

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Володимир Калашник

Людина та образ у світі мови

вибрані статті

Харків
2011

УДК 811.161.2(081)
ББК 81.2Укр я44
К 17

Упорядники

Галина Губарева, Роман Трифонов, Олена Якименко

Рецензент

Нелюба Анатолій Миколайович, доктор філологічних наук,
професор кафедри української мови Харківського національного
університету імені В. Н. Каразіна

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(Прот. окол. № 4 від 29 квітня 2011 року)*

Калашник В. С.

К 17 Людина та образ у світі мови : вибрані статті / Володимир
Калашник. — Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2011. — 368 с.
ISBN 978-966-623-766-1

Збірник містить наукові праці різноманітної мовознавчої
проблематики, написані протягом чотирьох десятиліть. Вони були
свого часу опубліковані в різних виданнях і вперше виходять під
однією обкладинкою, даючи загальне уявлення про дослідницьке
видноколо вченого та принципи його наукового пошуку.

**УДК 811.161.2(081)
ББК 81.2Укр я44**

ISBN 978-966-623-766-1

© Харківський національний
університет імені В. Н. Каразіна, 2011

© Калашник В. С., 2011

© Літвінова О. О., макет обкладинки, 2011

ЗМІСТ

ПЕРЕДНЄ СЛОВО ПРО НАУКОВЦЯ

Хист вражати стилістичними відкриттями	6
Le sens de parole	8

3 ІСТОРІЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ЛІНГВІСТИКИ

Ставлення Олександра Потебні до української мови та завдань її вивчення в оцінці Юрія Шевельова	13
Феномен Тараса Шевченка в історії української літератури та літературної мови (за матеріалами статті Юрія Шереха «Критика поетичним словом») ¹	18
Про етимологічні студії Миколи Наконечного	24
Погляди на двомовність у соціолінгвістичних студіях Олександра Потебні та його послідовників	27
Філософія словесного образу в працях Олександра Потебні	32
Українська поезія ХХ століття в наукових студіях Юрія Шевельова: від Тичини — до Стуса*	37
Сербський фольклор у дослідженнях Олександра Потебні*	43
Питання естетики мови в працях Леоніда Булаховського	50

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

«Пісня про Сокола» Максима Горького в українських перекладах (лінгвостилістичні спостереження)	57
Експресивно-емоційний аспект мови художнього перекладу (на матеріалі українських перекладів ранніх творів Максима Горького)	64
Не згасити сяйво першотвору	70
Струни перекладацької ліри (з творчої майстерні Романа Лубківського)*	75
Пушкінські сонети в перекладі Дмитра Павличка	82
Про адекватність і безеквівалентність у художньому перекладі (спостереження над мовою детективних оповідань Едґара По в українських перекладах)*	86

¹ Статті, назви яких позначені зірочкою «*», написані у співавторстві

ЛІНГВОПОЕТИКА

Мовні засоби лірики Андрія Малишка (із спостережень над поезіями циклу «Дорога під яворами»).....	94
Поетичний фразеологізм у словесно-образній системі (постановка питання у зв'язку з концепцією Олександра Потебні).....	101
Символіка образно-смыслових єдностей у поетичній мові Івана Драча.....	106
Афористичність поетичної мови Дмитра Павличка	110
Становлення та сучасне функціонування поетичного образу <i>калиновий міст</i> * ..	113
Поетичні афоризми Тараса Шевченка (спроба типології).....	123
Розвиток сучасної української мови в естетичному напрямі	130
Епітет у поетичному ідіостилі Василя Стуса*	136
Експресивність лексико-фразеологічних засобів стилю українських народних дум (у світлі фольклористичних поглядів Павла Житецького)*	139
Динаміка семантики епітетних структур в українській ліриці 1900–1930-х років* ..	147
Образно-смыслова єдність як засіб і знак у поетичній мовній картині світу.....	152
Мова поезії і картина світу.....	162
Мовностилістичні особливості художньої критики Марії Білоус-Гарасевич.....	167
Поетичний словотвір Яра Славутича (на матеріалі поеми «Моя доба»)	172
Концепт «доля» в поетичній картині світу Тараса Шевченка	175
Пам'ятний напис письменника на книжці як тип тексту: комунікативно-стилістичний аспект	179
Поезія як чинник розвитку мови в естетичному напрямі.....	185
Словесний образ України в поемі Івана Багряного «Золотий бумеранг»	190
Мовна репрезентація зіткнення етнічних концептосфер у драматичній поемі Лесі Українки «Бояриня»	195
Оказіональне словотворення як спосіб концептуалізації художнього світу поета (за ідіостиліями Василя Стуса, Миколи Вінграновського, Степана Сапеляка).....	200
Фольклоризм як знак національної культури та його рецепції в новітній українській поезії*	207
Фразеологія як чинник формування художнього світу поезії і прози Миколи Вінграновського*	215
Інтертекстуальність як стилетвірний чинник у поемах Івана Світличного	221
Українські народнопоетичні символи у фольклорній та індивідуальних художніх картинах світу*	227
Внутрішній монолог як засіб характеристики головного героя в поемі-симфонії Павла Тичини «Сковорода»*	233
Експресивний синтаксис як стильова домінанта мови щоденника Костянтина Москальця «Келія чайної троянди. 1989–1999»*	239

Мовна особистість митця в індивідуально-авторській поетичній картині світу (спостереження над лірикою збірки Анатолія Мойсієнка «Спалені камені»).....	248
Поезія Бориса Грінченка «Перша жінка (народна легенда): міфологічні витоки, ідейно-художні особливості*.....	253
Функціонально-семантичне поле аспектуальності в ідіостилі (за матеріалами ліричної поезії Василя Борового та Петра Ротача).....	257
Епітет як художньо-сміслова домінанта поеми Івана Світличного «Курбас»*.....	263
Значення і смисл поетичного слова в лінгвістичному вимірі*.....	267
Образ слова в ліриці Миколи Руденка.....	275
Мовно-естетичні знаки <i>душа</i> — <i>печаль</i> — <i>слово</i> у поетичному світі Ліни Костенко*.....	277
Образне слово автора «Образів рідної мови».....	282

СОЦІОЛІНГВІСТИКА. КУЛЬТУРА МОВИ. МЕТОДИКА

Навчання української мови на російськомовній основі (комплексний підхід і контрастивна методика).....	285
Проблеми функціонування сучасної української мови як державної.....	292
Тверда вимова зубних приголосних перед [i] в сучасній українській мові (теоретичний та ортологічний аспекти).....	295
Питання про самобутність української мови й літератури в російській науковій думці початку ХХ ст.*.....	300

ЛЕКСИКОЛОГІЯ. ФРАЗЕОЛОГІЯ. АФОРИСТИКА

Афористичний вислів як семантичний і стилістичний компонент усного мовлення.....	307
Естетичний аспект розвитку мови: здобутки української поетичної фразеології та афористики.....	311
Наріжні терміни радіології*.....	316
Українська радіологічна термінологія: історія, проблеми й перспективи (уривки)*.....	324
Проблеми перекладу медичної термінології*.....	328
Усталені звороти з лексичним компонентом на позначення кольору в українській загальномовній та діалектній фразеології*.....	334
Фразеографічні набутки «Словаря української мови» за редакцією Бориса Грінченка.....	339
Лексико-семантична група «змії» в сучасній українській мові: аспекти діахронічного аналізу*.....	345
Фразеосемантичне поле «зовнішній вигляд людини» в східнослов'янських і степових говірках Донбасу.....	352
Список праць В. С. КАЛАШНИКА, виданих у 2006–2011 рр.	362

ПЕРЕДНЄ СЛОВО ПРО НАУКОВЦЯ

Хист вражати стилістичними відкриттями

В одній із своїх наукових праць Володимир Семенович Калашник цитує, хоч і не дослівно, Едварда Сепіра: структура мови дозволяє таке поєднання понять, яке вражає нас як стилістичне відкриття. Цей вислів не випадково зацікавив відомого вченого, доктора філологічних наук, професора, академіка АН вищої школи України, завідувача кафедри української мови одного з провідних вишів України — Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна — Володимира Семеновича Калашника, адже в працях, присвячених вивченню поетичної мови, він неодноразово вражав читача своїми стилістичними відкриттями. І так само не випадково дослідник мови поетичних текстів став відомим поетом, творчість якого сьогодні є об'єктом літературознавчого і лінгвістичного аналізу.

Фразеологія та лінгвостилістика з їх різноманітною проблематикою постійно перебувають у полі наукового зору харківського вченого. У монографії «Фразотворення в українській поетичній мові радянського періоду» (1985) дослідник об'єктивно визначив основні елементи словесно-образної системи поетичної мови і здійснив дуже вдалу спробу типологічного аналізу поетичного фразотворення як процесу формування смислових єдностей художнього змісту. Упевнено можемо стверджувати, що в цій проблематиці вчителем В. Калашника був і залишається О. Потебня, зокрема як автор досліджень із поезики та естетики.

Мовознавця цікавлять у першу чергу надслівні засоби образності: метафоризовані структури, власне фразеологізми, перифрази, символи, афоризми тощо. В. Калашник легко й переконливо встановлює в досліджуваних текстах сучасних і давніших поетів традиційні та новаторські засоби словесно-образної системи тексту. Він доречно використовує досвід ще одного знавця-практика поетичного мовлення, фразеографа і стиліста Івана Франка, розвиває за сучасним літературним процесом ідеї його праці «Із секретів поетичної творчості».

І за науковими дослідженнями, в лекціях, у виступах на наукових конференціях, у дискусіях з питань мови та її функціональних стилів відчувається глибока обізнаність В. Калашника з працями провідних фразеологів, теоретиків поетичної мови, стилістів і літературознавців.

У побуті й праці, в людських взаєминах і поетичній творчості В. Калашник — естет у високому сенсі цього слова. Тому й у його наукових студіях переважає естетичний аспект, який забезпечується самим об'єктом лінгвостилістичних студій — поетичними текстами П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, В. Сосюри, А. Малишка, В. Мисика, Д. Павличка, І. Драча, М. Вінграновського, Л. Костенко, Б. Олійника, В. Симоненка та ін. Таких різних і таких талановитих! Слово і образ, естетика поезики і поетика естетики, експресія поетичного слова, його естетична перспектива, мовна норма і стиль — ось питання, які висвітлює у своїх дослідженнях професор В. Калашник.

Володимир Калашник як науковий керівник уводить у науковий світ своїх аспірантів, які успішно захищають роботи з лексикології та фразеології української мови, термінознавства, стилістики художньої мови. Він є для них не лише завідувачем кафедри, а й надійним і щирим колегою. Під його керівництвом була підготовлена й успішно захищена докторська дисертація Ж. Колоїз «Оказіональна деривація: теоретичний та функціонально-прагматичний аспекти» (2007). Як офіційний опонент Володимир Семенович Калашник «благословив» понад два десятки вчених для отримання ступенів кандидата і доктора філологічних наук.

Не знижує професор планки й у своїй праці для студентів, навчаючи їх у спецкурсах та наукових семінарах особливого бачення тексту, зокрема поетичного, з метою сформувати в них не лише фахові навички, а й характер філолога. У невеликому за обсягом посібнику «Особливості слововживання в поетичній мові» (1985), який актуальний донині, автор демонструє способи семантичного ускладнення слова в поетичній мові, синонімічного зближення та антонімічного відштовхування слів, оживлення первісного мотивування семантики слова, фонетичного та інтонаційного увиразнення слова у віршованому тексті тощо. Після навчання у відповідному науковому семінарі серед студентів обов'язково буде такий, що зрозуміє свою здатність стати поетом чи дослідником художньої мови, або такий, що більше не вважатиме віршування ремеслом.

Як учитель від початку своєї життєвої дороги і як викладач, наставник студентів нині, В. Калашник дбає про методичне забезпечення процесу вивчення української мови, зокрема й тими людьми, які ще ігнорують обов'язок знати державну мову. Зі своїми колегами по кафедрі, яку він очолює з 1986 року, Володимир Семенович підготував і видав низку навчальних посібників та лексикографічних праць (одноосібних і в співавторстві) з фразеології та лінгвостилістики, наприклад: «Фразеологія української мови» (1977), «Словник фразеологічних антонімів української мови» (2001, 2004, 2008); він є співавтором

і редактором «Тлумачного словника української мови» (2004, 2005), «Тлумачного словника української мови: Загальноживана лексика» (2009), «Тлумачного словника української мови: Фахова лексика» (2009), співавтором і співредактором «Російсько-українського словника з радіотехніки, радіоелектроніки та радіофізики» (2006), редактором інших лексикографічних видань останнього десятиріччя. Неабияку популярність мають «Самоучитель украинского языка» (1989, 1990, 1993), виданий у співавторстві з Ю. Ісиченком та А. Свашенко, «Русско-украинский разговорник» (1992, співавтори А. Опришко, А. Свашенко).

В. С. Калашиник, за нашими спостереженнями, щиро ділиться своїми науковими ідеями з колегами, спільно з ними реалізував низку наукових проєктів, передусім у галузі культури мови та термінознавства.

Від рідної Полтавщини Володимир Калашиник засвоїв співучість української мови, від рідної з 1967 року Харківщини — широчінь поглядів на все, що відбувається в суспільстві і в мовленні цього суспільства. Він ніколи не стоїть осторонь справ, які треба зробити задля розбудови українського мовного і морально-етичного простору, бо усвідомлює, що причетність до цього кожної особистості забезпечить добру перспективу.

Попереду — багато творчих задумів, особистих і колективних. Наукова громадськість чекає від професора В. Калашиника нових цікавих праць, талановитих поетичних збірок, бо в його текстах обов'язково будуть нові стилістичні відкриття.

Професор Надія Бабич
(м. Чернівці)

Le sens de parole

«Людина та образ у світі мови»... Назва цієї книги вибраних статей професора Володимира Калашиника містить чотири повнозначних слова — усі вони іменники. На лекціях зі стилістики української мови, що їх читав авторам цієї передмови Володимир Семенович у середині 1990-х років (автори навчалися на різних, але близьких у часі потоках), пригадуємо, йшлося і про питання стосовно доречності та стилістичної виправданості всіляких багатоіменникових конструкцій. Тож нині час спробувати обґрунтувати таку доречність у конкретному випадку.

Таке видання, як оця книга, крім простого збирання воедино розрізаних досі публікацій, виконує ще одну дуже важливу функцію — загальне окреслення напрямів наукової думки автора, побудова своєрідної системи координат, у яких ця думка перебуває. У цьому розумінні згадані чотири іменники, порушуючи класичну лінійність тексту, творять щось на зразок рози вітрів. Саме так і пропонуємо сприймати їх. Лишаємо читачеві самому проградуювати індивідуальний компас і співвіднести чотири поняття: людина, образ, мова, світ — з осями та напрямками. Головне ж, на наш погляд, у тому, що репрезентовані в збірнику статті відображують неповторні шляхи талановитого вченого саме в цих координатах.

І далі вже не поверхово, як на мапі, а уважно й безпосередньо роздивитись і пізнати ландшафт мовознавчої думки В. С. Калашника можна, знайомлячись із його студіями, об'єднаними у відповідні розділи. Починається цей збірник статтями, у центрі яких перебувають постаті визначних українських мовознавців, чия біографія пов'язана з Харковом і його класичним університетом. Річ тут не тільки в тому, що Володимир Семенович викладає студентам курс історії лінгвістичних учень в Україні і сам робить внесок у написання такої історії. Ідеться передусім про те, що В. Калашник уповні усвідомлює роль праці тих людей, про яких пише, у насиченості сьогочасного інтелектуального середовища, у рівні нашого мислення про мову, у вимогах до наукової праці та її результатів. Олександр Потєбня, Юрій Шевельов, Микола Наконечний, Леонід Булаховський... люди цілковито різних біографій, та й університет у їхньому житті був різним, хоч усе це — він, харківський провідний заклад вищої освіти. І якщо вже мати до їхнього світу об'єктивну територіальну причетність, то варто й інтелектуально повсякчас долучатися до думки, до наукової та життєвої позиції тих особистостей. Цим надихнуті і водночас про це нагадують праці В. С. Калашника з історії українського мовознавства.

Помітно, що і в спадку попередників, і у власних спостереженнях над мовою для професора Калашника особливо значущими є лінгвопоетичні та лінгвоестетичні аспекти. І ще в той час, коли далеко попереду були монографії й одне з чільних місць у думкопросторі харківської філології, цей інтерес у науковця вже сформувався. Інтерес до слова художнього, яке доречно розглядати не в системно-структурних параметрах, а в якнайширшому контексті — від реченнєвого до історичного. А максимально виразним і привабливим для дослідника на тому етапі став контекст іще й різномовний. Звідси виросла тема кандидатської дисертації — мова українських перекладів творів Максима Горького. Цю тему В. С. Калашник, тоді викладач кафедри української мови Харківського університету, сформулював для себе, почавши

працювати у вищій школі після дев'яти років успішної праці в школі середній. Свою роль відіграв і вищезгаданий історичний контекст (Максим Горький два літа наприкінці XIX століття провів у рідному селі Володимира Семеновича — Мануйлівці, і письменника там шанували не лише через всесоюзну «класичність», але й завдяки пам'яті про живі контакти), проте акцентувати варто передусім контекст науковий. З огляду на те, що йдеться про кінець 60-х — початок 70-х років, можемо сказати тепер (ризикуючи давати оцінки добі, коли нас самих навіть не було ще на світі): свою першу інтегральну тему дослідник-початківець таки може зарахувати собі в безперечний актив навіть із сьогоденного погляду. Належність Горького до соціалістичного канону, яка забезпечила позитивне сприйняття теми, не заперечує того, що його тексти, вагома частина літературного доробку, — це блискучий вияв романтичного світогляду, декларація активної особистості, наснаженої вірою в позитивне перетворення життя, що задекларовано в мові низки художніх творів. Не маємо сумніву: саме це вабило філолога Володимира Калашиника, романтичного й інтелектуального, сповненого бажання заглиблюватись у таке слово, яке суголосне прагненню до незвичайного, яскравого, непересічного в житті, — тим більше, що життя те було багато в чому затиснуте стандартами радянського ладу й вимогами до радянської людини. Частина кандидатської дисертації присвячена й функціонуванню та передачі українською мовою різнополюсних експресивних засобів (високих та низьких) і в більшою мірою реалістичній короткій прозі Горького, де дослідника цікавили зіткнення та взаємодія мовних одиниць різної маркованості в єдиному художньому макроконтексті. Ну а в цьому виданні пропонуємо читачеві розвідки, так би мовити, «раннього Калашиника про раннього Горького», де науковець ставив за мету простежити відтворення найважливіших точок вербальної напруги та експресії саме романтичних оригіналів в українських перекладах — українське звучання пристрасного пориву масштабно-легендарних горьківських персонажів.

Загалом розділ «Перекладознавство» в цьому збірнику засвідчує, що інтерес до перекладного слова не полишає В. С. Калашиника протягом тривалої наукової діяльності. Учений долучається до дискусії на сторінках журналу «Прапор», згодом оцінює нові набутки українських перекладачів зі слов'янських мов, ще згодом розмірковує над проблемами адекватності й безеквівалентності в художньому перекладі, і щоразу всі ці праці дозволяють бачити в малих, часткових випадках проєкції серйозних, проблемних питань, у теоретичному розв'язуванні яких варто прислухатись і до низки цінних зауважень, зроблених у поданих тут статтях.

Великий блок досліджень з лінгвопоетики досить складно узагальнити, не зводячи розмаїтих спостережень та висновків ученого до спрощених і обмежених формулювань. Тому зробимо лише кілька зауважень. Хоча традиційний методико-термінологічний апарат стилістики дослідник використовує в статтях, написаних у різні роки, аж до найсвіжіших, загалом у його працях простежується поступовий рух до проблем мовної картини світу, дискурсу, інтертекстуальності. У багатьох студіях В. С. Калашник застосовує свої теоретичні розробки, презентовані в докторській дисертації (присвячена українській поетичній фразеології й афористиці ХХ століття, захищена 1992 р.), апробуючи їх на різномірному матеріалі. Та й у цілому круговид мислення, вироблений у ході систематичної праці над поетичним словом, дозволяє бачити явища виразно і доглибно. Досить прочитати, наприклад, блискучу розвідку «Образно-смысловая едність як засіб і знак у поетичній мовній картині світу» (2001), щоб побачити, яким простором для відкриттів може бути невелике поєднання кількох слів; і в терміні «мікрообраз», яким послуговується дослідник, унаслідок фахового лінгвістичного аналізу безповоротно редукується сема 'малість' (дозволимо собі скористатися дослідницькою метамовою в стилі оглядуваних праць!) і нестримно нарощується сема 'неповторність'; а справа дослідника — цю неповторність, винятковість простежити, зафіксувати й розкрити. От уже справді: скільки ангелів уміщується на кінці голки? скільки смислів і почуттів — у слові?..

