво індивідуальні. *Червоне й чорне* утворюють єдність на глибинному рівні, семантичні їхні елементи переплітаються, причому взаємопроникнення особливо вияскравлюється у фігурі оксиморону. Таким є словесний образ *чорного полум’я коси*:

*Ні, Ти – не мати! Шал коханки
У чорнім полум’ї коси,
В обличчі степової бранки
Хміль половецької краси.*

[55]

Ця портретна деталь *коханки*, що уособлює в Є. Маланюка Україну, почуття до якої у поета були болісно-страдницькими, близькими до тих, котрі переживав І. Франко, висловивши їх в афористичних рядках: «... Я ж не люблю її з надмірної любови».

У мовній тканині поетової лірики представлено типові відгалуження від номінацій *червоного* – *кривавий*, *пломінний*; лексикографічне джерело подає їх як члени синонімічного ряду (домінанта тлумачиться з посиланням на *кров*: ‘кольору крові’), а оказіональне маланюківське *пломінний* природно продовжує низку зареєстрованих у словникові спільнокореневих *полум’яний*, *полум’янистий* [полуменистий], поетичне *пломенистий* ‘кольору вогню’ [ССУМ 1999-2000: 2, 875]. Низка цих позначень розширюється семантично суміжним *пурпуровий* ‘густо-червоний’, у якому ознака кольору подається інтенсивно.

Гама *червоного* у поета є обов’язковою прикметою лейтмотивного в маланюківській ліриці образу драматичного *кривавого заходу Сонця*. Червона його барва не випадково асоціюється не з ранішньою, а з вечірньою зорею, знаменуючи трагедію загибелі, кінця. Варіації словесного наповнення метафор цього парадигматичного угруповання у картині світу Є. Маланюка завжди об’єднуються лейтмотивною ідеєю: простори бойових змагань і душевних потрясінь осмислюються в космічних координатах, поет-пророк підноситься над земною юдоллю, в його філософії життя співіснують Бог християн і язичницькі божества. Розгорнута метафора космічного *заходу Сонця*, сюжетно розгалужена, складає основу вірша «Вечір» [43]:

*Крізь заходу іконостас,
З нерукотворним ликом Бога,*

*Стомились спалені уста
Кричать анатему епохам.*

*Кривавляться сувої хмар –
Повстань червоні орифлами –
Й, під тиші похоронний марш,
У тьму згоряють над полями.*

*В космічній рокотанні зір,
О, Сонце, отче злої тварі,
Даремна кров твоїх офір
Перуновій прадавній ярі!*

До найчастотніших кольоропозначень ряду належить у поета слово *кривавий*, – недарма епіграфом до збірки «Земля й залізо» він обирає рядки Лесі Українки, які були закреслені нею, за свідченням Є. Маланюка, в автографі «Забутої тіні» («Суворий Дант...») і які містять цей епітет: *У тих піснях, як в чорних водах Стиксу, Відбилося криваве лихоліття* [64]. Емоційність означення у Є. Маланюка підсилюється схрещенням різнопорядкових, але взаємодіючих сем – тих, що походять від прямого значення твірної лексеми *кров*, з одного боку, та вторинних, колористичних. Однак слововживання, досить звичне для носія мови, у Є. Маланюка виразно трансформується: *кривавий* у складі його індивідуальних, новаторських метафор – *кривавий стиск уст, кривавих шляхів апостол* [38-39] – актуалізує в семантиці слова ті складники, що вводять реципієнта в атмосферу жорстокої боротьби, котра вимагає самопожертви: реалія у вірші не просто представлена як забарвлена *кольором крові*, а як така, що містить саму *кров*.

Синтагматика мікротексту, лінійні зв'язки в ньому актуалізують смислові основи переносу в метафорі і водночас

її емоційно-оцінний «надзміст». Слово-образ у поета має всі ознаки амбівалентності. У цій його багатогранності, складності виявляється властивість образу, визначена О. О. Потебнею як «плинність значення» [Потебня 1993: 156]. Широта змісту досягається подвійною мотивацією: *жито* стає *кривавим* і тому, що полито кров'ю бійців, і тому що *Кров'ю сіяв новий сіяч* [58]. У метафорі, що поєднує в новій сутності образи *хлібороба* і *воїна*, досягається гранична рельєфність віддавання фізичних і афективних, емоційних характеристик:

*Дике жито! **Криваве** жито!
Поховай же страшний наш слід <...>*

Аналогічні ускладнення переживають і *пломінний*, що уособлює жагу боротьби, ознаку справжнього життя, і його антонім *безпломінний*, котрий, навпаки, означає духовну поразку, мляву тишу, яка асоціюється зі смертю. Таким чином у Є. Маланюка поетично ототожнюються, утворюючи неподільне ціле, *вогонь* і *життя*:

*І жадних знаків, жадних знамен.
Сліпа і **безпломінна** твердь...
І перед нами, і за нами
Простерлись мовчання і **смерть**.*

[73]

*І так розіп'ята – віки –
Вогонь буття не загасила.
Невичерпаний дух який!
Яка непереможна сила!*

[81]

Прикметники групи корелюють у складі метафор з *огнистий, вогненний*, зближуючись семантичними компонентами, успадкованими від твірних іменників, що виступають у прямих номінаціях і через це не формують самостійних переносних колористичних значень: *Метеором огнистим ударив в дніпровські степи* [41]; *А – тут – молюсь, убогий митар, // Шукаю твій вогненний слід...* [50]. Ці означення, які завдяки дифузії різних лексико-семантичних варіантів багатозначного слова збільшують свій змістовий та емоційний обсяг, реалізуючи все розмаїття смислових відтінків, не функціонують ізольовано: вони поєднані лініями контекстуальних зв'язків із назвами предметних сутностей, що позначають реалії жорстокого сум'яття доби. Іменникові номінації – *пожежа, кров, огонь, полум'я, заграва* і под. – сполучаються між собою, уживаючись як у прямому значенні, у моторошних картинах жорстоких сутичок (... *все живе пожруть пожежі* [40], *кров'ю залитий простір* [41]), так і метафорично, причому їхня взаємодія увиразнюється у вузькому контексті, особливо яскраво тоді, коли обидва значення зливаються в одному слові: *Позаду – збурений Батурич // В похмурих загравах облуд* [65]. Лексема *заграви* у процитованому рядкові водночас подає реальну картину палаючого міста і, завдяки правій частині сполуки, де вводиться абстрактний іменник (*облуд*), переводить опис у план художньо-філософського узагальнення, з яскраво вираженим негативним оцінним елементом.

Вогонь, що в битвах ворожих сторін нищить усе живе на землі, обертаючи її на попіл, є святим і чистим, коли він у поета, в фігурі метаморфози, асоціюється з небесною карою:

*Вчини ж цей щит мій адамантом!
Цей меч – архангела вогнем!*

[61]

Типовим для ідіостилю Є. Маланюка є вживання лексики схарактеризованої групи у змалюванні внутрішніх, душевних станів: *клетотіла душа твоя в гнівнім, в смертельнім **огні*** [41], *...враз підвівсь і запалав, // І з серця **кров'ю** крикнув Гонта* [46].

Стратегія тексту Є. Маланюка передбачає такі дискурсивні характеристики, що різнобічно розгортають центральні образи, до яких належать, у числі інших, образи *вогонь, полум'я*. У розгортанні використовуються різні складники тексту, підпорядковані панівній настанові. Мікротекст будується з участю однонаправлених предикативних (*запалити, згасати*) характеристик, що втягують у сферу розгорненої метафори залежні компоненти з предметною семантикою, ускладнюючи семою 'горіння' значення назв почуттів. Семантичні перенесення здійснюються в рядоположних структурах – частинах складносурядного речення – з паралельним розвитком базової семи: 1) *суб'єкт → його предикативна ознака*; 2) *предикативна ознака, номінована антонімічною лексемою тієї самої семантичної групи → лексема в позиції прямого об'єкта + інтенсифікуючий об'єктний компонент із орудним значенням*. У цьому текстовому просторі відбувається перехресна взаємодія лексем, зближених базовою семою:

*Вже й **ненависть згаса**, а я не **вспів**
Її **вогнем** твій **смуток запалити**.*

[91]

Домінантне емоційне звучання поетичного тексту, яке створюється ключовими словами групи, підсилюється їхніми синтагматичними зв'язками, дублюючись у залежних компонентах (***яре полум'я пожжеж*** – 61), і підтримується

однонаправленими семами в парадигмі предметних та ознакових найменувань, концентровано представлених у вузькому контексті, і повторами опорних лексем:

*Міцна, як смерть, Твоя в'язниця,
В ній морок смороду і мла.*

[55]

*... чорною хмарою сунула чорна Азія,
Табунами і гарбами рушила татарва <...>*

[88]

Аналіз добору номінацій предметних сутностей, притаманних авторському словникові, важливий для з'ясування панівних ідейно-художніх властивостей творчості поета, його світобачення, тематичного наповнення, своєрідної проекції *стилю епохи*. Показовим у цьому плані є зіставлення: так, якщо у О. Пушкіна, за спостереженням Б. Пастернака, висловленим одним з його героїв, перевага іменників у лексиконі поета надає його картині світу граничної конкретності, фізичної відчутності повноти життя («В стихотворение, точно через окно в комнату, вривались <...> шум жизни <...>, сущности. Предметы внешнего мира <...>, имена существительные, теснясь и наседая, завладевали строчками, вытесняя вон менее определенные части речи» [Пастернак 1990: 281]), то у Є. Маланюка ті ж самі частиномовні характеристики спрямовані на відображення й естетичне освоєння реалій жорстокої боротьби протилежних таборів як знакових подій епохи.

Номінації динамічних властивостей теж увіходять до схарактеризованого вище парадигматичного угруповання – це дієслова та віддієслівні утворення з ад'єктивним значенням: *запалати, зайнятися, горіти; горілий, спалений,*

окривавлений, закривавлений. Дієслівні форми метафоризуються завдяки трансформації сполучуваності – заміщенню позиції суб'єкта абстрактною лексикою: крик *горить в кривавім стиску уст* [38]; уживаючись у безсуб'єктних реченнях, у синонімічних ситуаціях, вони набувають узагальненого, гранично широкого звучання:

*Не поет – бо це ж до болю мало,
Не трибун – бо це лиш рупор мас,
І вже менш за все – «Кобзар Тарас»
Він, ким зайнялось і запалало.*

[79]

Завдяки великому обсягові лейтмотивних слів групи зростає й їхня художня наснаженість. Збільшення стильової ваги ключових лексем здійснюється також і через реалізацію дериваційних потенцій слова; так, ад'єктивні форми дають початок у поета складним okazіональним похідним утворенням: *...свист степів, опівнічній гули, // Ніч – і ти, закривавлено-синя* [67].

Зв'язки *червоного – крові – полум'я*, сформовані в парадигмі словесних образів лірики Є. Маланюка, базуються на особливостях мовної свідомості, типових для суспільства й загалом усталених в українській художній картині світу як свого роду універсалії, але в системі естетичного цілого у поета вони отримують нове життя, вибудовуючи нову стилістично значущу архітектуру.

Експресія цих ключових слів, або слів-фаворитів, як визначає подібні групи В. А. Кухаренко [Кухаренко 2004: 90], подвоюється і потроюється не тільки в парадигматичних угрупованнях, а й у лінійних сполуках: вона зростає завдяки незвичній сполучуваності, зокрема з номінаціями абстрактних понять (пор.: *спалює мета* [38], *серце спалене*

[58], спалюю роки [50], вогонь залізних літ [58] та ін.). Коли йдеться про психологічні відчуття маланюківського ліричного героя, його саморефлексію, то слова, об'єднані семою 'горіння', тему самопожертви розкривають експресіоністичними, гранично напруженими засобами – як самоспалення, фізичне й духовне; таке переосмислення уможливлується в певних контекстних умовах – в оточенні соматичної лексики та лексики, що позначає час, в якому живе герой.

Лексико-асоціативне поле, компоненти якого мотивуються завданням поетичного відображення катаклізмів епохи, утворюється не тільки метафоризованими колоризмами, що перегукуються за змістом, а й побудованими з їх участю словесними образами, тематично, емоційно і структурно спорідненими, котрі набувають в ідіостилі автора типологічного значення. Відповідні текстові фрагменти формують парадигму, що може бути визначена як метафоричний простір, компоненти якого поєднані синонімічними зв'язками. Подібними синонімічно зближеними у драматично напружених картинах заходу Сонця є образи *літер на небі*, *письмен*, що вражають *полум'ям* і *кров'ю* – так розшифровуються у поета складники лейтмотивного образу *кривавого заходу*, алегоричний зміст якого розгортається в сюжеті вірша:

*Одсяяло, одсиніло полудне, –
Кривавий захід поглинає тьма,
І на пустелі дальні і безлюдні
Лягає мертвим саваном зима.*

[82]

Вибір одиниць, що поширюють метафору *захід сонця*, визначено базовими, також у свою чергу образно

ускладненими колористичними ознаками, а сам словесний образ підіймається до символічних значень, часто протиставлених одне одному. Можливість виникнення різних, навіть протилежних значень у того ж самого образу, як і, навпаки, схожого змісту в образах, різних за сукупністю своїх ознак, була доведена свого часу О. О. Потебнею [Потебня 1993: 148]. У поезії Є. Маланюка значеннєво близькі образи *крові літер на заході сонця* та *їхнього племінного пророцтва* бувають зловісними, коли провіщають космічні катастрофи, але водночас вони знаменують і початок нової ери, яка народжується з мук та страждань – образ утілює в собі, таким чином, і негативні, і позитивні аксіологічні елементи:

*Знов захід буряний. Недобрий.
Знов пророкує **кров'ю літер**,
Що ми **загинем**, яко обри <...>*

[«Зловісне», 40]

*... у літери тайн степовії склалися зорі,
Щоб **племінним пророцтвом** означить **початок** пори.*

[41]

Вищий виток метафори, що модифікує символічну картину *заходу Сонця*, характеризується більшою віддаленістю від об'єкта змалювання, а словесний образ, виконуючи циклотвірну функцію, розкодовується лише в умовах макротексту, в усьому художньому цілому. Вірш «Несамовитим криком крові...» [44] побудований як звертання до України, котра в ньому не отримує конкретної назви і саме завдяки семам 'невизначеність', 'всеохопність', 'безмежжя' звеличується понад усе. Уже з першої строфи поезія надихає читача буряною атмосферою *заходу*, в якому *письмена* метонімічно заступаються *голосом* – *пурпуровим рупором*:

*Несамовитим криком крові
Роздерлися твої уста:
Сурмиш у **рупор пурпуровий**,
Вагітна бурями повстань!*

Архетипний образ крові у творчості Є. Маланюка збагачується, насичуючись новими смисловими відтінками та внутрішніми контрастами. *Кров* у його віршах – це не тільки славна, героїчна загибель, а загибель, виправдана самопожертвою в ім'я будучини, необхідна умова відродження життя, його основа та заорука:

*Ні. Ось цей смолоскип поета
(В нім м'язи й мозок мій горять)
Несу туди, де мріють мети,
Де з **крови** родиться зоря <...>*

[60-61]

Попри трагедійність поетового світовідчуття, треба відзначити життєствердний пафос його лірики, яка втілює художніми засобами, в тому числі синестетичним, амбівалентним образом *крові*, ідею невмирущості світу. *Кров* у віршах Є. Маланюка злучає людину й природу в єдиному космосі (... в кожнім стовбурі **космічна кров** рокоче <...> [84]), в неї має перетворитися живодайний дощ; *кров*, освячена християнською вірою, має стати *хрестильною*, ознаменовуючи прихід дитини у світ, народження нового життя:

*Ти, року Божого цього Господнє літо,
На спраглий степ **хрестильну кров** скропи!*

[84]

Словесно-образна парадигма поезій Є. Маланюка, заснована на ключових словах розглянутої групи, вражає контрастністю, що є однією з чільних рис його поетики – недарма Ю. Войчишин назвала його «поетом абстрактів і контрастів» [Войчишин 2000]. Стилїстика контрасту в експресивному використанні ключових слів загострено зображує тяжкі емоційні переживання ліричного героя. Протиставлення у Є. Маланюка зазвичай має індивідуальний характер, модифікуючи усталені антонімічні сполуки. Трансформація звичного вживання здійснюється різними способами, скерованими на поглиблення змістового обсягу слова-образу і формування в ньому рис амбівалентності, актуалізує взаємопроникнення різних лексико-семантичних варіантів багатозначного слова. При цьому відбуваються істотні формальні зміни мовних структур: антитеза будується зі зміщенням симетричності співвідносних зворотів, порушенням паралелізму частиномовного вираження зіставлених (протиставлених) одиниць. До складу антонімічних фігур вводяться слова, що метафоризують вихідне значення. Так, в антитезі **почорніє світ сей білий** [40] зростає емоційно-сміслова значущість епітета через синкретичне співіснування в ньому прямого та фразеологічно зумовленого значення. Оксиморон **чорних днів крижана хуга** [44] базується на взаємодії різних типів лексичних значень компонентів. Пряма колористична семантика епітета *чорний*, що асоціюється з трагічними настроями безнадії та тривоги, у маланюківському тексті увиразнюється завдяки суперечливому об'єднанню з *крижаний*, в котрому сполучаються різні асоціативні плани, пов'язані з білим кольором, який у зв'язках з означуваною реалією (*хуга*) та з твірним *крига* несе відчуття мертвотного холоду. Таким чином, провідними у структурі оксиморону стають вторинні за походженням семантико-емоційні ознаки.

Більш широкий контекст – строфа, в якій оксиморонний зворот є частиною розгорнутої метафори – ускладнює та збагачує її психологічний зміст:

*Крізь чорних днів крижану хугу,
Крізь свист степів, крізь порох трун –
Виконуєш космічну фугу
На струнах зореметних рун.*

[44]

Контраст може бути імпліцитним, містяться у підтексті й потребує розкодування у його рецепції. Різновидом такого «прихованого» контрасту є зіткнення ознакових семантичності, яскравості, властивих внутрішній структурі «мальовничо-характеризуючих» дієслів (*сяяти, синіти*), і протиставлених їм значеннєвих складників образних номінацій темних сил:

*Клекотить іще, але – догоряє, тліє,
<...>
Щось тяжке і одвічне на обрію мріє,
Розпростовує **чорні крила**.*

[82]

***Одсяяло, одсиніло** полудне, –
Кривавий захід поглинає **тьма** <...>*

[82]

Важливу структуротвірну роль в архітектоніці текстових контрастів у ліриці поета відіграє іменникова лексика. У вірші «Не хліб і мед слов'янства» [84] ця група відзначається підкресленою певністю своєї семантики і чіткістю образних осмислень, надто виразних у назвах зброї та металів: слова тут ніби успадковують, віддзеркалюють – через оцінне

ставлення мовців – твердість самого предмета, зливаючись із ним, і надають стилю особливої енергії:

*Не хліб і мед слов'янства: Криця! Кріс!
Не лагода Еллади й миломовність:
Міцним металом налята безмовність,
Короткий меч і смертоносний спис.*

*Щоб не пісні – струмок музичних сліз,
Не шал хвилевий – чину недокровність, –
Напруженість, суцільність, важкість, повність
Та бронза й сталь – на тиск і переріз.*

Домінантна ознака сили, твердості виражається в цитованих строфах на різних мовних рівнях – лексичному, морфо- та фоностилістичному, синтаксичному. Упевнений, мужній, карбований ритм створюється рядоположним накопиченням семантично та формально зближених абстрактних одноструктурних іменників *напруженість*, *суцільність*, *важкість*, *повність*, що ділять віршовий рядок на чотири рівноударних частини і значення основної семи яких – теж ‘твердість’ – підсилюється в лінійній співвіднесеності, у позиції однорідних членів, із символічно переосмисленими назвами металів. Взаємодія чинників синтаксису, морфології, фонетики, лексики спричинює певну «матеріалізацію» абстрактної семантики перелічених слів, яка увиразнюється в фігурі контрасту, що протиставляє через *заперечення – ствердження* два перших рядки суміжних строф двом останнім, ділячи кожен з них тим самим на значеннєво й інтонаційно завершені симетричні блоки.

Внутрішні контрасти у ліриці Є. Маланюка, що поглиблюють драматичну напруженість барв мовної тканини, формуються в незвичних, непередбачуваних словесних сполуках, які порушують усталені канони, значною

мірою стереотипні, й утворюють підґрунтя для виникнення в окремому слові-образі й у всьому художньому цілому не тільки різноманітних, а й протилежних аксіологічних елементів. Так розмаїто й широко осмислюється в циклах поезій архетипний образ *крові*. Слово вживається й у прямому значенні – *кров* жертв, що проливається на полі битви, мусить стати запорукою перемоги; *кров* асоціюється з міццю воїна (*Гей, та й міцно засмалені шкуни, // Та й бадьоро ж риплять їх щогли, // Та й солона ж, як море, кров їх – // Варягів синього моря!* – 86); презирливе *ледача кров* таврує раба (*Як оживить їх мертві душі? // Як запалить ледачу кров?* – 87); вона ж, як найвище священне таїнство, основа життя, скріплює молитви України (*Научи мене кров'ю Твоїх молитов!* – 52). Лексема виконує роль вузлової ланки асоціативно-семантичної мережі художнього цілого, сприймається в ньому як своєрідна змістова та емоційна «віха» [Див.: Болотнова 2009: 367].

Контрасти домінантних образів групи та їхніх відгалужень утілюються в різноманітних формах, маючи характер як зовнішніх (матеріалізованих, омовлених), так і внутрішніх. Зазвичай різкі, полярні, вони виключають проміжні ланки. Лінії антитези проходять через текстові уривки, елементи словосполук, окремі лексеми, основні (ядерні) та периферійні семи, асоціативні та оцінні елементи, усталені й індивідуальні, продукуючи тим самим різні типи оксиморонів. Отже, контрастність зображення виступає одним із чинників утворення особливої художньо-змістової насиченості експресіоністичних стильових барв мовної тканини творів.

Ядром лексико-семантичного поля 'боротьба' в поезії Є. Маланюка є предметні, «речовинні» слова, які стають канвою художньої оповіді, виступаючи одним із важливих засобів створення експресіоністичного стильового малюнку у

відображенні жорстоких реалій доби визвольних змагань в Україні кінця 10-х та в 20-х рр. ХХ ст. Показовими є змістові складники таких слів, як *пожежа, залізо, сталь, стріл*, низка синонімічних номінацій поразки *хаос, пекло, катастрофи, морове повітря, мор, смерть, згарище, руїни, кощавий голод, голодні обрії, хороби країн, мла, прокляття, чорний степ* і найбільшої сили образне найменування – *апокаліпса*. Ця лексика в сукупності, єдності свого інтенціоналу узагальнено змальовує військові зіткнення, звеличує бойові подвиги або ж створює моторошні картини поразок. Аналогічну функцію виконують і такі оцінні позначення моральних категорій, як *морок, зло, тьма, чорна нестяма*, що є супутниками поразки, та под.

Вагомість ключових слів, значна частина яких у художній системі Є. Маланюка набуває значення символів, підкреслюється їхньою частотністю, уживанням в ударних позиціях, у парних словосполученнях, що виступають як назви віршових циклів, концентровано виявляючи стрижневу поетичну ідею – «Стилет і стилос», «Земля й залізо». У різних контекстах ці образи семантично розгалужуються, збагачуються багатоманітними гранями, водночас зберігаючи панівну змістову ознаку. Так, образ *заліза*, що має давню традицію уживання як символ сили, у Є. Маланюка оновлюється, набуваючи індивідуальних рис. *Залізо* в його поезії – це й незламна боротьба за ідеали свободи (*Як обернуть рабів в буйтури? // Залізо із землі зачатъ? – 87*), і знаряддя знищення й руйнації, засіб поневолення в руках жорстокої влади:

*Це ж він, незнищений, як завше,
В вітрах історії – стріла, –
Москву **залізом** загнуждавши,
Ще раз Полтавою пала.*

[68]

Саме образ заліза, поряд з *пурпуром* – перифрастичним позначенням *крові* неминучих жертв – автор обирає у своєму передбаченні майбутніх змагань за волю:

*Я знаю – гуркотить лиха година,
Грядуть **заліза** й **пурпуру** роки.
Він буде воїн.*

[90]

Меч, образ якого усталився в поетичному мовленні як символ борні, у Є. Маланюка має сакральне значення, об'єднуючись із реаліями Біблії – у такий спосіб поет підносить значимість визвольної боротьби: *Біля всесвітнього Синаю, // Як завше: золото й мечі* [50], *Вчини ж цей щит мій адамантом! // Цей меч – архангела вогнем!* [61]. Ореолом святості оповито цей символ і в інших характерних випадках його вживання. У поширеній, двослівній номінації *хрещатий (меч)* епітет не тільки метафорично подає форму старовинної зброї, котра складається з леза й рукоятки, що нижньою частиною іде впоперек леза (пор. назву *хрещатий барвінок*, де метафоричне перенесення засноване на подібності форми), а й асоціюється з *хрестом*, предметом культу християнської релігії:

*... І викував похмурий Рюрик
Рабам хрещатого меча.*

[87]

Система художнього хронотопу в мужньому стилі громадянської поезії Є. Маланюка характеризується осмисленням часу теж як *меча*, а дієслова у відповідних образних структурах обираються такі, що пов'язані з боєм, битвою, змаганням:

*... Та **вдарить час**. Мов **меч**, упаде **мить**.
І нікому тоді оборонить
Твою весну від вихору і згуби.*

[91]

Лексика парадигматичного угруповання з семами 'напруга', 'боротьба' виступає у змалюванні і військових змагань, і поетичної творчості, надзвичайної сили чуття:

*...все живе пожруть **пожежі** <...>*

[40]

*Жорстко-ярим залізом ти пік одоробло північне,
Й клетотіла душа твоя в гнівнім, в смертельнім **огні**.*

[41]

*Сталево пружиться рука,
І впевнено, з опори рими,
Ось вірш, як **стріл**, неборимий –
Зростає аркою рядка.*

[48]

*А я на **полум'ї** розлуки
Назавше спалюю роки <...>*

[50]

Лексико-асоціативне поле, центром яких є наведені та синонімічно зближені з ними слова, містить похідні лексеми, що виражають амбівалентний зміст завдяки взаємодії слова, в його багатогранних контекстних перетвореннях, з базовим системно-мовним підґрунтям. Список подібних слів вельми виразний у їхній оцінній сутності, скерованій на нагнітання трагедійності оповіді, вираження граничної напруги хворобливо загострених відчуттів: *скривавлений, лютий,*

хижий (хиже серце), страшний, жорстокий (жорстокий бій), мертвий, цвинтарно-мертва (глибина), смертельний, могильний; членами цієї групи є також okazіональні утворення з процесуальною семантикою типу *прокривавити* та под.:

*... і прокривавить гімном кари
Непереможний заповіт.*

[69]

Слова цього парадигматичного угруповання характеризуються яскравою метафоричністю. Зберігаючи у складі індивідуальних авторських метафор загальний напрям осмислення, типовий для загальнономовного вжитку, вони значно модифікують свою сполучуваність, утворюють нові її моделі, базовані на суб'єктивних, нетривіальних перенесеннях. Так, хоч слово *залізний* у Є. Маланюка і реалізує семи усталених переносних значень 'міцний', 'стійкий', 'незламний', однак спричинює завдяки okazіональній актуалізації предметних основ переносу ефект неочікуваності, а відтак емоційного шоку:

*...рокоче запорозька кров
<...>
Тих отаманів курінних
<...>
Чия залізна голова
І з-під катівської сокири
Жбурляла в чернь такі слова,
Що їй мороз ішов за шкіру.*

[45]

Емоційне оновлення образної структури *залізна голова* досягається перенесенням виражальних засобів, властивих

жанрам фантастики, в реальну ситуацію і відповідно зміною проєкції зображення, коли психологічні переходи, узвичаєні для метафори, у суб'єктивному сприйнятті читача знову повертають його до прямого значення, підсилюючи тим самим експресивність виразу.

Змістовий обсяг образно вживаної лексеми *залізний* збільшується завдяки розширенню словесного наповнення моделей її сполучуваності, спектр якої насамперед урізноманітнюється за рахунок слів абстрактної семантики, зокрема номінацій часових понять, характерних для авторського хронотопу. Зображальні властивості оказіональної сполуки *залізні місяці* увиразнюються через ускладнення основ переносу: сполука являє собою метафору метонімічного типу, де семи стійкості в значенні слова *залізний* поєднуються зі слуховими ознаками – враженнями від гуркоту зброї на полях битв:

*Знов на Богдановій дідизні
Історії свистять вітри,
Скрегочуть місяці залізні
Неповторимої пори.*

[60]

Завдяки метафоризації опорна конкретна іменникова лексика набуває у сполученнях із *залізний* абстрактних співзначень :

*Гриміли десь козацькі літаври,
Віки несли не раз залізний дар <...>*

[76]

Лексико-асоціативне поле, організоване ключовими метафорами, поширюється за рахунок периферії – словесних образів, що, опосередковано пов'язуючись із центром, згущують барви картин катастроф [У зіставному плані про це

див.: Циховська 2008]. У вірші «Ісход» [53] це поле формують персоніфіковані образи, які не мають певних конкретних рис: так, автор уникає конкретного найменування *гайворони*, надаючи перевагу узагальненому, перифрастичному, емоційно-оцінному *зловісні птахи* (*Налітали зловісні птахи, Доганяли сумний похід <...>*). Треба сказати, що *хижі птиці* у Є. Маланюка взагалі постійно виступають символічним уособленням реального ненависного ворога: *Хижі птиці летять зі Сходу На червоному тлі пожеж <...>* [57]. Уособлення ворога – *Сходу* – подається гротесково – в образі фантазмагоричної, потворної істоти (*І услід – реготався Схід. // Роззявляв закривавлену пащу. // П'яний подих нудив, як смерть*). Більшовицька навала постійно зображується як орда Батия, і це робить компоненти парадигматичного ряду своєрідними алегоричними перифразами. Саме такими є лексичні структури у вірші, присвяченому пам'яті Петлюри (із циклу «Чорна Еллада»):

*Відійшли у негоду, у розталь,
За плечима хрипів Батий.
Прокажена земна короста
Відбивала татарські сліди.*

[213]

Глибинний потужний струмінь поетичної думки, відкритий і напружений емоційний стан ліричного героя Є. Маланюка зумовлюють високе, патетичне звучання лексики, закличну, риторичну інтонацію.

Система слововживання у поета дає можливість створити особливу об'ємність словесних структур. Багатовимірність і різнонаправленість контекстних зв'язків лексем та їхнє скупчення в центрі інтенціонального поля (засіб, що визначається дослідниками як *конвергенція* – Арнольд, Банникова 1972: 8) спричинює взаємне тяжіння

семантичних та емоційно-експресивних елементів. Іррадіація цих елементів породжує нові змістові відтінки, надтекстові та підтекстові семантичні складники. Подібна стратегія тексту підтверджує слушність думки М. Мамардашвілі: «Логіка виникнення нових смислів є те, що називається і стає обов'язковим через саму структуру нового простору» [Мамардашвили 2002: 268].

Подальше системне вивчення функціонально-семантичного навантаження експресивних лексичних одиниць у ліриці Є. Маланюка потребує детального розгляду ролі морфостилістичного чинника в організації лексико-семантичного та лексико-асоціативного полів.

2.5. Паронімічна атракція як засіб стильової виразності

*... Ще тут в моїм земнім посмерті
Вібрують луни боротьби.*

Є. Маланюк

Напружені і динамічні текстові структури Є. Маланюка вражають органічною взаємодією всіх ієрархічно організованих мовних рівнів у цілісній системі індивідуальних словесних образів. Важливу роль у його ліриці відіграють звукообрази, щільно пов'язані з іншими стилістично та експресивно навантаженими мовними одиницями. Виразна фонетична стилістика в громадянській ліриці поета визначає сувору й мужню музику його мови. Звукопис у поета емоційно і змістово вагомий, зокрема в контекстуальному оточенні лексики, що позначає «жорстокі» реалії.

Символіка звуків у Є. Маланюка створює художній образ, стаючи особливо рельєфною у фігурі фонетичної атракції, що набула значного поширення в поетичних стилях нового часу, в творчості багатьох авторів ХХ ст., передовсім тих, хто був схильний до експериментів зі словом, шукаючи нової форми. Як слушно зазначає В. П. Григор'єв, котрий одним із перших почав вивчати явище паронімії у літературно-художньому стилі, паронімія не має або може не мати «семантику» у звичайному розумінні, однак вона перетворює слова і підпорядковується загальній «настанові на вираження» з орієнтацією на «світ денотатів» [Григор'єв 1973: 81]. На значимість звукової сторони мовлення та емоційне ставлення до звуків указував ще Л. П. Якубинський [Якубинський 1986: 170]; дослідження фоносемантики поживалося в останній третині ХХ ст. [Див.: Журавлев 1991]. Сучасні вчені, вивчаючи фонові стилістику, також намагаються пов'язати звукові характеристики з вираженням змісту [Краснова 1999].

У нашому дослідженні поняття паронімії тлумачиться широко – не тільки як зіткнення паронімів у власне лінгвістичному їх розумінні, а й як взаємне тяжіння слів, далеких за походженням, будовою, значенням, але близьких за звуковим складом [Див.: Словник 1997: 538]. Параметри поетичного мовлення ще більше розширюють зміст категорії, аж до врахування більш віддалених, часткових звукових збігів різних слів, змістово наснажених, послідовних, умотивованих звукових перегуків, що стають вагомими складниками образів у словесних структурах. В. П. Григор'єв небезпідставно вважав, що у фонемі в поетичній мові є парадигма і вона характеризується за основною своєю ознакою як експресивна [Григор'єв 1973: 62].

У наш час спостерігається активізація розгляду у працях з проблем художнього мовлення питань фоностилістики.

М. Гаспаров відносить фонічний рівень поетичного тексту (метрику, ритміку, риму, строфіку, звукопис) до нижніх [Гаспаров 2001: 17], але ця класифікація об'єктивно не применшує його ролі – навпаки, нижній рівень може бути оцінений як базовий, вихідний для аналізу рівнів вищих. Сучасні дослідники опрацьовують термінологічний апарат в описі явищ, які умовно можна віднести до звукопису; заслуговує на увагу, зокрема, введення таких понять, як фонемотип, звукозображувальне поле, форми фонетичної виразності, полівалентність фонетичного значення та ін. [Михалев 1995].

Є. Маланюк надавав великого значення звуковому інструментуванню, для якого паронимазія відкриває широкі можливості. Недарма слова, в котрих багато важать звукові перегуки, виносяться у нього в ключову позицію, стають назвами збірок – так на формальному рівні об'єднані в сполуках однорідності парні іменники «Земля й залізо», «Перстень Полікрата», «Стилет і стилос». Останньою назвою Є. Маланюк визначив, за висловом М. Неврлого, всю «програму свого життя» [Неврлий 1991: 17]. Паронимазія в ній побудована на суміжному об'єднанні слів, що майже збігаються за звучанням, розрізняючись лише фінальними частинами, порівняно невеликими за своїм обсягом. У такий спосіб автор семантизує фонетичні складники, виявляючи на звуковому рівні змістові виміри традиційного образу слова-зброї, який має інтертекстуальний характер в європейських літературах. Принципова єдність зовнішньої і внутрішньої форми «дволикого» слова-образу *стилет-стилос* вияскравлюється в ототожненні обох його компонентів. Але воно автором проводиться не відразу – початковим етапом руху поетичної думки є розділення обох образів:

*Стилет чи стилос? – не збагнув. Двояко
Вагаються трагічні терези.*

[37]

Рішуче ототожнення з'явиться незабаром – вагання зникає, обидва стрижневі компоненти зливаються в фігурі оберненого паралелізму:

*Збагнеш оце, чим серце билось,
Яких цей зір нагледів мет,
Чому **стилетом** був мій **стилос**
І **стилосом** бував **стилет**.* [65]

Коли Є. Маланюка приваблюють співзвуччя в поетичному мовленні його попередників, він удається до інтертекстуальних вставок, зазвичай переоформлюючи їх. Трансформація фонетичних образних інтертекстуальних елементів, певна річ, не може бути відірвана від їхньої основи – лексичної бази, інакше звукова інтертекстуалізація втрачає всякий сенс, стає невловимою. Характерно, що Є. Маланюк, спираючись на відомі уривки з шевченківських поезій, де співзвучність традиційно пов'язує рими, переосмислює римовані слова в напрямку паронимазійної атракції. Такий тісний зв'язок маланюківської паронимазійної атракції у вірші і шевченківської рими формується в вірші «Молитва» [36], текст якого починається епіграфом з Т. Шевченка:

*Уродила **рута**... **рута**...
Волі нашої **отрута**.*

Сприйняття паронимазійної атракції, таким чином, полегшується для реципієнта поверненням до шевченківського оригіналу, що функціонує як невід'ємний складник вірша Є. Маланюка:

*Хто все зітхав – заснуть, втекти,
Сховатись за Мазепу й Крути,
Коли грозою йшли – віки! –
Над полем **рути** і **отрути**.*

На новому витку смисл парономазійної метафори, ускладнюючись символізацією самого звучання, набуває ознак сугестивності, характерної для поетичного образу, що втілює стихію «глибинних, на рівні підсвідомого, рефлексій». Саме ці ознаки виокремив І. Франко, коли проголошував, звертаючись до поета, своє творче кредо: «Геній твій – то міць сугестій, зближень» [Цит.: Жулинський 2008: 17]. Прагнення поета досягнути таємничі глибини слова, створені самим його звучанням, розкрила А. Ахматова, говорячи про свої враження від балетної сюїти Шостаковича: «Это чудо. Кажется, что танцует само изящество. Можно ли сделать такое со словом, что он делает со звуком?» [Ахматова 2000: 143].

Важливою є стилетворча функція парономазії в громадянській ліриці Є. Маланюка – звукові перегуки викликають відчуття слова як майже фізичної реальності в суворому часі жорстоких бойових сутичок та твердості, несхитності, мужності борців за волю. Основою для подібних, типових у мовній тканині віршів парономазійних структур стають тематично об'єднані лексичні угруповання, компоненти яких мають у своєму значенні відповідні семи: *свої слова сам поет назвав твердими, вони немов з дзвінкої криці куті* – лагідні слова для нього в час тяжких випробувань для країни неможливі:

*... Ми не зазнали іншої музики
І інших слів в вогні залізних літ.*

[58]

Отже, в автора, зокрема завдяки музиці звучання, саме слово стає «зображеним», як визначив змістові характеристики поетичного мовлення М. Слабошпицький [Укр. радіо, 2.10.09].

Як уже зазначалося, ключовою в картинах катастрофічних зіткнень у Є. Маланюка є іменникова лексика – назви металів, зброї та номінації абстрактних понять, що відзначаються аксіологічно спрямованими значеннєвими рисами; серед прикметників – це слова, семантика яких теж містить надзвичайно виразний оцінний компонент, з певно визначеною функціонально-семантичною та емоційною настановою в макротексті.

Експресивна єдність звукосемантичного комплексу у визначених тематичних угрупованнях зумовлюється сплетенням твердих, дзвінких, проривних приголосних, яке пронизує текст зв'язками лексеми, що вертикально та горизонтально розміщені у віршових рядках, породжуючи та увиразнюючи в них додаткові змістові та емоційні елементи, ознаки конотативних прирощень. Семантика конотацій, очевидно, в даному разі характеризується, за висловом Р. Токарського, відносно слабкістю, належачи до тих, що створюються в конкретному тексті [Токарський 2009: 340]. Композиційне розташування цих лексем багатоманітне – суміжні слова в одній синтагмі сполучаються єдиним початком, подібний же єдиний звуковий початок скріплює слова в паралельних синтагмах та на їх межах, спільні початкові звукові фрагменти виділяють слова, що стають опорними, «ударними» в суміжних синтагмах. Паронімічно зближені слова на межі синтагм виконують контактну функцію:

*... І вже мріяло **серце** про **сонцем** налиті снопи...*

[41]

***Все** чути. **Всім** палать. **Єдиним** болем бути,
Тим **криком**, що горить в **кривавім** стиску уст,
І знать, що випало – **загаснути** **забутим**,
І спомином **кінця** – **кісток** народних хруст.*

[38]

Особливу змістову та емоційну наснаженість отримує в громадянській ліриці Є. Маланюка вібрант **р** – у римованих словах він стає частиною повторюваних складів, інтенсивність його «зловісного» звучання збільшується завдяки внутрішньому розташуванню звукових комплексів, де параномазійний блок стає ускладненим, комбінованим, з прямим та оберненим порядком уживання його компонентів, і супроводжується дифузною, розсіяною присутністю звука в різних словах строфи – і загалом усього вірша. Символічна значущість цього звука найчастіше у Є. Маланюка асоціюється з жорстокістю боротьби в зображеннях жахливих картин потрясінь на землі, у космосі, в самому рухові історичного часу:

*Знов захід буряний. Недобрий.
Знов пророкує кров'ю літер,
Що ми загинем, яко **обри**,
Що буде степ, **руїна й вітер** <...>*

[40]

*Вили бурі історії. Рвали й жбурляли відвічне.
<...>
Жорстко-ярим залізом ти пік одоробло північне,
Й клетіла душа твоя в гнівнім, в смертельнім огні.*

Раптом ... брязнуло враз! І ридально навік розірвалось...

[41]

Звукові блоки, що містять центральний компонент **р**, у Є. Маланюка мають характер наскрізних, виступаючи в варіативних повторах пари слів – **кричати, кривавий** – і споріднених з ними; блок може бути ускладнений додатковими компонентами: **кари, пророкувати** та под. Психологічно у сприйнятті реципієнта частотність таких

поєднань спричинює виникнення амбівалентних образів, що створюються лише символікою звуків, без прямої участі метафоричних груп, центрами яких є парономазійно пов'язані слова. Значущість поєднань компонентів з лейтмотивним **р** підсилюється їх уживанням у ключових позиціях – паралелізм анафоричних звукових комплексів кінцевого і початкового рядків суміжних строф є загалом виразним стилістичним засобом поетичного мовлення Є. Маланюка:

*... Стомились спалені уста
Кричать анатему епохам.*

*Кривавляться сувої хмар –
Повстань червлені орифлами <...>*

[43]

Центральний звук підхоплюється в строфі, нагнітається, ніби розгалужуючись у лексичній тканині з незмінною стильовою настановою – передати враження твердості, непохитності слова й дії. Напруга експресії, охоплюючи все контекстне оточення, підсилюється іррадіацією звука в урізноманітнених – на спільній основі – парономазійних сполуках, що виступають і як розпорошені, комбіновані в своїй лінійній послідовності, і як конденсовані, контактні:

*... Ось вірш, як стріл, неборимий –
Зростає аркою рядка.*

[48]

*...Рокоче запорозька кров
Міцних поплічників Богдана <...>*

[45]

Несамовитим **криком** **крови**

Роздерлися твої уста:

Сурмиш у **рупор пурпуровий**,

Вагітна бурями повстань!

[44]

У кореляції схарактеризованого типу втягуються різноманітні лексичні одиниці – це і географічні назви, в яких поет подає своє сприйняття образу, покладеного в їхню основу (... **За кривавую скруту Крут**), і неповнозначні лексеми, які теж обов'язково семантизуються у визначеному напрямку; так, у вигуках зловісних птахів поетові вчувається поклик до помсти, до кари:

*Десь сіре поле в чорних **круках**,*

*Що **пророкують: кари! Кар!***

[50]

*О, цей **короткий**, цей **кривавий рай**,*

*А потім знов **голодний крик: карай!***

Карай і край!

[124]

Парономазія, заснована на звукові **р** і характерна для фрагментів, що містять апокаліптичні картини, передає важкі душевні переживання поета через жахливу дисгармонію протиріч і протистоянь:

*... **заграв** глухих за плечима **Твоїми тремтіння:***

Всі принади** **Твоєї** **страшної краси.

[52]

*Причащалася тіла і **крови** в той час*

***Грішна** чорним **гріхом** земля,*

*І залізну молитву **хрестом** **меча***

***Сотворяв** над полями*

Час.

*Одгріміло. За чергами весен і зим –
Вже Тринадцятий Листопад.
Та крізь млу може блиснуть вогонь і дим,
Може впасти і град,
І грім.*

[181]

У маланюківських текстах певно вимальовується одна з властивостей архітектоніки парономазійних структур: парономазія виступає більш чітко, сфокусовано у змістовому центрі, а на периферії – розпорошено: вона, поступово згасаючи, ніби «розпливається» колами в дедалі рідших перегуках опорних звуків.

Парономазійні перегуки відіграють важливу роль в організації поетичного синтаксису Є. Маланюка, в утворенні ритмомелодійного малюнку вірша. Особливо виразно цей зв'язок фонетики, лексики і синтаксису виявляється тоді, коли пароніми будують самостійний фрагмент віршового рядка, несучи на собі, як опорні слова, основне змістове та емоційне навантаження. Зближені компонентами звукової оболонки слова сполучаються однаковою складокількістю, аналогічним характером складів (за ознакою *відкритості / закритості*) та симетричними наголосами, як, наприклад, у рядках:

*І по синіх степах дикий вітер повіяв примару,
Щоб журисть і жахатъ...*

[41]

Дифузність у поетичному тексті домінантного звуку **р** визначає, як і його концентрація у паронімічно зближених, контактено поєднаних словах, виступаючи у неподільній єдності з віршовим ритмом, мелодійний інструментарій громадянської лірики Є. Маланюка, її основний тон,

інтонаційні відтінки, металевий тембр поетичного голосу. Треба сказати, що загалом звукосмислову організацію мовлення автора визначає принцип контрасту – контрастність є однією з чільних рис стилістики Є. Маланюка, і не дарма Ю. Войчишин, звернула увагу на організованість у нього фонетичного рівня і на закономірне – контрастне – розміщення і повторення елементів фонетики [Войчишин 1993: 74, 92]. Так, в ідилічних картинах *степової Еллади* паронормативні зближення спираються на інший ряд звуків – сонорні **в, м, л, н**, за якими усталилася символіка лагідності, м'якості, ніжності, що увиразнюється в сполученні з повторюваними голосними – округлим *О*, глибоким *А* та ін.:

*І ось навколо квітне тиша,
Еллада, сонце і весна.*

<...>

*...не стомлюсь довіку пам'ятати
Блакитний день волинської землі.*

[139]

*Розквітлий сад і місячна імла.
У вогких вітах – голос солов'їний.
І ніч майова п'яно попливла <...>*

[98]

Тануло небо, як віск голубий <...>

[95]

Лани. Пшениця колосисто ничить.

[93]

*Десь там квітнеш вишневим цвітом,
Десь зітхаєш в веснянім чаду,
А мені ти – блакитним мітом
В золотім полудневім меду <...>*

[72]

У контрастності звукових рядів, у їхньому протиставленні простежуємо рису, що наближає Є. Маланюка до О. Блока, у творчості котрого дослідники відзначають схильність до «музичної антитези» як до одного зі специфічних засобів поетики, підпорядкованих завданню художнього відображення контрастів і конфліктів, трагічної долі людини в страшному світі [Див.: Краснова 1973: 87].

Розгляд функцій параномазійних зв'язків у поезії Є. Маланюка не може бути зведений до тлумачення звукопису у вузькому розумінні слова, як звуконаслідування. Фоносмислові поєднання у Є. Маланюка далекі і від явища гри звуковими комплексами як самоцілі – прийому, надто поширеного в постмодерністських поезіях, автори яких зосереджені на пошуках нових форм у художньому освоєнні дійсності. Термін *гра* тут може бути застосований лише в широкому, філософському розумінні – загалом як один із аспектів проблеми гри в суспільстві і культурі. Досліджуючи цей феномен, нідерландський учений Й. Гайзінга доводив, що культура в цілому має характер гри і тому можливим стає порівняння поезії з грою, і цитував П. Валері, який говорив, що у поезії «граються словами й мовою». Й. Гайзінга вважав, що «ритмічна чи симетрична організація мови, досягнення бажаного акцентування римою чи асонансом, зумисне приховування смислу, штучна й мистецька побудова фрази – усе це може бути виявами ігрового духу» [Див.: Словник 1997: 168].

Підсумовуючи, зазначимо, що проблемам фоностилістики і фоносемантики, значення звукових образів, звукосмислових єдностей останнім часом привертають пильну увагу лінгвістів.

У маланюківській ліриці звукові перегуки слів часто справляють враження певної самостійності явища, коли звуки ніби самі диктують мовлення, розгортання поетичної

думки, а горизонтальні та вертикальні параномазійні словосполуки, елементи яких ніби «притягуються» владою самого співзвуччя, що зумовлюють взаємне їхнє «тяжіння», формують словесні комплекси на спільній поетичній основі. Звучання актуалізує змістові ознаки, породжуючи новий смисл, у вираженні котрого семантизуються складники звукової оболонки слова.

Звукова атракція в межах віршового рядка сприяє утворенню більш тісного змістового зв'язку між лексемами і тим самим актуалізації однієї спільної домінантної ознаки в рядоположних словах-образах, де вона набуває більшої емоційної чіткості. Звукові елементи, таким чином, демонструють і конструюють, у числі інших чинників, єдність художнього тексту. Урахування цих процесів ускладнює та доповнює ту характеристику, яку дав явищу «щільності віршового рядка» Ю. Тинянов, зазначивши, що через «тісноту віршового ряду» взаємодія лексичних значень призводить до ослаблення основних їхніх ознак і підсилення другорядних, так що семантика слова стає невизначеною, навіть неясною [Цит.: Савченко 1978: 67].

Насамкінець треба сказати, що сприйняттю семантизації звукових зв'язків і – ширше – явищ звукової інструментовки вірша, звукообразів, які стають важливим елементом естетичної форми, властива певна суб'єктивність. Розкодування в процесі співтворчості того сугестивного змісту, що формується в складниках художнього простору, вимагає від реципієнта співтворчості, можливої при належному рівні кваліфікації, при уважному читанні, яке має врахувати всі особливості організації поетичного тексту, його змістової форми.

Дослідження художньої системи Є. Маланюка, естетичної природи слова в його картині світу відкриває широкі перспективи. У подальшому важливо передбачити

детальніший аналіз взаємозв'язку фонетичних складників з ритмомелодикою його поезій, з явищами морфостилістики, зі структурами поетичного синтаксису.

Належне місце в контексті наукових пошуків мусить посісти з'ясування інтертекстуальних мотивів, які у Є. Маланюка постають як трансформовані, глибоко індивідуальні. Загалом мовотворчість поета потребує цілісного аналізу. Нагальною є потреба укладання маланюківського словника, з'ясування місця стилю автора в ідіолекті Празької школи поетів і загалом у розвитку української поетичної стилістики ХХ ст.

Питання для самоперевірки та завдання для самостійної роботи

1. Як виявилися апокаліптичні мотиви в поезії Є. Маланюка? Наведіть приклади.

2. Які семантичні та емоційні складники створюють образ *вітру* в ліриці Є. Маланюка?

3. Схарактеризуйте вживання біблійних образів та мотивів у ліриці Є. Маланюка.

4. Що таке *парономазія*? Яку роль вона відіграє в поезіях Є. Маланюка? Що таке *звукообраз*? *Звуковий символ*?

5. Проаналізуйте антропоніміку Є. Маланюка.

6. Як створює Є. Маланюк образ Тараса Шевченка?

7. З'ясуйте суть контрасту імен *Беатріче* – *Кармен*.

8. Як створюється у Є. Маланюка образ *Києва* та образи, що мають у своїй основі топоніміку України?

9. Які риси властиві метафористиці Є. Маланюка? В чому полягає її новизна?

Індивідуальні науково-дослідні завдання

1. Схарактеризуйте групи культурологічної лексики в поезіях Є. Маланюка. У чому полягають особливості їхнього функціонування?

2. Проаналізуйте складники образу *України* у Є. Маланюка. Як ви розумієте образ *Україна – Степова Еллада*? Які є суперечності в образі *України* існують у творчості поета і чим вони викликані?

3. Проаналізуйте звукопис Є. Маланюка на матеріалі 2-3 поезій (за вибором).

4. Знайдіть у поезіях Є. Маланюка метафори «речовинного» типу і проаналізуйте їх.

5. З'ясуйте, якими образними ускладненнями збагачуються у Є. Маланюка лексеми на позначення металів та похідні від них.

3. ПОЕТИЧНЕ СЛОВО ЛІНИ КОСТЕНКО

*...нам потрібне Слово.
Як вогнище. Як доля. Як лінія судьби.
Ліна Костенко.*

Творчість Ліни Костенко є предметом численних наукових досліджень, у котрих дотепер переважають літературознавчі студії. Літературознавців цікавлять, зокрема, образи часопростору, що посідають у ліриці Ліни Костенко домінантне становище, багато в чому визначаючи своєрідність її картини світу [Див., зокрема: Тарнашевська 2005]. Предметом наукових пошуків стають пов'язані з творчістю поетеси і особливо актуальні в наш час проблеми гуманітарного виховання [Латинський 2004, Любар 2004]. У цій галузі викликають інтерес студії, що з'ясовують ознаки художньої моделі світу Ліни Костенко, представлені в її дитячій поезії [Коломієць 2008; Матчук 2010], та характер авторської лексичної неологізації [Цапук 2010]. З-поміж останніх робіт, присвячених Ліні Костенко, відзначимо розвідки щодо проблем духовності та ментальності в її поезії, зосібна етичних та естетичних питань [Барабаш 2003, Ковалевський 2005]; частину матеріалів із цієї тематики опубліковано на сторінках збірника «Література. Фольклор. Проблеми поетики» (К., 2008) [Варава 2008, Войтенко 2008, Гавриленко 2008].



У сучасній українській лінгвостилістиці посідає важливе місце й аналіз мовних складників ідіостилю поетеси. Чимало праць присвячено проблемі естетичних функцій *Слова* в її творах, вирішення якої стимулює подальші пошуки в галузі теоретичних основ лінгвопоетики і яка має практичну значущість для всебічного осягнення творчості Ліни Костенко. В останні роки окремі аспекти її художнього мовлення стали предметом дослідження багатьох авторів. Так, С. Я. Єрмоленко розглядає проблеми інтелектуалізації в поезії Ліни Костенко [Єрмоленко 2009: 127-138; 2010: 41-54], М. Р. Мельник – ономастику творів поетеси [Мельник 1999]; цей прошарок лексики як засіб інтелектуалізації її поетичної мови характеризує Л. П. Петрова [Петрова 2003]; В. А. Губарева проаналізувала у творах Ліни Костенко семантику та стилістичні функції колоративів [Губарева 2002]. У когнітивному напрямку виконана робота, яка з'ясовує лексико-семантичне вираження концепту «природа» у мові поетеси [Дишлюк 2003]. Частину праць присвячено формально-семантичному аналізу метафоричних структур, типових для художнього мислення Ліни Костенко [Мішеніна 2007]. Викликають інтерес дослідження, в яких аналізується мовотворчість поетеси в руслі лінгволітературознавчого підходу, що дотичне і до загальної культурологічної проблематики. Зокрема, Л. М. Нетребчук осмислює властивості мовного образу *простору* України у творах поетеси [Нетребчук 2005], В. П. Саєнко і Є. Д. Генова з'ясовують найголовніші риси поетики синестетичності у романі «Берестечко» [Саєнко 2005]. Досить широкий обсяг літературознавчих проблем, пов'язаних із творчістю автора, із залученням питань лінгвопоетики, охоплено в навчальному посібникові Л. В. Краснової [Краснова 2001].