Володимирові Калашнику йдеться про речі, принципові для світовідчуття як відчуття слова (до останнього словосполучення ми ще повернемося наприкінці передмови), якщо вже не тільки інтертекстуально визнавати поезію «завжди неповторністю», а ще й намагатися сприймати й переживати її таким дотиком до душі, який є підстави називати «безсмертним».

Загалом, напевне, наукове обличчя кожного мовознавця так чи інакше визначається тим, які загадки конкретно йому ставить мова-Сфінкс. І тут на перший план для Володимира Семеновича виходять кілька питань, які хвилюють його всерйоз. Про те, як, у який дивовижний спосіб творяться певні поєднання слів і образів, що стають стійкими й афористичними і набувають здатності вийти за межі контексту, в якому народилися. Про те, як традиційні словесні знаки фольклорного походження наповнюються новим змістом і перевтілюються, зберігаючи ніби звичну форму. І найзагальніше — про те, яким є рух мови в естетичному напрямі, чим він зумовлюється і чого нам від нього чекати...

Намагаючись не профанувати поетичні образи переведенням у науково-раціональний простір, поет і лінгвіст В. Калашник час від часу

не забуває нагадати: ми маємо змогу лише наблизитись до сутності поетичного слова, та не пізнати його до кінця. Але й розуміти, що мова не обмежується лише законами поєднання знаків, а розкривається в культурному контексті — це вже чимало, і якнайширші культурні знання необхідні дослідникові, котрий прагне працювати з поетичним словом.

Ще два розділи книжки демонструють нам інші грані науковця, а водночас нерідко містять перегуки зі статтями інших змістових блоків. Ключовими словами «самобутність української мови» і соціолінгвістичним вектором позначена низка праць В. С. Калашиника, репрезентована в цій добірці кількома найвагомішими. А поза тим — численні виступи, публікації, посвяченні вчинки, що засвідчують, наскільки важливим для цієї людини є соціальний статус української мови, її повноцінне функціонування. Лише три статті в цьому виданні присвячені термінології, що також дає тільки часткове уявлення про те, як насправді багато робить Володимир Семенович у сфері термінознавства. Фактом є його участь в укладанні словників, а ще варто наголосити на незліченних консультаціях, даних стосовно того чи того терміновживання, а часто й ширше — щодо концептуальних термінологічних питань.

...Науково-викладацька біографія Володимира Семеновича Калашиника позначена кількома роками роботи у Франції (університет м. Бордо). Але заголовок цієї передмови — данина не так франкофонії автора цієї книжки, як щасливій полісемії, втілити яку дає змогу мова Вольтера і Ролана Барта. Про **значення** і **смісл** слова написав сам професор Калашиник у статтях, розміщених у цьому виданні і не тільки, а от про неповторне **чуття** слова, яке, власне, і зробило автора книжки тим, ким він є, яке все життя з ним, удосконалюючись і надихаючи інших, — про нього випадає сказати нам на завершення цієї передмови.

*Галина Губарева
Роман Трифонов*

3 історії вітчизняної лінгвістики

Ставлення Олександра Потебні до української мови та завдань її вивчення в оцінці Юрія Шевельова

В історико-мовознавчій проблематиці наукових студій Ю. Шевельова чільне місце належить осмисленню творчої спадщини О. Потебні, насамперед тієї її частини, яка пов'язана з проблемою вивчення української мови. Глибокий і всебічний аналіз україномовного аспекту діяльності свого видатного попередника дослідник подає, зокрема, у двох великих статтях: «О. О. Потебня і стандарт української літературної мови» [2] та «Олександр Потебня: Спроба реконструкції цілісного образу» [3]. Названі праці привертають увагу як повнотою викладу поглядів О. Потебні на українську мову, її літературні норми, перспективи подальшого розвитку і вивчення, так і притаманними Ю. Шевельову вираженістю та критичністю оцінок тих поглядів.

Для багатьох дослідників основним джерелом вияву ставлення Потебні до української мови, розуміння ним головних перешкод на шляху до вільного її функціонування була стаття «Язык и народность», уперше опублікована вже після смерті автора — у 1895 році. Той факт, що текст цієї статті відновлювався за чорновими записами вченого (хоч і близькими до нього людьми), поставив перед Шевельовим-дослідником завдання пошуку автентичних потебнівських текстів, де розглядалися би зв'язки мови з мовним середовищем і питання двомовності. Такими він визнає частину рецензії на збірник Я. Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси», опублікованої 1880 року в академічному виданні, а також датований 1887 роком лист до Олени Штейн, у якому йдеться про вплив двомовності на розвиток дітей. Стаття «Язык и народность» розцінюється при цьому лише як попередня спроба розгляду питання про зумовленість мови мовним середовищем, як своєрідна підготовка до характеристики українського мовного середовища (і відповідно стану української мови) зокрема.

Аналізуючи ідеї Потебні про націоналізм у зв'язку з проблемою збереження народності та мови цієї народності, Ю. Шевельов окремо зупиняється на трактуванні вченим поняття денационалізації, що спричиняє розчинення однієї народності в іншій. «Вообще денационализация, — наголошував О. Потебня, — сводится на дурное воспитание

(виділення автора — В. К.), на нравственную болезнь: на неполное пользование наличными средствами восприятия, усвоения, воздействия, на ослабление энергии мысли; на мерзость запустения на месте вытесненных, но ничем не замененных форм сознания; на ослабление связи подрастающих поколений со взрослыми, заменяемой лишь слабою связью с чужими; на дезорганизацию общества, безнравственность, оподление» [1: 96]. Звідси економічна і розумова залежність переможеної народності, неминучість її страждань, морального незадоволення. Однак збереження народності Потебня зовсім не обмежував затриманням старовини, для нього очевидною була можливість нормального еволюційного процесу у взаємозв'язках народностей. Певну суперечність між загальним підходом до проблеми і конкретним повним неприйняттям денационалізації Ю. Шевельов пояснює тим, що «Потебня вбачав шкоду від надмірного зросту числа відступників, що тяглися до російського, бо вважав процес не наслідком “природних” міжнародних взаємин, а результатом стосування насильницьких засобів» [3: 9]. Промовистим є подальше зауваження критика: «Не моя справа зіставляти сьогодні характеристику, дану в Потебні, з фактичним становищем у середині ХХ століття» [там само]. Ці ніби побіжно сказані слова мають велике смислове наповнення, оскільки їх імпліцитний зміст торкається проявів русифікації (= денационалізації) українського суспільства і в наші дні.

У рецензії на збірник Головацького Потебня, як відомо, порушує також освітнє питання, причому цей його погляд на чужомовну школу повністю узгоджується з загальною оцінкою денационалізації. Відповідне положення наводить у своїй статті Ю. Шевельов: «Иноязычная школа, будет ли это школа в тесном смысле или солдатчина, или вообще школа жизни, должна приготовить из сознания учеников род палимпсеста, при чем ее ученики и при равенстве прочих условий будут отставать от тех, которым в школе нужно было не забывать прежнее, а лишь учиться» [1: 96]. Але його як дослідника в цьому разі цікавить розвиток цитованої думки в проекції на російську школу, у тому числі для українців, що дозволяє бачити дещо пізніше писаний лист до Олени Штейн. У тому листі російська школа, орієнтована на вивчення п'яти мов, була названа «ідіотською», а російськомовна освіта українського населення характеризувалась як позбавлена надійної бази і безперспективна. Наведені погляди Потебні Ю. Шевельов відносить до розряду спірних думок. Аргументом на користь такої їх оцінки є передусім освіта самого Потебні, який знав чимало мов і зацікавленість якого вивченням мов була започаткована польською школою, хоча вдома в дитячі роки він розмовляв українською мовою. Наполягання на монолінгвістичній освіті в умовах тодішньої України

Ю. Шевельов пов'язує з бажанням зберегти мову, відгородити українську мову від агресивніших (у конкретному випадку — від російської, яка декому видавалася за престижнішу). У цілому й такі, здавалось би, суперечливі міркування не розходились із загальним уявленням Потебні про природу людської мови, неминущу вартість її носія — народності.

Багато цікавих думок містить дослідження Ю. Шевельова про причетність О. Потебні до процесу стандартизації української мови, вироблення її літературних норм [2]. Якщо зважати на те, що наукові праці Потебня писав російською мовою, тема шевельовської розвідки може здатися на перший погляд не зовсім правомірною і, головне, не дуже багатою на факти, необхідні для її висвітлення. Проте автор намагається подивитися на творчість великого вченого-славіста саме під таким кутом зору. За вихідні тези він узяв положення: Потебня прагнув «сприяти збереженню української мови і тим простеляти шлях її майбутньому усамостійненню» [2: № 2: 68]; «тематикою, ідеологією і почуттям Потебня був насамперед українським науковцем, який писав російською мовою» [там само: 69]. Щодо емпіричної бази, то нею для Ю. Шевельова є український ілюстративний матеріал у різних працях О. Потебні, а також два тексти останнього, писані українською мовою (Буквар для недільних шкіл і переклад кількох пісень Гомерової «Одіссеї»).

У багатьох наукових творах Потебні широко використовується українська фразеологія, зокрема скарби народної мудрості — прислів'я чи приказки. Останні, узяті, імовірно, з відомої збірки Номиса, досить щедро представлені у згаданому вище Букварі для недільних шкіл. Зустрічаємо відповідні засоби образності і в потебнівській епістолярії. Так, наприклад, у листі до чеського колеги Патери адресант уживає, безумовно, не випадково дібране прислів'я «*Лучше свое латане, аніж чуже хапане*». Усе це дає підстави Ю. Шевельову стверджувати, що «фразеологічне мислення» у Потебні «було виразно українське» [2: № 2: 69]. Цінною є вказівка дослідника на необхідність визначити загальний характер ментальності в семантиці українських фразеологізмів-ілюстрацій, а також можливість вияву в них фонетико-морфологічних рис, притаманних мові самого Потебні.

Розглядаючи мовні риси Букваря, складеного Потебнею, Ю. Шевельов аналізує дві частини його тексту: пареміологічну і поодинокі слова. Перша характеризується ним як передавання чи навіть копіювання Номиса з окремими відхиленнями під впливом говірок (*співа* на місці Номисового *співає*, *переймать* замість *переймати* як основного варіанта та деякі інші). На основі аналізу другої частини дослідник робить висновок про те, що «мовний стандарт, установленний і пропагований Потебнею, спирався на південно-східні українські

говірки, можливо з легким нашаруванням північних рис, що може пояснюватися біографічно походженням Потебні з Роменщини» [2: № 2: 71]. Для підтвердження такої думки наведено кілька особливостей — фонетичних і граматичних (чергування *e, o* з *i* при незначних відхиленнях типу *народ, порог, камень*; *a* на місці колишнього *o* в слові *багата*; збереження пом'якшеності *p* у кінцевій позиції: *римарь, писарь*; вагання *з-* — *дз-*: *звоню*, але *дзвін*; давальний однини іменників чоловічого роду на *-ові*: *снігові*; займенникові форми *сей, скілько*; знахідний множини назв тварин дорівнює називному: *зукай на воли* та ін.). Мовні особливості Букваря загалом не виходили за межі мовного стандарту, усталеного в літературній практиці письменників 60-х років XIX сторіччя. Це положення Ю. Шевельов доповнює підкресленням своєрідності мовного стандарту, пропагованого Потебнею: «живомовна, розмовна мова, сперта на південно-східні говірки й цілком протиставлена церковнолітературній традиції українського бароко — на відміну від закоріненості в цій традиції, пристосованій частково до практики російської православної церкви в випадку Шевченка» [2: № 2: 73]. Українська літературна мова останніх десятиліть XIX і перших XX ст. спиралася в основному на ці засади, на фольклорні традиції, а відновлення шевченківського напрямку, барокових традицій припадає вже на 1920–1930-ті роки.

Для висвітлення питання про вплив Потебні на процес унормування української мови як літературної цінним матеріалом є також його україномовний переклад «Одіссеї» Гомера. «Коли Буквар показує мовну “політику” О. Потебні на початку його діяльності, переклад “Одіссеї” виявляє мовні позиції О. Потебні наприкінці його життя», — зауважує щодо цього Ю. Шевельов [2: № 3: 57]. Він зіставляє фонетико-морфологічні риси мовного матеріалу Букваря і перекладу й не бачить там принципових відмінностей. У лексиці спроби відтворення «Одіссеї» відзначається помітне уникнення церковнослов'янізмів і взагалі архаїзмів, а також відносно обмежене вживання новотворів (за винятком складених іменників і прикметників на зразок *земледержець, ясноокий*). Високого стилю Потебня досягав головним чином за рахунок синтаксису: архаїзаційними засобами (*у моря*) та засобами плеонастично-кумуляційними (*промовляти словами, пир пирувати* тощо). Отже, при загальній нейтральності фонетики, морфології, словника особлива стилістична роль відводилася синтаксисові. Переклад Потебні відповідав народницькій концепції літературної мови і був своєрідним викликом русифікаторам, оскільки демонстрував здатність української мови творити високий стиль власними ресурсами. Розвиток української літературної мови пішов, як відомо, іншим шляхом, що не применшує, на думку Ю. Шевельова, значення експерименту

О. Потебні у творенні високого стилю як важливої сторінки в історії української літературної мови і літератури.

У дослідженнях Ю. Шевельова про наукову творчість О. Потебні немає одновимірного підходу до оцінки геніального вченого, а є передовсім об'єктивний аналіз зробленого ним. На цьому й ґрунтуються подібні висновки: «Вклад Потебні у загальну й слов'янську лінгвістику — внесок світового масштабу. Теорія мови / народности (в іншій термінології — мовного середовища) не є найтривкіший камінь у зведеній будові, хоч почуття, що за нею стояли, були ширі та, можливо навіть, конечні для національного відродження України» [3: 41]. Ці підсумкові положення, як і ті узагальнення та оцінки, що ми навели їх вище, не тільки розкривають ставлення Потебні до української мови та проблем наукового її вивчення (у контексті здобутків одного з найвидатніших вітчизняних філологів минулого сторіччя), а й засвідчують обшир бачення Ю. Шевельовим, талановитим продовжувачем традицій класика, долі української мови — і в історії, і в перспективі.

Література

1. Потебня А. А. Народные песни Галицкой и Угорской Руси: Рецензия: Отчет о двадцать втором присуждении наград графа Уварова // Записки Имп. Академии наук. 37, 4. — СПб., 1880. — С. 64–152.
2. Шевельов Ю. О. О. Потебня і стандарт української літературної мови // Мовознавство. — 1992. — № 2. — С. 67–74; № 3. — С. 57–68.
3. Шевельов Ю. Олександр Потебня: Спроба реконструкції цілісного образу // Українська мова: історія і стилі. — Х.: Основа, 1992. — С. 5–44.

**Феномен Тараса Шевченка
в історії української літератури
та літературної мови
(за матеріалами статті Юрія Шереха
«Критика поетичним словом»)¹**

Роман Корогодський, один з упорядників книги Ю. Шереха «По-за книжками і з книжок» (1998), у передмові до цього видання зазначає: «Тексти Шереха збуджують думки, збуджують уяву. Хочеться розвивати чи не кожную думку автора... І головне, — не боятися робити висновки, навіть якщо вони вельми несподівані й не конче вселяють надію на перемогу “вічного й розумного” в найближчому світлому майбутньому» [3: 5].

Властиво, такими «несподіваними» висновками, які є логічним продовженням «несподіваного», зонайменше — нетрадиційного, аналізу багатьох усталених проблем української філології, мистецтва, рясніють дослідження шановного Ю. Шереха. Це не дивно, бо «Ю. Шевельов-Шерех репрезентує свій індивідуальний варіант того класичного типу філолога в неподільності лінгвістичних та літературних зацікавлень, який у ХХ ст. вже майже нездійснений, а проте, всупереч цьому, виразно існує, за словами С. Аверинцева, принаймні як потреба й тенденція час від часу таки вивершується у постатях на кшталт Я. Мукаржовського, Ю. Лотмана, самого С. Аверинцева та інших» [1: 83]. Індивідуальний варіант класичного стилю, — продовжимо ми, — який у своїх пошуках керується базовими, якщо хочете, класичними принципами. Хотілося б ще додати «науковими», однак уважний аналіз бодай невеликого творчого доробку філолога дозволяє абсолютно аргументовано стверджувати: для Ю. Шереха наукові засади є лише продовженням і своєрідним вираженням життєвої позиції, і навпаки.

Із-поміж усього написаного Ю. Шерехом на ниві українського мовознавства та літературознавства нашу увагу привернула його розвідка із прикметною назвою «Критика поетичним словом». Це можна пояснити не тільки тим, що студійована праця належить до робіт, які — вже вкотре щодо діяльності самого Ю. Шереха і вкотре взагалі в науці — свідчать: де є зустріч великого митця і його неординарного поціновувача, там з'являється небуденне бачення проблеми й вагоме наближення до істини. Головною мірою це можна пояснити не тим, що постать Шевченка завжди перебувала й перебуває в полі зору укра-

¹ У співавторстві з Ю. Безхутрим, М. Філоном.

їнських науковців, а насамперед тим, що вивчення творчості Шевченка, не встигнувши звільнитися від нав'язливих догм радянської ідеологічної доктрини, прямує в інші догми, зокрема космізованого, міфологізованого прочитання спадщини Кобзаря. Крім цього, є ще одна причина, що спонукала нас звернутися до розвідки Ю. Шереха «Критика поетичним словом»: проблеми, які висвітлює в ній автор, мають принципове значення для усвідомлення сьогодишнього стану і — сподіваємось — визначення напрямків розвитку шевченкознавства.

Коли йдеться про творчість Шевченка, автори зазвичай послуговуються оцінками типу «геніальний», «великий», «народний» тощо. Розмірковуючи над працею Ю. Шереха, не уникли стандартно-оцінного слововживання і ми, хоч сам автор уникає характеристичних епітетів. На своє виправдання (бо часто за такими епітетами стоїть лише традиція стилю, а не потреби наукового пізнання) скажемо, що для нас слово «феномен» має дійове пізнавальне значення — йдеться про творчу ідеологію та художню спадщину письменника, яка все ще залишається багато в чому не дослідженою і потребує подальшого об'єктивного, неупередженого вивчення.

Здається, не зайвим тут буде нагадати, що феномен Шевченка проявляється не тільки в глибокому впливові його творчості на формування літературних стилів і жанрів, літературної мови, суспільної свідомості, але й беззастережно — в ідеальній маніфестації глибинних, живих, але часто прихованих від істориків рухів і прагнень українства XIX сторіччя.

«Українці прожили кілька сот літ на особній постаті, ніж ляхи, українці мали свої особні звичаї, установи, як і всякий особний люд, свою особну богодаровану мову, віру, свій особний громадський лад, і щоб скасувати усе це силоміць — недостатня річ», — писав у 1873 році А. Лободовський (передмова до «Богдана Хмельницького». Рукопис, с. 26).

Звичайно, певні передумови (і в плані зародження періодики) до цього були. Скажімо, А. Склабовський, редактор «Українського журналу», писав ще в 1824 році: «Для жителя Украины как ни занимательны все русские журналы, но он, без сомнения, с большею охотой и любопытством читал бы такие, которые принадлежали бы собственно Украине» [4: 1].

Проте і через 15 років, на 1840 рік, «періодики української ще не було. Видання альманахів тільки узаконувалося. Не було жадних умов для появи літературної критики як віддиференційованого жанру. Її як окремого жанру й не було» [7: 36].

Аналізуючи вияви літературної критики в Шевченка і виходячи при цьому за межі вузького історичного контексту, Ю. Шерех побіжно

зауважує, що «можна було б, правда, подумати про відтворення української барокової традиції». Це зауваження стосується окремої лексеми, але, на наш погляд, воно може бути розширене, охоплювати більш складні явища творчості Шевченка супроти барокової традиції.

У поглядах Ю. Шереха на динаміку літературного процесу, взятих у контексті традиційного аналізу проблеми становлення нової української літератури, можна було б бачити лише полемічний підтекст, коли б не один прикметний факт: дослідник, можливо, підсвідомо продовжив наукову традицію, започатковану ще М. Драгомановим: «...наслідок романтизму не був без впливу і за тісними межами чисто вчених праць: етнографія будила увагу до народності, далі до народу і помагає тому, що мало-помалу самий літературний романтичний напрямок переходив у реалістичний» [2: 54].

Властиво, в статті Ю. Шереха визначаються деякі характеристичні моменти переходу від одних художніх стилів до інших, зміна літературних методів. Перш ніж романтичний напрямок перейшов у реалістичний, відбувся перехід від бурлескного, етнографічного напрямків до романтичного. Саме динамічні тенденції цього процесу, означені поетичним словом як засобом маніфестації художньо-естетичних поглядів, об'єктивно й глибоко визначав Ю. Шерех.

Висвітлюючи питання «Котляревський — Шевченко», слід пам'ятати про деякі моменти творчого і життєвого шляху Кобзаря.

У ранній поезії «На вічну пам'ять Котляревському» Шевченко писав:

Дивлюся на море широке, глибоке,
Поплив би на той бік — човна не дають.

Вірш «Чи не покинуть нам, небого» написаний у передчутті, що «човна вже дали». Досить пригадати відоме:

А поки те, та се, та оне...
Ходімо просто-навпростець
До Ескулапа на ралець —
Чи не одурить він Харона
І Парку-пряху?.. І тоді,
Поки б химерив мудрий дід,
Творили б, лежа, епопею,
Парили б скрізь понад землею,
Та все б гексаметри плели,
Та на горище б однесли
Мишам на снідання. А потім
Співали б прозу, та по нотах,
А не як-небудь... —

щоб, відчувши в останній поезії Шевченка виразні нотки Котляревського, наголосити: Котляревський — це не «котляревщина», а «котляревщина» — це не стільки література, скільки «олітературнене» вираження хуторянського світогляду. Саме його і відкидав Шевченко.

Надзвичайно влучними й перспективними видаються спостереження Ю. Шереха над особливостями осмислення літературного процесу як частки загальноісторичного. Прослідковуючи різні підходи до розуміння цієї проблеми — від початкового «нанизування» фактів у хронологічному порядку до появи так званих «дуальних» концепцій, коли досліджувалися «ланцюг подій, що стосувалися носіїв світла, і ланцюг подій, що траплялися носіям темряви» [7: 45], — дослідник приходить до важливого висновку про те, що оптимальним для історика літератури буде вивчення всіх існуючих різноспрямованих ліній розвитку, їхньої плюральності. Для українського літературознавства взагалі і шевченкознавства зокрема це означає залучення в орбіту досліджень усього багатства літературного життя — без вилучень, умовчань, «білих плям» тощо.

На жаль, тенденція «дуальності» за принципом «наш — не наш», «народний — антинародний», основу якої значною мірою заклав С. Єфремов, в українському літературознавстві радянських часів була панівною, а її рудименти зустрічаються подекуди й сьогодні. Тому програма «плюралістичного» поцінування літературних явищ, багатовекторного вивчення літературного процесу, запропонована Ю. Шерехом, є програмою входження у нормальний європейський (чи світовий) науковий простір, де є місце всім творам, що мають естетичну вартість. Тим більше, що вчений не обмежується загальнотеоретичними положеннями, а пропонує цілком конкретні напрями досліджень, у даному випадку творчості Шевченка — від видання й наукового коментаря «Книги биття українського народу», нецензурованого «Кобзаря» до нових, чесних видань «Шевченківського словника», «Словника мови Шевченка».

У зв'язку з цим виникає закономірне питання про постання нової української літературної мови. Теза Ю. Шереха — «У тому сенсі, як ми тепер говоримо про українську мову, “Енеїда” не була написана українською мовою. Якщо вживати сучасної термінології, вона написана суржилом» — може за певних обставин спричинити появу розлогих публікацій на цю тему. Сказане, за словами самого Ю. Шереха, «може здатися блюзнірством», однак назвати його блюзнірством несподіваним навряд чи можна; йдеться про те, що думка Ю. Шереха, будучи спричинена аналізом питань, піднятих у статті, водночас виходить за її межі. По суті, вона органічно продовжує напружені пошуки автора відповідей на питання про місце та роль Котляревського і Шев-

ченка у процесах формування української літературної мови, про особливості її постання, місце різних діалектів у цьому процесі тощо.

Пам'ятаючи про те, що аргументи, які лежать у площині так званої психології творчості, особі наукової, вельми ненадійні, наважимося-таки сказати: оцінка постаті Котляревського супроти Шевченка викликана не стільки помітними відмінностями у якостях художнього слова, скільки прагненням уникнути побудови прямолінійного еволюційного ряду: Шевченко — продовжувач Котляревського; глибоким усвідомленням того, що, як і в царині літературних форм, справа полягає не в розвиткові-продовженні, а в розвиткові-запереченні, у кардинальній зміні природи поетичного слова, яка дозволяє усвідомити слово не тільки як слово художнє, феномен літератури.

Неординарна думка Ю. Шереха про мову «Енеїди» І. Котляревського, як і будь-яке «переосмислююче» розуміння явищ літератури й мови, потребує спокійного аналізу. Справа тут, і це добре розуміє сам шанований автор, непроста. Йдеться не тільки про те, що від «сміховини» твору до класифікації мови «Енеїди» як суржикової безпосереднього переходу немає, і навіть не про загальнотеоретичні аспекти поняття «суржик», а про класифікаційні параметри українських діалектів та формування норм літературної мови. Але й це лише один бік справи. Якщо, скажімо, порівняти мову творів Шевченка і мову його епістоляррики, впадають в око певні відмінності, які не можна пояснити, виходячи із специфіки стилів — художнього та епістолярного.

В основі посутніх характеристичних відмінностей ознак Шевченкового епістолярного і поетичного слова лежить різне ставлення до слова, причому інколи епістолярне Шевченкове слово наближається до художнього слова Котляревського.

Інтерпретація цих фактів у термінах і категоріях, пов'язаних із явищем стилю, не вичерпує проблеми. Поза увагою залишається один її аспект, який, послуговуючись модним нині терміном, можна назвати «мовна особистість».

Це значить, що формування літературної мови, самої літератури нерозривно пов'язане з явищем, яке можна назвати суб'єктивним, людським чинником — формуванням мовної особистості.

Остання чи не найвиразніше виявляється у словниковому складі мовця (письменника). Своєчасна, як уже зазначалося, думка Ю. Шереха про необхідність нового чесного видання «Словника мови Шевченка», як і необхідність укладання нового, чесного видання «Шевченківського словника», вводить у світ фундаментальних проблем не тільки словникарства, а й літературознавства та мовознавства в цілому. Справді, звільнитись від нав'язливих догм кастрованої зрадянщеної філології — це не значить успішно вирішити вказані проблеми. Ска-

жімо, проблема видання «Словника мови Шевченка» вводить у світ поетичної лексикографії, ділянки філології, майже не розробленої в Україні.

Ю. Шереху особливо йдеться про «Словник мови Шевченка». Загальновідомо, що творчість Шевченка розглядається здебільшого у плані історичної перспективи — контексті проблем становлення нової української літературної мови, розвитку словника української поезії XIX–XX сторіч.

Шевченко не тільки започатковує, але значною мірою і продовжує. Переборюючи, а зрештою, і переборовши котляревщину і водночас не зупиняючись на «народнописенному слові» та ліричній стихії фольклору, Шевченко, так би мовити, виходить на окремі образи, наприклад: *море, серце, Бог, святий*, які, сягаючи Святого Письма, цікаві не тільки з точки зору їх формально-семантичних ознак, смислової організації, але й у плані визначення засадничих принципів художньої творчості.

Такі образи поетичного словника видається можливим розглядати в плані їх історичної ретроспективи, тобто з погляду відношення до окремих фрагментів образної системи старої української літератури, наприклад барокової. Показовим у цьому плані є, скажімо, словообраз *серце*. У XVIII ст. образ *серце* активно використовує Г. Сковорода. У XIX сторіччі *серце* в П. Юркевича становить образно-генералізуючу домінанту його філософського вчення. Як відомо, Д. Чижевський філософію П. Юркевича називає *філософією серця*. Але Д. Чижевський використовує образ *філософія серця* і для характеристики творчості П. Куліша — йдеться, безперечно, про домінанту в літературно-естетичному лексиконі останнього [6: 442]. Утім, щодо образу *серця* як літературного топосу необхідно зауважити: актуалізації цього образу сприяли не тільки початки власної філософії письменника, але й загальні принципи теорії та естетики романтизму, причому українські поети-романтики часто послуговувались *серцем* для маніфестації літературно-естетичних поглядів. Концептуальне розуміння поезії як вираження «абсолютного внутрішнього життя» (Гегель) фіксується, наприклад, у назві збірки О. Афанасьєва-Чужбинського «*Що було на серці*». У передмові до збірки автор зазначає: «*Як не потрапиш розказати, од чого береться у тебе сміх, відкіль наливаються на очі сльози, стеменисьєнько та не вгадаєш, де озьметься пісня і голосить у серці, поки ти її не виспіваєш*» [5: 532].

Словообраз *серце* належить до стрижневих елементів Шевченкового поетичного словника. У його місткій семантичній структурі представлені як значення, що пов'язують цей образ із ейдосами нової

української літератури, так і значення, що єднають цей образ із староукраїнським літературним — *серце*.

Визначаючи особливості Шевченкової критики поетичним словом, Ю. Шерех назвав її «критикою інакшiстю». Дослідження Ю. Шереха спонукає до вивчення «інакшості» Шевченка в широкому контексті культурно-історичного життя українського народу.

Література

1. Даниленко А., Соловей Е. Спроба окреслення цілісного образу науковця // Сучасність. — 1998. — № 10. — С. 81–97.
2. Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. — Т. 1. — К., 1970.
3. Корогодський Р. Культурологія від наступного тисячоліття // Шерех Ю. Поза книжками і з книжок. — К., 1998. — С. 5–20.
4. Український журнал. — Х., 1824. — № 1.
5. Українські поети-романтики. — К., 1987.
6. Чижевський Д. Історія української літератури. — Тернопіль, 1994.
7. Шерех Ю. Критика поетичним словом // Шерех Ю. Поза книжками і з книжок. — К., 1998. — С. 34–54.

1999

Про етимологічні студії Миколи Наконечного

Лінгвістична спадщина Миколи Наконечного не обмежується його ґрунтовними працями з фонетики й фонології української мови, хоч в історії українського мовознавства вчений відомий насамперед як фонетист. У колі дослідницьких інтересів видатного мовознавця були актуальні питання діалектології, історії української літературної мови, лексики і фразеології, теорії перекладу, культури мовлення і стилістики. Не обійшов своєю увагою дослідник і такої галузі лінгвістики, як етимологія, де нерідко глибокий науковий аналіз підмінювався суб'єктивними домислами на основі розгляду поверхневих мовних фактів. Микола Федорович досить гостро реагував на бездоказові, позбавлені науковості етимологічні пояснення ряду слів, про що свідчить, зокрема, його полеміка з М. Пилинським щодо етимології слова *майже*. Етимологічний аналіз М. Наконечним цього слова виконано в дусі кращих традицій О. Потебні та заснованої ним Харківської лінгвістич-

ної школи. Той аналіз і покладено в основу нашої невеликої статті, у ньому, гадаємо, є чимало повчального й для сучасних етимологів.

Ідеться про критичні зауваження на адресу автора монографії «Мовна норма і стиль», подані в нашій спільній рецензії на книжку (та рецензія, як і багато досліджень М. Наконечного, не була опублікована). Про один із принципових закидів М. Пилинському стосовно орфоепічних норм сучасної української мови сказано в моїй статті «Тверда вимова зубних приголосних перед [i] в сучасній українській мові (теоретичний та ортологічний аспекти)», яка вперше була вміщена в спеціальному випуску «Вісника Харківського університету» до 90-річчя Юрія Шевельова — одного з численних учнів Миколи Наконечного [1] (див. також нижче в цій книжці). Етимологія слова *майже*, яка заперечувала подану у згаданій монографії, була запропонована для рецензії М. Наконечним і повністю належала йому.

Монографічне дослідження М. Пилинським норм української мови на рівні стилю було докторською дисертацією автора, яку він успішно захистив ще перед друком її (1975 р.), і ми оцінювали його як помітний вклад у вітчизняне мовознавство. На деякі неточні, а то й просто помилкові твердження Микола Федорович звернув увагу дисертанта ще на його захисті. Тому його особливо непокоїло збереження неточностей і помилок у науковому виданні.

З дисертації у книжку перенесено, зауважував М. Наконечний, помилкову етимологію слова *майже*: «Слово “майже” за походженням є крайнім західним діалектизмом, можливо, навіть полонізмом: *майже* < *май же*, де *май* походить, очевидно, від дієслова *мати*, а *же* — *що*; *же* “що” поширене, як відомо, в ряді слов'янських мов, зокрема в польській — *że*» [2: 99–100]. Цю думку М. Пилинського щодо етимології слова *майже*, хоч воно справді прийшло в літературну українську мову з заходу, з Карпат, учений рішуче заперечував. Він виходив з того, що це ніякий не полонізм. Ні в літературній польській мові, ні в діалектах польських немає слова **majze* < *maj że*; та й не могло бути, бо форма 2-ї особи однини наказового способу від дієслова *mieć* (= укр. *мати*) звучить по-польськи всюди *miej*, а не *maj*. А *же* в значенні «що» є й в українських прикарпатських говорах (на Закарпатті відома ще й друга його форма — *ож*), сполучник *же* походить із праслов'янського **jьže, ježe* (порівн. церковнослов'янське *иже, еже*), де *и* (**jь*), *е* — займенник, а *же* — частка. Що ж до *май*, то в значенні «майже», рос. «почти», воно поширене на Гуцульщині й не походить із форми наказового способу *май* (від *мати*), а є запозиченням румунського *maj*, відомого на всій румунській території (з лат. *major* — «більший»). У румунській мові, наголошував М. Наконечний, воно вживається всюди не тільки у значенні «більше», а й у значенні «мало не».

В обох тих значеннях, продовжував він відповідний етимологічний аналіз, слово *тај* засвоєне було, разом з деякими іншими словами, і гуцульськими та суміжними з ними українськими говірками, де й досі можна почути: *май великий* (= *більш великий*), *май сам* (= *майже сам*) та ін. Для порівняння тут було взято приклад із твору Юрія Федьковича: «*Стали ми оба май у посліді*». І вже пізніше, зазначав дослідник, на ґрунті так званої «народної етимології» це *май* у значенні рос. «почти» осмислене було як нібито форма наказового способу від дієслова *мати*. До нього додано ще й сполучник-частку *же*, що й дало *майже*. Це *майже* засвоєне було також і іншими західноукраїнськими говорами, а потім і літературною українською мовою. Отже, як переконливо показав М. Наконечний, з походження *майже* — в основі своїй — не слов'янське, а романське слово. І то не наша тільки гадка, підсумовували ми наведені міркування у згаданій вище рецензії, а й загальноприйнята етимологія цього слова у славістиці. Підтвердженням було, зокрема, те, що вже Ф. Міклошич у своєму «Етимологічному словнику слов'янських мов» (1886) цілком виразно про це українське (у нього — *kleinrussisches*) слово *май(же)* сказав так: «maj <...> klr. maj *beinahe, mehr, es geht noch an, mag sein.* majže. — *rm*¹. maj *beinahe, fast, mehr, noch*» [4: 180]. Здобуті пізніше дані лінгвістичної географії остаточно підтвердили цю Міклошичеву етимологію.

До переконливого аналізу походження слова *майже* М. Наконечний додав ще кілька застережень щодо поверхневого етимологізування. Російське *веер* теж начебто (як може здатися) походить від *веать*, а насправді — воно з німецького *Fächer*, тільки зближене пізніше з *веать* на ґрунті тієї ж «народної етимології». Навіть українське *віяло*, до кінця вже ніби послов'янене, генетично теж сюди належить, бо «нав'яне», без сумніву, російським *веер*. От як може до невпізнання перетворювати слово і вводити в оману й науковця те, що І. Бодуен де Куртене влучно назвав «морфологічною асиміляцією»! Навіть такі видатні вчені, спеціалісти-етимологи, як М. Фасмер, подають часом просто-таки фантастичні етимології типу: «Ворскла — название реки... Скорее всего связано с “ворчать”, подобно тому, как название реки Пискла — с “пищать”» [3: 356]. Тільки жодного уявлення не мавши про саму реалію — р. Ворскло, висловлював подив М. Наконечний (і ми в цьому були з ним одностайні), можна було приписати цій тихій рівнинній річці, тихій навіть під час поводі, ознаку гірської річки чи потічка-бурчака — оте «ворчанье»!

Етимологічні студії, подібні до висвітленої в цій статті, не були рідкістю для творчої діяльності М. Наконечного. Але вони признача-

¹ Румунське.

лися здебільшого для навчальних занять і численних консультацій, які охоче давав учений усім зацікавленим, а не для друку. З них, як і з усієї науково-педагогічної праці Миколи Наконечного, можна судити про велику ерудицію й надзвичайну сумлінність талановитого мовознавця.

Література

1. Калашник В. Тверда вимова зубних приголосних перед [і] в сучасній українській мові (теоретичний та ортологічний аспекти) // Вісник Харківського університету. — 1999. — № 426: Творчий доробок Юрія Шевельова і сучасні гуманітарні науки. — С. 136–140.
2. Пилинський М. М. Мовна норма і стиль. — К.: Наук. думка, 1976. — 287 с.
3. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. — Т. I. — М.: Прогресс, 1964. — 576 с.
4. Etymologisches Wörterbuch der slawischen Sprachen von Franz Miklosich. — Wien: Wilhelm Braumüller, 1886. — 548 S.

2000

Погляди на двомовність у соціолінгвістичних студіях Олександра Потебні та його послідовників

Двомовність, або білінгвізм, є однією з найпоширеніших форм багатомовності (полілінгвізму) й полягає у вживанні індивідом чи групою людей двох мов, переході з однієї мови на іншу залежно від комунікативної ситуації, а також у використанні двох мов у межах певної соціальної спільноти, насамперед держави. Видатного українського мовознавця-мислителя, основоположника Харківської лінгвістичної школи Олександра Потебню однаковою мірою цікавили як функціональний аспект мови, питання мовотворчості, так і соціолінгвістичний аспект вербальної комунікації, зв'язок мови з певним соціумом, з тим середовищем, у якому функціонує мова [4; 5]. Розуміння вченим двомовності як явища соціального й водночас психологічного привертало увагу дослідників відповідної проблематики головним чином у контексті історії вітчизняного мовознавства. Слід назвати передусім Л. Булаховського, який розглядав білінгвізм серед соціальних чинників мови, подаючи це явище у висвітленні О. Потебні [1],

і Ю. Шевельова в його спробі реконструкції цілісного образу О. Потебні [4] та характеристиці стану й статусу української мови в першій половині двадцятого сторіччя [6], де автор торкався питання російсько-української двомовності. Актуальність теми цієї статті вбачаємо в зіставленні поглядів названих авторів на двомовність, поглядів — зі своїми акцентами, але ґрунтованих на потебнянській ідеї.

Дослідження проблеми багатомовності, у тому числі взаємодії двох мов, має особливо важливе значення для багатонаціональних держав, до яких належить і Україна. Відомо, що в Радянському Союзі національно-російський білінгвізм розглядався здебільшого однобоко — кризь призму необхідності впровадження російської мови, з суто зовнішньою декларативною зацікавленістю розвитком мови національної [2]. Українська держава успадкувала такі погляди на російсько-український білінгвізм, що виявляється, з одного боку, в ігноруванні державної мови багатьма політиками, урядовцями, чиновниками різних рангів, з другого, в ідеї офіційного статусу російської мови поряд з державною українською, хоч різниці між поняттями офіційності й державності тут немає [3]. Отже, звернення до наукових поглядів на проблему двомовності має поряд із теоретичною також і прагматичну цінність, оскільки одержані при цьому узагальнення можуть бути враховані при виробленні мовної політики в державі й регулюванні мовно-культурного життя суспільства.