Проте, незважаючи на увагу, яку привертає в сучасній лінгвостилістиці мовотворчість Ліни Костенко, багато питань

у цій галузі ще лишаються нерозв'язаними. Отже, поза всяким сумнівом, лінгвістичне вивчення стилістики Ліни Костенко продовжує залишатись актуальним – воно має тривати в різних напрямках, у різних проєкціях, поглиблюючи й збагачуючи рецепцію мовотворчості поетеси. Попереду ще різноплановий розгляд її стилістики, що є важливим і для вирішення загальних методологічних проблем аналізу поетичного тексту, і в плані подальших студій ідіостилю поетеси, ще дотепер недостатньо вивченого. Провадячи подальші «атомарні» дослідження мовотворчості Ліни Костенко, важливо їх підпорядкувати виявленню в творчості художника особи стісної поетичної картини світу, яка пов'язана з загальною картиною світу, побудованою на основі мовних закономірностей, але відрізняється від неї особливою динамічністю. На потребі врахувати співвідношення поетичної картини світу з загальною, спираючись на думки О. О. Потебні про зв'язок об'єктивного й суб'єктивного в мові, слушно наголошує Л. А. Лисиченко [Лисиченко 2007: 71-72].

В аналізі поетичної картини світу набувають методологічної значущості положення В. В. Виноградова про об'єднання в художньому мовленні лінгвістичного, естетико-стилістичного, літературознавчого та інших мистецтвознавчих підходів [Виноградов 1963: 206]. Індивідуальна картина світу письменника віддзеркалюється в його стилі, своєрідність якого зумовлена типологічними рисами художнього мовлення, його творчим, новаторським характером. Інноваційний спосіб розуміння світу автором слушно підкреслює Р. Хандке: «Художній стиль – це стиль, який пропонує оригінальне, нове для адресанта бачення світу, яке може взагалі з'явитись і бути переданим адресатові завдяки тому, що йому пропонується новий, а тому такий, що

привертає до себе увагу, спосіб уживання мови» [Handke 1993: 144].

У мовотворчості Ліни Костенко ознаки нового, оригінального бачення світу є особливо виразними, визначають домінанти її стилістики. Так своєрідно осмислюється в неї *слово*, стаючи предметом зображення.

3.1. Слово як об'єкт художнього зображення

*Шукаєш, мов копалини, –
Слова, слова, слова!*

Ліна Костенко

У розділі аналізуються стильові форми та прийоми, які в ліриці поетеси створюють образ *слова* в поетичному сприйнятті його іманентної сутності.

Лексема *слово* в ліриці Ліни Костенко належить до найчастотніших. В образному осмисленні концепта *слово* в її поетичній творчості виявляються риси, що перегукуються з лірикою М. Вінграновського, про якого натхненно писав Т. Салига: «Народ і його мова, рідне слово – це «альфа» і «омега» духовної плоти Миколи Вінграновського. Навіть тоді, коли художній дискурс своїх віршів автор спрямовував у цілковите інше тематичне річище, йому, наче зненацька, природно й невимушено, як уособлення живої плоти, являється образ Слова. А втім, і не являється, він, сказати б, мовби завжди і скрізь був присутній. Це персоніфіковане Слово може гніватись, ридати, сміятися, благословляти на добрі вчинки, його можна спостерігати збоку, воно із незвичайно красивим людським обличчям. Воно – свято радості і свято печалі поетової душі <...>» [Салига 2010: 6].

*Слово у Ліни Костенко – самостійна, автономна сутність. Її увагу поглинає, глибоко хвилюючи, сам процес народження слова, за допомогою якого людина сприймає й засвоює світ. У вірші «Стоїть у ружах золота колиска»⁴ поетеса баченням художника спинила момент, що його вона назвала *початком*, коли дитина ще тільки вчиться оволодівати словом як засобом осмислення світу:*

*Стоїть у ружах золота колиска.
Блакитні вії хата підніма.
Світ незбагнений здалека і зблизька.
Початок є. А слова ще нема.
Ще дивен дим, і хата ще казкова,
і ще ніяк нічого ще не звуть.
І хмари, не прив'язані до слова,
от просто так – пливуть собі й пливуть.*

В. Карасик розглядає питання, якою мірою первинне означування предмета збігається з поетико-філософським. На його думку, первинне означування містить два етапи – власне присвоєння імені тій чи іншій ідеї про предмет чи явище і переосмислення початкового змісту. Перший етап він ілюструє ситуацією наділення предмета іменем у мовленні дитини [Карасик 2004: 45], і саме цей етап отримує глибоко індивідуальне філософське осмислення в поетичній картині світу Ліни Костенко.

Свіжість дитячого сприйняття озивається в свіжості поетичного слова, яке стає об'єктом зображення. Авторка відтворює стадії процесу пізнання дитиною мови, актуалізуючи образ, закладений у слові, яке вже позбавлене у свідомості сучасного мовця внутрішньої форми. Лірична героїня Ліни Костенко, осмислюючи таємничий, нез'ясовний

⁴ Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 560 с. – С. 28. Тут і в розділах 3.2, 3.3 посилаємося на це видання, цифра в дужках позначає сторінку.

процес називання, щоразу заново емоційно переживає диво зчеплення певної звукової оболонки з реалією казкового, великого й прекрасного світу, який розкривається дитині. Засоби, використані при цьому, можуть бути визначені як поетична ономасіологія.

Увага до слова самого по собі, слова, що зосереджує на собі інтенцію автора, є предметом його художніх роздумів, утворюючи центр ліричного тексту, підкреслюється неодноразовими повторами опорних лексем. Особливу роль відіграє тут слово *зватися*, що є ключовим у відтворенні того психологічного переживання процесу називання речей, який заново переживає героїня вірша, згадуючи своє дитинство:

*О тихий сад мойого подиву,
Де сливи **звалися** ренклюд!*

[29]

Ця лексема змістово й емоційно поєднує в художнє ціле строфи вірша «Чомусь пам'ятаю, що річка звалася Леглич» [57], виступаючи наскрізною, в тому числі й у фігурі еліпсису, в кожній другій, актуалізованій частині всіх рядків. Починається перелік вичленуванням ознаки предмета, який має бути поіменованій, закінчується – номінаціями предметів, назви яких сприймаються ніби заново, як заново для себе дитина відкриває світ. Отже, освоєння нею світу прирівнюється до освоєння слова:

*Чомусь пам'ятаю, що річка **звалася** Леглич.
А той цибатий, на клуні, **зався** лелечич.
А те запахуще [**звалося**] – любидра, канупер і кмин.
<...>
І падали груші, і **звались** вони бергамоти.
Воли ремигали, і **звались** вони – воли.*

Образно переоформлений мотив чудесного зчеплення того, що ми називаємо зовнішньою оболонкою слова, з внутрішньою його стороною, є лейтмотивним у ліриці Ліни Костенко, яка щоразу знаходить для нього одивнені (рос. остранные) прийоми зображення, усуваючи проміжні ланки, сформовані в номінативній мовній системі для вираження зв'язку між поняттями змісту і форми, і тим самим підвищуючи енергію поетичного вислову. Таким внутрішньо напруженим, завдяки еліпсису мовномисленнєвих операцій, які, проте, імпліцитно присутні в підтексті, є образ художнього слова у віршових рядках: *Нема в латинці літер // для кольору печалі і голосу води* [410]. Подібну функцію виконує і сполука *квітуча мова*, у складі якої епітет характеризується певною усталеністю в системі українського поетичного мовлення. У Ліни Костенко, в її вірші «Ведмеже вухо» (з підзаголовком «Ботанічний жарт»), *квітнути* прямо пов'язано з *мовою квітів*, і цей зв'язок є основою трансформації метафори: у підтексті завдяки еліпсису міститься звичне порівняння *мова (людей) квітне, як квітка*, де актуалізовано, щодо абстрактного об'єкта, ознаки *краси, барвистості, буяння життєвих сил*. Натомість у вірші формується «обернена» метафора, в базисі якої об'єкт переміщається *від властивостей людей → до властивостей квітів*, а епітет, конкретизуючись, ускладнюється відтінками відносного значення:

*Дурман складну розв'язує проблему.
Безсмертник хоче написати поему.
Квітуча мова,
поривання духа!
Ведмеже вухо... ой, ведмеже вухо...*

[202]

Народження поетичного слова в мовній картині світу Ліни Костенко споріднене з процесом народження слова взагалі (*Ще кожен вірш, як перше «ма»* – 194), а пізнання й переживання його дитиною споріднене з гострим відчуттям словесних барв у поета. Слова олюднюються, набувають ознак живої істоти, вони *мовчать і плачуть*, можуть бути *зацькованими* [172], *недоріками* (*Мої слова од болю недоріки* – 298), у них *лякливі очі* [173], об них можна *зачепитись* (... *не зачеплюсь об лагідні слова* – 288), вони, як і людина, здатні відчувати *холод*, фізичний і душевний (*Заграй мені мелодію любові, // ту, без котрої холодно словам* – 325), вони підвладні людським почуттям (... *ця строфа, оголена, як відчай* – 212).

Експресивність образів слова створюється завдяки контрастам назв конкретних реалій, що мають протилежні властивості, які втілюються в реаліях, образно осмислених у суміжних рядках строфи:

*У легкості вітрила,
у попелі згорань
ти знаєш слово-брилу
і слово-філігрань.*

[194]

Слово є головним героєм вірша Ліни Костенко «Марную день на пошуки незримої...» [187], де його образ розгалужується у комплексі назв найрізноманітніших, логічно не поєднаних реалій, які, проте, зв'язуються емоційною основою, що вражає у гранично напруженому вислові багатством та непередбачуваністю асоціацій. Опорні елементи цієї тематичної сітки понять, котрі в позиції контекстуальних синонімів уособлюють поетичне слово (*гарячий кінь; людина, що йде боса тернами*), позбавлені в тексті прямих найменувань, а відповідні номінації виникають

в уяві реципієнта завдяки образним описовим позначенням; винятком є лише *вежі*, у складі порівняльного звороту:

*Шалене слово загнуздавши римою,
влітаю в ніч. <...>
Мої слова, у чоботи не взуті,
спливають кров'ю на її тернах.
Вони горять і валяться, як вежі.*

За допомогою яскравих, індивідуальних метафоричних номінацій Ліна Костенко створює картину творчого натхнення. Об'єктом метафоризованих перифрастичних позначень є *автор поетичного слова*, а самі метафоричні, як і образи *слова* у вірші, сполучені між собою зв'язками реалій з різних, віддалених тематичних сфер і потребують від реципієнта розшифровки, декодування:

*Слова мене п'янять.
Я – алкоголік страченої суті,
її Сізіф, алхімік і мурах.*

Поетеса відчуває свою нерозривну єдність з одухотвореним, оживленим *словом*: в одному й тому самому вірші («Страшні слова, коли вони мовчать...» [138]) лексема *плакати* застосовується одночасно і до *слова* (у метонімічному перенесенні, типовому для сучасної поезії), і до його творця: *Хтось ними плакав, мучився, болів <...>*. У фігурі метонімії *слово* набуває якостей предмета: *любов слова́ поспалює вустами* [301], *... стомлене перо, не звикле до гіпербол, // в чаклунських нетрях слів ламалося не раз* [407]. Ідеальні конструкти (*зміст слова*), завдяки змінам у лексичній сполучуваності, теж сприймаються як предметні реалії (*... сенс у слово ще не вмів убгати <...>* – 351). Засобом конкретизації стає порівняння, що є самодостатнім в

мікротексті (*Нанизує слова, як бульки на шнур – 403; Слова натягують, як луки – 271*) або ж виступає частиною розгорнутої, багатошарової метафори (*На біле поле гайвороння літер // впаде як хмри, цілі хмари строф – 21*). Слово набуває ознак конкретного предмета й тоді, коли воно, позбавлене повноти змісту, оцінюється негативно: *покремсали життя моє на частки, // на тьмяну січку слів і суєти [208]*. Рисами конкретної зображувальності збагачується у Ліни Костенко, семантично переоформлюючись, метафора *золоте слово*. В побутовому мовленні, у складі фразеологізму, вона стандартизувалась у вираженні оцінного змісту: ‘про що-небудь розумне, вчасно, доречно сказане’ [СУМ: 3, 681]. Система художнього мовлення ускладнює метафору, зокрема, внаслідок асоціативного сполучення з елементами інтертексту (пор.: *Зронив тоді великий Святослав Золоте слово, зо слізьми змішане <...> – «Слово про Ігорів похід» у перекладі М. Рильського*). Образ *золотих слів* осіннього саду Ліни Костенко [342], вміщуючи в собі всі змістові та емоційні складники культурно-мовного тезаурусу реципієнта, базується на ознаках зорової подібності, змальовуючи картину осені, золоті барви якої пройняті ліризмом прощання: *... сад шепотів <...> // <...> прощальні золоті слова....*

Основи метафоричного перенесення при конкретизації образу *слова* реалізуються в контексті не мінімальному, ядерному, а в більш широкому, який збагачує зміст, мотивуючи спосіб його вираження однонаправленими характеристиками інших, суміжних об’єктів. Причому, треба зауважити, якщо формальна (зовнішня) мотивація здійснюється в межах мікротексту (кількох суміжних рядків), то семантична (глибинна) пов’язується з цілісним утворенням, з ідейно-художнім задумом усього вірша. Таким є метафоричне порівняння *букви – наче проліски (Сніги паперу*

білі. А букви – наче проліски. // Чи зійдуть? Чи проб'ються? Такі ще холоди) у поезії «Циганська муза» [402-410]. Стилїстика цієї метафори є органічною для вірша, що змальовує кочове життя циган в безпосередній близькості від природи, яка буває і доброю, і неприязною до них.

Розгорнутий концептуальний зміст конкретизуючої метафоричної номінації *слова*, формуючись у рамках сюжету, виступає однією з його стрижневих ліній. Подібна метафора стає елементом мовної архітектоніки вірша «Цавет танем!» [23-24], центральний словесний образ якої комплексно сполучає різнонаправлені ознаки суб'єктивно сприйнятої зорової схожості водночас реалізуючи риси метонімічного та метаморфічного типу: *букви* слів рідної мови, що їх пишуть вигнанці-вірмени на піску, перетворюються в *рослини*, символ непереможності життя:

*Лиш виведеш те слово із тої в'язі літер,
А слово ж без коріння, покотиться, втече.*

І десь, в якійсь пустелі, з'їдять його верблюди.

<...>

*ті букочки вірменські виводять, як стеблини,
І слізьми поливають, і букви прийнялись.*

В пісках пустили корінь <...>

*А скрізь по всій пустелі
тоненькі стебла літер,
як трави, проростають в палючому піску.*

Їх топчуть ситі коні, дзвенять чужі стремена.

А букви проростають в легенди і пісні.

Важливим семантичним компонентом образу *слова* у Ліни Костенко є вияв таємничого духовного зв'язку *слова* і

мовчання, що розкриває незглибимість поетичної мови. Невипадково поетика мовчання протягом останніх років привертає пильну увагу лінгвістів [Див.: Маслова 2003: 143-145]. У самому мовчанні *слово* має непереборну владу над митцем, потребуючи життя в звуках, бо ж *німота душі є трагічною*, коли не знайдено потрібних слів [194]:

*Страшні слова, коли вони мовчать,
коли вони зненацька причаїлись,
коли не знаєш, з чого їх почать,
бо всі слова були уже чиймись.* [138]

*О музи, музи, музи кам'яні!
Де грім душі, народжений з любові?
Ви мовчите. Ви плачете в мені.
Душа тисячоліть шукає себе в слові.* [442]

Водночас мова, зазнаючи метаморфічних трансформацій, сама по собі може стати мовчанням – у цьому ототожненні вона є властивістю голосів природи, і цим даром володіє лірична героїня поетеси:

*...розуміє бузиновий Пан <...>
Чому ліси чекають мене знову,
на щит піднявши сонце і зорю.
Я їх люблю. Я знаю їхню мову.
Я з ними теж мовчанням говорю.* [50]

Мовчання – музика – слово – цей парадигматичний ряд у художньому мовленні відкриває простір для вільного домислювання. В. Коптілов у зв'язку з цим цитує слова поета А. Мішо: «У моїй музиці багато мовчання. Насамперед мовчання». І продовжує: «Висловлювання знаменне. Адже

йдеться про мовчання, яке мало би бути заповнене словами. Проте їх нема, і читач сам повинен домислити їх, виступаючи співтворцем автора. А оскільки домислювати можна по-різному, то тут і виникає принципова незавершеність художнього твору <...>. Незавершеність, яка, зрештою, відбиває плинність світу навколо нас і нашу плинність у світі. <...> Не випадково Мішо взяв епіграфом до збірки «Переправи» слова японського автора XIV ст. Йошіди Но Канейоші: «Тільки той, хто має поверхове розуміння, хоче упорядкувати речі у завершені ряди. Бажано мати незавершеність» [Коптілов 2001: 7].

Мовчання і слово діалектично пов'язані й у природному світі: душевна напруженість, повнота внутрішнього життя природи, що з нею, як з людиною, спілкується лірична героїня Ліни Костенко, теж потребує виходу назовні, у широкий світ, і виливається у *слово*:

*...сад шепотів пошерхлими губами
якісь прощальні золоті слова...*

[342]

Постійними для костенківської лірики є змістові ознаки метафори *Душа тисячоліть шукає себе в слові* – недарма цей віршовий рядок обрано назвою усього циклу. Глибокий концептуальний зв'язок понять *душі* і *слова*, притаманний поетичній філософії Ліни Костенко, існує поряд з рельєфною конкретизацією центрального концепту як один із провідних і отримує художнє втілення різними засобами. У її поетичній картині світу звучить мотив душевних станів на межі свідомості і підсвідомості: *І десь над гранями свідомості // є те, чого іще нема* [194].

Неможливість передати *словом* усі грані внутрішнього, душевного життя, те, що є найінтимнішим, найдорожчим, – мотив, розвинутий багатьма поетами; пор. у Лесі Українки:

... вони такі коштовні, // Як ті слова, що вголос невимовні;
йому присвячено вірш Ф. Тютчева «Silentium!» («Мовчання»):
*Молчи, скривайся и таи // И чувства и мечты свои // – Пускай
в душевной глубине // Встанут и заходят оне // Безмолвно,
как звезды в ночи, – // Любуйся ими – и молчи. // Как сердцу
высказать себя? // Другому как понять тебя? // <...> Мысль
изреченная есть ложь.* Ця поетична думка є головною у вірші
Ліни Костенко «Очима ти сказав мені: люблю» [14]. У мовній
тканині вірша лейтмотивом проходять поєднані номінації
душі і тиші, такої близької до мовчання, *тиші*, що її не
порушують – парадоксально – навіть *гуки рупора
вокзального*. Ключовому рефренові *Несказане лишилось
несказанным*, який закінчує кожен з трьох строф вірша,
симетрично передують рядки, що образно позначають *слово*,
яке так і лишилося неспроможним передати всю глибину
душевних порухів: *тихий дзвін гірського кришталю – Багато
слів написано пером – Слова як сонце сходили в мені.*
Притаманне мовомисленню поетеси параномазійне
обігрування (*неска́зане – несказáнне*), з акцентом на цих двох
головних словах, надає образу, що втілює високе єднання
душ, якого людина не в змозі передати звичайною мовою,
особливої сили і виразності.

Мотив *невимовності* думок і почуттів *словами* постійно
варіюється у поетеси: *невимовний* є одним із часто вживаних
епітетів до *слова*; сполука *невимовні слова* оформлює першу й
останню строфи вірша «Чигиринський колодязь» [390],
входячи до складу незавершеного рефрену, який
закінчується багатозначними трьома крапками:

*Усе святе, усе неповториме,
Усе чекає невимовних слів...*

Найчастіше звучить *невимовність* у змалюванні
любовного почуття, причому вербалізація складної

діалектики життя *думки, переживання і слова* здійснюється не тільки завдяки прямій номінації, а й з участю всіх семантичних компонентів контексту:

*Не говори печальними очима
те, що бояться вимовить слова.
Так виникає ніжність самочинна.
Так виникає тиша грозова.*

[276]

Тиша, з якої народжується *слово*, у Ліни Костенко оточена ореолом святості, що передається й *слову*: метафора *клав палець свічки тиші на вуста* (вірш «Храми» – 386) тематично пов'язує благоговійне мовчання (... *тиша – як в соборі* – 299) з духовним спілкуванням людини й Бога.

До парадигматичного угруповання, що є частиною лексико-асоціативного поля *слово: мовчання, душа, тиша* – тяжіє і *сон* 'сновидіння', з контекстуально зумовленими семами 'таємничість', 'внутрішній, душевний стан', 'підсвідомість', 'невисловлене, те, що тільки переживається, відчувається'. *Слово* і *сон* не випадково зближуються в стилістичній фігурі параномазії: ... *о, скільки слів // і скільки снів // мені наснилося про тебе!* [125]. Тісне змістове поєднання зіставлених понять підтримується і підсилюється, крім параномазійної структури, іншими формальними засобами – симетричним положенням в паралельних коротких рядках, однаковою синтаксичною залежністю від повторюваного стрижневого слова, сильною позицією ключових лексичних одиниць в римі, заснованій на параномазійному ефекті. У вираженні ідеї влади сильного душевного відчуття над поетичним *словом* велику роль відіграють і чинники поетичного синтаксису. Акцентуючи змістові наголоси, авторка вдається до коротких, «рублених»

фраз, до антитези присудкових форм, що розташовуються в зоні реми: *Ще слів нема. Поезія вже є* [28].

Думка про те, що поезія народжується з таїни, не завжди підвладної раціональному началу, втілюється в сукупності різноманітних за своїм лексичним складом і структурою метафор. До розглянутих вище образів *слова*, заснованих на тематичній групі номінацій душевних переживань – *душа, мовчання, тиша, несказанність* та под. – долучаються й одиниці, котрі позначають такі якості слова, що стоять на рівні проявів фізіологічних відчуттів: *Я скучила за дивним зойком слова* (вірш «Я вранці голос горлиці люблю» – 17). Асоціативно, у генній свідомості, *слово* ототожнюється з голосами рідної природи, з Україною. Цей зв'язок розшифровано складниками широкого контексту – перифразою *... той несказаний камертон природи, // де зорі ясні і де тихі води <...>*, в якій сполучаються два метафоризовані об'єкти – *природа рідного краю і слово*. Додамо, що *слово* в ліриці Ліни Костенко стоїть в одному ряді з тими реаліями, які уособлюють Батьківщину: *... ті казки, те слово, ті сади, // і так по крихті, крихті Україна <...>* [185].

Один із домінантних семантичних складників цього центрального образу в ліриці Ліни Костенко – первинність складного, багатогранного душевного відчуття, не завжди підвладного омовленню – не означає применшення ваги художнього слова. *Великий сон душі, не втілений у слові* [535] – концептуальна основа метафори характеризується амбівалентністю: це і якась обмеженість сили *слова*, що в ньому не можна вмістити неосяжність *душі*, і водночас прагнення знайти таке слово, яке було б здатне її пробудити. У вірші-спогаді «Мій перший вірш написаний в окопі...» [31] наголошено на потребі поетичного вислову: лексема *невимовний*, що в іншому вірші прирівнювалася до *несказаний* (1. Якого не можна виразити, передати словами.

2. Дуже великий силою свого вияву; незвичайний' [СУМ: 5, 383]), з гранично підвищеним емоційним звучанням, тут стає синонімом *німого* (безсловесного), безпомічного й збідненого – так поетичне мовлення розкриває приховані смислові потенції слова:

*Як невимовне віршами не скажеш,
Чи не німою зробиться душа?!*

Відчуття й переживання таємничої глибини слова, котрому підвладний автор, співзвучне настроям поезії періоду романтизму, з його абсолютизацією інтуїтивного, що утворює важливу грань пізнання людиною світу. Високо оцінював роль інтуїції в роботі людського духу Е. Кассіер, ставлячи її над логічним мисленням. На його думку, «справжнє, глибоке завдання філософії культури – філософії мови, пізнання, міфу і т. д. – полягає саме в тому, щоби ... із опосередкованої сфери знакового і значимого повернутись у первинну сферу інтуїтивного споглядання» [Кассіер 2002а: I, 47]; «Чиста інтуїція здійснює лише те, чого ніколи не вдасться здійснити логічно-дискурсивному мисленню <...>» [Кассіер 2002б: III, 37].

Прагнення знайти таке слово, щоб у ньому віддзеркалилась уся багатобарвність світу природи й людини, отримує у поетеси вираження й у простих, буденних, звичних формах, позбавлених ускладненої метафористики. Звернення до подібних конструкцій може мотивуватися по-різному, зокрема потребою передати пряму мову: репліка *Це описать – зламається перо* [451] вкладається авторкою в уста персонажа.

Ще один, споріднений, аспект суперечливого взаємозв'язку слова і повного й напруженого душевного життя отримує поетичне втілення у фрагментах, темою яких є навмисне використання мовцями *легких і порожніх слів*,

якими перекидаються, як м'ячиком («Пінг-понг» – 277), для маскуванню глибокого почуття, захованого в мовчанні:

*вогнем мовчання зайнялося –
схрестились погляди – пробач –
кажи слова легкі й порожні –
кажи їх знов – кажи їх знов! –
а так дивитися не можна
в настільнім тенісі розмов –*

Органічною частиною лексико-асоціативного поля образу слова у Ліни Костенко, попри всю виразну індивідуальність стилю поетеси, стають інтертекстуальні мотиви, передусім елементи текстів української та російської поезії. Емоційно-змістове та структурне переоформлення інтертекстуальних одиниць здійснено завдяки принципово новому словесному оточенню, в якому артикуються смислові доміанти, характерні для сучасної поетичної картини світу, що представляє і традиційні мотиви, і реалії сьогодення:

*Все, чим образили поета,
акумулюється в слова.*

*А слово – струм. А слово – зброя.
А віще слово – вічове.
Душа, зруйнована, як Троя,
своїх убивць переживе.*

[«Інкустації», 542]

У Ліни Костенко знаходить відгомін та подальший поетичний розвиток крилатий образ Лесі Українки «Слово, моя ти єдина зброє». До нього Ліна Костенко звертається у вірші «Біль єдиної зброї» [161-162], зробивши елемент цієї метафори заголовком твору і підтвердивши спорідненість

стрижневих образів епіграфом з Лесі Українки: *Слово, моя ти єдина зброє, // Ми не повинні загинуть обоє.*

До мотиву *слово – зброя* Ліна Костенко звертається неодноразово, розвиваючи його в різних напрямках. Одним із них є формальне заперечення в початковому рядкові вірша зв'язку компонентів метафори: *Що ж, авторучка – це не шабля з піхов. // Ворожа кров не бризне з-під пера* [165]. Але це заперечення виконує роль своєрідного риторичного засобу, насправді лиш підтверджуючи первинний справжній зміст – ознаку бою, змагання, ту ознаку, яка в уяві читача, збагаченій фоновими літературними знаннями, неодмінно актуалізується. Невипадково два останні рядки вірша, що складається з двох строф, знову повертають читача до властивостей *слова – зброї*. Кільцева композиція, яка варіює компоненти тези й антитези, надає поетичному тексту особливої викінченості та чіткості:

*Це лиш слова. Зате вони безсмертні.
Вгамуйте лютъ. Їх куля не бере.*

Інтертекстуальні перегуки в інтенціоналі словесного образу *слова* в ліриці Ліни Костенко виходять за межі української поезії. Так, *віще слово* у неї асоціюється з рядками з пушкінського «Пророка»: *Отверзлись вещи зеницы, Как у испуганной орлицы*, – де звеличення ролі поета в суспільстві підіймається до висот біблійного пафосу, і з «Поэтом» М. Лермонтова – віршем, в якому романтична ідея божественного призначення поезії зливається з ідеєю служіння народів:

*Твой стих, как божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.*



Інтертекстуальні зв'язки, що охоплюють ширший культурно-літературний простір, помітні й у тематичному обширі реалій, що утворюють лексико-асоціативне поле концепту *слова*. Так, компаративний зворот *слова мов копалини* (*Шукаєш, мов копалини, – // слова, слова, слова!* – 194) зближується із семантично близьким образом у крилатому рядкові В. Маяковського: *Изводишь, // единого слова ради, // тысячи тонн // словесной руды* [Ашукин 1966: 537].

Таким чином, в образі *слова* у Ліни Костенко через трансформовані інтертекстуальні мотиви української та світової літератури та їх перетини виявляється смислова та структурна єдність загальноєвропейського культурологічного поля, компоненти якого відіграють роль одного з системотвірних чинників у циклах її віршів.