Погляд О. Потебні на двомовність і стосовно індивіда, і стосовно мовної спільноти спирався на його філософську концепцію мови, вибудовану шляхом осмислення й розвитку гумбольдтівських ідей та викладену у відомій праці «Мысль и язык» (1862). Згідно з тією концепцією, акт мовлення пояснювався не як передавання думок у процесі комунікації, а лише як стимулювання в слухачеві ментальної діяльності в заданому мовцем напрямку. Подібним було й розуміння впливу однієї мови на іншу, оскільки кожна з мов характеризувалась як в основному замкнена система. Відповідно, за Потебнею, набуток людства становить тільки взаємодія всіх мов, а втрата будь-якої мови (водночас і її носія — народності) збіднює все людство. Вказуючи на певні суперечності, притаманні потебнянській теорії мови національної спільноти, зокрема в «Мысль и язык», Ю. Шевельов наголошує на тому, що намагання Потебні дати філософську підставу проблемі зв'язку мови з народністю викликані головню «його більше чи менше гострою реакцією на становище української мови й українців у Російській імперії» [4: 39]. Цим визначалося, власне, і загалом критичне ставлення О. Потебні до явища двомовності, що асоціювалося в уявленні вченого насамперед із процесом зрощення, денационалізації рідного народу.

Той, хто розмовляє двома мовами (у тому числі той, хто змушений це робити), на переконання О. Потебні, змінює разом із тим характер і напрямок думки, а вживання ним тієї чи тієї мови зумовлене певним колом понять, відчуттів і намірів. На прикладі російського поета Ф. Тютчева вчений показує роздвоєність духовної діяльності останнього: поетичну творчість російською мовою та політико-дипломатичну діяльність мовою французькою. Загальний висновок у цьому разі містить пряму вказівку на шкоду продуктивності, оскільки Тютчев, як здавалося Потебні, досяг би більшого як одномовна особистість на творчій ниві, коли б зосередився на російській мові, а інші знав і використовував лише такою мірою, наскільки це потрібно для розбудження думки, що йде колією рідної мови [4: 93]. Такого виду двомовність О. Потебня вважав швидше винятком, а не правилом для тогочасного російського суспільства, хоча й відзначав відносну її поширеність у вищих колах. А вплив двомовності на інші верстви населення й цілі народи видавався йому несприятливим.

Особливо засуджував Потебня нав'язування чужих мов дітям, бо володіння двома мовами в ранньому віці для нього не було гармонією двох мовних систем, як дехто вважав, а ставало на заваді досягненню цілісного світогляду. У житті людини більше, ніж знання багатьох мов, важить розумовий розвиток, нагромадження духовних сил, чому найбільшою мірою сприяє рідна мова. Багатомовність у ранньому дитинстві, наголошує О. Потебня, просто шкідлива й залишає сліди на все життя. Для наочності він використовує порівняння процесу опанування мови з навчанням музики на якомусь із інструментів (не кількох же відразу): як музики — в розумінні змісту, а не лише техніки гри — треба вчити спочатку за голосом чи певним інструментом, так розумовий розвиток дитини необхідно здійснювати за природним інструментом, яким є мова матері [4: 139–140]. Здорове засвоєння чужих мов, на думку Потебні, повинно випливати або з практичних потреб міжнародного спілкування, або з потреби поширення меж думки й має здійснюватися пізніше за умови належного опанування рідної мови.

У поглядах на двомовність груп людей чи загалом народностей О. Потебня дотримувався думки, що мовна взаємодія повинна бути лише стимулом для внутрішнього розвитку мов і не призводити до асиміляції однієї з них. Він гостро виступав проти політики денационалізації щодо українців і вважав послідовний націоналізм справжнім інтернаціоналізмом, а денационалізацію моральною хворобою, що дезорганізує суспільство, спричиняючи його духовну деградацію [4: 73]. Важливим є застереження дослідника про те, що народність, яка поглинається іншою, після надмірної втрати своїх сил врешті-решт приводить ту іншу до розпаду. Отже, в соціально-політичній площині,

поза межами суто практичного вжитку, взаємодія двох мов, якщо одна з них претендує на панівне становище, ставить проблеми перед обома. Незважаючи на міграційні процеси та змішування племен на тій самій території, у майбутньому посиляться звички кожного народу до своєї мови, що стане перешкодою до виникнення змішаних мов. Ці думки О. Потебні були викликані переважно роздумами над сучасним йому станом української мови та її перспективою, а також над подальшою долею панівної російської мови.

Аналізуючи висвітлення О. Потебнею проблеми двомовності, Л. Булаховський назвав його концепцію однією з оригінальних і змістовних спроб відповісти на питання про соціальні чинники та психологічні особливості цього мовного явища [1: 286], а основні ідеї, зокрема щодо роздвоювання кола думок у двомовної дитини, доведеними [там само]. Подібно до свого великого попередника він актуалізує вплив практично здійснюваної двомовності на психіку індивідуумів і цілих народів. З посиланнями на дані деяких зарубіжних учених Л. Булаховський по суті солідаризується з О. Потебнею у твердженні про шкідливість раннього білінгвізму в шкільній освіті. Цікавим видається авторові прогноз О. Потебні щодо противаги змішуванню мов — інтеграційних процесів у межах народності й посилення зацікавленості вивченням рідної мови. Разом із тим Л. Булаховський не вважав порушені О. Потебнею проблеми остаточно розв'язаними в науці.

Не всі дослідники пізнішого часу поділяли як окремі положення, так і освітньо-виховний аспект потебнянської концепції двомовності [7]. Л. Булаховський окремо зупиняється на критичних зауваженнях І. Білодіда щодо думки про труднощі в досягненні цілісного світогляду, що критикові видалася хибною. Віддаючи належне Потебні в питанні цілісності світогляду при користуванні рідною мовою, Булаховський підкреслює: «На цьому й ґрунтується пристрасть людей і цілих народів саме до рідних мов з їх побутовим і світоглядним корінням» [1: 288]. Згоджується з І. Білодідом він тільки в питанні вироблення абстракцій, оскільки, усупереч твердженню Потебні, вважає, що кількість засвоєваних мов звичайно абстрагує мовну форму, сприяє звільненню її від конкретного змісту. Проте найважливішу потебнянську тезу — про переваги звернення саме до рідної мови при наявності у свідомості мовця двох або кількох мов — Булаховський приймав і наголошував на відсутності підстав, щоб не погоджуватись із цією думкою.

Один із найвидатніших учених-гуманітаріїв ХХ ст. Ю. Шевельов, що був учнем Л. Булаховського і так само, як і його вчитель, розвинув та збагатив традиції Харківської філологічної школи, оцінює вклад О. Потебні у загальну і слов'янську лінгвістику як унесок світо-

вого масштабу. І хоч теорія зв'язку мови з мовним середовищем (народністю) у творчій спадщині основоположника тієї школи, за словами Ю. Шевельова, не була «найтривкішим каменем у зведеній будові» [4: 44], останній віддавав належне почуттям, що за нею стояли й мали винятково важливе значення для національного відродження України. Певні суперечності відповідних поглядів Потебні, у тому числі й щодо двомовності, як видно з наведеної щойно оцінки, були викликані передусім патріотичними устремліннями великого мовознавця-мислителя.

У контексті розглянутих у цій статті питань, пов'язаних із двомовністю, варто навести міркування Ю. Шевельова з його праці про стан і статус української мови в першій половині ХХ ст. В умовах окупації кількома країнами українська мова у вказаний період лишалася неповною в сенсі своєї соціальної бази, а також у сенсі обслуговування сфер життя, тому її майбутньому, на думку автора, загрожувала загальна двомовність усєї освіченої верстви. «Добре відомо, — пише Ю. Шевельов, — що двомовність завжди тяжить перейти в одномовність і, теоретично, в кожному окремому випадку може схилитися до будь-якої з двох мов. На Україні була небезпека, що двомовність переросте в неукраїнську одномовність...» [6: 175]. Як свідчить сучасне життя українського суспільства, така небезпека для української мови досі є реальною.

Звичайно, історія знає чимало мовних особистостей, серед яких і О. Потебня та Ю. Шевельов, з особливими здібностями до вивчення мов та успішною мовленнєвою практикою при користуванні чужими мовами. Щодо Шевельова, то йому чимало позитивних прикладів давав англійсько-національний білінгвізм багатьох американських співгромадян-емігрантів, у тому числі його власний досвід. Однак думки О. Потебні та його послідовників про першочергове значення рідної мови для духовного розвитку людини й належне їй місце в процесі двомовності чи багатомовності не втрачають своєї актуальності і в наш час. Вони можуть бути підпорою подальшого всебічного розвитку української мови, становлення її як державної.

Література

1. Булаховський Л. А. Питання двомовності в освітленні О. О. Потебні // Вибрані праці: У 5 т. — Т. 1: Загальне мовознавство. — К., 1975. — С. 286–289.
2. Двуязычие в советском обществе: Тезисы науч. конф. — Винница, 1988.
3. Мова державна — мова офіційна: Матеріали наук. конф. — К., 1995.

4. Потебня О. Мова. Національність. Денаціоналізація: Статті і фрагменти / Упорядк. і вступ. ст. Ю. Шевельова. — Нью-Йорк, 1992.
5. Чехович К. Олександр Потебня: Український мислитель-лінгвіст. — Варшава, 1931.
6. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941): Стан і статус. — Чернівці, 1998.
7. Шкляревский Г. И. А. А. Потебня и проблема билингвизма // А. А. Потебня — исследователь славянских взаимосвязей: Тезисы науч. конф. — Ч. I. — Х., 1991. — С. 13–14.

2004

Філософія словесного образу в працях Олександра Потебні

У 1926 р. відомий літературознавець Ієремія Айзеншток у статті «Потебня і ми» писав про те, що «Потебню в нас проспали, як проспали багато інших українських національних геніїв» [1: 35] і що наука західна обійшла Потебню, стверджуючи й розвиваючи ідеї нашого славетного співвітчизника. Коментуючи наведені думки, Константин Чехович, автор монографії «Олександр Потебня: Український мислитель-лінгвіст», що вийшла 1931 року у Варшаві за редакцією Романа Смаль-Стоцького, наголосив на необхідності зняти порох забуття з багатой творчої спадщини Потебні, оскільки в ній, на його погляд, є «цінні і тривалі вартости для майбутнього» [7: 4]. Актуальність цих побажань і сподівань авторитетного потебнезнавця, на жаль, не втрачена й досі, оскільки на сьогодні не маємо ні повного видання праць Потебні, ні, відповідно, як цілісного осмислення всього створеного геніальним ученим-філософом, так і глибинного пізнання сутності найбільш плідних його ідей. Останнє значною мірою можна віднести до фундаментального потебнянського розуміння мовотворчості, зокрема до вчення про внутрішню форму слова, про образ та образність у мові як основу вербального мистецтва, яке Потебня звичайно означував терміном «словесність», хоча, зауважмо, лінгвоестетична концепція вченого чи не найчастіше перебувала в полі зору дослідників.

Олександр Потебня широко використовував поняття образу і стосовно мови як пізнавально-комунікативної системи, і стосовно відображення дійсності в мистецтві, у тому числі й насамперед мов-

ними засобами. У своїх дослідженнях сам факт появи слова, що є базовою мовною одиницею, він пов'язує з так званою «внутрішньою формою мови». Термінологічне сполучення «внутрішня форма мови» належить Вільгельмові Гумбольдту, який позначав ним інтелектуальний бік мови взагалі. У пізнішій спеціальній літературі відповідний термін науковці інтерпретували по-різному.

Для Потебні в цьому плані надзвичайно важливим є звернення до першовитоків, самих початків витворювання слова, коли, на його думку, смисловий образ не всім багатством своїм прикмет зафіксувався у зовнішній формі слова, а лише одною своєю прикметою, яку людина виділила з-поміж інших. Та прикрета образу, фіксована словом, ставала для свідомості представником (у Потебні — «представленим») цілого образу, своєрідним посередником між звуковою оболонкою (зовнішньою формою) і змістом слова. Увага дослідника зосереджується саме на особливостях таких прикмет, тобто найближчих етимологічних значеннях слів. У процесі творення мови, за Потебнею, всі первісні слова мали поетичний, образний характер і були таким чином мистецькими творами, а саме поезією.

Стирання з часом у пам'яті етимологічного значення, згасання первісного образу зумовлює пізніший процес абстракції. «Символізм язика, — зазначає О. Потебня у праці “Мысль и язык”, — по-видимому может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова» [6: 174]. Це міркування стає підґрунтям його зіставлення мови з мистецтвом і мистецтва з наукою. Думка, як переконливо доводить Потебня, є або поняттям, або уявленням. Перше — властиве науці, предметом якої є причинові зв'язки й певні закономірності, друге — становить основу словесності, мистецтва, предметом якого є дійсність у чуттєвому її вияві.

Філософський підхід до пояснення феномену мови та зв'язку її з мисленням у Потебні визначається передусім поняттями образу і внутрішньої форми. При цьому внутрішню форму дослідник розумів досить широко — від своєрідності, прикметності слова до специфіки мови в цілому. Розглядаючи головні принципи, покладені в основу потебнянської філософської концепції мови у праці «Мысль и язык», Юрій Шевельов так визначив авторове розуміння внутрішньої форми у зв'язку з проблемою мова / народність: «Внутрішня форма (форми) — це форма існування і безнастанного виявлення колективного світовідчужання (світогляду) даної народности» [9: 37]. Для такого, розширеного трактування висловлюваної Потебнею ідеї внутрішньої форми були всі підстави.

Перехід від образу до значення Потебня пояснює двома відмінними способами мислення: 1) *міфічним*, коли образ сприймається за

об'єктивну реальність і тому повністю переноситься в значення; 2) *поетичним*, коли образ розглядається лише як суб'єктивний засіб для переходу до значення. З самого початку (власне із витворенням слова як мовної одиниці) відстань між образом і значенням була, як йому видається, дуже малою. Оцінюючи розвиток мови як системи в напрямі до посилення в ній ролі абстракції, звільнення від конкретної чуттєвості, учений приходив до такого важливого з погляду лінгвопоетики висновку: «Нет такого состояния языка, при котором слово теми или другими средствами не могло получить поэтического значения» [6: 210]. Власне поетичне значення вербального образу, віднесене Потебнею до першопочатків мовного спілкування, постійно перебувало в полі зору дослідника й розглядалося ним серед основних складників процесу мовотворчості.

Словесність, зокрема поезію, Потебня вважав могутнім засобом розвитку думки. «Из двух состояний мысли, сказывающихся в слове с живым и в слове с забытым представлением, — писал він, — в области более сложного словесного (происходящего при помощи слова) мышления, возникает поэзия и проза» [6: 309]. Обидва різновиди думки Потебня співвідносив із мовою та іншими видами мистецтва, трактуючи їх водночас і як форми діяльності, і як твори.

Образ (чи єдність образів) у поетичному творі, за вихідними положеннями потебнянської концепції, є відповідником уявлення в слові. Згідно з цим постулатом поетичний образ є відносно сталим, нерухомим, а його значення постійно змінюється, що й становить основну властивість словесного мистецтва, його специфіку. Щодо відношень між образом і значенням у поезії Потебня зауважує: «Поэзия есть преобразование мысли (самого автора, а затем всех тех, которые — иногда многие века — применяют его произведение) посредством конкретного образа, выраженного в слове, иначе: она есть создание сравнительно обширного значения при помощи единичного сложного (в отличие от слова) ограниченного словесного образа (знака)» [6: 333]. З огляду на це всі фігурні вирази, уживані в поетичному творі, правомірно вважати не за примху та розкіш, а за суттєву необхідність думки.

Поставлена Олександром Потебнею у вітчизняній філології проблема внутрішньої форми на чільне місце ставить питання естетики слова, мистецького словесного твору загалом. Внутрішня форма виступає своєрідною душею мистецтва й визначається дослідниками як спосіб творчого конструювання й емоційного сприйняття образу [5: 53]. У Л. Новикова, автора, на якого зроблено тут посилання, сприйняття означено епітетом «переживаемого». Щодо характеру сприйняття поетичного образу, то Потебня якраз і наголошує на естетичному вимірі й спрямуванні останнього, зауважуючи, що «легкость аппер-

цепции художественного образа соразмерна его совершенству (для нас) и испытываемому нами удовольствием» [6: 368]. Почуття, яке є невід'ємним складником образів у поезії, підкреслює він при зіставленні з власне думкою, завжди містить оцінку наявного змісту нашої душі і з цього погляду завжди є новим.

Висвітлюючи філософські погляди О. Потебні на образну мову мистецтва, зокрема вербального, не можна обійти його вказівки на динамічність, змінність самого поняття художності та естетичного сприймання поетичного твору: «Художественность образа и эстетичность впечатления, будучи постоянно принадлежностью искусства, есть величина чрезвычайно изменчивая» [6: 373–374]. Процес відображення естетичного об'єкта завжди включає його значення для суб'єкта й містить елементи оцінювання, що дає підстави дослідникам розглядати в мовному спілкуванні так звану образну інформацію [4: 40]. Певна заданість такої інформації мовною формою художнього твору зовсім не означає, за Потебнею, незмінності її естетичної вартості в різні часи і в різних спільнотах.

Поезія, у розумінні Потебні, є завжди алегорією («иносказанием»), її творче сприйняття з досягненням естетичної насолоди можливе, на його тверде переконання, лише через образ, яким і визначається художність твору. «Без образа нет искусства, в частности поэзии, — підкреслює він. — Искусство всех времен направляет усилия к достижению внутренней цели. Известная множественность черт и прочность их связи, то есть легкость, с которой их совокупность схватывается и сохраняется понимающим, есть мера художественности» [6: 353]. Ембріональною формою поезії, як було сказано вище, учений визнавав усяке слово з живим представником («представлением»), у тому числі слово первісне, яке було саме таким, а не інакшим.

І в поетичній творчості безіменних творців мови, і в поетичній праці думки окремих письменників О. Потебня вбачав два взаємопов'язані моменти: перетворювання й розвиток думки автора та перетворювання й розвиток аналогічної думки читача (слухача). Розглядаючи внутрішні психічні процеси в інтелектуальній сфері людської душі при поетичній творчості, він відносить поетичні твори до пізнавальної діяльності, визнає їх творення актом живого, художнього пізнання, що випереджає пізнання прозаїчне, наукове. Поетичний твір є словесним утворенням, у якому для значення потрібен образ. Лише за посередництвом конкретного словесного образу й відбувається перетворення думки, формування широкого значення та витворювання узагальнень. Тим самим поезія відкриває нам невідомі раніше стани нашої душі й дозволяє залучити до їх співпереживання широке коло співбесідників, тих, хто сприймає поетичні твори. Актуалізацією при-

родного походження поезії, її наслідувального та узагальнювального характеру наведені вище положення потєбнянського вчення співзвучні теоретичним основам античних поетик, зокрема Аристотелевої, автор якої відзначав більшу філософічність поезії в зіставленні з теорією [2: 655] та обов'язкову орієнтованість першої на неможливе — те, що краще за дійсність, або те, що думають про дійсність. Поетичний твір об'єктивує думку автора і все те, що з нею пов'язане; він з'являється у відповідь на внутрішні потреби творчої особистості у їх переключенні з суспільними потребами та настроями. Так розумів Потебня процес поетичної мовотворчості, розвиваючи ідеї попередніх і сучасних йому вчень згідно з науковим поступом, інтеграцією гуманітарних знань та вимогами нового часу.

Олександра Потебню справедливо вважають одним із основоположників лінгвістичної поетики, а пропаговане ним поняття внутрішньої форми слова — надзвичайно плідним у найрізноманітніших підходах до поетичної мови [3: 107]. Критично оцінювана аналогія між художнім твором і словом, що є одним із основних положень потєбнянської поетики, до кінця не осмислена й чекає нових філософських роздумів, аналітичних підходів і продуктивного розвитку. Вчення Потебні про внутрішню форму слова актуалізує необхідність пізнання в художньому творі складу поетичного образу, співвідношення зовнішньої і внутрішньої форми, що й створює реальне контекстуальне значення слова [8: 335]. Велична, хоч і не закінчена будова, за словами А. Чудакова, поетика Потебні має стимулювати нові фундаментальні дослідження в царині художньої творчості, на одній із найважливіших ділянок духовної культури, що й засвідчила, зокрема, монографія В. Григор'єва «Поэтика слова», на яку ми посилалися вище.

Висунуті понад століття тому видатним харківським філологом ідеї в галузі поетики не втрачають до цього часу своєї значущості — насамперед завдяки вмільому поєднанню філософського підходу та лінгвістичного аналізу в процесі пізнання таїни словесного образу, а відтак і мови та естетичної сфери її функціонування. Потебня порушив низку питань методологічного плану й визначив напрямок мовно-естетичних досліджень для багатьох наступних поколінь філологів.

Література

1. Айзеншток І. Потебня і ми // Життя й революція. — 1926. — № 12. — С. 25–36.
2. Аристотель. Поэтика // Сочинения: В 4 т. — Т. 4. — М., 1983. — С. 645–680.
3. Григорьев В. П. Поэтика слова. — М., 1979. — 343 с.

4. Лутасенко В. С. Естетика мислення: Естетичні аспекти наукового і художнього пізнання. — К., 1974. — 215 с.
5. Новиков Л. А. Природа эстетического в языке // А. А. Потебня — исследователь славянских взаимосвязей. — Ч. II. — Харьков, 1991. — С. 52—54.
6. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — 614 с.
7. Чехович К. Олександр Потебня: Український мислитель-лінгвіст. — Варшава, 1931. — 187 с.
8. Чудаков А. П. А. А. Потебня // Академические школы в русском литературоведении. — М., 1975. — С. 305—354.
9. Шевельов Ю. Олександр Потебня і українське питання: Спроба реконструкції цілісного образу // Потебня О. Мова. Національність. Денаціоналізація: Статті і фрагменти. — Нью-Йорк, 1992. — С. 7—46.

2006

Українська поезія ХХ століття в наукових студіях Юрія Шевельова: від Тичини — до Стуса¹

Видатний український філолог ХХ століття Юрій Шевельов залишив по собі неоціненну творчу спадщину, що засвідчує багатогранність його дослідницьких інтересів. Як науковець він увібрав ще відчутний у його студентську пору потебнянський дух пізнавальних пошуків у їх загальнофілологічній та гуманістичній спрямованості. Учень академіка Леоніда Булаховського, під керівництвом якого підготував і 1939 року успішно захистив кандидатську дисертацію, Юрій Шевельов постійно виявляв й органічно поєднував глибоку фахову зацікавленість питаннями мови та літератури — базових складників української культури. Дисертаційна робота молодого вченого стосувалася питань поетичної мови Павла Тичини. Пізніше, якщо говорити тільки про студіювання української поезії ХХ ст., у поле зору дослідника потрапили твори багатьох поетів, зокрема Євгена Маланюка, Оксани Лятуринської, Олекси Веретенченка, Василя Стуса, Наталі Лівичкої-Холодної. У цьому зв'язку важливо виявити засадничі положення наукового аналізу поетичної мови, сформульовані дисертан-

¹ У співавторстві з М. Філоном.

том, і встановити їх значущість для подальших розвідок відповідної тематики.

Зауважмо, що свою діяльність Юрій Шевельов розпочинав в умовах, які не сприяли вільному вираженню філологічної думки з об'єктивними оцінками мовних явищ і творів словесного мистецтва. Фрагменти його дисертації було опубліковано в «Наукових записках» трьох поважних установ: Харківського державного університету імені О. М. Горького (№ 20. — 1940. — С. 41–99), Українського комуністичного інституту журналістики (Т. 1. — 1940. — С. 127–142) та Інституту мовознавства (Т. 1. — К., 1941. — С. 3–51). Як засвідчують надруковані тексти, автор утримався від характерних для того часу заданих ідеологічних орієнтирів і зосередився на фаховому аналізі української поетичної мови 20–30-х років, тобто сучасної, як і визначає дослідник. Показово, що мовні особливості новітньої української поезії Юрій Шевельов розглядає крізь призму політичної лірики Павла Тичини. Важливим для розуміння його пошукових настанов у галузі лінгвопоетики є вихідна позиція щодо встановлення єдиного напрямку розвитку художньої майстерності Тичини у віршах на політично-громадські теми з 1919 по 1935 рік. Відзначимо при цьому послідовну концептуальну реалізацію такого підходу і в подальших студіях поетичних ідіостилів інших авторів.

Визначення стильових доміант як чинників формування цілісного художнього світу Павла Тичини здійснюється шляхом розгляду мовних форм, урахування специфіки яких дає дослідникові підставу вести мову про ораторський жанр в аналізованій поезії. Публіцистичність Тичининою громадянської лірики забезпечується, на думку науковця, синтезуванням різних стильових ліній: «символістичної», фольклорної, лінії газетного стилю, а також лінії реалістично концентрованого відтворення усно-побутової мови в монологічному та діалогічному аспектах останньої [3: 127]. Ці лінії, наголошує Ю. Шевельов, поєднуючись, дають той своєрідний стиль нової поезії, який автором збірки «Партія веде» визначено як «пісні, пеани, гімни». Пісенний характер більшості поезій, підпорядкований ідейно-художнім задумам поета, поєднується з бойовою напруженістю та інтонаціями ораторського стилю більшовицької публіцистики. Для дослідника визначальними є власне мовні форми вираження поетичної думки, а не ідеологічна наповненість відповідних форм.

Пропагандистська спрямованість аналізованих поезій П. Тичини зумовлює, за спостереженнями Ю. Шевельова, як певний добір лексики, що включає назви абстрактних понять, філософські терміни тощо, так і використання стилістичних фігур, зокрема паралелізму й анафори, та актуалізацію поетом акту предикації, вдавання до відривання

присудка від підмета, що й забезпечує у взаємодії необхідну експресію, ораторський характер мови. З огляду на подальший розвиток української поезії та поступ у її лінгвостилістичному осмисленні треба відзначити проникливість спостережень молодого вченого й вагомість його висновків, що з часом продемонстрували свою евристичну значущість.

Сказане повною мірою стосується й тих розділів дисертації, які присвячено розглядові конкретних мовних засобів поезії П. Тичини — неологізмам, розмовній і книжній лексиці, а також діалогізації поетичного викладу [див. 4; 5]. Прикметною ознакою наукового аналізу цих засобів є їх розгляд не лише крізь призму ідіостилю поета, але й у контексті загальномовних процесів та категоріальних сутностей досліджуваних явищ. Чи то йдеться в роботі про власне авторські новотвори, дослідник визначає природу та диференційні ознаки останніх як продуктів мовного розвитку, відмічаючи при цьому ситуативні умови виникнення неологізму та можливі ступені його адаптації — аж до входження у мовну систему. Чи то розглядаються розмовні та книжні елементи поетичного словника П. Тичини, автор цілком умотивовано робить екскурс в історію української літературної мови, зокрема щодо використання в ній старослов'янізмів, а також акцентує на прагненні поета зблизити книжну й розмовну мову, вважаючи, що «цей напрям може бути корисний для розвитку всієї нашої літературної мови» [4: 66]. Чи то Ю. Шевельов характеризує засоби діалогізації, важливе місце він відводить типології діалогічних форм, уживаних у поезії, окреслює їхню роль з погляду стильової визначеності ліричного тексту, наголошує на різноманітності конкретних мовних засобів діалогічності, на стиранні меж між монологом і діалогом у поетичній оповіді. Діалогічна структура поезії П. Тичини, робить висновок дослідник, — «індивідуальна риса його стилю, що вказує на зв'язок його стилю з живою мовою» [4: 95]. І далі зауважує: «Вона (ця риса — В. К., М. Ф.) звучала в його творчості завжди, хоч іноді вбрана в умовні, зовні накинута символістичні форми» [там само]. Вивчаючи відповідні засоби на матеріалі поетичних збірок різного часу — від «Сонячних кларнетів» до «Партія веде», мовознавець простежує їх плинність, зумовлену стилістичними настановами автора, і тим самим виявляє важливі особливості мови поезії П. Тичини в її динаміці.

Через кілька десятиріч Юрій Шевельов звернувся до поетичного доробку Василя Стуса, якого, до речі, в одному з виступів в альма матер на філологічному факультеті (1991 рік) мовознавець назвав найвидатнішим українським поетом ХХ століття. Звернувся, перебуваючи в іншому суспільно-політичному середовищі, позбавлений

заідеологізованої наукової атмосфери, збагачений досвідом вільного, творчого пошуку. Його стаття під назвою «Трунок і трутизна», написана протягом листопада 1984 — вересня 1985 року в Нью-Йорку, вперше була надрукована в книзі Василя Стуса «Палімпсести», що вийшла 1986 року у видавництві «Сучасність».

Завваживши те, що таборові твори В. Стуса розглядати надзвичайно важко, дослідник прагне визначити домінанту, яка могла б бути своєрідним ключем до розуміння феномену Стусової поезії. Такою домінантою, на його думку, є непрограмований, інтенсивний характер лірики поета-в'язня, для якого «теми й мотиви — тільки виходи в внутрішній світ, у щоденник душі, у невислані листи до інших про власне внутрішнє» [6: 109]. Усвідомлення неможливості схопити внутрішній світ митця у його цілісності, у повноті його складників зумовлює зосередження науковця на найбільш яскравих, показових виявах у художньому слові стану душі поета.

Для Ю. Шевельова принципове значення має не сам факт зв'язку поетичного слова й духовних начал, а глибинні витoki душевних порухів, які у своїй цілісності й екзистенціальності демонструють нерозривність та абсолютну чесність Стусового життя і творчості, їх, на переконання дослідника, своєрідну гармонію. З цього погляду цілком природним є розгляд В. Стуса в одному ряду таких носіїв і лицарів свободоловства, як Мартін Лютер, Тарас Шевченко, Павло Грабовський.

Ключ до серця його поезії, вважає вчений, — «зосередження на ставанні, а не на стані, рух в середину себе самого, цілковита внутрішня неспромога компромісу з тим, що нищить особу і головну фортецю особисто-святого — націю» [6: 117]. Саме на досягненні іманентної основи творчості В. Стуса ґрунтується виявлення характерних ознак художнього світу митця та прикметних рис його поетики.

У відносно обмеженій рамці жанру передмови статті Ю. Шевельов усебічно й надзвичайно містко висвітлює специфіку Стусової лірики. Окреслюючи парадигму змістових параметрів аналізованих творів, він спеціально розглядає один із панівних образів «Палімпсестів» — образ України. Чільне місце відведено також аналізу мотиву самотності, тією ж мірою прикметного для ліричних поезій збірки. Особливості конкретно досліджуваного ідіостилу розкриваються шляхом виявлення, систематизації та інтерпретації мовних форм організації авторського художнього світу. Слід відзначити відчутне застосування методики аналізу, відповідної матеріалові й дослідницьким настановам, тієї методики, продуктивність якої було продемонстровано вже в кандидатській дисертації. Це простежується, зокрема, в пильній увазі до складників поетичного словника та виважених характерис-

тиках функцій поетизмів, передусім архаїзмів і новотворів, фігуральних засобів (метафор, перифраз), оповідної тональності тощо. Відзначені дослідником риси ораторського стилю в окремих поезіях В. Стуса певною мірою можна співвіднести з ознаками громадянської лірики П. Тичини — з її виразними ораторськими інтонаціями.

Розмірковуючи над стильовою палітрою поезії Стуса, автор статті «Трунок і трутизна» виокремлює виразно відчутну в загалом *поетистичній*, за його визначенням, манері поета протилежне — тяжіння до депоектизації, характерне, як видається дослідникові, для поетів-шістдесятників, зокрема Голобородька, Вінграновського, Костенко, Драча. *Антипоетистичний* стиль Стусової лірики веде до химерного гротеску, а *поетистичний* — до молитви. Зрештою, висновує Ю. Шевельов, «своє власне місце в розвитку стилів української поезії Стус знаходить у поєднанні елементів експресіонізму й сюрреалізму» [6: 123]. У цьому виявляється різновекторність стильових пошуків поета, що з одного боку, уводить його в річище національних традицій, передусім Шевченкової поезії, а з другого, — у загальноєвропейський контекст розвитку художньої думки, що демонструється, зокрема, проведенням паралелі з раннім Рільке, його настановою на відтворення «образу почувань і станів людини в їхньому ставанні, а не їхній завершеності» [6: 130]. Прикметно, що з творчістю цього австрійського поета-романтика зіставляв і геніальні творіння молодого Тичини сам Василь Стус.

Сила творця «Палімпсестів», за Ю. Шевельовим, полягає в конфліктах його емоцій і настроїв, у знайденні себе в плетиві любові та ненависті, зневаги й захоплення, віри й зневіри. «Позірне борсання Стуса в суперечностях власних настроїв і висновків, — наголошує дослідник, — це, звісно, тільки шлях до самовороття, самособоюнаповнення» [6: 116]. До подібного висновку дійшла й Михайлина Коцюбинська, визначивши поетове кредо — *самособоюнаповнення* — як «самопорятунок, запоруку духовної суверенності» [1: 156]. Незламність духу, творча самодостатність, свідомо жертвоність витворили феномен вільної людини в неволі, явивши світові справжнього українського поета.

Аналіз поезії В. Стуса, здійснений видатним філологом у нових суспільно-політичних та наукових умовах, засвідчує однакову увагу автора як до мовних форм, так і до змісту, вираженого ними. Це не відчувалося в дисертаційній роботі Ю. Шевельова про громадянську лірику П. Тичини. Принаймні опубліковані фрагменти дослідження, датовані 1940 та 1941 роками, більшою мірою висвітлюють своєрідність мовної організації поетичних текстів, а не ідейний їх зміст та його оцінку Ю. Шевельовим. Те, що свого часу не стало предметом

розгляду харківським молодим дослідником Тичининої поезії 1920–1930-х років, пізніше, на початку 1970-х років, певною мірою компенсував В. Стус своєю працею «Феномен доби (сходження на Голгофу слави)», що, за ідеологічними оцінками радянської системи, була ворожою, націоналістичною. Говорячи про громадянську, програмовану поезію П. Тичини, зокрема про збірку «Партія веде», В. Стус констатує духовну деградацію вже за життя великого поета, трагедія якого відбила трагедію його рідного народу [2: 92]. Можна припустити, що Юрій Шевельов так само усвідомлював неоднозначність оцінки творчих здобутків П. Тичини, якого нерідко згадував у своїх наукових студіях пізніше при гострій критичній характеристиці явищ суспільного й культурного життя радянської України, віддаючи водночас належне поетові як видатній творчій особистості ХХ століття.

У зв'язку з усім сказаним необхідно відзначити одну характерну лінію аналізу й пошукову настанову, що повною мірою виявляється в студії Ю. Шевельова про поезію В. Стуса. Предметом розгляду для вченого є слово ідіостильове, належне до явищ естетичної сфери слововживання, зумовлене особливостями авторської поетики і в такій своїй якості цілком підпорядковане категорії художності. З іншого боку, для дослідника не менш важливим є слово буттєво-поетичне, що виростає із глибин болісного життя митця як символ його духовних роздумів і прозрінь. Таке слово розмикає вузькі рамки хрестоматійних уявлень про естетичне освоєння дійсності. І тоді воно в певному сенсі стає носієм ідеології куди вартіснішої, ніж естетична, — життєво перетворюючої, духовно наснаженої ідеології українського поета-патріота, в якій слово є живим такою мірою, якою мірою духовно живим є сам автор. Показово, що і в працях про інших українських письменників ХХ століття Ю. Шевельов раз по раз здійснює надзвичайно тонкі, проникливі спостереження над зв'язком поезії із життям її автора, виявляючи еволюційні лінії ідіостилу в контексті духовної біографії митця.

Окреслені й схарактеризовані в статті питання, звичайно, не вичерпують усієї проблематики досліджень Юрія Шевельова про двох видатних українських поетів ХХ століття. Вони торкаються лише найважливіших, на наш погляд, моментів, які дозволяють визначити дослідницькі стратегії видатного українського філолога: розгляд поетичного слова в широких культурних, мовних, наукових контекстах; пильна увага до засобів поетики, аналіз яких здійснюється крізь призму визначення типових ознак поетичного стилю автора; врахування змін художньої манери та поетичної мови; пошуки історико-літературних зв'язків та проведення на широкому культурному тлі типологічних паралелей між творчістю окремих поетів.

Література

1. Коцюбинська М. Х. Незабутні шістдесяті. Василь Стус / Михайлина Коцюбинська // *Мої обрії* : у 2 т. / Михайлина Коцюбинська. — К. : Дух і літера, 2004. — Т. 2. — С. 3–184.
2. Стус В. С. Феномен доби (сходження на Голгофу слави) / Василь Стус. — К. : Т-во «Знання» України, 1993. — 96 с.
3. Шевельов Ю. В. Из спостережень над мовою сучасної поезії : Орагорський жанр у політичній ліриці П. Г. Тичини / Ю. В. Шевельов // *Наукові записки Українського комуністичного інституту журналістики*. — 1940. — Кн. 1. — С. 127–142.
4. Шевельов Ю. В. Из спостережень над мовою сучасної поезії : Про мову поезій П. Г. Тичини / Ю. В. Шевельов // *Учені записки Харківського державного університету імені О. М. Горького*. — 1940. — № 20 : зб. праць каф. укр. мовознавства. — № 1. — С. 41–99.
5. Шевельов Ю. В. Стиль політичної лірики П. Г. Тичини / Ю. В. Шевельов // *Наукові записки Інституту мовознавства*. — К., 1941. — Т. 1. — С. 3–51.
6. Шерех Ю. Трунок і трутизна (Про «Палімпсести» Василя Стуса) // *Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія* : у 3 т. / Юрій Шерех. — Х. : Фоліо, 1998. — Т. 2. — С. 105–135.

2009

Сербський фольклор у дослідженнях Олександра Потебні¹

Засновник Харківської філологічної школи Олександр Потебня вже першою своєю науковою публікацією «О некоторых символах в славянской народной поэзии» (1860) заявив про себе як славіста — вдумливого дослідника взаємодії мов, літератур, народної словесності різних слов'янських народів. У фольклорному матеріалі, широко використовуваному ним у багатьох працях (не лише з фольклористики), досить частими є посилання на сербські джерела, на усну народну творчість сербів. Чимало міжслов'янських паралелей із зіставленням насамперед російських (великоруських), українських (малоруських) та сербських народнопоетичних образів наведено вченим у монографії «Мысль и язык» (1862). Значна кількість художніх засобів сербського фольклору наявна в потебнянських студіях із лінгвістичної поетики,

¹ У співавторстві з Л. Педченко.

особливо тих, що ввійшли до посмертного видання «Из записок по теории словесности» (1905). В останніх звернено увагу на властивості поетичних епітетів сербських народних пісень, розглянуто в загальному контексті особливості сербських фольклорних метафор і метонімії, інших засобів образності. Отже, є достатні підстави вважати сербський фольклор важливим складником досліджень О. Потебні — і не тільки з погляду ілюстрування певних положень, але й у плані аналізу тих чи тих мовних явищ та наукових узагальнень на основі такого аналізу.

Питання про те, як тлумачив О. Потебня сербську народну поезію, до цього часу спеціально не вивчалось. Не розкрито глибоких теоретичних причин, які спонукали Потебню дуже часто говорити про особливості сербської усної літературної творчості, активно використовувати сербський матеріал у своїх лінгвофілософських і фольклористичних студіях. Як відзначає сербський дослідник Н. Петкович, «анализ этих причин может пролить свет на общую духовную атмосферу конца XIX века, когда поэты пытались доказать, что поэзия, которую в то время заслонили успехи научного прогресса, имеет важную и незаменимую функцию в культуре. Это ясно проступает из толкования А. А. Потебней отношений между поэзией и прозой, иначе говоря, вообще между искусством и наукой» [1: 42].

У магістерській дисертації О. Потебні «О некоторых символах в славянской народной поэзии», крім прикладів з російського та українського фольклору, найчастіше аналізуються тексти сербських народних пісень, прислів'їв та інших фольклорних жанрів головним чином із зібрання Вука Караджича, яке Потебня — це цілком очевидно — знав до тонкощів і надзвичайно цінував. Зокрема, О. Потебня використовує такі праці В. Караджича, як «Српске народне пјесме» (1841–1865, кн. 1–5), «Српске народне пословице и друге различне, као оне у обичај узете рјјечи» (1849), «Српске народне приповјетке» (1853), «Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем рјјечима» (1852).