Слово як виразник і носій національного духу, запорука самого існування народу, тривогу, болі, надії і сподівання якого воно виражає, в ліриці Ліни Костенко стає складником її поетичного часопростору, котрий посідає одне з чільних місць у творчості поетеси. Духовне осягнення минувшини, відображене в мові, проектується в її сьогодення. Зовнішні риси сучасного мовного костюма, такі, зокрема, як аббревіатури, свідчать, на думку Ліни Костенко, про недостатньо благополучний внутрішній стан мови, а відтак – і суспільства. Отже, питання мовної культури осмислюються поетесою в філософському аспекті, узагальнюючись та набуваючи універсальної, вселюдської значущості: каліцтво мови обертається каліцтвом духовним. Символічно осмислено текстову змістову антитезу *власна назва (ім'я неповторної людини)* – *безлика аббревіатура*, в якій спотворено саму суть слова, його єство, його індивідуальність. І не випадково власною назвою обирається *ім'я дитини*, бо ж саме їй належить будувати та охороняти

майбуття; значущим є й той факт, що це одиничне, конкретне ім'я подано в типовій українській зменшувальній формі – *Богданко*, зі збереженою до сьогодні внутрішньою формою:

О мово, ти іще жива. Тяжкі твої тортури.

*Колись творилися слова,
тепер – абрєвіатури.*

Читаєш: «СНІД», і давишся сніданком.

В чім порятунок? Гумор – не Гомер.

*Як тій дитині зватися Богданком,
коли епоха зветься НТР?*

[549]

Історіософська ідея часопростору, втіленого в *слові*, вербалізується Ліною Костенко в образі міфологічного птаха *Фенікса*, котрий, постійно відроджуючись, приречений жити вічно, як вічно існує *слово*. Людство відповідає за долю *слова*, за те, щоб воно не перетворилося в мертві *сипучі піски пшоно* – з *пшоном* зневажливо порівнює поетеса *необов'язкові слова*:

*Необов'язковими словами
вони мене обсипають, як пшоном.*

<...>

*А вгорі на гілляці
сидить невмирущий Фенікс часу
і ронить сльози в сипучі піски пшоно...*

[128]

Прагнення *слова* // хоча б *єдиного* // що має безсмертний сенс [261] характеризує життєву й творчу

позицію авторки, її високі вимоги до ідейної та естетичної значущості поезії.

Для новаторських метафор Ліни Костенко у втіленні концепту *слово* характерне сполучення різнотипних ознак переносу в розгорнутих текстах і в ядерних їхніх частинах, сміливе поєднання в мовному сплаві стилістично різнорідних лексем – побутово-розмовних, книжних, з високими емоційними співзначеннями, фольклоризмів, міфологізмів, освячених традицією вживання в світовій літературі, інших типів запозичень, зокрема термінів, актуальних в наш час так званого «термінологічного вибуху».

Підсумовуючи, треба зазначити, що образ *слова* в ліриці Ліни Костенко є амбівалентним – амбівалентність узагалі характерна для метафористики поетеси, в творчості якої дослідники відзначають контроверсійні мотиви, що будують структуру «складної системи багатоманітної єдності явищ, вражень, відчуттів...» [Саєнко 2005: 363]. Складною, розгалуженою є й організація лексико-асоціативного поля *слово*, розширеного завдяки компонентам, що поєднуються з центральною лексемою різнотипними значеннєвими зв'язками. Зокрема, в структурі поля на першому, номінативному рівні виступають найменування гіпонімічні (*букви*, які метонімічно заступають *слово*) або ж гіперонімічні (*мова*); метафоричні ж найменування будуються на основі лексики надзвичайно широкого тематичного обсягу. У лексико-асоціативному полі образу проходять головні координати його змістового наповнення: *Бог – природа – дитина – поет* як виразник народних прагнень. Метафоричні номінації *слова* сплавляють воєдино такі поетично осмислені, суперечливі його ознаки, як 1) вагомість, першорядність в освоєнні дійсності і 2) неможливість для нього повністю осягнути багатогранність життя людської душі. В структурі метафор особливо важливою є роль підтексту, в якому часто

«приховано» номінацію метафоризованого об'єкта, а вербалізуються лише складники смислів його асоціативного простору.

Аналіз властивостей самоцінного слова в ліриці поетеси потребує, для більш глибокого з'ясування індивідуальних рис її творчої палітри, ґрунтовної характеристики інтертекстуальних зв'язків, ремінісценцій та алюзій, широке вживання яких, являючи собою певно виражену особливість стилістичної системи сучасної поезії, у Ліни Костенко набуває яскравої самобутності.

3.2. Мовна реалізація етичних аспектів концепту "слово"

*Я в людей попрошу тільки віри
в кожне слово, почуте від мене...*

Ліна Костенко

У розділі розглядаються деякі найважливіші складники лексико-семантичного поля, організованого концептом слова в художньому мисленні Ліни Костенко, передусім ті, що стосуються аксіологічних вимірів центрального образу, реалізації в ньому змістових компонентів, які характеризують етичні поняття.

Не можна не погодитися з Т. Салигою, який темою своєї статті, присвяченої Ліні Костенко, обрав саме питання етики та моралі як стрижневі в її творчості. «Муза Ліни Костенко знає тільки слово правдиве, – пише він. – Правда – її культ, «солодка в венах міць». Вона ніколи її «не перешиває», а «спокоєм мудрих слів» за неї стоїть» [Салига 2008: 5]. Стверджуючи високі моральні ідеали правди, добра, свободи і справедливості, носієм і виразником яких є мова, поетеса не

розриває *слово* як мовну одиницю і *слово* в поезії. Відтак утілення його етичного призначення стає у неї одним із домінуючих аспектів образу *поетичного слова*. Це творче кредо Ліни Костенко отримує публіцистично відкрите вираження в афористичних образних рядках, де звеличується *правда* і засуджуються *неправедні слова*:

*Звикли до **правди** мої вуста*

Нащо їм чорне вино лукавства?

[260]

Діапазон мети і метушні

*поету мстить в **неправедному** слові.*

[538]

Показовим є схрещення на підтекстному рівні семантики слів, зв'язаних у свідомості мовця паронімічними відношеннями – *неправдивий* і *неправедний*: *неправдивий* 'брехливий' насправді виявляється й *неправедним*, тобто 'несправедливим', таким, що 'суперечить <...> нормам моралі' [Див.: СУМ: 5, 366]. Елімінована лексема *неправдивий* у тексті заміщається словом з більш інтенсивно вираженою семантичною ознакою, через що різкіше й категоричніше виражається зміст: властивість простої недостовірності, неточності, якщо вона навіть і незначна, випадкова, є небезпечною, бо межує з переступом через суворі вимоги моралі.

Лексема *слово* у мовленні поетеси, утворюючи контекстуальні синонімічні групи (найперше з номінативною одиницею *мова*), сполучається з назвами, що отримали у колективній свідомості носіїв мови позитивні конотації, позначаючи найвищі цінності людства: *сонце, серце, свято, віра, правда* – і пов'язується з ознаковими словами *святий,*

ширий. Відповідне контекстне оточення реалізується у різних типах синтагматичних об'єднань: у низці однорідних членів і в підрядних сполуках, у складі порівнянь, у метафорах-перифразах (*Адресовані людям вірші – найщиріший у світі лист.* – 135).

До частотних образних паралелей у номінації *слова* належить *сонце* – ця лексема неодноразово вживається у сполученні з дієсловом *сходити*, що імпліцитно прирівнює народження *думки-слова* до початку *нового дня*. У кожному подібному образному вислові відкрито, майже з публіцистичним пафосом, сформульовано творче кредо авторки. Звертаючи увагу на форму, зазначимо, що частина метафоричних уподібнень *слова сонцю, серцю* за своїми фонетичними характеристиками – складокількістю, місцем наголосу, одним і тим самим приголосним в ініціалній частині, наявністю сонорного в середині слова – перегукується з опорною лексемою, що немало важить для Ліни Костенко, стилістика якої вражає майстерною, вишуканою словесною грою, являючи зразки виразних звукообразів. Так формальні характеристики наочно репрезентують внутрішньомовні смислові зв'язки, зміцнюючи їх:

... до ранку дивлюся в склепіння своєї душі.

*Там сходить **сонце, слово** і люди.*

[155]

***Слова як сонце** сходили в мені.*

[14]

*Я хочу сказати **серцем** вистраждане **слово** <...>*

[155]

*Я в людей попрошу тільки **віри**
в кожне **слово**, почуте від мене <...>*

[139]

Визначена лексична група представлена й у контекстах з протилежним оцінним забарвленням, коли заперечення питомих етичних ознак слова викликає руйнацію його справжньої духовної суті:

***Слова** уже не вірили **словам**
і мружились од **правди**, як од **сонця**.*

[534]

Лексико-асоціативне поле з центральним концептом *слово* організоване за принципом контрасту: антитезою у художньому цілому до групи номінацій, що стверджують ознаки слова – не *псевдоніма думки* [8], а носія правди – є назви неприйнятних для поетеси антицінностей, протест проти яких виражено гранично експресивно, часом із застосуванням різких слів, таких, як *брехня*, *оказіоналізм забрехуций*, що слугує засобом гротескного змалювання предмета. У цьому ж ряді – негативно оцінні слова *фальш*, *глупота*, *декламація* (вияв нещирості, маскування), *плаский* (у переносному значенні), *гучний*, що, прикладаючись до слова, отримує іронічне забарвлення. Всі ці риси виявляють себе у підробному *пафосі* і несумісні з *правдою*, *вірою*, *природністю*, втіленням яких має бути поезія:

*... не так цензура та гірка
як самознищення поета
брехнею власного рядка.*

[263]

*Звісило з трибуни блазенський ковпак
забрехуще слово.*

[163]

*Навіщо ж **декламація**? Все значно
і важче, і складніше. І бува,
така **пласка глупота** однозначна
себе ховає за **гучні слова**.
Здається, що ж тут, невелика шкода –
так-сяк той вірш на **пафосі** стулить.
Але поет **природний**, як **природа**.
Од **фальші** в нього слово заболить.*

[69]

З вимогою беззаперечної *правдивості* поєднується вимога *повноти* та *серйозності змісту*: слово руйнує саму свою суть, якщо не несе в собі глибокого змісту; змістовне поетичне слово настільки вагоме, що воно може бути *непосильне для пера* [266]. Яскравості вираженню цієї думки надає антитеза, чіткість і емоційна наснаженість якої підсилюється комплексом різнорівневих мовних засобів – парцельованим розташуванням віршових рядків, частини яких містять протиставлені в симетричних позиціях опорні лексеми, лаконічними питальними конструкціями з їхнім риторичним пафосним звучанням:

*Ви поезія, вірші?
Чи тільки слова?
У майбутнього слух абсолютний.*

[8]

Обстоюючи вимоги високої моральності поетичного слова, Ліна Костенко вдається до переосмислення іменників зі зменшувально-пестливими суфіксами, змінюючи лексичні оцінні конотації з узвичаєних позитивних на негативні: здрібнілість, легкість, якщо вони характеризують *зміст*, пов'язуються вже не з емоціями ласки та ніжності, а, навпаки, – з активним, категоричним неприйняттям полегшеного

слова. Подібну трансформацію відповідно переживають і залежні ознакові слова: *Так, // нічого, // милі віршики, // павутиночка* ума [265].

Значущою у вираженні риси *правдивості*, нерозривно пов'язаної з глибиною *змісту*, є паралель *музика / поезія* – для них обох однаково згубна *фальш*, яка знищує саму їхню суть:

*...то були якісь магичні пальці.
Вони німіли на якомусь «фа».
І прислухались...
І боялись **фальші**.
Так, як боїться і моя строфа.
Вони вертались, мучились, питали.
Вони відклали славу на колісь.
Вони ту **фальш** роздерли, розтоптали,
і аж збіліли, так вони сплелись.*

[58]

До паралелі *музика / поезія* авторка вдається неодноразово, причому обираються не ті ознаки зіставлення, що лежать на поверхні, стосуючись лише форми – ознаки звучності, мелодійності, гармонії, – а ті, що виявляють глибинну суть мистецтва в розумінні поетеси, найперше – його серйозний зміст. Семантичний і синтаксичний паралелізм організовано різними засобами – він може впливати загальною композиційно-сюжетною побудовою тексту (такою є архітектоніка процитованого вище вірша «Коли вже люди обляглися спати») або ж засновуватися на окремих ключових словах, обов'язково вжитих в ударній, сильній позиції, як, наприклад, у заключному рядкові програмного вірша «Яка різниця – хто куди пішов?» [93], що розкриває розуміння ролі поезії Ліною Костенко. *Музика*

метафорично матеріалізується в *інструменті*, яким стає поет, утілюючи в звучанні своїх творів народні мрії та сподівання:

*Яка різниця – хто куди пішов?
Хто що сказав, і рима вже готова.
Поезія – це свято, як любов.
О, то не є розмовка побутова.
І то не є дзвінкий асортимент
метафор, слів, – на користь чи в догodu.
А що, не знаю. Я лиш інструмент,
в якому плачуть сни мого народу.*

Зіставлення *музики й поезії* в обов'язковій для них *правді*, частотне у ліриці Ліни Костенко, обрамлюється буденними реаліями, даючи образній філософській паралелі звичне життєве підґрунтя. У вірші «Поезія згубила камертон» [173] спостерігаємо завдяки цьому найнесподіваніші поєднання в одному парадигматичному угрупованні метафорично переосмислених, достатньо широко вживаних термінологічних лексем (*тон, обертон, політика, катастрофа*), професійної лексики (*бутафорський, рейки, перон, поїзди, коліщатка, порожнем, гудрон*), побутових слів (*нафталін, часник*). Паралель *музика / поезія* розпочинає вірш, ототожнюючи, завдяки залежному, об'єктному за значенням компонентів *камертон*, обидва мистецькі явища; взаємне уподібнення *музики й поезії* на формальному рівні здійснюється також через порівняння, засноване на персоніфікації, де *пітон* – *скрипковий ключ* фальшивої музики – несе смертельну небезпеку поетичному *слову*:

*І дивиться, як скручений пітон,
скрипковий ключ в лякливі очі слова.*

Це порівняння-уособлення завершує собою першу частину вірша і позначає перехід до другої частини розгорнутої метафори, побудованої вже на основі паралелі з технічного світу, де *бутафорські строфи, порожні вірші, розлучені із правдою, уподібнюються вагонам, машині, тобто чомусь мертвому, автоматизованому, бездушному.*

Пристрасний протест поетеси проти *необов'язкових, порожніх слів* знаходить вияв і в інших несподіваних семантичних переносах та уподібненнях. Так, у вірші «Боюся екзальтованих подруг» [128] складниками розгорнутої метафори, з базовою основою, що інтерпретує кредо авторки – вимоги високої духовності та ідейної наснаженості поезії, – є одиниці, що викривають беззмістовність *слова*, яке мало б служити народові. Усі ці лексеми та їхні сполуки – *пшоно, горобці, гороб'ячий пух у пшоняному пилі, огрядні лантухи*, з яких *сиплеться пшоно*, і, нарешті, *сипучі піски пшона* – об'єднуються центральною лексемою *пшоно*, яке уособлює *порожні слова*, і водночас розвивають сюжетні лінії розгорнутого образу, всі компоненти якого однонаправлено реалізують підкреслено негативні конотації. Оновлюється лексична сполучуваність, що актуалізує суміщення мовно усталених та оказіональних значень, сформованих у поетичному тексті, і збільшує підтекстний обсяг слова: *огрядний*, що в загальному вжитку звичайно характеризує лише людину [СУМ: 5, 622] у поєднанні з *лантухом* – словом, яке в загальному мовленні теж реалізує переносне значення 'неповоротка, неспритна людина' [СУМ: 4, 445], створює відразливий образ ситого міщанина. Персоніфікаційний контекст збагачує глибинний смисл лексеми *горобці*, метафоричний зміст якої експліковано завдяки прикладці *хвилини*: *Злітаються горобці-хвилини. // Ключуть мене в тім'я, в мозок, в потилицю. // <...> Я поволі випростуюсь. // Але ще довго наді мною // літає гороб'ячий пух у пшоняному*

пилі. Цей зміст ускладнено індивідуальними конотативними прирощеннями, що, проте, теж походять від тих осмислень слова, які узвичаїлись у мовному побуті, де назва птаха часто застосовується щодо людини дрібної, несерйозної, поверхової. Ще одна сюжетна лінія вірша викристалізовується як ознака образу *простору*, який, завдяки щільній взаємодії елементів контексту на рівні образно ускладнених мінімальних семантичних ознак, стає *простором пустелі (сипучі піски пшона)*; оскільки ж темою вірша є засудження, несприйняття *необов'язкових слів*, то цей *простір* асоціюється з *простором*, утвореним абстрактним поняттям – порожнечою духу.

Тематичною основою метафористики поетеси у лексико-асоціативному полі *слова*, що втілює морально-етичні аспекти, стає світ природи, яка усоблює джерело правди і краси. Строфа з «Інкрустацій» [551]:

*Не любить слово стимулів плечистих,
Бо н'є натхнення тільки з рік пречистих –*

побудована на протиставленні, змістом якого є протест ототожненого з автором, персоніфікованого поетичного слова, що може житися лише свободою, проти будь-якого примусу, в тому числі державно-адміністративного. Другий компонент антитези – поняття грубої фізичної сили – теж представлено метафорою-уособленням *стимули плечисті*. Етична ідея свободи, про потребу плекати *культуру* якої говорила Ліна Костенко, експлікується з участю високої старослов'янської лексики (*пречистий*), освяченої вживанням у текстах духовної літератури.

Служіння *поетичним словом* народіві несумісне з прислужництвом владі, з підлабузництвом – нещирі одописці у ліричного героя поетеси, шляхетного лицаря,

узагальненого образу світової літератури, викликають презирство, бо здатні на зраду:

*А наш король, а ми його васали,
а чорт візьми, я теж його васал.
Усі йому вже оди написали,
лиш я йому ще оди не писав.
І хоч живу я з королем не в мирі,
бо не люблю присвячувати од
<...>*

*Мене куплять і спродувать не раджу,
моя душа не ходить на базар.
А не клянусь, тому що я не зраджу,
і вже не раз це в битвах доказав.*

[204]

Слово, що у поетеси часто набуває ознак живої істоти (згадаймо Лесю Українку: *Слово, коли ти живе, статися ділом пора*), метонімічно переймає на себе переживання свого творця (*слово заболить*). Якості «оживленого предмета» воно виявляє на обох полюсах оцінної осі – й у виявленні його громадянського призначення, і, навпаки, у викритті «слів-масок», синонімів облуди та олжі (*гучних слів*). Конкретизацію здійснено у метафоричних персоніфікаційних структурах, часто розгорнутих, а також завдяки епітетам, що мають «речовинний» характер і чітко мотивуються в межах цілого тексту. Ці образні засоби переносять властивості з реалій матеріального світу на абстрактне поняття: *слово* отримує такі прикметникові характеристики, як *густе, смарагдове, пурпурове* і – на протилежному полюсі – *каламутне, порожнє*; яскраво-індивідуальними є й неузгоджені означення: *слова металу нетривкого* та под. При цьому навіть ті епітети, для яких усталилося переносне вживання, актуалізують свою внутрішню форму, звучать по-

новому в макротексті, в художньому цілому, де іррадіюють змістові елементи провідного мотиву – влади правдивого слова:

Не люблю каламутного слова. [534]

А скільки в нас поезій випадкових

З нічого й ні для чого виника!

Байдужих слів металу нетривкого,

Думок затертих

І порожніх слів...

[99]

Почуття відповідальності поета перед народом, рідною країною викликає особливе ставлення до слова, яке буває непосильним для пера [266] в тяжкі часи суспільних випробувань.

Невід'ємною властивістю змістового наповнення образу поетичного слова, з його етичними складниками, є ознаки, що свідчать про його народне підґрунтя. Зв'язок мова – народ неодноразово вербалізується; для Ліни Костенко характерно, що громадянський аспект словесної творчості цілеспрямовано наголошується – через уживання політичної лексики типу *соціальний, шовінізм, демагог* та под.:

*А спробуй подивитися на все
очима соціального прозріння.*

<...>

*Зневажені тут мова і народ,
який міщан століттями годує.*

[550]

Семантичний компонент 'народність' (мови) рельєфно вирізняється в системі стилістичних засобів, що виявляють

підтекстні смисли, у лексичному складі метафор, тематично пов'язаних із хліборобською працею: *Посіяне слово не сходить в полях* [59]. Ці смисли виражено експліцитно у вірші «Біль єдиної зброї» [161-162], поетичному маніфесті авторки, якому передує епіграф з Лесі Українки: «Слово, моя ти єдина зброє, // Ми не повинні загинуть обоє».

У своєму вірші Ліна Костенко теж звертається до слова, але не до власного, поетичного, а до мови рідного народу, а метафорична паралель *слово – нива* розгортається в самостійний, сюжетно організований фрагмент, що містить центральні і периферійні компоненти. До центральних належать *зерно* й узагальнене *хліб*, що осмислюється як архетипний символ, до периферійних – слово з динамічною ознакою *колоситися*, а також конкретизуючі лексеми *степ*, *грунт*, *поле* та віддалені в просторі тексту від центральних слів *жита*, *озиме*, *ярина*, *пшеничний*; в парадигму образів вводиться слово *рови* – з семантикою протиставлення, позначаючи перешкоди у полі та – метафорично – у розвиткові мови:

Пшеничний принцип сонячного степу.

Такі густі смарагдові слова

жили в тобі і вибухали з тебе.

Слова росли із ґрунту, мов жита.

Добірним зерном колосилась мова.

Вона як хліб. Вона мені свята.

<...>

А хтось по ній прокопував рови.

Топтав, ганьбив нам поле найдорожче.

І сниться сон: пасуться корови

<...>

Скубуть озиме, нищать ярину,

ще й гидять, гудять, ратицями крешуть.

Таким чином, Ліна Костенко спирається на метафору Лесі Українки лише як на відправний пункт свого поетичного монологу, але, відстоюючи у своїй боротьбі, зброєю якої є *слово, безсмертну мову* народу, знову повертається до об'єкта метафоризації, розвиваючи в ньому ознаки не бойового протистояння, а праці хлібороба, що забезпечує основи життя та його незнищенність. Новим семантичним компонентом у метафоричному тексті Ліни Костенко, порівняно з прототипічним, є оксиморонна сполука *біль єдиної зброї*, що реалізує логічно несумісні ознаки, які, проте, виражають смисл, глибоко прихований в прецедентному образі: адже без *болу*, душевного й фізичного, боротьби не буває. Новий образ Ліни Костенко метонімічно ототожнює страждання поета і страждання *трагічної* мови, яка стає сутністю поета.

Народне коріння образів *слова* особливо увиразнюється в метафорах-перифразах, що своїми символічними обертонами виходять з асоціацій, породжених фольклором, у мові якого величезний лексичний пласт, зокрема назви рослин, збагатився образними співзначеннями, передавши їх згодом літературі. Коли лірична героїня вірша «Я вранці голос горлиці люблю» [17] називає *слово терновою гілочкою народу*, додаючи такий звичайний для авторки інтимізуючий займенник – *мого (народу)*, в тезаурусі реципієнта не може не активізуватись і рядок із народної любовної пісні «Цвіте терен», і фольклорне порівняння *чорні очка, як терен*, що дало основу для усталеного означення *тернові (очі, очиці)* [СУМ: 10, 93], і народнопоетичне *терновії огні*, що звучить у думках, і фразеологізм *заросли (позаростали) шляхи тернами*, той фразеологізм, який є однією з прикмет мовлення Т. Шевченка [Там само: 85], і, нарешті, паронімічно зближена з іменником назва частини народного жіночого одягу – *тернова хустка*. Розгалужений фоновий фольклорний контекст ще більше поглиблюється ліричним зворотом *де*

зорі ясні і де тихі води (... несказаний камертон природи, // де зорі ясні і де тихі води), створюючи амбівалентний, складний, об'ємний образ слова в його поетичній функції.

Семантичний обсяг лексеми *слово* входить до змісту іншого члена групи – свого синоніма *мова* [ССУМ: 1, 837], який у Ліни Костенко вживається в сильній позиції. Так, в «Інкустаціях» (вірш «Я вам цей борг ніколи не залишу» – 537) його введено в заключну строфу, що завершує ампліфікаційну структуру, котра містить емоційно насажений перелік реалій природи та діяльності хлібороба в ній:

Віддайте мені ліс і річку в лугах.

Віддайте мені сад і зірку вечорову.

І в полі сіяча, і вдячну щедрість нив.

*Віддайте мені все. Віддайте мені **мову**,
якою мій народ мене благословив.*

У цих рядках *мова* піднімається до висот найсвятіших, божественних за походженням цінностей. Осмислення її як Божого дару формується в підтексті, завдяки підстановці компонента *мова* на місці тих реалій, що асоціативно поєднуються з дією *благословення*, – таких, як назви предметів релігійного ритуалу *хрест*, *ікона*. Цей засіб затекстного розширення семантико-асоціативного поля словесного образу є звичайним в естетичному переоформленні слова в творчості Ліни Костенко. У віршах, які являють собою ліричні замальовки дитинства, великих релігійних свят, освітлених особливою, трепетною атмосферою духовності, здійснюється підстановка лексеми *слово* в позиції залежного компонента сполуки на місце узвичаєних у таких мовних ситуаціях слів, пов'язаних із релігійними урочистостями. Синонімізація, яка здійснюється

при цьому: *Засвітила слова* = *засвітила (свічки)* – може бути визначена як затекстова, імпліцитна. Для реалізації семантичних зсувів у ядерній метафоричній сполучі в таких випадках потрібна взаємодія елементів ширшого текстового простору – у межах строфи або досить розлогого її фрагмента:

Мені снилась бабуся. Що вона вже жива.

Підійшла як у церкві. Засвітила слова.

І свят-вечір у хаті, і з медом кутя.

[540]

Кульмінаційним моментом у вираженні *божественної сутності* мови є образ *слова-молитви*, до якого поетеса звертається неодноразово: він утворюється в фігурі порівняння (*Душа шукає слів, як молитов.* – 284), цим знаковим порівнянням завершується поезія «Вечірнє сонце, дякую за день!» [9]:

*Вечірнє сонце, дякую за день,
за цю потребу слова, як молитви.*

Вираження самосвідомості народу, його духовного буття – одна з найважливіших ознак етичних складників концепту *слова* в мовомисленні Ліни Костенко. Написане з великої літери (орфографія тут багато важить) та інтертекстуально пов'язане з крилатим образом Т. Шевченка, *Слово* стає носієм вербалізованої в тексті ідеї патріотизму:

*І тільки мова чужа у власному домі.
У шовінізму кігті підсвідомі.*

<...>

*а де ж те Слово, що його Тарас
коло людей поставив на сторожі?!*

[156]

Отже, глибинні підтекстні характеристики у формуванні морально-етичних складників концепту *слова* в поезії Ліни Костенко утворюються внаслідок семантичних та емоційних трансформацій, що уможливають реалізацію в художньому цілому усього комплексу експліцитних та імпліцитних, прихованих змістових властивостей лексичної одиниці або ж підкреслення якоїсь її домінантної ознаки. Одним із важливих чинників актуалізації в ліриці Ліни Костенко усієї багатогранності феномену *Слова* як утілення та виразника етичних чеснот є своєрідність експресивного поетичного синтаксису.

3.3. Поетика контрасту

*Непереможна безоборонність –
Твій меч єдиний і єдиний щит.*

Ліна Костенко.

У розділі з'ясовуються деякі суттєві мовні аспекти створення контрасту – одного з важливих засобів зображення в ліриці Ліни Костенко. Засадничу його роль у художньому мовленні розкрив Л. О. Новиков, характеризуючи взагалі суперечність у стильовій літературній системі [Див.: Филологический сборник 1995: 326-334]. Глибокі зауваження відносно протиставлень висловив Ю. М. Лотман, який зазначив, що в мові існують різні способи номінації одного й того самого явища, у змалюванні якого діалектично об'єднуються протилежні смисли [Лотман 2001: 504].

Контрастні зіставлення в мові Ліни Костенко обґрунтовуються філософією її поетичної картини світу, зокрема тим, що, як зауважують дослідники, лірика поетеси, серед інших постійних мотивів, розкриває тему життя як

безперервної битви добра й зла [Кошарська 1994: 17, 19]. Багатогранність реалій дійсності та широта їхнього сприйняття уможливають органічне поєднання в костенківських поезіях у змалюванні явища несумісних елементів. Про подібні сполучення протилежностей писав Л. О. Новиков, розуміючи їх як різницю «в середині однієї й тієї самої сутності» [Новиков 1982: 244].

Контroversійні мовні сполуки у поетеси, зумовлені суперечливістю явищ складного і часто жорстокого світу, де життя розвивається *в сутичці вічній святого з ганебним*, демонструють аксіологічну двоїстість і характеризують різні рівні – лексичний, синтаксичний, текстовий (часто у всьому художньому цілому), надтекстовий і підтекстовий. Антитеза у ліриці Ліни Костенко утворює розгорнутий словесний образ, єдиний у своїй складності. Образно вжите слово заміщає один із компонентів узвичаєної структури протиставлення. Так характеризується механізм утворення антитези *прогрес – іхтіозавр*, що являє собою трансформацію мовної структури *прогрес – регрес*:

*Те, що вчора було прогресом,
завтра стане іхтіозавром.*

[545]

Зіставлення протилежних понять актуалізує віддалені конотативні ознаки слова, притаманні його асоціативному ореолові як у суспільно усталеному національному колективі, так і в суб'єктивному, індивідуальному сприйнятті. Протиставлення *руїна* 'спустошення душевне й фізичне' / *квітка* 'символ надії на відродження, оновлення' базується саме на подібній основі:

*Душа вертає на свої руїни.
Тим часом там уже виросла квітка.*

[535]

До характеристики типів контрастів у поезії Ліни Костенко можна віднести слова, сказані М. М. Шанським про стиль Б. Пастернака, у якого він відзначив різноманітні за формою і змістом зчеплення антонімів у надзвичайно виразних антитезах та оксиморонах [Шанский 1989: 60]. Образна сутність семантичного зіткнення в творчості Ліни Костенко, у тому числі протиставлення як одного з його різновидів, виявляється в реалізації різних типів лексичних значень, зокрема тоді, коли в одному лінійному ряді сполучаються вільне, незв'язане значення слова, в усій повноті його обертонів, і фразеологічно закріплений лексико-семантичний варіант. Зазвичай подібні антитези набувають символічного звучання, а відсутність формально звужувальних меж узгоджується з широтою поетично-філософського змісту. Так Ліна Костенко протиставляє *шампанське*, що в побуті асоціюється зі святковою урочистістю, зворотів біблійного походження *випити чашу (до дна)* 'пережити всі неприємності' [Див.: Ашукин 1966: 135], синекдохічно пов'язаному з цією вихідною лексемою:

Кожне покоління відкоркує своє шампанське.

Кожне покоління вип'є свою чашу.

Але чому вони повинні пити ще й нашу?!

[536]

Для ідіостилю Ліни Костенко, з його витонченою метафоричністю, показово, що й ті антитези, які мають усталений мовний статус, у художньому цілому індивідуально ускладнюються. Додамо, що явище контекстуальної антонімії, що так чи інакше бере витoki в закономірностях парадигматичних загальномовних семантичних співвідношень, заснованих на опозиції,

водночас спричинюється специфічними властивостями художнього мовлення, яке вивільняє та розвиває потенційні можливості слова.

На межі мовної та контекстуальної антонімії перебувають антитези змішаного характеру, які породжуються співвідношенням лексем, що різняться стилістичними параметрами та аксіологічними (в тому числі квантитативними, інтенсифікуючими) співзначеннями, а в складі однієї частини мови – розбіжними словотвірними властивостями, як, наприклад, у парі *щедрий* (субстантиват) – *скнара*:

*... для різних людей,
для щедрих і скнар,
продавалися різні Долі.* [34]

Метафори поетеси, засновані на мовних антонімах або на лексемах, тематично близьких для них, різноманітні за своєю змістовою настановою. Вони або покликані своєю підвищеною експресією виявити жорстоке протистояння, несумісність (*Стоять на **смерть** – це ж треба бути **живим!*** – 390), або, модифікуючи мовні структури, можуть навіть нейтралізувати полярні протилежності, натомість виражаючи смисли, які у *пограниччі* (за висловом поетеси) не окреслені, недостатньо визначені. Графічно це можна зобразити серединною ділянкою осі, яка поєднує взаємовиключні поняття. Саме так, використовуючи антоніми *жити – вмирати*, говорить Ліна Костенко про життя Тараса Шевченка:

*Заслання. Самота, солдатчина. Нічого.
Нічого – Оренбург. Нічого – Косарал.
Не скаржився. Мовчав. Не плакав ні від чого.
Нічого, **якось жив і якось не вмирав.***

[16]

Антоніми *народитися – вмерти*, тематично наближені до розглянутих і злучені в свідомості мовного колективу стійкими асоціативними зв'язками, теж у Ліни Костенко змістово перетворюються – вони виражають глибинний філософський зміст, знаменуючи долю митців, утрата яких є непоправною для людства, а геніальна обдарованість викликає роздратованість і лють можновладців:

*Ті, що народжуються раз на століття,
умерти можуть кожен день.*

[36]

Базовий рівень антонімічних об'єднань характеризується вживанням лексем у їхньому прямому значенні (*Усе життя крізь **дні** його і **ночі** // гробниця папи гналася за ним!* – 498). Один із різновидів антонімічних структур формується внаслідок реалізації усталеного переносного значення слів або ж суміщенням у багатозначному слові ознак його різних лексико-семантичних варіантів, дифузію яких зумовлено дією контекстних чинників. Так, слово *вогонь*, протиставлене *воді* у вірші, навіяному тяжкими спогадами про воєнне дитинство, про форсування Дніпра, сполучає різні значення – 'полум'я' і 'стрільба' [СУМ: 1, 715-716]:

*Лилась пожежі вулканічна лава.
Горіла хата. Ніч здавалась днем.
І захищалась наша переправа –
Через Дніпро – **водою** і **вогнем**.*

[31]

Індивідуальна модифікація закономірностей узуальних лексичних характеристик, що утворює контекстуальну антонімію, поширюється й на ті слова, частиномовна природа яких загалом виключає емоційні конотації, виникнення таких

сем, що відображають сферу почуття, оцінки. Тим самим вихідні лексеми переводяться в іншу частиномовну групу. Подібне семантичне і разом з тим граматичне зміщення, яке формує підкреслено індивідуальну сполучуваність слова, відбувається з числівниками *мільйон* і *один*, що відповідно починають виражати ідею безликої багаточисельності і, навпаки, неповторної особистості в ній:

*І хто він був? Його було **мільйони**.*

*Мені ж він був **однісінький-один**.*

<...>

*Усі усім **мільйони**.*

*А хтось комусь **однісінький-один**.*

[396-397]

Трансформація усталених антонімічних пар здійснюється завдяки заміщенню одного з їхніх компонентів синонімом. Так, поєднання в тексті Ліни Костенко *чорного* і *срібного* ґрунтується на звичному в мовному вжитку парному сполученні *чорного* й *білого*, але водночас відрізняється від нього яскравою виразністю, рельєфністю зображення, здатного, як говорила в аналізі художнього слова З. Гіппіус, викликати «пронизливі фізичні відчуття»:

Гримить високий гонор полонеза,

і лихом б'є об землю перепляс,

*лезгинка **чорна срібні** гострить леза*

і граціозно ходить па-де-грас.

[74]

Сполучення кольорів *чорного* та *срібного* (*білого*) в костюмі та зброї кавказця (*біла* підкладка *чорної* черкески, *срібний* відблиск кинджалів) є ключовим у змалюванні пристрасного національного танцю. Колористичний образ стає синестетичним, колір одночасно створює враження

фізичного руху – стрімкого, різко окресленого, в якому втілюються і гордий та незалежний характер горянина, і суворий одухотворений кавказький пейзаж. На усталене в мові колористичне значення *срібного* – ‘білий’ – нашаровуються у складі поширеної метафори додаткові семи, які поновлюють зв’язок найменування та реалії, асоціюючись зі *сріблом*, лексемою, що позначає матеріальний складник: прикраси на зброї кавказців часто виготовлялися зі срібла. Глибинний зміст образу ще збільшується, коли у сприйнятті реципієнта кольоропозначення *чорний* актуалізує імпліцитне значення слова *чернь* ‘сплав з срібла, свинцю <...> і т. ін., який використовується для художнього оздоблення металевих (перев. срібних) виробів’ [СУМ: 11, 311], що міститься у підтексті. Таким чином, смислова та емоційна структура колористичної метафори, заснованої на контрасті, збагачується завдяки дифузності, суміщенню ознак окремих лексико-семантичних варіантів слова й асоціативним зв’язкам між членами відповідного словотвірного гнізда, розосереджуючи і разом з тим сполучаючи різні змістові елементи контексту.

Отже, контрасти *чорного* та *срібного* у Ліни Костенко спираються на актуалізовані уявлення про реалії, з якими мовці зазвичай схильні пов’язувати певні кольори [Див.: Муляр 2003: 6]. Саме так матеріалізується це протиставлення в картині, що містить філософію часопростору в її поезіях, пов’язуючи метафорично застосований колоризм *срібний* з блиском дніпрових вод:

*У присмеркові доброї дібровості
пшеничний присмерк скошеного дня.
На крутосхилах **срібної** дніпровості
сідлає вічність **чорного** коня.*

Отже, базою для контекстуальної антитези *чорного* та *срібного* є мовна, усталена антонімія *чорного* та *білого*, що є однією з центральних в ліриці поетеси. Цей контраст теж подається узагальнено, в філософському плані, як складник парадигми образних засобів в картині світу Ліни Костенко, зокрема її часопростору, що розширюється до космічних величин. Значущість антитези, осмисленої подібним чином, підкреслюється структурно: у цитованій поезії вона, розміщена симетрично у суміжних рядках, є елементом паралелізму, а у вірші «Біля білої вежі...» [307] утворює кільцеву композицію і, крім того, наголошується графічно – розділенням відповідних частин віршового рядка:

Біля білої вежі

чорне дерево. Спи.

Ми самотні в безмежжі.

<...>

Може, хто нас із Марса розглядає в бінокль.

<...>

Тільки зорі в нас спільні та небесні степи.

Біля білої вежі

чорне дерево. Спи.

Вибір суворої графіки *чорного* та *білого* саме в художньому втіленні ідеї космосу в інтенції поета не випадкова: як відомо, позначеннями кольорів ці лексеми виступають лише в побутовій, наївній картині світу – мовець сприймає зором як певний колір наслідки здатності предмета абсолютно поглинати або ж, навпаки, відбивати проміння [Див.: *абсолютно чорне тіло* 'фіз. тіло, яке цілком поглинає проміння, що падає на нього' – СУМ: 1, 6]. Отже, звернення автора до цієї антитези актуалізує на підтекстному рівні семантику, сформовану в науковому баченні, й «оживлення»



фізичних параметрів значення слів якраз і вияскравлює уявлення про основи буття людини у всесвіті, буття, позбавленого всього другорядного, суєтного, скороминущого. Водночас чуттєвість колористичної антитези забезпечується опорою на безпосереднє сприйняття реалій об'єктивної дійсності: у нічній *темряві*, при світлі місяця і зір, рельєфніше сприймається *біле*, а спокій, який відчуває людина, відпочиваючи після денних клопотів, схиляє її до роздумів про вічність та безмежжя. Змістово й емоційно навантаженим є й використання назв предметів, носіїв відповідних ознак: і *біла вежа*, і *чорне дерево* – це вертикаль, що подає мікро- і макрокосмос в їхній цілісності.

У «Думі про братів неазовських» [511-532] *чорна* барва, узагальнена домінантною нотою *пітьми* або ж *пожарища*, проходить драматичним лейтмотивом в авторських ремарках: *почорніла на вітрах тополя; мати <...>, сумна і чорна, – теж, як та тополя; обгоріла хата <...> Все наче намальоване вуглиною*. Протилежна ознака *білого* втілюється в реалії *снігу*: *чорні верби* вкриті *скрижанілим снігом*. Чорно-біла графіка увиразнює трагізм описуваних подій, сприймаючись як ознака жалоби. Ці барви визначають скупку кольорову гаму мовної тканини твору: на *чорно-білому* тлі чітко вирізняються лише нечисленні локальні кольори *сірий* та *червоний*, кожен з яких несе вагоме психологічне навантаження: *сірий* асоціюється з безрадісністю та приреченістю, а *червоний* ('кольору крові') символізує героїчну козацьку смерть, сприймається як колір високої жертвовності (пор.: *червона китайка* як атрибут козацького поховання).

Колористичні протиставлення у Ліни Костенко відзначаються багатоплановістю та багатофункціональністю. Просвічуючи через назви реалій, колористична антитеза

чорне / біле частково набуває імпліцитного характеру, підвищуючи експресивність виразу та збільшуючи його семантичний обсяг: до двочленної антитези додається третій компонент – метафора-порівняння як *хмари строф*:

*На біле поле гайвороння літер
впаде як хмари, цілі хмари строф.*

[21]

У «Кольорових мишах» [382] антитеза *сірий* (безбарвний) / *кольоровий* (яскравий) модифікується завдяки переосмисленню обох компонентів: *сірий*, репрезентуючи в симетричних повторях, у чотирьох валентісних позиціях різні лексико-семантичні варіанти багатозначного слова, містить конотативну символічну архісему 'будні', а *кольоровий*, навпаки, – 'радість творчості':

*Був сірий день. І сірий був сусід.
І сірий стіл. І сірі були двері.
І раптом нявкнув кольоровий кіт.
Залив чорнилом вирок на папері.*

Ускладненим є контраст *блакитного й зеленого*, з одного боку, та *чорно-обвугленого* – з другого (вірш «Я виросла у Київській Венеції» – 71). Частково прихований, містяться у підтексті, він актуалізує символічні конотації компонентів групи, тим самим збільшуючи експресивність їх поєднань у вираженні весняної радості, обірваної страхітливою війною (*Чорніли крокв обвуглені трапеції*).

Колористичні антитези беруть участь у створенні різних типів стилістичних фігур. Так, зіставлення *чорний – золотий* змальовує персоніфікований образ осіннього саду, що вступає в зиму, і, як це звичайно для Ліни Костенко, зорові деталі точно узгоджуються з другим планом художньої

оповіді через індивідуальні метафори. Золоті слова саду у вірші синкретично сполучають традиційні абстрактні аксіологічні (ціннісні) ознаки (згадаймо *золоте слово Святослава, зі слізьми змішане*) та фізично сприйняті прикмети *золотої осені, її золотого листу*:

*Виходжу в сад, він **чорний** і худий,
Йому вже ані яблучко не сниться.*

<...>

*Сад шепотів пошерхлими губами
Якісь прощальні **золоті** слова...*

[343]

Інший поетичний зміст контрасту *різнобарвного й чорного* засновується на усталеній символіці кольоропозначень: *чорні ворони, ворожі барвистому радісному світові, уособлюють зловісні сили світу, й емоційна виразність образу подвоюється завдяки об'єднанню асоціативних полів означуваного й означення*:

*Красива осінь вишиває клени
червоним, жовтим, срібним, золотим.*

*А листя просить: – Виший нас **зеленим!***

Ми ще побудем, ще не облетим.

<...>

Ворони п'ють надкльовані горіхи.

*А що їм, **чорним? Чорним** все одно.*

[323]

Отже, особливістю колористичних антитез *чорного – білого* та (більш конкретно) *чорного – кольорового* у Ліни Костенко є їхня змістова багатогранність та емоційна широта, яка, проте, репрезентує єдність домінантної художньої настанови.

На антитезу, в широкому розумінні цього терміна – як текстотвірного та текстоцентричного засобу – падає у поетеси значне естетичне навантаження. Різноманітні за тематичними характеристиками зіставлення надають її ліриці рис динамічності та напруги у вираженні думки й почуття. Різноюнаправлені та різноструктурні контрасти, які сполучають у просторі однієї строфи кілька антонімічних пар (*логіка – стрес, рідне – чуже, розум – душа, прогрес – скарби прадавні*), можуть пронизувати кожен віршовий рядок, не тільки не порушуючи функціонально-стильової та емоційно-експресивної цілісності тексту, а, навпаки, виступаючи цементуючим стрижнем його архітектоніки:

*І в епіцентрі логіки і стресу,
де все змішалось – рідне і чуже,
цінує розум вигуки прогресу,
душа скарби прадавні стереже.*

[21]

У «Думі про братів неазовських» подібні протиставлення різних смислових площин численні: в одній площині змальовано не тільки суперечливі *кольори*, настроєво та ідейно осмислені, а й абстрактні ознаки *руху* та *непорушності*, що в історичній ретроспективі постійно міняються місцями: *Їде віз на місці – повз нього пропливають чорні верби; На місці їде віз із в'язнями в кайданах; Повз нього пролітають стовпи високовольтної мережі – як скелети зачаклованих лицарів*. Таким чином полярні протилежності в поетичному світі Ліни Костенко моделюють хронотоп, використовуючись із метою всеохопного художнього освоєння дійсності, від мікро- до макрокосму (*Світ незбагнений здалека і зблизька – 28*). Художні завдання вирішуються звичайно в просторі строфи, вірша або ж гіпертексту, утвореного сукупністю поетичних циклів.

Частина контекстуальних антитез у поетеси розвиває мотиви інтертексту, найчастіше ті, які навіяні Т. Шевченком. Так, *я, як скляна, я дерево – живий* модифікує мовну структуру *мертвий – живий*, що в рядкові Ліни Костенко ... *приходжу до живих і згадую про мертвих* [10] асоціюється з образами програмової шевченківської поезії «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє». В іншому творі поетеса вдається до прямої цитації крилатого вислову Т. Шевченка:

В яких лісах іще ви забарложені?

Що яничари ще занастять?

***І мертві, і живі, і ненароджені
нікого з вас довіку не простять!***

[538]

У поєднанні *жива – кам'яний*, яке у вірші Ліни Костенко «Ой ні, ще рано думати про все» зіставляє образи ліричної героїні й Григорія Сковороди, збагачується й індивідуалізується семантика другого компонента. Слово *кам'яний* в узусі закріпило за собою переносні значення 'незворушний', 'непохитний, стійкий'. Що ж до значення 'мертвий', воно лексикографічними джерелами не зафіксоване, хоч його периферійні, факультативні семи в слові присутні, актуалізуючись як самостійні лексико-семантичні варіанти саме в складі костенківської антитези. Водночас у вірші розвиваються й ті змістові елементи, які матеріалізують у назві, похідній від назви речовинної субстанції *пам'ятника* ознаку непроминальної цінності думки і самовідданої творчої праці. Словесний образ заснований на парних рядках ключової строфи:

... От ми йдемо. Йдемо удвох із ним.

Шепоче ліс: – Жива із кам'яним!

– Диви, дива! – дивується трава. –
Він кам'яний, а з ним іде жива!

[5]

За змістом, емоційним пафосом і за формою рядки Ліни Костенко, побудовані на антитезі: ... *страждаю, мучусь, гину, а живу!* // *Страждаю, мучусь, і живу, і гину* <...> [33] – перегукуються з шевченківським *Караюсь, мучусь, але не каюсь!* Прочитовані рядки скріплюють суміжні строфи вірша поетеси, і вагомість образу, створеного повтореною двокомпонентною антитезою, в цій контактній позиції зростає. Антитеза актуалізується завдяки співіснуванню в ній формального протиставлення (через сполучник *а*) з ототожненням (через сполучник *і*) взаємовиключних смислів.

У поезіях Ліни Костенко протиставлення часто міститься в завершальних строфах – лаконічні, вони концентровано виражають пафос твору. Такою є заключна, дворядкова строфа вірша «Страшний калейдоскоп...» [7], яка формує його кільцеву композицію: семантика останнього слова містить семи, що входять у значення дієслова в початкових рядках

Страшний калейдоскоп:

в цю мить десь хтось загинув

<...>

*Благословенна кожна мить життя
на цих всесвітніх косовицях смерті!*

Чіткі текстові контрасти реалізуються у фабулі, сюжеті, системі образів героїв. Так, Маруся і Гриць («Маруся Чурай») являють собою повну протилежність. Більше того, внутрішня суперечливість, в якій теж виявляється, на думку Г. Д. Кошарської [Кошарська 1994], постійний

контroversійний мотив поетичного світу Ліни Костенко – концепція двоїстості однієї людини, властива і характерові Гриця, котрий сам у цьому зізнається:

*Немов живе в мені два чоловіка,
І хтось когось в мені не впізнає.*

Мовні аспекти протиставлення психологічних рис персонажів виявляються у зіставленнях лексем, за якими в колективі мовців закріпилися символічні співзначення:

*Грицько ж, він міряв не тією міркою.
В житті шукав дорогу непряму.
Він народився під такою зіркою,
Що щось в душі двоїлося йому.
Від того кидавсь берега до того.
Любив достаток і любив пісні.
Це як, скажімо, вірувати в Бога
І продавати душу сатані.*

Лексичні контрасти підтримуються явищами поетичного синтаксису. Антоніми в симетричних позиціях виступають опорними пунктами синтаксичного паралелізму, що створює характерний ритмомелодійний малюнок. Подібна текстова побудова є засобом вираження цілісного художнього змісту, амбівалентної поетичної думки. Єдність у суперечностях становить прикметну рису костенківського стилю, близького за цією властивістю до тютчевського, покликаного, за висловом К. Пруса, виразити ідею єдності і гармонії в дисгармонії [Prus 1990: 246. Цит.: Лис 2006: 38]:

*Вечірнє сонце, дякую за день!
<...>
За те, що **завтра** хоче зеленіть,
за те, що **вчора** встигло одзвеніти.*

[9]

Відносно закінчені в своїй побудові частини речення дорівнюють віршовому рядкові, а паралелізм процитованих суміжних рядків увиразнює їхні взаємно протилежні змісти, які, проте, в художньому часопросторі поетеси виражають діалектичну суть швидкоплинного і водночас незнищеного життя, суперечливу єдність народження і смерті, яка стає запорукою нового життя.

Паралелізми, що в своїй основі містять контрасти, виливаються в різноманітні форми, однією з яких є паралелізм взаємообернений; його ознакою є симетрична перестановка ключових лексем в ударних позиціях:

*Ще не було епохи для поетів,
але були поети для епох!*

Рядоположні, протиставлені за змістом фрагменти завдяки синонімічному ототожненню лексем, що співвідносяться в паралельних синтаксичних конструкціях (*початок* = *слово* = *поезія*), формує своєрідну «тричленну» антитезу, антитезу з проміжною ланкою. У цьому разі визначальну роль відіграють контекстні умови, зокрема антонімія предикативних центрів *нема* – *є*:

Початок є. А слова ще нема.

<...>

Ще слів нема. Поезія вже є.

[28]

Розглянуту модель контрастних сполук, за якою будуються складні та з'єднуються прості речення у межах складного синтаксичного цілого [*ще ... а (але)*], Ліна Костенко часто використовує для вираження розбіжностей між *словом* і *річчю*, які гостро переживаються нею (*Ще назва є, а річки вже немає.* – 53). Ця модель загалом, як і її різновиди,

відкриває широкий простір для контекстуальних антитез, що, з одного боку, ставлять на одну лінію цілком неспівмірні поняття, а з другого – дозволяють індивідуально протиставити мовні синоніми:

*Тебе немає. Але є мій спомин.
Я не згадаю, ні, я с п о м' я н у.*

[397]

Подібні лапідарні синтаксичні моделі лежать в підґрунті афоризмів, які є характерними для стилю Ліни Костенко і глибока змістова насиченість яких не зводить їх тільки до «словесної гри», хоч і споріднює з нею рисами емоційної розкутості та напруженого чуття [Про особливості семантичної гри у поетеси див.: Краснова 2001: 59-69].

Одним із характерних різновидів цих антитез у Ліни Костенко є текстові фрагменти, що мають в своїй основі *заперечення – ствердження*. Вони будуються із спільнокореневих слів (*Хай буде все **небачене побачено***); зіставлення того, що існує, з його відсутністю пронизує синтаксичні структури (... *коли є час, коли **немає** часу – 61; **не може бути, щоб таке було** – 5; **Ми є тому, що нас не може бути** – 6*). Лексичні складники варіюють спільний зміст, роблячи його дискретним та вичленовуючи в ньому протилежні компоненти. Рядок ***несказане** лишилось **несказаним*** містить імпліцитне протиставлення, яке в ономасіологічному аспекті може бути розгорнуте в речення зворотного, уже не стверджувального, а заперечного характеру: те, що **не** було **сказано**, взагалі **не може бути висловлене**. Так само формально подвійне заперечення у примхливій «словесній грі» перетворюється у ствердження основної думки: ***Не забувайте незабутнє: // воно вже інеєм взялось!*** Пор. аналогічну структуру з тією самою настановою – граничного підсилення експресії: *Як **невимовне** віршами **не***

скажеш, // чи не німою зробиться душа! У такій спосіб подвійне протиставлення утворюється і в контактній, і в дистантній позиціях, на текстовому і підтекстовому рівнях.

Подібна змістова настанова простежується і в побудові питальних структур. Зіставлені в риторичному питанні *мало і мить* (*Хіба це мало – незабутня мить?* – 534) не тільки не ототожнюються спільною квантитавною семою ‘незначна кількість’, а, навпаки, протиставляються прихованим запереченням саме такого зв’язку понять: насправді, у поетичному баченні, *мить* – це ‘багато’.

До розглянутих різновидів долучаються антитези метаморфічного характеру, у складі яких відбувається заперечення первинної сутності предмета. Образна структура відображає руйнування сталості перше номінованих явищ і тим самим – їхню плинність, що спричинює переходи у протилежні сутності. У складі таких стилістичних фігур зазвичай використовуються контекстуальні антоніми – одиниці, які в узусі не виключають одна одну, тому що поєднані щільною тематичною близькістю:

Ще вчора була я висока, як вежа.

Здається, ще трохи – дістану зеніт.

І раптом, як вибух, – обвал і пожежа.

*Розтрощений **камінь** – уже **не граніт**.*

[59]

У створенні вербалізованого або імпліцитного контрасту беруть участь параномазійні структури, елемент «словесної гри» (*Жонглює будень **святістю і свинством*** – 5). До параномазійних антитез Ліна Костенко охоче звертається в своїх «Інкустаціях» – невеликих поетичних «мимовільних» начерках, лаконічна форма яких спонукає до афористичних висловлень і тим самим до пошуку нестандартного вираження. Так авторка послідовно в межах строфи зіштовхує, як протилежні, ім’я *Орфей*, що стало синонімом



видатного музиканта, співака [Див.: Ашукин 1966: 482] та іронічно осмислене *корифей*, що сфальшувалося в офіційних парадних титулах. Підставою для протиставлення тут стають лише індивідуальні емоційно-оцінні елементи:

*Колись були **Орфеї**, а тепер **корифеї**.
А як же він став **корифеєм**, як не був **Орфеєм**?
Сам **Орфей** не був **корифей**.
Він навіть не бував у Спілці.*

[539]

Концентрованим, експресивно вираженим змістом наповнюється у Ліни Костенко семантика займенників, слів, що в мовній системі виконують дейктичну функцію. Займенникове слово, повторюючись, протиставляється «само собі» – таке протиставлення є внутрішнім: підтекстові складники збільшують вагу слова і роблять словесний образ «незамкненим», розмиваючи його межі:

*Шукайте цензора в собі.
<...>
Все познімає, де яка іконка.
І непомітно вийме **вас** – із **вас**.
Залишиться одна лиш оболонка.*

[12]

*Може, це вже через тисячу літ –
я і не **я** вже, розбуджена в генах <...>*

[15]

Багатство підвищено експресивних, несподіваних антитез особливо яскраво виявляється при контактному зіставленні, перелікові однорідних за будовою стислих фрагментів, опорними компонентами яких є усталені антоніми: *світати – вечоріти, дні – ночі, легко – трудно* та под. Семантичні їхні співвідношення визначаються як єдність

протилежних станів, що у фігурі оксиморону одночасно характеризують явище (*Дуже мені легко. Дуже мені **трудно*** – 8) або чергуються (***Світали** ночі, **вечорили** дні* – 14). В останній структурі – подвійному протиставленні лексем у симетрично побудованих непоширених реченнях – оксиморонні зв'язки зміщують процесуальні ознаки реалій, замінюючи їх на протилежні: *світло* стає ознакою *ночі*, а *вечір* ('темрява') – *дня*. Водночас несподіваність оксиморонних структур дає можливість реципієнтові по-новому відчутти образно відтворюваний рух часу на пограниччі відтинків доби.