Звернення О. Потебні до сербського фольклору й особливо до сербських пісень, записаних В. Караджичем, не є випадковим. Збережені форми чистої усної культури він бачив у краях, означених сербським фольклористом як місце зародження національної епічної пісні. Описи та пояснення Караджича щодо того, як виникають і відтворюються пісні, переходячи «з вуст у уста», спонукали Потебню до глибокого проникнення в закономірності народнопоетичної творчості. Різні жанри народної поезії відмирають не одночасно: як відомо, передусім зникає епічна пісня. Оскільки найбільш жива та сильна традиція епічного співу збереглась у слов'янському світі саме в Сербії, то логічно думати, що тут уціліли найчистіші форми усної культури [1:

48]. Символізм, дослідженню якого присвячено магістерський твір О. Потебні, «есть остаток незапамятной старины, <...> встретить его можно преимущественно там, где медленнее происходит отделение мысли от языка, куда медленнее проникает новое. <...> Символизм находится в обратном отношении к силе посторонних влияний, а потому он необходимее и яснее у русских и сербов, чем в песнях чехов, лужичан, хорутан, поляков. Эстетическое достоинство произведений народной поэзии падает вместе с символизмом и от тех же причин, между прочим, от уменьшения числа людей, для которых язык и произведение народной словесности — главные средства развития» [3: 8]. Пізніше, у праці «Из записок по теории словесности», О. Потебня назвав сербські й руські (російські та українські) пісні кращими серед слов'янських [2: 215]. З огляду на це стає зрозумілим, чому Потебня у своїх фольклористичних дослідженнях активно посилається на сербські народні пісні та дані, взяті від Вука Караджича. Крім того, як зазначає Н. Петкович, «свидетельства Караджича являются и наиболее достоверными, так как он не смотрел на эпическое творчество со стороны, как объективный наблюдатель и собиратель, но и сам в нем активно участвовал. Его выбор лучшей песни, лучшего варианта, так же как и доработка отдельных стихов и целых песен — все это свидетельствует о том, что Вук Караджич был одним из наших эпических певцов. Неслучайно почти все лучшие эпические песни сосредоточены именно в его собрании» [1: 48].

Загалом можна впевнено сказати, що сербська народна пісня і фольклористичні праці В. Караджича відіграли важливу роль у формуванні поглядів Потебні на усну народну творчість.

Аналізуючи символіку в слов'янській народній поезії, О. Потебня насамперед звертався до проблеми виникнення символу. Походження, еволюцію фольклорного символу вчений пояснював у зв'язку з закономірностями розвитку мови. Досліджуючи слово, зокрема його структуру, внутрішню форму, О. Потебня відзначав характерну для нього символічність. «Слово, — писав він, — выражает не все содержание понятия, а один из признаков, именно тот, который представляется народному воззрению важнейшим. <...> Новые понятия, входя в мысль и язык народа, обозначались звуками, уже прежде имевшими смысл, и основанием при этом служило единство основных признаков в новых и прежде известных понятиях. <...> Известный признак в каждом новом слове получал особенные оттенки. <...> Новые слова рождались со словами уже не первичного, а позднейшего образования и, в свою очередь, удалялись от первого значения признака. Так вместе с лексическим ростом языка затемнялось первоначальное впечатление, выраженное словом» [3: 5]. Але оскільки мова, на думку О. Потебні, «есть столь-

ко же произведение разрушающей, сколько и воссоздающей силы» [там само], власний смисл слова, тобто його внутрішня форма, підтримується в пам'яті народній зіставленням цього слова з іншим, що має подібну внутрішню форму. Потреба відновити забуте власне значення слова стала одною з причин утворення символів. В основі символізації лежить близькість основних ознак, що становлять внутрішню форму назв символу та символізованого предмета. Так, наприклад, Потебня відзначає, що калина стала символом дівчини (*девицы*) саме тому, чому *девица названа красною*, за єдності основного виявлення вогню-світла в словах *девица, красный, калина* [там само].

Отже, на думку Олександра Потебні, упорядкувати символи відповідно до народних уявлень, а не за сваволею того, хто пише, можна тільки з позицій мови.

О. Потебня визначив три головні типи відношень символу до означуваного: порівняння, протиставлення й відношення причиновості. Аналізуючи перший тип — порівняння, вчений звертає увагу на те, що в сербських піснях досить часто зустрічається заперечне порівняння: подається символ у вигляді положення або запитання і відразу за цим заперечується, а на його місце ставиться означуваний предмет, наприклад: «*Надви се облак изнад дјевојак'; То не био облак изнад дјевојак', Већ д обар јунак тражи дјевојак'*» (Карацић, 1841–1865, I, 2). «Сербские песни, — пише О. Потебня, — опускают сравнение положительное и начинают с отрицания “не... а”. Без сомнения, такое сравнение с отрицанием предполагает положительное, а потому новее последнего» [3: 7].

На матеріалі фольклорних текстів різних слов'янських народів О. Потебня розглянув цілу низку символів, класифікуючи їх за схожістю основного уявлення. При цьому він розглядав символ не тільки як стилістичну категорію, але й як продукт культурно-історичного розвитку народу, пов'язаний з мовою та сприйняттям і пізнанням світу.

У світогляді слов'ян, як відомо, центральне місце належало божествам вогню і світла. Мова, поезія зберегли чимало слів, в основі яких лежать поняття вогню і світла. Життя, голод і спрага, бажання, любов, печаль та інші абстракції уявлялись народів і зображувались у мові та фольклорі як вогонь. Різні символічні функції вогню та світла виявляє О. Потебня і в сербській народній поезії. Так, зв'язок вогню і гніву демонструє серб. *огњевит*, співвідносно з рос. *вспыльчив*: «*У тебе кажу мајку пресердиту, браћу огњевиту*» (Карацић, 1841–1865, I, 411), пор. серб. *чемерикаст*, злий. З вогнем пов'язані також поняття рани та хвороби, пор. серб. *загасити ране*, тобто 'загоїти': «*Набра вила по Мирочу биља и загаси ране на јунаку*» (Карацић, 1841–1865, II, 218). Жалива (кропива) зближується з шипшиною та терном

(серб. «*трње бодe, а коприве жарe*»), тому що слова *колоть* і *жалить* збігаються в основному уявленні вогню: серб. *пецнути* — *печити* ‘колоти’ однорідне з *печь* і застосовується до жалення змії: «*пецула (печила) га гуја*» [3: 21–22]. Етимологізуючи слов’янські назви жаливи, Потебня пов’язує їх з *у-круп* ‘окріп’. «Во всяком случае, — пише вчений, — мы должны искать огня в названии крапивы... еще потому, что кучи крапивы могут заменять купальские костры» [3: 22].

Широкий спектр символічних значень виявляє Потебня і в поняття «світло». «Нет ничего обыкновеннее в народных песнях, как сравнение людей и известных душевных состояний с солнцем, месяцем, звездой, <...> но ни одно из них не служит символом одного пола. Солнце по форме *солонь* и по остаткам верования, что оно жена месяца, должно бы стать символом женщины, но как Владимир в великорусских былинах — красно солнышко, так царь вообще в песнях сербских — “*огрејано сунце*”» [3: 24].

Набагато краще збереглося, вважає Потебня, зближення світла взагалі і світла світил із красою, любов’ю, веселоцями. Як зображення краси розглядає Потебня наявний у сербській пісні вираз: «*Анђа... Сунцем главу повезала, Месецом се опасала, А звездами накитила*» (Карацїћ, 1841–1865, I, 342). Обличчя людини уявляється світлим, тобто прекрасним, як сонце: «*Сину лице (из-под покрывала), као жарко (то есть яркое) сунце*» [3: 26]. Світло — сміх як ознака веселоців — звичайний образ сербських пісень в описах краси дівчини: «*Кад се смије, кан да сунце грије*» или «*ка да бисер сије*» (Карацїћ, 1841–1865, III, 516), а бісер може бути віднесеним до світла.

Значну увагу приділяє Потебня аналізу колористичної символіки, широко залучаючи сербський матеріал. Так, слово *зелен*, етимологічно споріднене зі словами *золото* і *гореть*, на думку вченого, «хорошо помнит свое родство со светом и огнем». Як *лоза*, *босилак* мають у сербських піснях епітет *белый*, так, навпаки, сірий кінь — *коњ зеленко*. Зелені: ріка, озеро (*зелена бојана*, *зелено језеро* — Карацїћ, 1841–1865, II, 98, 105), меч (*мач зелен* — там само, 138, 449) і сокіл, *ясный* і *сивый* у російських піснях («*к њему дође сив-зелен соколе*» — там само, 383) [3: 28]. Зауважимо, що *сивъ*, на думку Потебні, того ж кореня, що й *синь* (споріднене *сиять*), так що «вместо постоянного в мдр. песнях эпитета кукушки *сива* в сrb. встречается «*кукавица сиња*», следовательно, и *сив*, и *зелен* могут быть сведены к *ясный*» [3: 38]. Зелений колір у слов’ян символізує молодість, красу й веселість. Останні два значення О. Потебня знаходить у сербських піснях: «*Паде Мујо (неожиданно пораженный пулею) у зелену траву, Лунак њему из горе говори: “Хоћеш, Мујо, лијепу ђевојку? Ето тебе лијепе ђевојке, А ђевојке зелене травице”*» (Карацїћ, 1841–1865, I, 486, 365); «*Усадих*

лозу серед винограда, Наведох воду са три хладенца, да ми је лоза вазда зелена, наша невјеста вазда **весела**» (Караџић, 1841–1865, I, 86) [3: 29].

Темна ніч у слов'янській поезії є символом горя. Не знаходячи прикладів у російських піснях, О. Потебня підтверджує це положення сербськими даними: «*Тавна ноћи, тавна ти си! Невјестице, бледа ти си! — Како нећу, пуна ти си мрака! Срце моје још пуније јада. Јад јадујем, ником не казујем: Мајке немам, да јој јаде кажем, Ни сестрице да јој се потужим*» (Караџић, 1841–1865, I, 225). «Здесь с темно-тою ночи соединена мысль об уединении, как в пословице: “*Тавној ноћи нема свједока*”. Вообщє серб. *таван, црн* в применении к человеку — печален: “*Да ми се је помамити сестри црној*”, то есть печальной по смерти брата (Караџић, 1849а, 115, 102, 104); в причитанье за мертвым: “*Аох Јокица, жалостна ти мајка! И љубовица у јад останула! Која ће ти тамњет у тамњину, Пријед, брате, реда и б (в) реме-на*” (Караџић, 1849а, 105). Темнеть здесь значит стариться, потому что старость и забота-печаль сближаются между собою и противопоставляются свету и молодости» [3: 33–34].

Цікаву інтерпретацію отримує в Потебні образ золотої ниті, яка в сербських весільних піснях сприймається як символ щастя: «*Одвила се златна жица од ведра неба, савила се првјенцу око клобука; То не била златна жица од ведра неба, Већ то била добра сређа од мила Бога*»; «*Пустила се златна жица из рожанства луга, савила се старом свату око клобука*». Караджич зауважує, що «*из рожанства луга*», за словами тих людей, між якими це співається, — з того гаю, де народився Христос. За християнськими нашаруваннями Потебня намагається розпізнати досить відчутні язичницькі вірування. Оскільки зивання і нить стосуються двох вагомих моментів людського життя: шлюбу і смерті, а також мають значення щастя, відповідно нить — доля взагалі. Спираючись на тексти сербських пісень про ниті з неба або з гаю, назва якого нагадує Рожаниць, О. Потебня робить висновок про те, що ниті ці ведуться міфічними істотами, що відають долями людей. «Сербская сказка представляет “*добрѹ сређу*” прекрасною девицей, прядущею золотую нить, а что несчастье прядет, видно из пословицы “*несређа танко преде*”, то есть легко может приключиться (может быть, к нити судьбы относится и “*где тонко, там и рвется*”)» [3: 73].

У своєму дослідженні Потебня звертається не тільки до сербських фольклорних текстів різних жанрів, але й до етнографічних даних. Так, досліджуючи символіку обливання, він аналізує описаний Караджичем обряд обливання «Додоли»: «У сербов в засуху одна дєвущка, раздевшись донага, обвивается цветами и травами, так что тела нигде не видно. Эта “Додола” в сопровождении других девиц, которые поют вызывающие дождь песни, идет по селу и останавлива-

ется перед кожною избою. Каждая хозяйка выносит полное ведро воды и выливает его на Додолю. Ее спутницы при этом поют: “*Ми идемо преко села, Ој Додоле, мој Божо-ле! А облаци преко неба, из облака прстен паде, Ујагми га коловођа*” (Караџић, 1841–1865, I, 113)» [3: 58–59]. «Облак в сербских песнях, — відзначає О. Потебня, — символизирует жениха, а перстень — символ брака. Додола, молящая дождя и обрученная с облаком, есть земля. Оплодотворение стыдливо обозначено перстнем. Земля представляется напоенною, что видно из серб. и мпр. *тијан, као земља, пњаный, як земля*» [3: 59].

Інтегративний підхід до аналізованого матеріалу, прагнення розглядати фольклорні і мовні дані на широкому культурно-світоглядному тлі — все це дозволяє вважати О. Потебню одним з попередників етнолінгвістичного напрямку в сучасній філології.

На межі ХХ і ХХІ століть класичні дослідження О. Потебні з фольклору не лише зберігають академічну цікавість, але й ніби переживають нове народження. Співвідношення слова і міфу, мови і світобачення, проблеми антропоцентричної настанови в мові, мовної картини світу, культурного й народнопоетичного символізму — весь цей спектр проблем, порушуваних і розв’язуваних видатним харківським філологом, не втрачає актуальності і в наш час. Від міждисциплінарної розпорошеності та спеціалізації ми знову прагнемо до синтезу й універсальності. І знаходимо високі взірці в класичних творах Потебні [4: 447].

Отже, проблематика і плідні ідеї творчої спадщини О. Потебні знов опиняються в центрі уваги гуманітарної науки.

Література

1. Петкович Н. Сербская народная песня в исследованиях А. А. Потебни // Художественные связи народов России и Югославии. — М., 1987. — С. 42–52.
2. Потебня А. А. Из записок по теории словесности // Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М.: Высш. шк., 1990. — С. 132–314.
3. Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии // Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. — М.: Лабиринт, 2000. — С. 5–91.
4. Топорков А. Л. Работы А. А. Потебни о народной поэзии // Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. — М.: Лабиринт, 2000. — С. 442–447.

Список джерел, які цитує О. Потебня

- Караціћ В. С. Ковчежић за историју, језик и обичаје срба сва три закона. — Беч, 1849. (а)
- Караціћ В. С. Српске народне пјесме. — Беч, 1841–1865. — Књ. 1–5.
- Караціћ В. С. Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи. — Беч, 1849. (б)
- Караціћ В. С. Српске народне приповијетке. — Беч, 1853.
- Караціћ В. С. Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима. — Беч, 1852.

2010

Питання естетики мови в працях Леоніда Булаховського

Термін *естетика*, запроваджений німецьким філософом А.-Г. Баумгартеном у середині XVIII ст., не містить суто лінгвістичного змісту, і мовознавці його використовують звичайно при аналізі художньої літератури, словесна форма якої репрезентує мовотворчі здобутки в особливій сфері функціонування мови — естетичній. Цей термін є широковживаним у поезиці та стилістиці як один із важливих критеріїв оцінювання виразових мовних засобів, орієнтованих на досягнення емоційно-експресивного комунікативного ефекту. Зауважмо, що спілкування в цьому разі здійснюється на рівні мистецтва, тобто маємо на увазі художню комунікацію.

У теоретичних дослідженнях з лінгвістики йдеться головним чином про естетичну функцію тих чи тих засобів словесного спілкування, певних елементів різних мовних рівнів. Так, наприклад, К. Бюлер у монографії про репрезентативну функцію мови, характеризуючи матеріальну зумовленість звукового потоку мовлення, звертає увагу на можливість виникнення **естетично значущих напруг**, зокрема при відтворенні віршових рядків не механічно, не за шаблоном, а за допустимим індивідуальним вибором [4: 237]. Р. Якобсон поряд із семантичним розглядає також **емоційний** та **естетичний** плани змісту [6: 31], зауважує про наявність емоційної або естетичної позиції щодо слова у зв'язку з символізмом звукової будови останнього [6: 89]. Особистісні (ті, що відбивають ставлення учасників комунікативного

акту) ознаки мовлення дослідник характеризує як **естетичні компоненти мови** [6: 397].

Чи не найповніше й найвиразніше невіддільність поезії від мови обґрунтував О. Потебня. Вважаючи поезію способом мислення, а слово його ембріональною формою, він наголошував на тому, що поезія є всюди, де говорять і думають [5: 332], і відповідно мову певним чином отожднював із мистецтвом. Естетичні та моральні почуття, на думку видатного лінгвіста й філософа, зумовлені самим змістом уявлень [5: 77], а розвиток художніх відчуттів — можливістю їх задоволення [5: 374]. Все естетичне життя народу, за Потебнею, спочатку було зосереджене в слові і поезії [5: 191]. Власне ідея внутрішньої форми будь-якого слова, погляд на мову як наслідок мовотворчого процесу — все це дозволяло Потебні та його послідовникам говорити про естетику мови не тільки стосовно художньої літератури, а й щодо мови літературної взагалі.

Л. Булаховський належить до числа найавторитетніших продовжувачів традицій філологічної школи О. Потебні. Питання естетики мови в його творчій спадщині порушувались як у низці студій спеціально лінгвопоетичної проблематики, так і в дослідженнях із загального мовознавства. До праць, присвячених аналізу творів словесного мистецтва, явищ естетики мови як авторських здобутків майстрів слова, відносимо передусім статті «Мовні засоби інтимізації в поезії Тараса Шевченка», «Російські поеми Т. Шевченка та їх місце в системі поетичної мови першої половини XIX ст.», «Художественный язык А. С. Пушкина». Окремі аспекти поетичної мови Л. Булаховський висвітлював також у статтях про «Слово о полку Ігоревім» та про лірику М. Рильського.

У цій статті ми свідомо обмежуємось відсиланням до вказаних вище досліджень і робимо спробу системно розглянути ідеї та найважливіші положення Л. Булаховського про місце й роль естетики в мовному розвитку, зокрема в розвитку мов літературних, про естетичний напрям процесу мовного поступу. Видається корисним і цікавим простежити розуміння видатним ученим-лінгвістом своєрідності взаємозв'язку між об'єктивним і суб'єктивним у мові, виявити оцінку ним за естетичними критеріями не тільки індивідуальної мовотворчості, а й загальних тенденцій мовного розвитку.

Праця Л. Булаховського «Нариси з загального мовознавства. Серія друга» містить окрему главу, у якій автор розглядає проблему мовного розвитку. «На кожному новому етапі свого виявлення, — стверджує дослідник, — мова в якомусь відношенні збагачується — розгортається, і за її змінами відносно легко впізнається не просто якийсь метушливий рух, а здійснення органічно закладених у ній потенцій,

раз у раз реалізованих відповідно до різних чергових потреб життя і суспільства, носіїв певних мов у цілому, і індивідуумів, представників різних типів мовлення» [3: 214]. Визнання можливості збагачування мови спричиняє правомірне питання про те, чи є прогрес у мові. Таке питання, на думку вченого, можливе переважно щодо інтелектуальної, логічної сторони мовлення, а визначення якоїсь цілеспрямованості змін у мові емоціонально-афективного порядку він вважає загалом неможливим. Розвинені мови, зазначає Л. Булаховський, багатші на абстрактну лексику та аналітичні (складні) структури, менш розвинені мови у своєму лексичному складі мають багато слів із конкретним значенням, у них переважають синтетичні (суцільні) структури.

Питання про тенденції в розвитку мов до збільшення їх естетичної вартості, за Л. Булаховським, є відносним. І все ж він говорить про правомірність визначення естетичних критеріїв, зокрема, щодо звукового боку мови, щодо різної оцінки гармонійності або, навпаки, негармонійності певних акордів [3: 227]. Але при цьому зауважено, що «естетична оцінка мовних звучань може бути до протилежності різною в представників різних народів і в різних людей» [3: 228]. Розглядає Л. Булаховський у зв'язку з загальною проблемою мовного розвитку й питання естетичної оцінки імен, зумовленої культурною або соціальною вагою в сучасності чи в історії тих, у кого поширене відповідне вживання [3: 229]. Щодо критеріїв кращого і гіршого в синтаксисі, то вони видаються Л. Булаховському спірними, хоча тенденція до простішого й водночас економнішого способу передавання того самого змісту ним відзначена.