Отже, антитеза в поезіях Ліни Костенко представлена в усьому розмаїтті її форм. Головними за ознаками частотності, характеру образно-емоційної навантаженості та текстотвірної значущості є в неї індивідуальні протиставлення, котрі охоплюють і мовні антоніми, що переживають значну трансформацію, і контекстуально зіставлені одиниці різних рівнів.

3.4. Мовно-стилістичні особливості роману «Берестечко»

3.4.1. Фольклорні елементи

У розділі простежується функціонування фольклорних елементів у мові віршованого історичного роману Ліни Костенко «Берестечко», що відзначається новизною та оригінальністю жанрових особливостей, які й зумовили характер фольклорних складників у ньому.

Використання фольклорних компонентів у романі не зводиться лише до формальних «прийомів», розрахованих на досягнення мети так званої стилізації у вузькому розумінні

цього терміна. Подібне звужене тлумачення стилізації, що зводилося лише до ознак зовнішнього наслідування, було характерним для російського літературознавства 30-х рр. минулого століття [Див.: Троицкий 1964: 168] і зараз застаріло. У сучасній вітчизняній та зарубіжній теорії літератури формується новий погляд на це стилістичне явище, особливо плідний, на нашу думку, завдяки системному підходові до його тлумачення, що дозволяє ввести стилізацію в річище понять інтертекстуальності [Głowiński 2002: 538].

Інтертекстуальні «вставки», які базуються на уснопоетичній народній творчості, разом з іншими структуротворчими елементами, виконують у мовній тканині роману Ліни Костенко різноманітні функції. Використання фольклорних складників тексту продовжує, на новому етапі розвитку, традиції української літератури, для якої фольклор завжди був щедрим джерелом художньої виразності. Фольклорний пласт тексту роману на рівні мовних одиниць реалізує семантику взаємодії просторових та часових координат художнього світу поетеси. Мовний обшир твору виповнений звучанням народних пісень, приповідок, усталених порівнянь, замовлянь; гра на *бандурі* часом входить у ті ситуації, в яких розгортається життя душі героя (*І десь там джура на бандурі бренькає.* – 66. Тут і в наступних розділах покликаємося на видання: Костенко 1999). Фольклорні фрагменти демонструють складну взаємодію мовних партій героя й автора, позиція якого присутня в діалогічних структурах твору, репрезентованих у внутрішньому прямому мовленні персонажа, і багато в чому визначає параметри тексту. Функціонування цих елементів багатоаспектне: фольклорні ремінісценції, відбиваючи світоуявлення героя, є засобом створення його мовного портрета і загалом образу. Вони складно взаємодіють з

іншими елементами тексту на перетині поглядів автора, котрий осмислює минуле з позицій історичних та сучасних, і реципієнта, який сприймає мовно-образну тканину твору, керуючись своїм, за висловом Л. В Щерби, «лінгвістичним інстинктом» [Щерба 1957: 83].

Структурні різновиди фольклорних елементів багатоманітні; це насамперед цитати з українських народних пісень, які зумовили формування менталітету нації, стали невід'ємною частиною її життя в горі й радості і розквіт яких припадає саме на козацьку добу. Фрагменти пісенних рядків органічно об'єднуються з основним мовним тлом роману – образною, живою, емоційною, насиченою соковитими чуттєвими барвами «внутрішньою» розмовою головного героя, Богдана Хмельницького, з самим собою, з уявними співбесідниками з його оточення, з людьми, прихильними до нього, та з ворогами, з прийдешнім поколінням. Об'єднання інтертекстуальних елементів цього типу з основним текстом є водночас їхнім відокремленням від нього, – без такого протиставлення вони багато втратили б у своїй художній виразності, на котру, власне, й були розраховані. Як слушно зауважує про подібні структури Т. Косткевичова, двоголосна будова стилізованої оповіді відзначається своєрідною напругою між рисами залученого «взірця» і властивостями власного авторського стилю [Див.: Głowiński 2002: 538-539].

Естетичній актуалізації фольклорних одиниць слугують і форми їх уведення до тексту. Привертає увагу така побудова, коли поетичні фольклоризми природно продовжують внутрішні розмірковування героя, що дозволяє органічно об'єднати різні текстові партії в наративній структурі твору. Занурюючись у свої гіркі думи після трагічної поразки під Берестечком, герой мимохить перефразовує слова пісні, надаючи їм «зворотного» змісту – від оспівування величі й слави козацького війська до

визнання безпорадності після отриманої поразки. Реінтерпретація інтертексту знаходить свій вияв у тому, що заперечні конструкції приходять на зміну представленим у пісні ствердним: *Долиною, гей, зеленою, козаки не йдуть* [116]; сама ж широка *зелена долина*, якою мала б рухатися маса людей, перетворюється на *зміїну стежечку*. Зміна реалій має глибокий поетичний сенс – не випадково в останньому стрижневому іменникові актуалізується кількісна семантика здрібнілого суфікса, а епітет до цього слова покликаний не стільки передати зовнішній вигляд реалії (звивистої стежки), скільки ввести до тексту семантику, що потім буде іррадіювати у творі на різних рівнях його наративної структури – значення зрадництва, підступу:

А ДНІ МОЇ БРЕДУТЬ, ЩОСЬ ДІЄТЬСЯ ЗІ МНОЮ.

На силі занепав. Ніде мене не ждуть.

Долиною, гей, зеленою,

козаки не йдуть.

Повзе під гору стежечка зміїна.

Внутрішнє мовлення героя часто само звучить як пісня, навіть коли в тексті немає цитації, що відігравала б роль самостійного формального прийому. Так пісенно згадує Богдан Хмельницький про свій татарський полон:

Гей, та як сидів же я у хана під вартою,

Та вартували мене татарове.

[106]

Присутність фольклорних одиниць мотивується тематично, причому мотивація подається ніби завуальовано, непрямо, а пісенні ремінісценції зазнають суттєвого переоформлення. Строфи, що змальовують козацьке військо, котре отаборилось увечері на відпочинок [154], починаються

словами з пісні, що стають ніби заспівом, який надає всій сцені високого, патетичного звучання. Уявні слухові враження від пісні, яку співає багатоголосий хор, зливаються з зоровими, отриманими від поетичного вечора, осяяного полум'ям багать – і все разом утворює епічну картину потужного народного здвигу:

А ШУМ В ПОЛЯХ, А ГОМІН ПО ДІБРОВІ!

А пісня хоче коней розпрягать.

Як палахтять багаття вечорові!

Які великі тіні від багать!

Переоформлення пісенних інтертекстуальних одиниць може відбуватись у підтексті, на рівні внутрішніх семантичних ознак слова та його конотативних елементів. Словесний образ *гомін по діброві* переживає подібне ускладнення через те, що в ньому схрещуються два типи значень – пряме, номінативне, яке реалізується в описі ситуації, та образне, асоціативно пов'язане з народною піснею (*Гомін, гомін по діброві, // Туман поле застеляє...*). В інших випадках формальна й смислова перебудова інтертексту здійснюється також в улюбленому Ліною Костенко прийомі персоніфікації. *Пісня* сама по собі стає героєм події, персонажем роману, нарівні з іншими дійовими особами, які існують лише в пам'яті та уяві головного героя, Богдана Хмельницького. В цьому виявляється риса креативності тексту, коли автор, за висловом В. І. Карасика, отримує можливість почувати себе вільним по відношенню до мовного матеріалу [Карасик 2004: 51].

У процитованій строфі *пісня* ніби увіходить, на правах суб'єкта, у свій власний текст, сама створюючи його. Крім того, завдяки персоніфікації досягається економія та експресивність зображення, його компресія: рядок *На колодках дівує пісенька* <...> [42] тільки за допомогою

«оживлюючого» дієслова *дівувати* змальовує картину вечірніх дівочих співучих посиденьок.

Пісенне джерело в романі пульсує не лише окремими лексичними вкрапленнями, а розливається в розлогих уривках, що функціонують як сполучені внутрішньою цілісністю фрагменти, котрі умовно можуть бути прирівняні до своєрідних інтермедій – вони розвивають власний сюжет і мають самостійне значення в композиції твору. Вставленому в роман епізодові з козаком, який стоїть сам проти ворожого війська, передує пісенний заголовок – **ГЕЙ, У ЧИСТОМУ ПОЛІ ТА ЗАШУМІЛА ТИРСА** [45], що визначає стилістику всього мікротексту. Ідейно-художня його настанова – героїзація величного подвигу народу. Сцена створює образ легендарного козака, котрого не беруть кулі, котрий зневажає смерть і сміється з неї: *Стоїть собі у човнику в постріляній свиті. // Стоїть собі проти неба – як один у світі!* Герой епізоду з роману Ліни Костенко стає в один ряд з героями фольклорних, літературно-художніх та інших мистецьких творів, що оспівують невмирущість духу спротиву та боротьби – легенд про запорожця-характерника, пісні про Байду, гоголівського «Тараса Бульби», «Арсеналу» О. Довженка: епізод роману перегукується зі знаменитою символічною сценою в довженківському фільмі – сценою розстрілу робітника, який не падає, не вмирає під кулями.

Традиційні формули, усталені в народних думах та історичних піснях, притаманні їм синтаксичні конструкції, легко впізнавані ритміко-інтонаційні структури, багаті та розмаїті у своїх переходах, типове для віршованого синтаксису думи чергування довгих та коротких рядків, її строфіка, характерні для цього жанру рими поетично забарвлюють сюжетно оформлену вставку, відтворюючи світобачення, дух народної пісні і водночас отримуючи нове життя в літературному творі. Таке глибоке проникнення в

самі внутрішні основи фольклору уможлиблюється близькістю позицій його безіменних авторів та сучасного поета, психологічну спорідненість праці яких характеризує Л. С. Виготський, розкриваючи помилковість думки про те, що народна поезія виникає не штучно, а цілком природно і створюється всім народом, а не фахівцями, які мають традиційну й багату глибоко спеціалізовану техніку свого ремесла і користуються нею цілком так само, як письменники пізніших епох. Інакше кажучи, зауважує Л. С. Виготський, і в архангельського розповідача билини й у Пушкіна ми завжди можемо знайти наявність і особистого авторства і літературних традицій [Виготский 1998: 20-21]. Завдяки цій психологічній спорідненості народжується та невимушеність, з якою Ліна Костенко сполучає з фольклорними ремінісценціями знижені, розмовно-народні або ж витримані в такому самому стилістичному ключі оказіональні лексичні засоби: *Сам король прийшов дивитись, жабарями тьона. // Понашевкувалось шляхти – убивати хлопа.* Основна, народнопоетична тональність аналізованого епізоду підтримується рядками, де концентровано виступають фольклорні образні засоби – повтори, постійні епітети, пестлива лексика тощо: *Стрілив ляшок, стрілив другий, // стрілив чотирнацький; А у нього ж ані шаблі булатної, ні пицалі семип'ядної; Цілять йому у личенько, цілять йому в серце* [45].

З протилежною настановою – з легкою іронією, насмішкувато – осмислюються фольклорні елементи у фрагментах, джерелом яких є інший жанр, зокрема замовляння. Вказівка на нього так само міститься на початку відповідного текстового уривку:

ТОДІ ВОНА ВЗЯЛАСЯ ЗАМОВЛЯТИ

на шкурі цапа й чорного теляти –

з гори Осіянської
трави святоянської,
на чорне коріння, горове каміння –
приготувала своє варіння –
товчене зілля, сушню і взвари,
якісь настої й відьомські чари.
Відтак, змішавши всі оті декохти,
розпочала свої чаклунські дії <...>

[135]

Ритміко-інтонаційні структури в цьому уривку, як і в інших, точно відтворюють першоджерело, а трансформація типових для жанру формул здійснюється в їхніх примхливих, чудернацьких, часто різко контрастних сплавах з лексикою інших стильових прошарків. Відсторонений погляд героя, який водночас виступає наратором, виявляється в зневажливому *відьомські*, українізованому запозиченому, стилістично позначеному *декохти*, природність якого для мови зберігається: саме в такій формі слово представлене у М. Гоголя і перегукується з народною назвою рослини – *декох* [Фасмер 1964: 1, 495].

Характерний фольклорний малюнок, створений цитацією відповідних поширених інтертекстуальних фрагментів, увиразнюється також окремими вкрапленнями слів з народнопоетичним забарвленням, таких, як *лебідонька*, яке усталилось у функції пестливого звертання до жінки, дівчини [СУМ: 4, 458)]. Емоційність слова ще підсилюється завдяки вживанню в суміжних рядках лексики, в певній своїй частині okazіональної, утвореної за моделями, притаманними деривації в фольклорних жанрах, зосібна в казках. Пор.: *Чого схотів! – лебідоньки в бур'ян. // Вернисонця у дурноп'ян* [65]. Через вкраплення подібної лексики фольклорні фрагменти, що відзначаються достатньо високим ступенем стильової

цілісності, справляють ще більш виразне органічне враження, підкреслене вживанням образної фразеології, особливо яскравої в тих випадках, коли вона належить до рідковживаної. Такою є ідіома *пiти до голови по розум* (*А що б пiти до голови по розум, – // кого рятуєш? Ворога?! Спинись!* – 78), не зареєстрована у найпоширеніших лексикографічних джерелах ХХ-ХХІ ст., зафіксована вона лише Словником Грінченка [Грінченко 1958-1959: 4, 60].

Отже, у підсумку зазначимо, що стилістичній вагомості та достатній самостійності фольклорних елементів у романі Ліни Костенко «Берестечко» сприяє використання різножанрових народнопоетичних джерел. Попри організацію тексту мовленням одного героя-наратора, спостерігаємо поєднання різних мовних партій, побудова яких визначається характером ідейно-сюжетної настанови твору. Проте наявність окремих «блоків» оповіді не викликає враження про якийсь її мозаїчний вигляд – зберігається загальна цілісність тексту, забезпечена художнім надзавданням. Органічне звучання фольклоризмів як різновидів інтертекстуальних одиниць у поєднанні з основним народнорозмовним стильовим тоном роману, у природній взаємодії з ним тільки увиразнює їхню експресивну наснаженість, актуалізуючи «двоголосність» оповідної структури. Ускладнені персоніфікаційними ознаками, фольклорні компоненти виступають у мовленні його героя-оповідача як один із персонажів твору.

Ліна Костенко, продовжуючи традиції української літератури у використанні естетичних надбань фольклору, розвиває невичерпні багатства української мови, невід'ємним складником якої стали образні скарби народнопоетичного мовлення. Але традиційна стильова тенденція у поетеси переоформлюється, набуваючи яскравих індивідуальних рис, засоби створення її образів фольклорного походження не

мають аналогів у літературі попередніх часів. Однією з ознак новаторства, притаманного стилістиці поетеси, є мовна гра вкрапленнями фольклорних елементів.

3.4.2. Динаміка образної системи

Наскрізні словесні образи у мовній тканині роману «Берестечко» підіймаються над конкретною подієвістю, набуваючи значення екзистенційних символів з амбівалентним змістом, який називають креативним і розуміють як значне збільшення семантичної ваги вислову завдяки множинності прочитань тексту [Див.: Карасик 2004: 53].

У розділі розглядаються видозміни семантичних компонентів наскрізних образів *коня* і *змія-змії*, що взаємодіють у текстовому просторі роману «Берестечко». В їхній взаємодії відображається складна сутність *Слова*: воно, як вторинна реалія, віддзеркалює дійсність, але водночас у художньому творі, на правах первинної речі, моделює своєрідні естетичні об'єкти, «ліпить» образ. Так мовна система художнього твору виявляє ідею, яку висловили в своїй гіпотезі лінгвістичної відносності Е. Сепір та Б. Л. Уорф, стверджуючи, що структура мови визначає структуру мислення і спосіб пізнання зовнішнього світу.

Взаємовідношення лексем *кінь* і *змія*, з огляду на їхню загальномовну семантику, специфічні етнолінгвістичні риси та, відповідно, властивості символічних нашарувань, визначаються в своїх базових параметрах як антиномічні. Водночас ці відносини в мовній архітектоніці роману кардинально змінюються завдяки трансформації їхніх конотативних співзначень.

Конотативний ореол слів у тексті Ліни Костенко не тільки широко реалізує образний потенціал загальноновживаного слова, закорінений у його внутрішній семантичній структурі – він, зумовлений поетичною інтенцією автора і спричинений дифузією окремих лексико-семантичних варіантів, тобто їхньою особливо щільною взаємодією, значно ускладнюється. Крім того, в аналізі художнього мовлення треба врахувати і вплив на формування конотативних нашарувань загалом усього комплексу асоціацій, пов'язаних не тільки з достатньо оформленими, сталими значеннями, а й і з тими семантичними компонентами, що виникають у загальному мовленні як змінні, гнучкі, недостатньо чітко усвідомлені – компонентами, котрі стосуються не стільки «значення», скільки «уживання» слова. Так взаємно пов'язуються, не ототожнюючись, вияви сутності слова в повсякденному та поетичному мовленні.

Особливо вагомий семантичний та емоційний обсяг слова в поезії зумовлює роль підтексту, який образно схарактеризував Р. Іваничук: «Не уявляю собі твору, який, претендуючи на художність, має лише поверхневу площину, ніби низинкова вишивка на полотні: орнамент, звичайно, може втішати око, однак вишиту квітку нам ніяк не вдасться уявити у просторі, – вона залишається для нас не предметом, до якого можна діткнутися, а тільки його знаком.

Такими здаються мені твори, які не мають вертикальної глибини, є лиш однозначними й інформують про існування певного виду життя, але самим життям не є.

Першоелемент художнього тексту – слово – ніколи не може бути одновимірним, воно вміщує в собі асоціативну енергію й тому має здатність започатковувати ланцюгову реакцію художніх деталей, немов у розщепленому ядрі атома. Й оскільки слово є полісемантичним, то письменник, який

прагне викласти глибинний зміст твору, мусить знаходити у слові підтекст» [Іваничук 2009: 3].

Семантичні глибини словесного образу формуються на контекстному рівні – в своєрідній лабораторії художника – і залежать від феномена, що його Б. М. Гаспаров визначив як мнемонічне середовище мовного існування [Гаспаров 1996: 104]. Надзвичайна ускладненість змістових та емоційних підтекстових параметрів насамперед характеризує в романі Ліни Костенко наскрізні слова: лейтмотивна лексика, зберігаючи своє домінуюче вихідне семантичне підґрунтя, в динаміці текстових співвідношень варіює та збагачує його. Так справджується відомий вислів М. Бахтіна: «Тільки поезія витискає весь сік із мови».

Один із типів ускладненості формується завдяки сполученню у внутрішній семантичній структурі словесних образів елементів реалістичного зображення та фантастики.

Так, образ *коня* починає свій розвиток в реалістичних картинах експозиції роману:

Дев'ятосил, знемігся я потрошку.

Ірже мій кінь у дикій лободі.

Немає війська.

[5]

Але вже й у прямому вживанні спостерігаються властивості поетичного переоформлення слова – тварина набуває антропоморфних рис: іржання коня сприймається як вияв горя й співчуття. *Коні й люди* становлять єдине ціле й у своїй поразці:

Нема кінця учепистій біді.

В голодних селах вимерли цимбали.

Убиті коні в моховій воді,

де рештки мого війська видибали.

*Убиті коні...потязі боліт...
І я один на всенький кругосвіт...*

*Поставлю свічку при іконі.
Та й вип'ю ще раз. Отако.
Розпряга-а- айте, хлопці, коні!
Розпрягайте, хлопці, ко-
НІ!*

[31]

Елементи художньої трансформації слова, натяки на ознаки персоніфікаційної семантики уже певним чином наближають його до символу, який належить в українській мові до стрижневих у системі «генетично закорінених в обрядовості семантично містких образів» [Гончаренко 2008: 122]. Його підґрунтя – у закріпленому в неписаному кодексі честі запорізького лицарства культурі *коня*, вірного бойового супутника козака.

Образ *коня* у Ліни Костенко, крім того, обтяжений елементами широкого асоціативного поля, сформованого в інтертексті світової літератури та культури, куди входить і міфологічний простір стародавньої Греції, з її крилатим конем – Пегасом, що живе й у сучасній літературі (Пор. у вірші А. Багряної «Замовляння із любові»: *Тобі пощастило – // Раз на тисячу років – // Твій гріх – // Із води (її пили крилаті коні мої) <...>*), і українська народна творчість. Ознака *крилатості коня* присутня й у колядках, де, шляхом метонімічного перенесення, в лінійному рядоположенні, здійснюється його персоніфікація, світоглядне ототожнення з людиною, з найвищою її духовною сутністю:

*Із ратищ козацьких серпи поробили.
А списи, шаблюки в коси поломилі.*



*Гей, гей! Де ж наші коні-соколи?
Де ж ви ділись, козаченьки, мов і не були?*

[Литвин 2009: 6]

В асоціативному полі роману навкруг лексеми *кінь* співіснують елементи уявлень, що різняться за джерелами походження, вони взаємодіють, перетинаючись, схрещуючись у підтексті образу. Лінійне розгортання тексту роману продовжує розвиток образу, який ускладнюється індивідуальними рисами, збагачується різноманіттям оцінних елементів, залучає синонімічні назви, що подають історичну ретроспективу:

*... я літав у тій свинцевій хвищі,
пихату шляхту сік на дрібен мак,
аж дуба став на тому бойовищі
мій вороний скажений **аргамак**.*

[7]

Синонім слова *кінь* – *аргамак* (старовинна назва східних породистих верхових коней – див.: Великий тлумачний 2007: 3) – доносить до нас дихання козацької доби: М. Гоголь у «Тарасі Бульбі», описуючи вершників, уживає саме це слово, в якому висока оцінка міститься імпліцитно, викликаючись семою 'порода'. Значне художнє навантаження несе на собі й лейтмотивний у романі Ліни Костенко постійний епітет до слова *кінь* – *вороний* (*Чи я ж не платив золотими гривнями? // Чи коней не дав з вороними гривами?* – 12), що вводить образ у контекст української народнопісенної стихії, де оспівано *коня вороного*, який із часів Київської Русі цінувався найвище, і в контекст Шевченкової поезії, де він також символізує козацьку звитягу: *Ведуть коня вороного, // Розбиті копита... // А на йому сіделечко // Хустиною вкрите*

[Див.: СУМ: 1, 140]. Так у Ліни Костенко виявляється характерний для художнього мовлення багатоаспектний зв'язок з мовною культурою народу і з її поетичними традиціями, що репрезентує співвіднесеність з культурними константами, з картиною світу народу [Див.: Болотнова 2009: 119]. Ці характеристики тексту свідчать про його «культурну пам'ять», за образним висловом Ю. М. Лотмана [Лотман 1997: 204].

Образ *коня* постає в романі в двоєдиній суті: реальна істота дзеркально відображається в своєму двійникові – на *полив'яній кахлі* намальовано *зеленого коня*, що товаришує героєві роману, Богданові Хмельницькому, в його добровільному покутному ув'язненні. З'яву фігурки на початку також подано цілком реалістично, серед інших малюнків на кахлях:

*... ще кахлі є зеленої поливи –
якась жар-птиця, виноградний лист
і лев **зелений**, китичкою хвіст.
І сажотрус з драбинкою, і **кінь**.*

[33]

Але раптово, без підготовчих сюжетних переходів, зображення переноситься в іншу площину: розірвана, затьмарена уява героя малює фантастичний рух істоти після її магічного перетворення. Так у мовній тканині роману відбивається запроваджена сюрреалістами в літературу «поетика сну» [Коптілов 2001: 8-9], з притаманними їй фантастичними перетвореннями:

*А КІНЬ ЛЕТИТЬ І ЛЕТИТЬ СВІТ ЗА ОЧІ...
А ЗАВТРА ЗНОВУ НАСТАНЕ РАНОК
Ой коню коню зелений тпру*

[60]

А КІНЬ ЗЕЛЕНИЙ УЖЕ ХРИПИТЬ

Якими сльозами його окропить

Яким заарканить його арканом

Яким зупинити його барканом

[65]

Зміну проекції зображення відбито у видимій експресивній уривчастості, логічному зміщенні колористичного епітета і графічно – пропуском розділових знаків і написанням початкових рядків строф великими літерами та курсивом. Великі літери ніби змушують читача дешифрувати цей код, знайти особливу значущість вислову, підносять фразу над основним текстом, що виступає в такому разі як тло зображення, необхідна передумова для розуміння всієї повноти образу.

Мотивація розщеплення слова-образу також подається уривчасто – в підсвідомості героя сплітаються уявлення і про свого бойового коня, і про того, що на полив'яній зеленій кахлі, і про того, який по зеленій траві промчав Гелену під воротами, котрі стали для неї шибеницею:

Я ж хіба наказував, щоб аж так, на смерть?

Кінь такий зелений, груддя з-під копит.

В жилах твоїх, сину, кров моя кипить.

[61]

Образ апокаліптичного коня найчастіше постає в уривках, що містять болісні спогади про зраду коханої Гелени та її страту. Іррадіація змістових елементів, розсіяних у просторі тексту, забезпечує внутрішню цілісність двоєдиного образу – коня реального і фантасмагоричного, *зеленого*. Вирішальною передумовою такого цілісного сприйняття є смислова структура макротексту. З'єднання різних його іпостасей

експліковано у мовленні героя як підсумок сприйняття розірваних картин, їхнє взаємне ототожнення:

*Зелений кінь з надтріснутої кахлі
Копитом вдарив, заїржав і зник.*

*Мій джура спить, і десь немає відьми.
А **кінь** помчав. А там же поле й ліс.
ДЕРЖИ, ЦЕ **ВІН!** ЦЕ **ТОЙ**, ЩО ПІД ВОРИТЬМИ
МОЮ ЖОНУ ПІД ЗАШМОРГОМ ПРОНІС!*

[67]

У романі словесний образ коня сполучається єдиним художнім надзавданням з образом змії. Треба зазначити, що цей зв'язок закорінений у мовній системі, відображається в усталеному порівнянні коні як змії і присутній у ліриці поетеси, у вірші «Чоловіче мій, запрягай коня!»:

*Чоловіче мій, запрягай коня!
Це не кінь, а змії, – миготить стерня.
Доберемся за три години
за стонадцять верств до родиночки.*

У внутрішньому мовленні героя слово змія належить до наскрізних, лейтмотивних образів; воно з'являється не раз, найперше застосовуючись як типове в переносному значенні для загального вжитку – 'про злу, підступну людину' [СУМ: 3, 629]. В ампліфікаційних структурах тексту це лайливе слово завершує собою перелік найбрутальніших синонімів, якими герой заплямовує невірну жону, Гелену:

*Оту перелюбницю,
ту лайдачку,
синів моїх ненависну мачуху.
Оту гадюку, змію зелену!*

[54]

Гадюкою названо ще одного ненадійного спільника полководця – татарську орду, що його зрадила, слово стає базою ускладненої, з яскравим негативним забарвленням метафоричної прикладки:

*Чи я ж pozwу, коби не смертна пря,
твою орду, гадюку-пожарицю,
повзе – трава під нею вигоря!*

[12]

Суб'єктивно ускладнений образ *гадюки-пожариці* сполучає на емоційній основі далекі, логічно несумісні поняття, поглиблюючи семантику цілого. Поширений контекст мотивує актуалізацію різних типів ознак: внутрішнього стану злоби, ненависті та зовнішнього вигляду – звивистого, зачаєного руху. В основах перенесення актуалізуються, оживлюються також причинно-наслідкові семи – руйнування вогнем, що зміється по землі.