Розвиток мови безмежний, висновував учений, і досягнення повної мовної досконалості не можливе. Адже якби кінцевий результат (повна досконалість) був відомий, то це розслаблювало б творчі сили, і за таких умов зайвою стала б усяка творча праця.

Більше безпосередньо про естетику мови йдеться в праці Л. Булаховського «Виникнення і розвиток літературних мов». Серед різних мотивів формування літературних мов (релігійних, економічних, адміністративних) заявляють свої окремі права, за автором, художньо-моралістичні, меншою мірою — власне художні, моменти культурної розваги. З-поміж визначених дослідником завдань розвитку літературних мов два мають стосунок до теми «естетика мови», а саме:

— піклування про те, щоб надати мові більшої гнучкості, точності та ясності;

— забезпечення за нею певних естетичних вартостей, як їх розуміють у різні часи [2: 347].

Важливою є думка вченого щодо відбиття мовних змін художньою літературою: «Художня література може й мовно відбити зрушення, глибші за ті, що при цьому спостерігаються в мові науковій, діловій, навіть публіцистичній — літературній, нормативній в точно-му значенні слова» [2: 384].

Письменники (у широкому значенні слова) сприяють стилістичному розвитку мови, як уважає Л. Булаховський, навіть більшою мірою, ніж граматисти, теоретики. Перед дослідниками процесу еволюції мови в стилістичному та естетичному аспектах постає питання про те, що з потенційних засобів художньої мови стає в ній провідним і переважно культивується, дістаючи визнання. «Це **проблема мовної естетики**, — наголошує Л. Булаховський, — ділянки іноді досить примхливих смаків, але <...> раз у раз обмежуваних тиском на індивідуальні їх вияви — уподобаннями колективів, оцінкою майстрів, зіставленням творчості в цьому відношенні інших народів в аспектах соціальному й хронологічному» [2: 402]. Важливими в цьому зв'язку видаються авторові моменти естетичної культури мовних стилів.

Дослідник окремо зупиняється на вимозі до великої фрази як такої, що має бути семантично й синтаксично достатньо прозорою. Така вимога є, за його оцінкою, водночас і логічною, й естетичною. Нахил до прозорості художньої форми, до гармонійної симетрії її частин, як і взагалі до культу красивого слова, за Л. Булаховським, особливо характерний для романських народів (принаймні більшою мірою, ніж для германських) [2: 410]. Не залишає поза увагою науковець і авторських поетичних новотворів, які, хоч і не входять до активного слововжитку, на його думку, є мовним здобутком, оскільки живуть своїм **художньо-естетичним життям** [2: 424]. Важливим є й підхід до загальної оцінки мовної форми літературного твору, яка, як наголошує Л. Булаховський, буває саме така через те, що нею, а не іншими засобами здійснюється певна художня мета [2: 424]. В еволюції мови, на думку вченого, чинники суто соціальні взаємодіють із моментами **суспільно-естетичного** характеру.

Л. Булаховський звертає увагу також на помітні намагання авторів уведенням розмовних елементів чи іншомовних укрापлень забезпечити актуалізацію сприймання і, як наслідок, **естетичне** вдоволення читачів. Відповідні ефекти забезпечують і синоніміка та використання стилістичних синтаксичних фігур. Міра свободи висловлювання, за Л. Булаховським, визначається більше якраз спрямованістю на **естетизацію** певного жанру, ніж мотивами суто практичними.

Особливо цінним для висвітлення теми нашої статті є спеціальний розгляд ученим проблеми розвитку мови в **естетичному напрямі**. Проблема **естетичної оцінки мов**, зауважує Л. Булаховський, надто

складна, і підхід до її розв'язання не позбавлений елементів великої умовності [2: 446].

Серед можливих критеріїв гарного й негарного названо критерії евфонії, хоч і вказано, що не для всіх мов вони (критерії) однакові, та й навіть у тій самій мові такі критерії з часом можуть мінятися. В українській мові до фонетичних явищ естетичного порядку віднесено, зокрема, евфонічні чергування. Окремі зауваги вченого торкаються естетичної організації фрази, долання труднощів на шляху до її досягнення.

З приводу художніх шукань майстрів слова Л. Булаховський робить таке узагальнення: «Літературні мови в своєму розвитку взагалі проходять через вироблення засобів орнаментальності — перифрастичності і фігуральності, тобто способів переказувати думки тропеїчно, непрямо, поширюючи цим асоціативні — пізнавальні можливості слів і словосполучень» [2: 455]. З цією думкою пов'язане й подальше міркування: «Вихований художній смак регулюють відносини між прозорою простотою стилю, що перебуває на службі викладу естетично високого змісту, та метафоричністю — перифрастичністю, як способом окраси, без якої стиль може стати бідним, одноманітним» [2: 456]. Видається доцільним навести й інші важливі, з нашого погляду, спостереження-узагальнення Л. Булаховського: «Зміцнення впливовості уявлюваного — наслідок суто художнього прогресу» [2: 458]; «Збільшення конкретних асоціацій відбувається шляхом творчої поетичної роботи народів» [там само]; «При шуканні засобів означення нових понять за керівні моменти правлять інтелектуальні, при намаганнях стилістичних — афективні й емоціонально-естетичні» [2: 461]. Тут безпосередньо йдеться про художні здобутки як свідчення мовно-го розвитку в напрямі естетичному.

Говорячи про іншомовні впливи, Л. Булаховський відзначає, що зіставлення мовних систем у кращих літературних відкладеннях не може не витончувати понять, не збагачувати уявлень їх відтінками. Але при цьому зауважено, що при надмірному вживанні чужого може виходити з ужитку, гинути й цінніше своє. Висновок автора з цього приводу видається не зовсім правомірним: «Це майже необхідні жертви, які приносяться мовами в їх загальному намаганні до кращого, вироблюваного людськістю, яка кінець кінцем має в далекому майбутньому виробити єдину мову». Сумнівною вважаємо не стільки думку про неминучість жертв (їх мовам насправді, очевидно, не можна уникнути), скільки названу перспективу вироблення єдиної мови, що була, мабуть, даниною заідеологізованої радянській епісі з усім єдиним, зокрема й спільною мовою, якої не бачив у майбутньому і не визнавав славетний попередник Л. Булаховського великий О. Потебня.

Питання естетики мови у працях Л. Булаховського прямо чи опосередковано виходили на художні стилі, на літературну творчість як особливу ділянку функціонування мови. Що таке література в її зв'язку з мовою — на це питання пробував відповісти Р. Барт у статті «Література і метамова». Користуючись поняттями «мова-об'єкт» і «метамова», він образно означив літературу як маску, яка показує на себе пальцем [1: 132]. В іншій статті під назвою «Уявлення знака» («L'imagination du signe»; рос. пер. «Воображение знака») відомий семіолог Р. Барт розглядає три види знакових уявлень: символічне, парадигматичне і синтагматичне. Останнє — *синтагматичне* (або *функціональне*) — лежить в основі тих здобутків літератури, саме творення яких — шляхом монтажу дискретних і рухомих елементів — і є власне видовищем. Такою Р. Барт вважає, зокрема і навіть насамперед, поезію [1: 252]. Погляди Л. Булаховського на суть естетичних явищ у мові і на художню літературу як своєрідну репрезентацію мови багато в чому суголосні тим, які з семіологічними актуалізаціями висловив Р. Барт.

«Естетичні намагання, що їх відбиває розвиток літературних мов, — наголошував Л. Булаховський, — у ряді моментів примхливі...» І тут же розгортає судження: «Але є й такі важливі ділянки мовного розвитку, де з великим правом можна говорити саме про естетичну специфіку» [1: 470]. Лінія розвитку відповідно до критеріїв удосконалення не буває звичайно безперервною, вона виявляється значною мірою в намаганнях майстрів слова. Розвиток літературних мов, на переконання Л. Булаховського, відбиває взаємодію культур народів та їх виразників — мов. У вдосконаленні мови як найважливішого засобу суспільної комунікації видатний український лінгвіст знаходив місце й мовній естетиці, художнім стилям, вироблення й постійне збагачування яких засвідчує еволюційний поступ мови саме в естетичному напрямі.

Література

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
2. Булаховський Л. А. Виникнення і розвиток літературних мов / Л. А. Булаховський // Вибрані праці : у 5 т. / Л. А. Булаховський. — Т. 1 : Загальне мовознавство. — К. : Наук. думка, 1975. — С. 321–470.
3. Булаховський Л. А. Нариси з загального мовознавства. Серія друга [Гл. III. Проблеми мовного розвитку] / Л. А. Булаховський // Вибрані праці : у 5 т. / Л. А. Булаховський. — Т. 1 : Загальне мовознавство. — К. : Наук. думка, 1975. — С. 214–237.

4. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка / Карл Бюлер. — М. : Прогресс, 1993. — 528 с.
5. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. — М. : Искусство, 1976. — 614 с.
6. Якобсон Р. Избранные работы / Роман Якобсон. — М. : Прогресс, 1985. — 456 с.

2010

Перекладознавство

«Пісня про Сокола» Максима Горького в українських перекладах (лінгвостилістичні спостереження)

Переклад творів Максима Горького на українську мову, за словами академіка І. К. Білодіда [3], потребує справді наукового визначення українських відповідників до їх лексичного і фразеологічного багатства. Необхідне також художнє чуття перекладача, особливо при відтворенні індивідуальних засобів образності. На сучасному рівні теорії перекладу найбільш творчою вважається «концепція функціональної подібності, згідно з якою вивчається інформаційна функція тих чи інших мовних елементів оригіналу і встановлюється, які мовні засоби здатні виконати ту саму функцію в перекладі» [7: 415].

Вищезазначені вимоги й покладено в основу цих лінгвостилістичних спостережень над двома хронологічно близькими українськими перекладами поезії М. Горького «Пісня про Сокола» — А. Хуторяна [5] і М. Бажана [6]. Хоча стиль як система засобів вираження включає всі елементи мовної структури: і звуки, і граматичні форми, і словесний інвентар, і фразеологічні сполучення, і прийоми композиційно-синтаксичного об'єднання всіх цих конструктивних частин, і спільну єдність цілісної споруди [4: 230], обмежимо наше дослідження функціональної подібності лексично-фразеологічними та композиційно-синтаксичними увагами. Певною мірою торкнемося також питання відтворення у перекладах своєрідності ритмомелодики одного з кращих поетичних творів раннього Горького.

Для «Пісні про Сокола» (маємо на увазі другу редакцію, 1899 року, тобто текст, який став загальновідомим і яким користувалися при перекладі і М. Бажан, і А. Хуторян) характерна наснаженість рушійною ідеєю неминучої перемоги, сміливості і відваги, волі до перемоги та оптимізму над песимізмом, боягузтвом і безсиллям. Дія, що розкриває цю ідею, розгортається на фоні *ущелья* — символу того міщанського середовища, де животіють ситі, самовдоволені обивателі. Горький надзвичайно майстерно змальовує картину цього затхлого світу: «*в сьром ущелье*»; «*во тьме и брызгах*»; «*было душно в ущелье темном и пахло гнилью*». Морок і задуха, супутники міщанського скніння, відтворюю-

ються засобом протиставлення — в ущелині вогко і темно в той час, коли *«высоко в небе сияло солнце, а горы зноем дышали в небо»*.

Поетичне чуття і проникнення в суть художнього образу оригіналу підказало М. Бажанові цілком відповідний за змістом, образністю й емоційною наснагою образ *вогкої паді* і дало право навіть на деяке посилення почуття відрази й огиди (*«стояла в паді тяжка задуха й гнилля смерділо»*), бо це не суперечило горьківській ідеї засудження міщанства. У перекладі А. Хуторяна місцем дії виступає *вогка скеля*. Незавжо помітити віддаленість цього образу від оригіналу. Перекладач, відчувши слабкість ужитого образу, замінює його у подальшому тексті (*«було душно в проваллі темнім та пахло гниллю»*). Таким чином, у перекладі з'являється невизначеність місця дії (то *вогка скеля*, то *провалля*), чого немає в оригіналі. Щодо контрасту до задухи вогкої паді, в обох перекладах знайдемо ті мовні засоби, які повністю виконують функцію відповідних засобів оригіналу (пор. *«горы зноем дышали в небо»* — *«гори жаром паіли в небо»*).

Задум Горького — протиставити ворожому йому світові нидіння і бездіяльності захоплюючий світ боротьби і подвигу — знаходить втілення вже на початку «Пісні»: *«А по ущелью, во тьме и брызгах, поток стремился навстречу морю, гремя камнями...»* Потік руйнує тепле кубло міщанського благополуччя, розсіює морок старого життя. Відомо, що вибором слів автор виявляє не тільки своєрідність життєвих спостережень, а й свою оцінку зображуваного. Спеціально дібраними словами Горький підкреслює руйнівну силу потоку і цілеспрямованість його руху: *гремя камнями*, потік *стремился навстречу морю* (а не просто *тік, біг, мчав* і под.).

Переклади відповідних рядків мають певні відмінності між собою. *«А там, в проваллі, у птьмі, в бризках назустріч морю потік кидався й гримів камінням...»* (переклад А. Хуторяна). *«З гори по кручах, у птьмі й бризках, навстріч до моря потік котився й гримів камінням...»* (переклад М. Бажана). Не знаходячи повного відповідника в синонімічному ряду дієслів, що означають рух, перекладачі спиняються на двох: *кидався, котився*. Якщо в перекладі А. Хуторяна відтінюється неспокій і поривчастість потоку, то в М. Бажана підкреслено його грізну і навальну силу (пор., наприклад, *покотилася лавина* — у Франка). М. Бажан не залишає поза увагою і намагається передати засобами української мови кожен відтінок образного мислення автора. Так, цілеспрямованість руху гірського потоку, що є важливим для відтворення ідеї «Пісні», він передає в подальших словах: в морі *ринув* (в оригіналі *падал в море*, в А. Хуторяна — *падав у море*). Функціонально вагомішими в перекладі М. Бажана є й інші складові частини даного образу: *краяв гору* (в оригіналі — *резал гору*, в А. Хуторяна — *розрізав гору*), з *вит-*

тям *сердитим* (в оригіналі — *с сердитым воем*, в А. Хуторяна — *гнів-но гримав*). Різними лексичними засобами, але в обох випадках близько до духу оригіналу перекладено відокремлені означення-епітети, що передають могутність сил, які протидіють міщанству:

Весь в **белой пене**, седой и **сильный**... (М. Горький).

Весь в **білій піні**, **потужний**, сивий... (пер. М. Бажана).

Весь в **шумовинні**, він, сивий, **дужий**... (пер. А. Хуторяна).

Наведені приклади засвідчують як лексичне багатство української мови, так і можливість вибору українських слів-відповідників (*потужний, дужий; в білій піні, в шумовинні*) для відтворення змісту і різноманітних стилєвих відтінків російського оригіналу.

Провідний мотив «Пісні про Сокола» — презирство до рабів землі і гімн свободи — впливає із зіставлення гордого, сміливого Сокола і нікчемного, обмеженого турботами власного благополуччя Вужа. Вільнолюбство Сокола передано перифразою (Горький називає його *свободной птицей*, він буде завжди *призывом гордым к свободе, к свету*). У перекладах зберігається ця важлива для втілення ідеї перифраза (Сокіл — *вільний птах*, за Хуторяном, *свободна птиця*, за Бажаном; його героїчна смерть буде *поривом дужим до волі й світла*, у Хуторяна, *гордливым кличем до волі й світла*, у Бажана).

Протиставляючи Сокола і Вужа, Горький майстерно користується багатьма мовностилістичними засобами¹, відтворення яких потребує наполегливих творчих пошуків перекладача. Так, різницю між прагненнями і пориваннями головних образів «Пісні про Сокола» вдало передає незначна, з першого погляду, мовна деталь. Сокіл, помираючи, радіє тому, що *«славно пожил»*, бо бачив небо і хоробро бився. На думку Вужа, в небі *«пожить приятно»*. Якщо в перекладі Бажана знайдено замітник для відтворення життєвого кредо Сокола (*«я жив на славу»*), то у перекладі Хуторяна високість поривань *вільного птаха* явно втрачена, приземлена, зближена з Вужевими здогадками про життя в небі (пор. слова Сокола *«жив я добре»* і слова Вужа *«жить непогано»*). Щодо іронії, вкладеної Горьким у вислів *«пожить приятно»* з уст обивателя, то вона втрачається і в Бажана (*«пожити добре»*).

Лексика, якою змальовується Сокіл, його подвиг, романтично забарвлена, піднесена, емоційна: *«пал с неба Сокол», «по ущелью повел очами», «гордо крикнув», «сверкнул очами», «бился грудью в бессильном гневе»* (саме в *гніві*, а не в *злості* і т. д.) У перекладах знаходимо:

¹ Кагановская Р. М. Лингво-стилистические особенности стихотворения А. М. Горького «Песня о Соколе» // Русский язык в школе. — 1952. — № 5. Тут і далі, розглядаючи мовностилістичні особливості оригіналу, скористаємось деякими цінними спостереженнями цього автора.

«впав з неба Сокіл», «і падь вологу обвіє очима», «з гордим криком», «ссяйнув очима», «грудьми ударив в безсильнім гніві» (М. Бажан); «впав з неба Сокіл», «по проваллю повів очима», «гордо скрикнув», «блиснув очима», «грудьми забився в безсильнім гніві» (А. Хуторян).

Українська мова не має старослов'янської форми дієслова *падати*, тому в обох перекладах вжите нейтральне, без відтінку урочистості *впав*. Але в цілому романтичний малюнок оригіналу зберігається багаття перекладачами. Щоправда, переклад М. Бажана переважає поетичністю вислову і на цій основі більшою відповідністю високому стилю оригіналу (звернемо увагу хоча б на образ *ссяйнув очима*). Проте в останній фразі А. Хуторян точніше передає передсмертні конання, трепет вмираючого Сокола; М. Бажан наголошує на вольовому моменті (пор. *бился грудью — грудьми забився — грудьми ударив*). У Горького смертельно пораненого Сокола зображено вільним у рухах, що особливо звеличує його порівняно з Вужем (*расправил крылья, вздохнул всей грудью, пошел к обрыву*). І Бажан, і Хуторян адекватно відтворюють цю вільність гордого птаха, лише зрідка вдаючись до заміників, не відходячи при цьому від змісту і настрою оригіналу (наприклад, *зітхнув глибоко*). В уста Сокола автор вклав близький до афоризму метафоричний вислів *о, счастье битвы*. Перекладений дослівно, він і українською мовою зазвучав не тільки яскраво і мальовничо, але й заклично.

Характерно, що Вуж на відміну від Сокола зображається Горьким без означень (*Вуж* або *він*). Ця стилістична деталь, зрозуміло, відтворюється і в перекладах. Так само зберігається стилістична забарвленість тричі вжитих *свернулся, свернувшись — згорнувся, згорнувшись* (у Хуторяна — також *скрутился*); порівнянь з неживими предметами — *клубком, кільцем, наче стрічка*; вископарних фраз, якими Вуж говорить про себе (*пізнав падіння; створіння земне* — у Хуторяна, *землі творіння* — у Бажана).

Тонка іронія при зображенні спроби Вужа злетіти в небо, вклadena в архаїзми *прянул і пал*, у перекладах не зберігається (*стрибнув, впав*). Тому виникає потреба відтінити авторську насмішку в іншому місці перекладу. М. Бажану вдається певною мірою досягти цього влучним українським словом *запишавшись*: після довгої, нудної, насиченої надмірним яканням промови-роздуму Вуж, «*запишавшись, клубком згорнувся*» (в оригіналі — «*гордьясь собою*», у Хуторяна — «*такий бундючний*»).

Полярність великого життя-подвигу і ситого безтурботного життя художньо виражена Горьким у знаменитому афоризмі «*Рожденный ползати — летать не может*». М. Бажан, спираючись на традицію вживання старослов'янзмів в українській мові, перекладає майже дослівно («*Рожденний повзати — літати не може*»), А. Хуторян переводить смисл афоризму у площину моральної оцінки («*Той, хто пла-*

зує, — *літати* не може»). Наявність потрібної емоційної забарвленості у словах *плазувати*, *плазун* дає підстави саме їх відібрати для перекладу тексту і можливим варіантом адекватного відтворення авторського фразеологізму вважати й такий переклад: «*Плазун від роду — літати не може*».