Багатовимірність, синкретичність образу *змії* створено умовами контексту, який об'єднує з оказіональними елементами ті, котрі автор актуалізує, спираючись на семантичні складники, що традиційно закріпилися в інтертексті світової літератури. Так, у наведеному нижче уривкові:

*Одне, що в Бога я просив –
щоб дав мені забуть цю жінку.
Вона була як слід змії.
Як **гріх** з отрутою надпитий.*

[62] – авторське *слід змії*, що поширює значеннєве поле образу *змії-Гелени*, урізноманітнюючи його мотивування, доповнюється алюзіями зі Святого Письма: слово *гріх* активізує в уяві читача біблійний переказ про первородний гріх Єви, яку спокусив диявол в образі *змія*. Так сплітаються

побутові й біблійні асоціації, створюючи двуєдиний образ *змія-змії*.

Образ ускладнено введенням ще одного прошарку алюзій, породжених фольклорною стихією: *змії* у казках – це ‘істота з крилами і зміїним тулубом, наділена незвичайною силою’ [СУМ: 3, 620]. Саме такий зловісний *змії*, істота таємнича, ірраціональна, увижається героєві роману в проявах підсвідомості, у хворобливих видіннях – враженнях, переживаннях, мареннях:

Я їй сказав щось ніби про чортів.

Не знаю сам, заснув я чи упився.

***Зелений змії** над замком пролетів,
але хвостом за вежу зачепився...*

[68]

Розгортання асоціативно-семантичного поля образу *змія* здійснюється і залученням одиниць фразеологічного рівня: Богдан Хмельницький зізнається сам перед собою, що він *допився до зеленого змія* (*Летється по жилах розпечене оливо. // Пада на груди хиль-голова. // Певно, **допився до зеленого змія.*** – 52). На зміну цьому усталеному звороту приходять трансформований: *допився до зеленого коня* (*Така мені лучилася бредня // – **допився до зеленого коня.*** – 65), уживання якого розраховане на реалізацію підтексту. Підстановка елімінованого слова *змії* зумовлена не тільки опорою на прецедентний текст, а й механізмами психологічних законів, вона є обов’язковою і здійснюється автоматично завдяки стійким асоціативним синтагматичним сполукам лексем. Заміна мотивується також – у межах цілісного тексту – похибками зорового сприйняття у героя: ... *я тут п’ю, розхристаний, розхряпаний, // аж мерехтять в очах **зелені коники*** [68].

Комплекс акцентуєваних смислових ознак образу *змія-змії* втілює екзистенційне поняття про ворожу істоту, покликану чинити зло. Сполучна ланка між цими двома взаємопов'язаними компонентами формується семантикою тексту, синонімічними зв'язками слів (в одному із значень полісемантів) та паронимазійними алюзіями. Один із компонентів складного образу в мікротекстах присутній імпліцитно, але в свідомості реципієнта він існує, злучаючись зі своїм двійником стійкими асоціаціями.

Важливого значення в матеріалізації системних зв'язків як у просторі двуєдиного образу *змія-змії*, так і зв'язків між ним та образом фантасмагоричного, містичного *кона* набуває колірною ознакою *зелений*, яка прикладається – опосередковано, через принизливий епітет (*змія*) – і до *Гелени*, утворюючи єдине емоційне звучання (*І зелена, зелена, зелена // на воротях бовтається пані Гелена. – 52; Так їй і треба, земля їй розпадина! // Пані Гелена, зелена гадина. – 53*). Сприйняття кольору стає одним із психологічних складників образу головного героя, що, тверезо й безкомпромісно аналізуючи причини поразки під Берестечком, тяжко переживає її як особисту трагедію.

Символіка *зеленого*, порівняно з традиційно усталеною, в романі Ліни Костенко істотно трансформується, переходячи від звичного позначення кольору життя в свою протилежність – утілення зради, моторошного, зловісного кольору світу, що межує з тим, що лежить поза свідомістю, породжуючись надмірною напругою болісних відчуттів та хворобливих марень.

Змістові та емоційні відносини лейтмотивних образів *кінь* та *змії-змія*, антиномічні у загальномовній системі, у творі постають певною мірою зближеними, відбиваючи світову єдність, яка не завжди відкривається буденному сприйняттю, але живе в поетичній картині, завдяки котрій, за

висловом А. Товкачевського, «ми немов набуваємо нові органи зору і слуху. Нерухомі, раніш мертві речі починають виявляти якесь дивне життя, ми чуємо якісь таємні голоси, бачимо незримий, таємничий зв'язок всіх речей між собою, бачимо в речах присутність чогось невидимого, невідомого <...>» [Цит.: Рева 2008: 151]. Внутрішня взаємопов'язаність цих стрижневих образів увразнюється завдяки дії позатекстових чинників, зокрема тим сполукам слів, що є в українській лексичній системі усталеними: зворот *коні-змії* здавна уживається в українському народному мовленні для образної характеристики потужних, швидконогих красенів: ... *трофей був нівроку. А ще ж коні! Півсотні коней-зміїв* <...> В. Шкляр. Залишенець. Чорний Ворон.

Амбівалентність поетичних образів Ліни Костенко проектується і на розглянуті взаємопов'язані багат шарові семантичні поля, центри яких утворюють названі лексеми, з семантикою актуалізованою в художньому тексті. В основі парадигматичних співвідношень лежить принцип дзеркальної зміщеної симетричності образу реальної дійсності та її магічного перетворення. Проте складність образної парадигматики, що утворює контрапункт, характерний для літературних творів періоду постмодернізму. не означає мозаїчного характеру семантичних полів у романі, художня цілісність якого забезпечується панівною ідейно-естетичною настановою. Вони містять комплекс окремих, проте взаємозалежних елементів, утворюючи обшири підтекстовий (базовий, котрий частково спирається на загальномовний асоціативний план) і надтекстовий (узагальнений, котрий об'єднує одиниці різноструктурні, різнорівневі, тематично різнорідні).



Два наскрізні образи, співвіднесені в романі, мають виразний етнонаціональний характер, що підвищує їхнє культурологічне та культурософське значення.

3.4.3. Діалогічні структури

У розділі аналізуються деякі суттєві параметри, властиві побудові тексту роману Ліни Костенко «Берестечко».

Характерною рисою мовної композиції твору є *діалогічність*, яка, за спостереженнями сучасних дослідників, реалізується в категоріях *суб'єктності* та *адресованості*, пов'язаних із субкатегоріями *образу автора* та *адресата* [Див.: Болотнова 2009: 162].

Оповідь у «Берестечку» являє собою мовлення *Я-героя*, отже романний світ, що визначається як дієгезис [Див.: Савчук 2008: 370], постає віддзеркаленим у духовному світі центрального персонажа – Богдана Хмельницького, в його спогадах, роздумах, оцінках, почуттях, психологічних рефлексіях і саморефлексіях, звернених до самого себе і не висловлених у реальному діалозі. З огляду на цю особливість, текстову структуру «Берестечка» можна назвати внутрішнім прямим мовленням. Р. Савчук, розглядаючи місце подібного типу внутрішнього прямого мовлення в одному з романів Ф. Саган, слушно зазначає, що головний персонаж при цьому «не лише міститься в дієгезисі <...>, але й виступає його головним наративним суб'єктом, а відтак формує особистісний модус. ОП [оповідний простір – Л. Б.] роману будується, таким чином, на перцепціях і асоціаціях...» головного героя [Там само].

Тексти, предметом зображення в яких є акти сприйняття й мислення, що моделюють освоєння світу реальною

свідомістю, тобто акти суб'єктивні, неречовинні, ідеальні, відносять до інтенціональних [Див.: Щирова 2008: 59]. Природно, що в них формуються нові способи побудови мовних єдностей та набувають нових функціональних якостей ті прийоми відтворення дійсності, котрі вже були властиві прецедентним літературно-художнім текстам.

Попри, здавалось би, цементуюче підґрунтя, виникнення якого зумовлене позицією *Я-героя*, мовна архітектоніка роману Ліни Костенко відзначається яскравим багатоголоссям, тією поліфонією, котру М. Бахтін убачав, зокрема, в діалогічності романного жанру [Бахтин 1986: 288] і котра становить нерв художньої оповіді твору поетеси. Мовну композицію твору можна визначити, користуючись термінологією Н. С. Болотнової, як *монтажну* [Болотнова 2009: 87], що характеризується дискретністю, розірваністю зображення, його фрагментарністю, наявністю зіставлень та протиставлень, котрі диктуються не стільки логікою розвитку реальних подій, скільки ходом думки та асоціацій автора (наратора). У цих особливостях побудови тексту реалізується принцип, визначений дослідниками як автокомунікація, коли текст перетворюється в автодіалог з власними «режисерськими» ремарками [Фатеева 1995: 53].

Мовомислення авторки «Берестечка» драматично діалогізоване, внутрішнє мовлення героя, експліковане в романі, характеризується уривчастістю, часом неповною завершеністю висловлюваної думки, різкими переходами у викладі змісту, що виявляє, як домінантну, емоційно-психологічну реакцію героя [Про це в іншому зв'язку див.: Савчук 2008: 371].

Враження діалогізації оповіді створюється завдяки численним вкрапленням питальних речень, найчастіше риторичних за змістом, зазвичай ні до кого не звернених: *Він,*

може, й злодій. // Що в нас красти, зрештою? // Що, крім душі, іще в нас грабують? [130].

Діалоги в романі уявні, оскільки вони відбуваються у внутрішньому світі героя, а партнери умовні – мовчазні співбесідники присутні теж лише в його свідомості. Відтворене в уяві і пам'яті героя, це мовлення репрезентує значну кількість та розмаїття конфліктних комунікативних ситуацій [Про персонажне мовлення в художньому творі див., зокрема: Фролова 2008: 119].

У діалогах номінація адресата здійснюється по-різному. Його узагальненість приховується за дейктичними позначеннями – займенниками другої особи *ви, ваш*:

Ви кажете: ми темні. **Ви** кажете: погроми.

Але чому ж не чути з правдивих **ваших** пащ
про тих погромів чорні буреломи,
які вчинив Чернецький тут і Лащ?

Що вже віки нема од **вас** рятунку.

[122-123]

Коли адресати реплік, розрахованих на діалог, не номінуються, тоді їхні образи вгадуються в підтекстній течії роману. Інші способи представлення присутніх в уяві героя умовних співбесідників реалізуються у прямих звертаннях до них або ж у суміжному, прецедентному тексті, і тоді їхні образи, гранично мінімізовані, виконують лише «технічну», допоміжну функцію, відтіняючи світ головного персонажа:

То хану дай за себе відкупного,
то голову оцінює **король!**

А ЩО Ж ТИ ЗНАЄШ, ВЛАСНЕ, ПРО ЦЮ ГОЛОВУ,
що **ти** її оцінюєш?.. Овва!

[51-52]

Звертання до уявних адресатів у мові героя емоційно наснажені – він бурхливо переживає у своїй пам'яті обурення діями ворогів, поневолювачів і кривдників України, зневагу до них і щиру любов та жаль до тих, хто йому близький і дорогий. У цьому разі текст насичується характерними для народного мовлення пестливими звертаннями, у складі яких – індивідуальні поетичні перифрази на позначення адресата, емоційна лексика, позначена позитивними аксіологічними елементами:

ОХ, ТИМОФІЮ, СИНКУ ТИМОШЕ!

<...>

Сину мій Тимоше, то ж був не наказ.

<...>

Сину мій Тимоше, що ж ти поспішав?

Сину мій Тимоше, степове лев'я!

<...>

Сину мій Тимоше, степове орля!

[52-53]

Складними за лексичним наповненням є звертання Богдана до покійної дружини Гелени, страченої за зраду, – душа героя розривається між палкою любов'ю до неї та ненавистю, викликаною глибокою образою. Поширені текстові фрагменти [56-65] побудовані за принципом різкого контрасту: поряд з брутальними, лайливими, вульгарними виразами (*вавилонський блуд, хтива іскра, як свині, кодло, матері твої осичина, ледача й тлуста, тля лопушана, перелюбниця, лайдачка, гадюка, змія зелена*) живе народна поетична стихія в сценах, що завдяки своїм тематичним, ситуаційним ознакам, а також ритміці та стилістиці асоціюються з ліричними піснями про прощання козака, який вирушає в похід, з дівчиною. Водночас віршований текст

насичується модальними частками, які виконують роль ідіоматичних мовних одиниць, що яскраво передають жвавий, невимушений колорит розмовного безпосереднього спілкування. За спостереженням Н. Ладижець, розмовна мова без модальних часток сприймається як суха, нелюб'язна і занадто категорична [Ладижець 2008: 480]:

Кажу: – Будь мені здорова!

Кажу: – Не журися!

*Кажу: – Пані гетьманова,
ти ж мені дивися!*

А вона мені, о Боже! –

до стремен припала:

*– Коли я тут що абощо,
то щоб я пропала!*

Чума б тебе зачумила,

мусив замовкати.

Чи мав тебе, моя мила,

в замки замикати?

За діалогічною моделлю *питання – відповідь* будуються і текстові фрагменти різного обсягу, котрі містять роздуми героя, його розмову з самим собою. Структура *питання – відповідь* може розчленовувати короткий віршовий рядок на симетричні частини, через що вони, акцентуючись, звучать з особливою ударною силою (**ХТО Я ТЕПЕР? НАЙНИЖЧІЙ ІЗ НАЙНИЖЧИХ** – 105). Щодо поширених, значних за обсягом уривків – уявних діалогів, сконструйованих героєм або ж відтворених у його пам'яті, то вони знаходять продовження в емоційних періодах – сукупності риторичних запитань, кожне з яких адресується самому мовцеві і ним же відкидається, заперечується. Нагнітання такого типу питальних речень, що виступають опорними формотвірними елементами періоду, є

ефективним засобом передачі «невимовленого мовлення» [Савчук 2008: 368], яке, концентруючись лише в думці і не отримуючи виходу назовні, підвищує інтенсивність вираження складного емоційно-психологічного стану суб'єкта:

*Душа гортає тисячі причин.
І чим я, чим я, чим
поразку цю спокутую?
Свою провину виправдаю – чим?!*

*Що зброя в короля не те, що наші пристрої?
Що в нього Хубальдт, Страус, Радзивілл?*

<...>

Що хан Гірей не кращий із Гіреїв?

<...>

Що наше поле тужить за сівбою?

Що коні харапудяться в грозу?

<...>

Що я мав привід для тяжких сугестій?

Що чув прилюдне глузування й сміх?

<...>

Що був туман? Що третій год розруха?

Що військо потерпало від дощу?

Кому скажу і хто мене послуха?

Чи ж думав я, що край занапащу?!

[102-103]

Однією з форм діалогічних єдностей у романі є мікротексти, котрі містять відповіді героя на питання, адресовані самому собі і побудовані за схемою прямої мови, з використанням дієслів, які спеціалізувались у функції введення її реплік (типу *спитати, сказати, мовити, говорити*

тощо), причому до діалогу залучаються метафоризовані номінації реалій неживої природи:

А нащо всі ті спогади здались?

Це як спитать:

чи сниться цим руїнам –

вони були фортецею колись!

[101]

Стихія діалогу як співіснування різних поглядів, котрі формують мовну поліфонію роману, виявляється й у внутрішній взаємодії голосів *Я-героя* і *Я-автора*. Партія *Я-героя*, що в мовній експлікації є єдиним у «Берестечку», зливається в одну мовну свідомість з оповіддю *Я-автора*, якого називають гомодієгетичним оповідачем [Див.: Савчук 2008: 370] і погляд якого утворює підтекстову основу роману та його надтекстовий простір. Але диференціація цих мовних партій все-таки відбувається, хоч і без будь-якого структурного вираження, формальних трансформацій та ритміко-інтонаційних змін. Мовна партія, що виражає позицію *Я-автора* і являє собою свого роду *мовлення у мовленні*, ознаменовується лише вторгненням іншого хронотопічного пласта з новими тематично-сюжетними поворотами. Так, голос *Я-автора* виразно звучить у тих фрагментах тексту, де зачіпаються болючі проблеми українського сьогодення, які так багато важать для Ліни Костенко. Проекції сучасності формують один із лейтмотивів у художньому цілому «Берестечка»; одним із них є роздуми автора про роль мови, слова, високу місію поета у самоствердженні нації, що набули особливого значення в загостреній мовній ситуації сьогодні в Україні. Ці фрагменти, з меншим або більшим ступенем поширеності їхнього обсягу, відзначаються відкритою, чіткою публіцистичною спрямованістю, а лексема *Слово* пишеться в них не інакше, як з великої літери, що підкреслює аксіологічні елементи слова, виражаючи пошану:

*А нам би ще мислителя, піїта,
щоб володів – як шаблюю – пером!*

МОЛЮСЯ НАШІЙ ПРЕСВЯТІЙ ПОКРОВІ –

благослови і пера, і шаблі!

*Бо лиш народи, явлені у Слові,
достойно жити можуть на землі.*

[94]

Історична ретроспекція по-новому мотивує крилатий образ *слова-зброї*, характерний, зокрема, для української й російської поезії XIX-XX ст.: адже роман Ліни Костенко розкриває умови військових протистоянь доби Хмельниччини, коли кобзарі, ідучи на чолі козацьких загонів, не тільки закликали піснею до бойових звитяг, а й, міняючи бандуру на шаблю, брали безпосередню участь у збройних сутичках. Через це уподібнення *слова* до *зброї* осмислюється у живій конкретності, попереджаючи рецепцію, яка через свою звичність стала в наш час вже дещо абстрактною.

Сучасна потреба обстоювати гідність мови українського народу в боротьбі проти живучих ще й досі передсудів проти неї віддзеркалюється в поетично-публіцистичній авторській реакції (представленій у розлогіму монологі Шрамка) на *цвітчасту казань єзуїта* [98], перейняту ненавистю до української мови, яка, буцімто, *погана і невдатна, // для філософій різних непридатна* та з якої *одна невіжа і блукання*. Негативна оцінна реакція персонажа, його несприйняття єзуїтської зухвалості міститься в підтексті, вербалізовано експлікуючись лише у вставному зауваженні (*як йому здається*), котрим Шрамко відмежовується від єзуїта, та в заключних двох рядках, тобто у сильній позиції віршованого монологу: *Але ж, диви, найпершу в світі Біблію // – слов'янську – миру появили ми!*

Емоційна напруга фрагментів тексту, присвячених ролі *Слова* в житті народу, підіймається до найвищих реєстрів, коли автор вдається до використання, на правах інтертекстуальних включень, крилатих біблійних висловів, графічно виділених та переоформлених відповідно до стилістики твору:

КАЗАВ ЙОАНН: «В ПОЧАТКУ БУЛО СЛОВО».

В початку Слово, а не комарі.

<...>

ТА ПРИЙДЕ ЧАС, ЯК ПЕРЕД БОГОМ СВІДЧУ,
ще буде Слово, більше за слова.

*Але чи й справді ми німі для світу,
чи, може, трохи світ недочува?*

[119-120]

Стихія діалогу, яка пронизує мовну партію *Я-героя*, виявляється й у присутності елементів плану того внутрішнього мовлення, що відтворює потік підсвідомих думок та відчуттів персонажа. Воно пізнається в тексті за уривчастістю, незакінченістю, оскільки існує тільки як планування і контроль «у думці» мовних дій [Леонтьев 1990: 85]. Плинні, недостатньо оформлені візії героя, які не виливаються в завершену, сформульовану думку, передано повторами, уриванням та запереченням початої фрази, раптовими переходами до вражень нових, що перекреслюють попередні, а також номінативними реченнями, котрі просто називають сприйняті реалії – стимул для нестійких асоціацій – і в кінці котрих стоять багатозначні три крапки як свідчення недомовленості:

ЩОСЬ ТРАПИЛОСЯ. ДИМ.

А ні, то знову хмари.

Пливуть, пливуть, пливуть...

*А й справді наче дим.
Оджевріло життя... Клубочаться примари...
Як був я молодим... як був я молодим...*

*То хмари як сади. То гриви, то перуки...
А он і ті – єдині, хто простить.*

[48]

Таким чином, діалогізація оповіді, яку веде в «Берестечку» *Я-героя*, утворює основний стильовий малюнок тексту; внутрішня напруга, властива діалогічним структурам узагалі, надає стилістиці роману Ліни Костенко виразних драматичних, театральних рис. Діалоги виступають одним із головних чинників суб'єктивізації художнього тексту, привносячи в нього ліричне начало. Форми діалогів, що втілюють авторські інтенції, різноманітні: вони постають у численних видозмінах, утілюючись то в розмовах героя зі своїми уявними співбесідниками, то в питаннях, звернених до самого себе або не спрямованих до будь-якого конкретного адресата. Різновидом діалогічної побудови є співіснування внутрішнього мовлення «висловленого» і того, яке фрагментарно відтворює недостатньо розчленовані думки і переживання, що передують вислову. Естетично значущим у формуванні стильової домінанти тексту роману є взаємодія мовних партій *Я-героя* і *Я-автора*, що здійснюється, зокрема, завдяки зміщенню хронотопічних пластів.

Розглянуті типи діалогічних структур об'єднуються у визначену цілісність спільною ознакою – всі вони різними способами реалізують принцип контрастності у змалюванні образу *Я-героя*: так, антиномічно зображується боротьба його суперечливих почуттів та віддзеркалення в думках зовнішніх подій, стикаються позитивні і негативні оцінки та самооцінки, причому драматизм цих зіткнень незмірно підвищується, коли діаметрально протилежні оцінні

елементи стосуються одного й того самого явища. Отже, контрастність різних планів зображення є виявом у романі «Берестечко» діалогізації оповіді в широкому розумінні терміна.

Перспективою подальших досліджень проблеми є аналіз тих особливостей у побудові та поєднанні текстових фрагментів роману, в яких функціонують інші засоби створення поліфонічного звучання його мовної архітектоніки.

Ідіостиль Ліни Костенко, який має етапне значення в розвитку українського поетичного мовлення нового часу, ще чекає на багатоаспектні лінгволітературознавчі студії. Перспективи його аналізу, у всьому просторі її творчості, визначаються потребою подальших пошуків у царині окремих його складників. Завданням великої ваги і суспільно-культурної значущості є укладання словника її творів, перехід від окремих розвідок до підготовки цілісного монографічного дослідження, яке має охопити характер її лексики, фонетичної, морфологічної та синтаксичної стилістики, метафоричних структур в єдності форми та змісту та найважливіших концептів, що визначають її мовну картину світу.

Питання для самоперевірки та завдання для самостійної роботи

1. Схарактеризуйте суть *поетики мовчання* у Ліни Костенко.
2. Як створюється у Ліни Костенко образ *слова*?
3. Проаналізуйте явища спадковості у змісті та структурі метафор, що уособлюють сутність поетичної

творчості як виразника народних ідеалів (Леся Українка та Ліна Костенко).

4. Схарактеризуйте поетичні роздуми Ліни Костенко над долею рідної мови.

5. Як використовує Ліна Костенко у віршованому романі «Берестечко» елементи фольклорної стилістики?

6. Проаналізуйте образ *змія* в романі Ліни Костенко «Берестечко».

7. Якими художніми засобами створює Ліна Костенко психологічний портрет головного героя роману «Берестечко»?

8. У чому виявляється у романі «Берестечко» діалогізація оповіді? Кому належить концепція діалогічності художньої оповіді?

9. Яку роль відіграє в поезії Ліни Костенко *контраст*? Якими засобами він створюється? Наведіть приклади.

10. Наведіть приклади афористичності віршованої мови Ліни Костенко.

Індивідуальні науково-дослідні завдання

1. Проаналізуйте словесно-образну структуру одного з монологів Богдана Хмельницького в романі Ліни Костенко «Берестечко» (за вибором).

2. Проаналізуйте словесно-образну структуру вірша Ліни Костенко (за вибором).

3. Схарактеризуйте лексичні прошарки в віршованому романі Ліни Костенко «Берестечко».

4. Розгляньте, як вирішується в поезіях Ліни Костенко проблема етичних аспектів *слова*.

5. Опишіть особливості поетичного синтаксису Ліни Костенко.

Література до першого розділу
Основна

Блашків 2011 – Блашків О. Тенденція до «ліризації» драми у творчості О.Олеся та В.Б.Єйтса : [монографія] / О. Блашків. – Тернопіль : Економічна думка, 2011. – 164 с.

Бублейник 2009 – Бублейник Л.В. До поняття внутрішньої інтертекстуальності (ліричний і драматичний дискурси Лесі Українки) / Л.В. Бублейник // Актуальні проблеми менталінгвістики : зб. наукових статей за матеріалами VI Міжнародної наукової конференції. – Черкаси: Ант, 2009. – С. 200-203.

Євшан 1998 – Євшан М. Леся Українка // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан. – К. : Основи, 1998. – С. 153-159.

Костомаров 1994 – Костомаров М.І. Слов'янська міфологія / М. І. Костомаров. – К. : Либідь, 1994. – 383 с.

Леся Українка і сучасність 2003 – Леся Українка і сучасність (До 130-річчя від дня народження Лесі Українки): зб. наукових праць. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2003. – 444 с.

Николаюк 1998 – Николаюк Н.Г. Библиейское слово в нашей речи : [словарь-справочник] / Н. Г. Николаюк. – СПб. : ООО «Светлячок», 1998. – 448 с.

Оляндер 2011 – Оляндер Л.К. Інтертекстуальність у ліриці Лесі Українки / Л. К. Оляндер // Леся Українка і родина Косачів у контексті української та світової культури: науковий зб. / упорядкув. А. Силюк. – Луцьк : [б. в], 2011. – С. 132-137.

Потебня 1990 – Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – С. 3-51.

Потебня 1976 – Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.

Словник 1997 – Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : Вид. центр «Академія», 1997. – 752 с. (Nota bene).

Додаткова

Ашукин 1966 – Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крыпатые слова, литературные цитаты, образные выражения / Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М. : Худож. литература, 1966. – 823 с.

Бахтин 1972 – Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Худож. литература, 1972. – 470 с.

Бахтін 2001 – Бахтін М. М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / М. М. Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття [за ред. М. Зубрицької]. – Вид. 2-ге, доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 406-416.

Бацевич 1997 – Бацевич Ф. С., Космеда Т. А. Очерки по функциональной лексикологии / Ф. С. Бацевич, Т. А. Космеда. – Львов: Світ, 1997. – 392 с.

Белецкий 1971 – Белецкий А. Леся Украинка и русская литература 80–90-х годов / А. Белецкий // Леся Украинка в воспоминаниях современников : пер. с укр. – М. : Худож. литература, 1971. – С. 420-442. – (Серия литературных мемуаров).

Виноградов 1981 – Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики / В. В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1981. – 320 с.

Виноградов 1963 – Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 256 с.

Гинзбург 1997 – Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М. : Интрада, 1997. – 414 с.

Голоюх 1998 – Голоюх Л. В. Лінійно-динамічна структура сполучникових порівнянь (на матеріалі сучасної української історичної прози) / Л. В. Голоюх // Філологічні студії. – Луцьк, 1998. – Вип. 4. – С. 97-100.

Горбунова 1984 – Горбунова О. В. Опыт применения сопоставительного межъязыкового анализа в семасиологии / О. В. Горбунова // Вестник Ленингр. гос. ун-та. История. Язык. Литература. – 1984. – Вып. 4. – № 20. – С. 121-123.

Дем'янівська 1984 – Дем'янівська Л. В. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка) / Л. В. Дем'янівська. – К. : Вища школа, 1984. – 160 с.

Дорошевский 1973 – Дорошевский В. Элементы лексикологии и семиотики [пер. с польского] / В. Дорошевский. – М. : Прогресс, 1973. – 288 с.

Жулинський 2005 – Жулинський М. Відкрився птахам, людям і рослинам... / М. Жулинський // Літературна Україна. – 2005. – 6 липня.

Карасик 2004 – Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – М. : Гнозис, 2004. – 390 с.

Кубрякова 1996 – Кубрякова Е. С. Концепт // Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1996. – С. 90-93.

Лихачев 1997 – Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / Д. С. Лихачев. – М. : Academia, 1997. – С. 280-287.

Малина 1989 – Малина Т. И. Диалогические контексты импликации / Т. И Малина // Сб. научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореза. – М., 1989. – Вып. 342. – С. 23-30.

Национально-культурная специфика 1977 – Национально-культурная специфика речевого поведения [под ред. А. А. Леонтьева и др.] / А. А. Леонтьев. – М. : Наука, 1977. – 245 с.

Неврлий 1994 – Неврлий М. Олександр Олесь: життя і творчість / М. Неврлий. – К. : Дніпро, 1994. – 171 с.

Погребенник 2011 – Погребенник В. Наше письменство у рецепції Михайла Драгоманова / В. Погребенник // Літературна Україна. – 2011. – 29 вересня. – С. 10-11.

Потебня 1968 – Потебня А. А. Из записок по русской грамматике / А. А. Потебня. – Т. 3. – М. : Просвещение, 1968. – 551 с.

Русанівський 1988 – Русанівський В. М. Структура лексичної і граматичної семантики / В. М Русанівський. – К. : Наукова думка, 1988. – 240 с.

Селиванова 2000 – Селиванова Е. А. Когнитивная ономазиология / Е. А. Селиванова. – К. : Фитосоциоцентр, 2000. – 248 с.

Сергієнко 1998 – Сергієнко О. В. Лінгвокультурний досвід як форма відображення соціального досвіду / О. В. Сергієнко // Мова і культура: матеріали VI міжнародної наукової конференції. – Т. I. Філософія мови та культури. – К. : Collegium, 1998. – 123-126.

Скупейко 2010 – Скупейко Л. Прометей vs Христос: феноменологія трагічної свідомості (в рецепції Лесі Українки) / Л. Скупейко // Біблія і культура : [науково-теоретичний журнал / за ред. А. Є. Нямцу]. – Вип. 14. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – С. 68-75.

СУМ 1970-1980 – Словник української мови: в 11 т. – К. : Наукова думка, 1970-1980. Далі посилаємося на це видання в тексті [СУМ], цифри в дужках позначають том і сторінку.

Трубачев 1999 – Трубачев О. Н. Безымянность как имя / О. Н. Трубачев // Вопросы языкознания. – 1999. – № 3. – С. 3-19.

Тур 1999 – Тур В. Епітети-кольороназви в поезії Лесі Українки / В. Тур // Науковий вісник Волин. держ. ун-ту імені Лесі Українки. – 1999. – № 15. – С. 11-13.

Українка Леся 1963-1965 – Українка Леся. Твори: в 10 т. / Леся Українка.– К. : Держлітвидав, 1963-1965. Тут і далі цитуємо за цим виданням, із позначенням тому і сторінки.

Фролова 2008 – Фролова І. Є. Репрезентація конфронтаційної мовленнєвої взаємодії у персонажному мовленні художніх творів / І. Є. Фролова // Сучасні дослідження з іноземної філології : зб. наукових праць. – Вип. 6. – Ужгород : Папірус-Ф, 2008. – С. 117-122.

Шанский 1971 – Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка : пособие для учителя / под ред. С. Г. Бархударова. – Изд. 2-е, испр. и доп. / Н. М. Шанский, В. В. Иванов, Т. В. Шанская. – М. : Просвещение, 1971. – 542 с.

Шевчук 2011 – Шевчук В. У школі Івана Франка / В. Шевчук // Дзвін. – 2011. – Ч. 8. – С. 130-136.

Щерба 1957 – Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку / Л. В. Щерба. – М. : Госучпедгиз, 1957. – 187 с.

Szewczyk 1993 – Szewczyk L. M. Nazewnictwo literackie w twórczości Adama Mickiewicza / L. M. Szewczyk. – Bydgoszcz : [б. в.], 1993. – 210 с.

Література до другого розділу

Основна

Винокур 1991 – Винокур Г. О. О языке художественной литературы / Г. О. Винокур. – М. : Высшая школа, 1991. – 448 с.

Войчишин 1993 – Войчишин Ю. «... Ярий крик і біль тужавий»: Поетична особистість Євгена Маланюка / Ю. Войчишин. – К. : Либідь, 1993. – 163 с.

Єрмоленко 1999 – Єрмоленко С. Біль слова Є. Маланюка // Нариси з української словесності (Стилістика та культура мови) / С. Єрмоленко. – К. : Довіра, 1999. – С. 203-210.

Ковалів 1991 – Ковалів Ю. Євген Маланюк / Ю. Ковалів // Слово і час. – 1991. – № 8. – С. 3-5.

Куценко 1991 – Куценко Л. Співець степової Еллади / Л. Куценко // Дзвін. – 1991. – № 7. – С. 138-141.

Потебня 1993 – Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – К. : Синто, 1993. – 192 с.

Словник 1997 – Літературознавчий словник-довідник / укл. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. (Nota bene).

Циховська 2008 – Циховська А. Катастрофічні мотиви у творчості Є. Маланюка і Ю. Лободовського / А. Циховська // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 8-12.

Додаткова

Арнольд, Банникова 1972 – Арнольд И. В., Банникова И. А. Лингвистический и стилистический контекст / И. В. Арнольд, И. А. Банникова // Стиль и контекст. – Л., 1972. – С.1-13.

Ахматова 2000 – Ахматова А. Проза поэта / А. Ахматова. – М.: Вагриус, 2000. – 318 с.

Балли 1961 – Балли Ш. Французская стилистика / Ш. Балли. – М.: Изд-во иностр. литературы, 1961. – 394 с.

Барабаш 1990 – Барабаш С. Категорія національного і загальнолюдського в ліриці Євгена Маланюка / С. Барабаш // Тези республіканської науково-практичної конференції. – Донецьк, 1990. – С. 100-102.

Бахтин 1986 – Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худож. литература, 1986. – 543 с.

Белей 2001 – Белей Л. Джерельна база української літературно-художньої антропонімії кінця XVIII-XX ст. / Л. Белей // Українське і слов'янське мовознавство: міжнародна конференція на честь 80-річчя проф. Й. Дзендзелівського: зб. наукових праць. – Вип. 4. – Ужгород : Вид-во Ужгород. нац. ун-ту, 2001. – С. 89-91.

Блок 1961 – Блок А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. – Т. 2 / А. Блок. – Л. : Советский писатель, 1961. – 490 с.

Болотнова 2009 – Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: [учеб. Пособие]. – 4-е изд. / Н. С. Болотнова. – М. : Флинта: Наука, 2009. – 520 с.

Виноградов 1947 – Виноградов В. В. Русский язык (Грамматическое учение о слове) / В. В. Виноградов. – М.-Л. : Госучпедгиз, 1947. – 784 с.

Гаспаров 2001 – Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики / М. Л. Гаспаров. – СПб. : Азбука, 2001. – 480 с.

Гиндин 1993 – Гиндин С. И. Программа поэтики нового века (О теоретических поисках В. Я. Брюсова в 1890-е годы) / С. И. Гиндин // Серебряный век в России. – М. : Радикс, 1993. – С. 87-116.

Гинзбург Л. Опыт философской лирики // Поэтика / Л. Гинзбург. – Л. : Academia, 1929. – С. 85-102.

Григорьев 1973 – Поэт и слово. Опыт словаря / сост. М. А. Бакина, Л. А. Владимирова, В. П. Григорьев,

М. В. Найденова, Е. А. Некрасова, В. В. Пчелкина [под ред. В. П. Григорьева] / В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1973. – 456 с.

Єрмоленко 2009 – Єрмоленко С. Я. Естетизація слова-поняття *вітер* / С. Я. Єрмоленко // Науковий вісник Чернів. нац. ун-ту: зб. наукових праць [наук. ред. Б. І. Бунчук]. – Вип. 455-457: Слов'янська філологія. – Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2009. – С. 280-286.

Жулинський 2008 – Жулинський М. Він знав, як багато важить слово... / М. Жулинський. – К. : Вид. центр «Просвіта», 2008. – 136 с.

Журавлев 1991 – Журавлев А. П. Звук и смысл: книга для внеклассного чтения учащихся старших классов. – Изд 2-е, испр. и доп. / А. П. Журавлев. – М. : Просвещение, 1991. – 160 с.

Иванов 1987 – Иванов Вяч. Вс. Поэтика Романа Якобсона // Якобсон Р. Работы по поэтике / Вяч. Вс. Иванов. – М. : Прогресс, 1987. – С. 5-22.

Карасик 2004 – Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.

Каторож 2000 – Каторож Н. Стилiстичне використання сакральної лексики та бiблiйних висловiв у поезiї Євгена Маланюка / Н. Каторож // Християнство й українська мова: матеріали наукової конференції. – Київ, 5-6 жовтня 2000 р. – Л., 2000. – С. 500-509.

Краснова 1973 – Краснова Л. Поэтика Александра Блока. Очерки / Л. Краснова. – Львов : Изд-во Львов. ун-та, 1973. – 233 с.

Краснова 1999 – Краснова Л. Фонетична гра на рівні сенсу у віршах Л. Костенко / Л. Краснова // Науковий вісник Волин. держ. ун-ту. Філологічні науки. – 1999. – Вип. 13. – С. 168-173.

Кухаренко 2004 – Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту / В. А. Кухаренко. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 212 с.

Маланюк 1991 – Маланюк Є. Земна Мадонна. Вибране / Є. Маланюк. – Братислава, Пряшів, Лондон : Словацьке пед. вид-во у Братиславі, відділ літератури в Пряшеві, Фондація Олега Ольжича у Лондоні, 1991. – 450 с.

Маланюк 1992 – Маланюк Є. Поезії / Є. Маланюк. – Львів : УПІ ім. Івана Федорова; «Фенікс Лтд», 1992. – 686 с.

Мамардашвили 2002 – Мамардашвили М. Лекції по античній філософії / М. Мамардашвили. – М. : Аграф, 2002. – 320 с.

Михалев 1995 – Михалев А. Б. Теорія фоносемантичного поля: автореф. дис. ... д-ра філол. наук / А. Б. Михалев. – Краснодар, 1995. – 38 с.

Неврлий 1991 – Неврлий М. Поет боротьби й вселюдських ідеалів / М. Неврлий // Маланюк Є. Земна Мадонна. – Указ. вид. – С. 6-34.

Оляндер 2001 – Оляндер Л. Свобода і не-свобода в оповіданні Лесі Українки «Жаль»: способи зображення і вираження / Л. Оляндер // Філологічні студії. – Луцьк, 2001. – № 1. – С. 39-43.

Павлович 1991 – Павлович Н. В. Парадигми образів в руському поетичному мові / Н. В. Павлович // Вопросы языкознания. – 1991. – № 3. – С. 100-115.

Пастернак 1990 – Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 3 / Б. Пастернак. – М. : Худож. література, 1990. – 734 с.

Пастернак 1991 – Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 4. / Б. Пастернак. – М. : Худож. література, 1991. – 910 с.

Поэтический мир Б. Пастернака (книга стихов «Когда разгуляется») / [сост. Л. В. Бублейник, Л. К. Оляндэр]. – Луцк: Луцкий гос. пед. институт имени Леси Украинки, 1993. – 38 с.

Пригодій С. М. Літературний імпресіонізм в Україні та США / С. М. Пригодій. – К. : Нора-прінт, 1998. – 312 с.

Савченко 1978 – Савченко А. Н. Образно-эмоциональная функция речи и поэтическая речь / А. Н. Савченко. – Ростов : Изд-во Ростов. ун-та, 1978. – 128 с.

Салига 1992 – Салига Т. Залізних імператор строф... // Маланюк Є. Поезії / Т. Салига. – Львів : УПІ ім. Івана Федорова; «Фенікс Лтд», 1992. – С. 3-30.

Селиванова 2000 – Селиванова Е. А. Когнитивная ономазиология / Е. А. Селиванова. – К. : Фитосоциоцентр, 2000. – 248 с.

Слышкин 2000 – Слышкин Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г. Г. Слышкин. – М. : Academia, 2000. – 128 с.

ССУМ 1999-2000 – Словник синонімів української мови: в 2 т. / А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, С. І. Головащук та ін. – К.: Наукова думка, 1999-2000. – (Словники України). Далі: ССУМ, з позначенням тому та сторінки.

СУМ 1970-1980 – Словник української мови: в 11 т. – К. : Наукова думка, 1970-1980. Далі посилаємося на це видання [СУМ], цифри в дужках позначають том і сторінку.

Тищенко 1998 – Тищенко О. Терміни як виражальні засоби індивідуально-авторського трактування сутності митця та процесу творчості у поезіях Є. Маланюка / О. Тищенко // Українська термінологія і сучасність: зб. наукових праць [відп. ред. Л. Симоненко]. – К. : Київ. нац. екон. ун-т, 1998. – С. 184-187.

Токарський 2009 – Токарський Р. Семантична конотація і відкрита дефініція значення / Р. Токарський // Волинська філологічна: текст і контекст. Інтертекстуальність у системі художньо-філософського мислення: теоретичні й історико-літературні виміри: зб. наукових праць / упорядкув. Л. К. Оляндер. – Вип. 7. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. – С. 336-353.

Шведова 1999 – Шведова Н. Ю. Теоретические результаты, полученные в работе над «Русским семантическим словарем» / Н. Ю. Шведова // Вопросы языкознания. – 1999. – № 1. – С. 3-10.

Шмелев 1973 – Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики / Д. Н. Шмелев. – М. : Наука, 1973. – 280 с.

Якобсон 1987 – Р. Якобсон. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М. : Прогресс, 1987. – С. 324-338.

Якубинский 1986 – Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование [отв. ред. А. А. Леонтьев] / Л. П. Якубинский. – М. : Наука, 1986. – 207 с.

Література до третього розділу

Основна

Барабаш 2003 – Барабаш С. Етика поетичного живопису Ліни Костенко / С. Барабаш // Українська мова та література. – 2003. – № 17. – С. 24-26.

Варава 2008 – Варава О. Естетичний ідеал Ліни Костенко як міра духовності авторки / О. Варава // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наукових праць. – Вип. 31. – Ч. 1.– К. : Твім інтер, 2008. – С. 477-483.

Гавриленко 2008 – Гавриленко С. Специфіка інтерпретації ключових рис української ментальності в драматичній поемі Л. Костенко «Дума про братів неазовських» / С. Гавриленко // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наукових праць. – Вип. 31.– Ч. 2. – К. : Твім інтер, 2008. – С. 520-528.

Єрмоленко 2010 – Єрмоленко С. Я. Інтелектуалізація сучасної літературної мови в поезії Ліни Костенко / С. Я. Єрмоленко // Словотворчість шістдесятників. Ліна

Костенко. Микола Вінграновський: зб. наукових праць [відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острог: Вид-во НаУ «Острозька академія», 2010. – С. 41-54.

Ковалевський 2005 – Ковалевський О. Український комплекс «вірності-зради» у контексті ліро-епічних творів Ліни Костенко / О. Ковалевський // Київ. – 2005. – № 2. – С. 144-153.

Кошарська 1994 – Кошарська Г. Д. Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності [пер. з англ.] / Г. Д. Кошарська. – К. : КМ Academia, 1994. – 165 с.

Краснова 2001 – Краснова Л. Поетика Ліни Костенко [посібник зі спецкурсу: українська література, теорія літератури. Вид. друге, доп. і випр.] / Л. Краснова – Луцьк : Волинська обл. друкарня, 2001. – 192 с.

Мішеніна 2007 – Мішеніна Т. Семантико-граматична організація метафори в поетичному мовленні Ліни Костенко / Т. Мішеніна // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наукових праць [відп. ред. А. В. Козлов]. – Вип. 28. – Ч. II. – К. : Твім інтер, 2007. – С. 202-211.

Саєнко 2005 – Саєнко В. П., Генова Є. Д. Поетика синестетичності у віршованому романі Ліни Костенко «Берестечко» / В. П. Саєнко, Є. Д. Генова // Мова і культура. – Вип. 8. – Т. VI. – Ч. I. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2005. – С. 363-374.

Додаткова

Ашукин 1966 – Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова, литературные цитаты, образные выражения / Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М. : Худож. литература, 1966. – 823 с.

Бахтин 1986 – Бахтин М. Литературно-критические статьи / М. Бахтин. – М. : Худож. литература, 1986. – 543 с.

Болотнова 2009 – Болотнова Н. С. Филологический анализ текста : учеб. пособие / Н. С. Болотнова.– Изд 4-е. – М. : Флинта: Наука, 2009. – 520 с.

Великий тлумачний 2007 – Великий тлумачний словник сучасної української мови [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел] / В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: Вид-во ВТФ «Перун», 2007. – 1736 с.

Виноградов 1963 – Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963.– 256 с.

Войтенко 2008 – Войтенко Г. Духовні мотиви в драматичній поемі Ліни Костенко «Дума про братів неазовських» / Г. Войтенко // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наукових праць. – Вип. 31. – Ч. 1.– К. : Твім інтер, 2008. – С. 509-515.

Выготский 1998 – Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 480 с.

Гаспаров 1996 – Гаспаров Б. М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.

Гончаренко 2008 – Гончаренко О. Інтерпретація козаччини в українських народних баладах / О. Гончаренко // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наукових праць [відп. ред. А. В. Козлов]. – Вип. 32. – Ч. 2. – К. : Твім інтер, 2008. – С. 109-123.

Грінченко 1958-1959 – Грінченко Б. Д. Словарь української мови: в 4 т. / Б. Д. Грінченко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1958-1959. 3 вид. 1907-1909 рр.

Губарева 2002 – Губарева Г. А. Семантика та стилістичні функції кольоративів у поетичній мові Ліни Костенко: автореф. дис. ... канд. філол. наук / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна / Г. А. Губарева. – Харків, 2002. – 18 с.

Дишлюк 2003 – Дишлюк І. М. Лексико-семантичне вираження концепту «природа» у поетичній мові Ліни

Костенко: автореф. дис. ... канд. філол. наук / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна / І. М. Дишлюк. – Харків, 2003. – 16 с.

Єрмоленко 2009 – Єрмоленко С. Я. Інтелектуалізація в поезії Ліни Костенко / С. Я. Єрмоленко // Наук. записки. Серія «Філологія». – Острого: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія». – Вип. 12. – 2009. – С. 127-138.

Іваничук 2009 – Іваничук Р. Мусимо творити відважно й талановито / Р. Іваничук // Літературна Україна. – 2009 – 5 лютого. – С. 3.

Карасик 2004 – Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – М. : Гнозис, 2004. – 390 с.

Кассирер 2002а – Кассирер Э. Философия символических форм. – Т. 1. Язык / Э. Кассирер. – М.-СПб. : Университетская книга, 2002. – 270 с.

Кассирер 2002б – Кассирер Э. Философия символических форм. – Т. 3. Феноменология познания / Э. Кассирер. – М.-СПб. : Университетская книга, 2002. – 396 с.

Коломієць 2008 – Коломієць Н., Яременко Н. Художня модель світу в дитячій поезії Ліни Костенко / Н. Коломієць, Н. Яременко // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наукових праць [відп. ред А. В. Козлов]. – Вип. 31.– Ч. 2. – К.: Твім інтер, 2008. – С. 209-216.

Коптілов 2001 – Коптілов В. В. Поезія музики і мовчання (Передмова // Внутрішній простір [пер. з франц.]. – К. : Юніверс, 2001. – С. 1-10.

Костенко 1989 – Костенко Л. В. Вибране / Л. В. Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.

Костенко 1999 – Костенко Л. В. Берестечко: Історичний роман / Л. В. Костенко. – К. : Укр. письменник, 1999. – 157 с.

Ладижець 2008 – Ладижець Н. Д. Модальні частки як засіб вираження емоцій і суб'єктивного відношення до змісту висловлювання в німецькій мові / Н. Д. Ладижець // Сучасні

дослідження з іноземної філології: зб. наукових праць. – Вип. 6. – Ужгород : Папірус-Ф, 2008. – С. 479-484.

Латинський 2004 – Латинський В. Уроки Ліни Костенко / В. Латинський // Укр. мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – № 2. – С. 201-202.

Леонтьев 1990 – Леонтьев А. А. Внутренняя речь / А. А. Леонтьев // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 85.

Лис 2006 – Лис А. Мотив огня в поэзии Ф. И. Тютчева / А. Лис // История и современность в русской литературе [ред К. Prus]. – IV. – Rzeszów : Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2006. – S. 28-40.

Лисиченко 2007 – Лисиченко Л. Людина і мовна картина світу / Л. Лисиченко // Ритми сучасної філології: до 50-річчя професора Т. А. Космеди: зб. наукових статей / упор. Ф. С. Бацевич. – Львів : ПАІС, 2007. – С. 129-143.

Литвин 2009 – Литвин М. Добрий вечір тобі, пане-господарю! / М. Литвин // Літературна Україна. – 2009. – 1 січня.

Лотман 2001 – Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – С. Петербург : Искусство-СПБ, 2001. – 704 с.

Лотман 1997 – Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // Русская словесность: антология [под ред. В. П. Нерознака]. – М. : Academia, 1997. – С. 202-205.

Любар 2004 – Любар О. Духовно-педагогічний вимір поетичної творчості Ліни Костенко / О. Любар // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наукових праць [відп. ред. А. В. Козлов]. – Вип. 18. – Ч. 1. – К. : Акцент, 2004. – С. 102-106.

Маслова 2003 – Маслова В. Слово – серебро, молчание – золото: поэтика молчания / В. Маслова // Беларуска-руська-польскае супастаўляльнае мовазнаўства, літаратуразнаўства, культуралогія: матэрыялы VI міжнароднай навуковай

канферэнцыі. – Віцебск, Віцебскі універсітэт, 15-17 мая 2003 г. – Ч. I. – С. 143-145.

Матчук 2010 – Матчук А. Л. Поетика збірки «Бузиновий цар» Ліни Костенко / А. Л. Матчук // Словотворчість шістдесятників. Ліна Костенко. Микола Вінграновський: зб. наукових праць [відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010. – С. 55-61.

Мельник 1999 – Мельник М. Р. Ономастика творів Ліни Костенко: автореф. дис. ... канд. філол. наук / Одеський держ. ун-т / М. Р. Мельник. – Одеса, 1999. – 18 с.

Муляр 2003 – Муляр С. П. Колористична семантика в структурі російського художнього тексту (мова поезії 70-80-х рр. ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук / Київський держ. ун-т ім. Тараса Шевченка / С. П. Муляр. – К., 2003. – 19 с.

Нетребчук 2005 – Нетребчук Л. М. Мовний образ простору України в поезіях Ліни Костенко / Л. М. Нетребчук // Мова і культура. – Вип. 8. – Т. VI. – Ч. I. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2005. – С. 359-363.

Новиков 1982 – Новиков Л. А. Семантика русского языка / Л. А. Новиков – М. : Высшая школа, 1982. – 272 с.

Петрова 2003 – Петрова Л. П. Власне ім'я як засіб інтелектуалізації поетичного мовлення (на матеріалі поезій Ліни Костенко): автореф. дис. ... канд. філол. наук / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна / Л. П. Петрова. – Харків, 2003. – 18 с.

Рева 2008 – Рева Л. Концептуальні парадигми в неореалістичній та символістській українській та російській літературі I третини ХХ століття / Л. Рева // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наукових праць [відп. ред. А. В. Козлов]. – Вип. 32. – Ч. 1. – К. : Твім інтер, 2008. – С. 144-155.

Савчук 2008 – Савчук Р. І. Внутрішнє мовлення персонажа в оповідному просторі інтрагомодієгетичної

оповіді (на матеріалі роману Ф. Саган «Un certain sourire») / Р. І. Савчук // Сучасні дослідження з іноземної філології: зб. наукових праць. – Вип. 6. – Ужгород : Папірус-Ф, 2008. – С. 368-373.

Салига 2008 – Салига Т. «Віддайте мені дощ, віддайте мені тишу» («Вольтова дуга» слова Ліни Костенко) / Т. Салига // Літературна Україна. – 2008. – 17 липня. – С. 5.

Салига 2010 – Салига Т. «... Я – гнівний меч, що від Дніпра до зізд...» / Т. Салига // Літературна Україна. – 2010. – 15 квітня. – С. 1, 6.

ССУМ 1999-2000 – Словник синонімів української мови: в 2 т. [А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, С. І. Головащук та ін.]. – К. : Наукова думка, 1999-2000.

СУМ 1970-1980 – Словник української мови: в 11 т. – К. : Наукова думка, 1970-1980. Далі посилаємося на це видання [СУМ], цифри в дужках позначають том і сторінку.

Тарнашевська 2005 – Тарнашевська Л. Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду / Л. Тарнашевська // Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 42-45.

Троицкий 1964 – Троицкий В. Ю. Стилизация / В. Ю. Троицкий // Слово и образ : сб. статей / сост. В. В. Кожевникова. – М. : Просвещение, 1964. – С. 164-194.

Фасмер 1964 – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / М. Фасмер. – Т. 1. – М. : Прогресс, 1964. – 563 с.

Фатеева – Фатеева Н. А. Автокоммуникация как способ развертывания лирического текста / Н. А. Фатеева // Филологические науки. – 1995. – № 2. – С. 53-63.

Филологический сборник 1995 – Филологический сборник : к 100-летию со дня рождения академика В. В. Виноградова. – М. : Институт русского языка РАН, 1995. – 430 с.

Цапук 2010 – Цапук І. В., Вокальчук Г. М. Семантичне розмаїття авторських новотворів у поезії Ліни Костенко / І. В. Цапук, Г. М. Вокальчук // Словотворчість шістдесятників. Ліна Костенко. Микола Вінграновський: зб. наукових праць [відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острогоз : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010. – С. 62-69.

Шанский Н. М. Среди поэтических строк Б. Л. Пастернака / Н. М. Шанский // Русский язык в школе. – 1989. – № 6. – С. 60-64.

Щерба 1957 – Щерба Л. В. О частях речи в русском языке // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. – М. : Учпедгиз, 1957. – С. 63-84.

Щирова 2008 – Щирова И. А. Эволюция лингвистики текста: к вопросу о выходе в междисциплинарный контекст / И. А. Щирова // Номинация и дискурс: материалы международной научной конференции, Минск, 8-9 ноября 2006 г. [отв. ред. З. А. Харитончик, Е. Г. Задворная, А. В. Зубов и др.]. – Мн. : МГЛУ, 2006. – С. 58-59.

Głowiński 2002 – Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich [red J. Sławiński]. – Wrocław, Warszawa, Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, 2002. – 706 s.

Handke 1993 – Handke R. Styl artystyczny / R. Handke // Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Współczesny język polski. – Wrocław : [б. в.], 1993. – S. 35-145.

Prus 1990 – Prus K. Liryka Fiodora Tiutczewa. Charakterystyka gatunków / K. Prus. – Rzeszów : [б. в.], 1990. – 307 s.

Лексикографічні джерела

Великий тлумачний словник сучасної української мови [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел] / В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: Вид-во ВТФ «Перун», 2007. – 1736 с.

Грінченко Б. Д. Словарь української мови: в 4 т. / Б. Д. Грінченко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1958-1959. 3 вид. 1907-1909 рр.

Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : Вид. центр «Академія», 1997. – 752 с. (Nota bene).

Николаюк 1998 – Николаюк Н. Г. Библийское слово в нашей речи : [словарь-справочник] / Н. Г. Николаюк. – СПб. : ООО «Светлячок», 1998. – 448 с.

Словник синонімів української мови: в 2 т. – К. : Наукова думка, 1999-2000.

Словник української мови: в 11 т. – К. : Наукова думка, 1970-1980.

Літературні тексти

Костенко 1989 – Костенко Л. В. Вибране / Л. В. Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.

Костенко 1999 – Костенко Л. В. Берестечко: Історичний роман / Л. В. Костенко. – К. : Укр. письменник, 1999. – 157 с.

Маланюк 1991 – Маланюк Є. Земна Мадонна. Вибране / Є. Маланюк. – Братислава, Пряшів, Лондон : Словацьке пед. вид-во у Братиславі, відділ літератури в Пряшеві, Фондація Олега Ольжича у Лондоні, 1991. – 450 с.

Маланюк 1992 – Маланюк Є. Поезії / Є. Маланюк. – Львів : УПІ ім. Івана Федорова; «Фенікс Лтд», 1992. – 686 с.

Українка Леся. Твори: в 10 т. / Леся Українка.– К. : Держлітвидав, 1963-1965.