Рамки статті не дозволяють подати стилістичний аналіз відтворення засобами української мови всіх образно-сміслових значимостей лексики й фразеології «Пісні про Сокола». Найчастіше в обох мовах є рівнозначні відповідники. Але в поетичному (віршовому) творі їх використання ускладнюється багатьма чинниками, і в першу чергу — своєрідністю ритмічної організованості. Так, у виразі *безумство хробрых* переклади подають не *хоробрих*, а *смілих*, хоча при цьому доводиться вдаватися до тавтології (крім цього виразу, слово *смілий* тричі вживається в тексті *грізного співу*), до того ж, незважаючи на синонімічність, слова *смілий* і *хоробрый* мають різний ступінь вияву ознаки. Іноді в перекладах спостерігаємо підсилення образного звучання оригіналу, але, так би мовити, у потрібному напрямку (наприклад, *гордливым ключем* — у М. Бажана). Хоча трапляється й таке посилення, від якого втрачаються художні тонкощі оригіналу. Так, нездатність Вужа до сильних почуттів М. Горький підкреслює дієсловом *смуцать*: «*Зачем такие, как он, умерши, смущают душу...*» Українська мова має у своєму лексичному складі близьке за значенням слово *бентежити*, яким і користуються обидва перекладачі. Але російське *смуцать* позначає слабке почуття, принаймні слабше за те, що передається українським *бентежити*; таким чином, важливий художній штрих оригіналу до українського читача переклади не доносять.

Не вдаючись у порівняльний аналіз словесного багатства і барвистості прозового обрамлення віршового тексту «Пісні про Сокола» та їх відтворення у перекладах, зауважимо лише про високу поетичну культуру Бажана-перекладача і відсутність «чистоти» художнього відтворення в перекладах Хуторяна. (Пор. «*в общей гармонии плеска*», «*сухой и мудрый старик*», «*унылым речитативом*», «*дивной музыкой откровения*»; Бажан — «*в загальній гармонії плюскотіння*», «*сухий і мудрий дід*», «*сумовитим речитативом*», «*чудесною музикою одкровення*»; Хуторян — «*в загальній гармонії хлюпання*», «*сухий і мудрий старий*», «*журним речитативом*», «*дивною музикою відкриття*»).

Ми розглянули лише найважливіші, з нашого погляду, випадки відтворення в перекладах взаємодіючих лексичних значень слів, через які передаються образні уявлення й естетичне їх сприйняття. Але створення словесно-образної інформації залежить і від інших начал, серед них — «особливість кожного письменника у побудові синтаксичних структур, фраз, періодів відповідно до змісту окремих частин і всього

твору в цілому, послідовність в розміщенні частин, від якої залежить також напрямок асоціацій при передачі образних уявлень і через них думок і почуттів автора» [10: 78]. Для синтаксичної структури «Пісні про Сокола» властива настанова на ораторський, емоційно-піднесений тон [8]. У цьому плані найхарактернішими є такі особливості:

1) використання анафори, зокрема анафоричного *и* («*и дрознул Сокол и, гордо крикнув, пошел к обрыву*», «*и подошел он, и — вниз скамился*», «*и сам, как камень, скольз по скалам, он быстро падал*»);

2) інверсія з підметом між кількома присудками (див. вищенаведений перший приклад);

3) паралелізм у побудові речень з використанням єдинопочатку («*дрожали скалы от их ударов, дрожало небо от грозной песни*»);

4) повтори словосполучень з метою їх логічного наголошення (тричі повторене *безумство храбрых* у заключній частині «Пісні»).

Перекладачі намагаються зберегти відзначені особливості горьківського синтаксису, проте в окремих випадках цьому протидіє ряд моментів, зокрема вимога ритму, наявність лексичних розбіжностей, деяка відмінність у побудові українських мовно-синтаксичних структур (так, не повністю дотримано анафори, випущено перше *и* в реченні «*Здвигнувся Сокол і...*»; замінено єдинопочаток і змінено синтаксичну структуру: «*тремтіли скелі від їх ударів, і грізна пісня стрясала небо*» — пер. Бажана, «*двигтіли скелі від хвиль ударів, тремтіло небо у грізнім співі*» — пер. Хуторяна). Різні переклади останнього речення засвідчують відмінність творчої манери двох перекладачів. Бажан, дбаючи про те, щоб «внутрішнє життя перекладного виразу відповідало внутрішньому життю оригінального» [2: 429], відтворює передусім «дух» оригіналу, а Хуторян прямує шляхом дослівності (*тремтіло небо* — слабкий образ, саме *стрясала небо* грізна пісня про *безумство смілих*). Синтаксична реконструкція Бажаном останнього речення є цілком виправданою.

Ритм у «Пісні», призначений для читання вголос, має смислове навантаження — він допомагає передати життєствердні ідеї поезії. Особливо чітким є ритм рядків, що характеризують Сокола, потік, море. Ритмічна довершеність цих віршів потребує від перекладача не тільки технічної поетичної вправності, а й справжнього художнього таланту. Ось як перекладено схвильовану, сповнену багатозначних пауз та інтонацій мову гордого Сокола, в якій він виражає свою заповітну мрію:

— О, хоч би в небо ще раз злетіти!.. Я до грудей би... врага притиснув... Він захлинувся б моєю кров'ю!.. О, щастя битви!..

(пер. Бажана)

— О, якби ще раз злетіти в небо!.. Я притиснув би ворога свого... до ран кривавих... він захлинувся б моєю кров'ю!.. О, щастя битви!..

(пер. Хуторяна)

Заміна слова *врага* на нейтральне *ворога*, а також аритмія виділених слів у перекладі Хуторяна дещо знижують як романтичність Соколових устремлінь, так і поетичну вартість цього уривка. Якщо в плані ритмомелодики переклад Бажана можна вважати бездоганим, то другий перекладач нерідко допускає порушення ритму (або ж робиться невластивий українській мові наголос у деяких словах: *блиснув очима, згорнувшись кільцем, не видно було* та ін.). Ритмічно не витримує Хуторян і високу тональність заключних пафосних рядків «Пісні про Сокола». Бажанові, гадаємо, вдалося досягти потрібного ефекту, погорьківськи сильного романтичного звучання тексту:

Безумство смілих — життєва мудрість! О, смілий Сокіл! У битві з лихом хай ти загинув... Та час настане — гарячі краплі твоєї крові, як іскри, блиснуть в життя темряві, багато смілих сердець запалять жагою світла, жагою волі!

(пер. Хуторяна)

Безумство смілих — ось мудрість людства! О, смілий Сокіл! В бою тяжкому зійшов ти кров'ю... Та час настане — й гарячі краплі твоєї крові ссянуть, як іскри, в життєвій п'ятні — і в багатьох серцях сміливих запалять спрагу свободи, світла!

(пер. Бажана)

Зіставлення підкреслених моментів у двох перекладах кульмінаційної частини «Пісні» показує поетичну перевагу Бажанового перекладу. Сокіл загинув *в бою тяжкому*, а не *в битві з лихом*, краплі його крові, як іскри, *ссянуть*, а не просто *блиснуть*, бо інакше — це вже не Горький, тому що втрачається величний пафос боротьби за свободу, а сама ідея *безумства смілих* зводиться до звичайної *життєвої мудрості*. Як бачимо, сумлінний і досвідчений перекладач А. Хуторян іноді припускається невиправданого калькування, на що вказував свого часу, розглядаючи його переклади, М. Рильський [9: 42]. Бажан творчо переосмислює окремі деталі оригіналу, розглядаючи їх крізь призму твору в цілому.

Наші спостереження аж ніяк не претендують на всебічність порівняльного лінгвостилістичного аналізу текстів оригіналу й перекладів. Вони лише підтверджують ту думку, що для якісного художнього перекладу недостатньо лише знання мов, хай навіть бездоганного, що художній переклад — це творчий процес відшукування того «одного слова для позначення предмета, одного епітета для його означення, одного дієслова для вираження дії» [11: 136–137], про які писав колись Флобер. Щодо перекладу поетичного твору, то він під силу тільки поетові.

Література

1. Балухатый С. Песня о Соколе // М. Горький. Материалы и исследования. — Т. III. — М. — Л., 1941.

2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — Т. 2. — М., 1953.
3. Білодід І. К. Питання розвитку мови української радянської художньої прози. — К., 1965.
4. Виноградов В. В. О задачах русского литературного языка преимущественно XVIII–XIX вв. // Вести АН СССР, отд. лит-ры и яз. — Т. 5. — Вып. 3. — 1946.
5. Горький М. Оповідання. — К., 1948.
6. Горький М. Твори: У 16 т. — Т. 1. — К., 1952.
7. Левый И. Состояние теоретической мысли в области перевода // Мастерство перевода. 1969. — М., 1970.
8. Перльмутгер Л. Язык и стиль «Песни о Соколе» и «Песни о Буревестнике» М. Горького // Литературная учеба. — 1937. — № 6.
9. Рильський М. Т. Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу. — К., 1958.
10. Федоров А. И. Семантическая основа образных средств языка. — Новосибирск, 1969.
11. Флобер Г. Собр. соч. Письма. 1831–1854. — М. – Л., 1933.

1972

Експресивно-емоційний аспект мови художнього перекладу (на матеріалі українських перекладів ранніх творів Максима Горького)

Емоційність належить до найпотемніших основ мистецтва. Справжній художній твір покликаний збуджувати позитивні емоції, давати естетичну насолоду, розвивати, збагачувати і вдосконалювати внутрішній світ людини. Для письменника знаряддям емоційного спілкування з читачем служать різноманітні засоби мовної експресії [9], що є важливим компонентом поетичного мовлення. Про необхідність наукових досліджень структури художнього стилю, зокрема про те, що «експресивно-емоційному змістові стилю художнього твору слід відвести дуже важливе місце в характеристиці поетичної “сугестивності”» [7: 5], писав у одній з останніх своїх праць акад. В. В. Виноградов. Він указав і напрям такого типу досліджень: «головне — у вирішенні питання, за яких умов і завдяки яким своїм особливостям слово (мова) стає фактором естетичного — розумового і експресивно-емоційного — втілення і вираження художньої дійсності, художнього світу» [7: 4–5].

Відомо, що експресивно-емоційна наснаженість літературного твору, його естетичний смисл ґрунтуються на контекстуальній багатоплановості слова і не існують поза зв'язком із предметно-логічним змістом висловлювання та його ідейною спрямованістю. У теоретичних працях, присвячених перекладові, розгляд питання про відтворення експресивно-емоційного змісту авторського стилю здебільшого обмежується частковими увагами про **емоційно-стилістичні моменти** в досить широкому понятті **семантичної тотожності** [5: 10]. Не висвітлюють належним чином поставленої нами проблеми й ті статті [8; 13; 14], в яких перекладачеві радять відтворити «пафос першотвору», «поетичний мотив», «авторські інтонації», «звучання контексту», «емоційну палітру письменника» тощо. Як у першому, так і в другому випадку не береться до уваги відбита в поетичній мові емоційність творчих індивідуальностей автора й перекладача, не досліджуються особливості, способи і прийоми відтворення емоційного образу автора, тобто, по суті, не з'ясовується до кінця досить складне питання перекладознавства. Тому спроба розглянути на фактичному матеріалі одне з питань загальної теорії функціональної подібності нам видається доцільною і важливою. Безумовно, це лише один із можливих підходів до вивчення естетично організованої структури художнього перекладу.

Естетична вартість художнього перекладу, так само як і першотвору, визначається не тільки правдивістю інформації, а й силою емоційного впливу. «Для повноцінного сучасного художнього перекладу, — слушно зауважує В. Коптілов, — замало передати тему, ідею й загальний колорит образності оригіналу. Треба ще й зуміти відтворити ступінь емоційної напруги поезії, щоб енергійний, бойовий заклик не було підмінено прекраснодушним побажанням, щоб хвиля пристрасті, яка нуртує в рядках першотвору, не розсипалася елеґійними бризками в перекладі» [11: 78]. Передаючи думки художнього твору і форми їх вираження, перекладач обов'язково повинен дбати і про способи емоційного впливу на читача, про те, щоб «зберегти створюване оригіналом враження, його емоційну функцію» [10: 10]. Перекладацька творчість у тому й полягає, щоб, знайшовши можливість діалектичного вирішення проблеми єдності таких суперечностей, як точність і художність, домогтися смислової й емоційної адекватності перекладу оригіналові.

Ранній горьківський стиль характеризують дві виразні риси: поперше, урочиста піднесеність, пов'язана з темою героїчного подвигу, з уславленням людей гордих, сміливих і красивих; по-друге, іронія, названа Л. Леоновим «могутньо цілющою гіркотою», пов'язана з зображенням соціального дна дореволюційного життя. Молодий письменник користується романтичною манерою письма не випадково: зображуючи бурхливі переживання своїх незвичайних, бентежних геро-

їв, він виражає, з одного боку, негасиму жагу героїки, свободи, світла, а з другого, органічну ненависть до рабства і міщанства. Суб'єктивно-емоційна оцінка (характерна ознака романтичного стилю) в раннього Горького наявна всюди: і в змалюванні героїв та їх вчинків, і в яскравих описах природи, і в патетичних авторських деклараціях; їй підпорядковано символіко-алегоричне тлумачення явищ дійсності, нею зумовлюється справжня повнота тропів, експресивна переповненість фрази, посилена емоційність мови, що в окремих випадках доходять до екстатичності. А проте, попри нагромадженість стилістичних засобів, романтичні твори Горького не є безладними, вони зцементовані неповторною «задумливістю глибокої і щирої душі» [2: 139], тією особливою наснагою, про яку писав Л. Андрєєв у листі до письменника: «У твоїх писань зовсім особливий, чарівний смак, благородний, сильний, єдиний. І перш за все: смак свободи, чогось вільного, широкого, сміливого. Що б ти не написав, кожен, прочитавши, відчує: “Це писала вільна людина”» [3: 258]. Збереження цієї своєрідності, на нашу думку, і має бути основою творчих пошуків перекладача, а в дослідженні перекладів із раннього Горького — провідним критерієм їх естетичної оцінки.

До художньо найдовершеніших перекладів українською мовою романтичних оповідань Горького належать відтворені Лесею Українкою дві легенди зі «Старої Ізергіль» — про Ларру і Данка [4: 4]. Видатний українській поетесі був дуже близьким романтичний ідеал великого російського письменника-гуманіста, співця героїчного подвигу заради людського щастя. Сам Горький, ставлячи Лесею Українку в ряд із Шевченком і Франком, називав її поетом «величезного таланту і невичерпної творчої енергії», людиною «з великим людським серцем і розумом, з героїчною силою духу» [6: 38]. Глибоко пройнявшись почуттями, що свого часу збудили творчу уяву романтично настроєного письменника, Леся Українка з захопленням поетичної натури розповідає українському читачеві і про Ларру, гордого, але обмеженого індивідуалістом, самозакоханістю, і особливо про Данка, готового на самопожертву заради щастя людей. Безпосередній зміст описуваного перекладача в кожній окремій деталі підпорядковує емоційному значенню тексту, картини, ситуації. Це знаходить вияв насамперед у використанні нею поетично забарвлених синонімів з елементами позитивної оцінки: *факелом* — *світочем*, *подняв* — *здійняв*, *ярче загорелось* — *заяріло*, *горящее* — *розжєврене* (з розповіді про серце Данка) і т. ін. Відбір цієї лексики можна пояснити не самою семантичною спорідненістю, а й наявністю в цих словах переносного значення, їх здатністю передати як образу символіку, так і експресивно-емоційний зміст авторського стилю (пор. з іншими словами синонімічних рядів: *смолоскип*, *факел*; *підняти*, *піднести*; *яскраво загорітися*; *палаюче*; за винятком останньо-

го, всі вони мають конкретне значення, і вживання їх у значенні переносному не може дати потрібного стилістичного ефекту). З цією ж метою Леся Українка широко використовує народнопоетичні слова (*гомін, туга, гадки, невільницький, обачний* тощо), які часто переважають експресією відповідну лексику оригіналу, компенсуючи ті чи інші перекладацькі втрати, пов'язані з відмінністю мовних систем. Національною самобутністю, художньою виразністю та емоційністю (чим сукупно й забезпечено збереження в тексті перекладу поетичності першотвору) позначено лексичний склад та синтаксичне оформлення цілого ряду словосполучень: *умолять о пощаде — благати милосердя, из недр этой степи — з лона сього степу, пировали после охоты — бенкетували по ловах* тощо. Те саме можна сказати про горьківські узагальнення-афоризми, переклад яких акцентував закладену в них ідею, зберігаючи при цьому художню привабливість: *«Кожен сам собі доля!»*; *«Гарні люди завжди сміливі!»* та ін. Неабиякої художньої висоти досягла Леся Українка у відтворенні загального емоційного тону описових компонентів оповідання. Цілком очевидною є емоційна та інтонаційна адекватність таких, наприклад, уривків.

...Данко и все те люди сразу окунулись в море солнечного света и чистого воздуха, промывтого дождем. Гроза была — там, сзади них, над лесом, а тут сияло солнце, вздыхала степь, блестела трава в брильянтах дождя и золотом сверкала река... Был вечер, и от лучей заката река казалась красной, как та кровь, что была горячей струей из разорванной груди Данко [1: 356].

...Данко і всі ті люди одразу поринули в цілому морі сонячного світла, свіжого повітря, змитого дощем. Грім і блискавка були там позаду, над лісом, а тут сяло сонце, блищала трава в дощових діамантах і золотом ряхтіла річка... Вечоріло, і від західного проміння річка червоніла, мов та кров, що була гарячим струмом з розшарпаних Данкових грудей [4: 39].

Надзвичайна чутливість до експресивно-емоційних можливостей рідного слова і глибоке проникнення в семантико-стилістичну значеннєвість складників поетичної мови першотвору зумовили конкретизацію або розгортання окремих образів і понять (*в цілому морі, грім і блискавка*), введення в текст перекладу таких поетизмів, як *сяло і ряхтіла*, пропуск цілого речення (*вздыхала степь*), заміну синтаксичної структури деяких словосполучень (*дощових діамантах, вечоріло, від західного проміння червоніла, Данкових грудей*), що в єдності і створило ту емоційну тональність, про своєрідність якої йшлося вище.

Емоційною кульмінацією, фіналом героїчної симфонії, де героїчне межує з трагічним, звучить оповідь старої Ізергіль про смерть Данка: *«Кинул взор вперед себя на ширь степи гордый смельчак Данко, — кинул*

он радостный взор на свободную землю и засмеялся гордо. А потом упал и умер» [1: 356–357]. Незважаючи на нейтральність українського еквівалента емоційно виразному фразеологізмові *кинул взор*, перекладачка знаходить засоби для забезпечення стилістичної повноцінності перекладу і збереження естетичної функції оригіналу (морфологічна зміна одного з компонентів фразеологізму: *кинув поглядом*; посилення виразності найбільш значимих слів контексту: *смельчак* — *лицар*, *умер* — *сконав*). Ці, на перший погляд незначні, штрихи увиразнюють високі епітети контексту (*гордий, радісним, вільну*) і разом з ними створюють у перекладі саме той стиль, ту хвилюючу урочистість, які тут є такими важливими: «*Кинув поглядом поперед себе на широкий степ гордий умираючий лицар Данко, — кинув він радісним поглядом на розкинену перед ним вільну землю і засміявся гордо. А потім упав і сконав*» [4: 39].

Творчої уваги перекладача вимагає також експресія метафор-уособлень, широко використовуваних у романтичних творах Горького. Спорідненість словникового складу російської та української мов дає можливість адекватної або близької передачі таких метафор, і Леся Українка творчо користується цією можливістю («*тьма разлетелась от света его и там, глубоко в лесу, дрожащая, пала в гнилой зев болота*» — «*темрява розійшлася від його світла і там глибоко в лісі впала, тремтячи, в гнилу пащу багна*»; «*лес снова зашумел, удивленно качая вершинами*» — «*ліс знов загомонів, здивовано хитаючи віттями*»).

Дослідження стилю високоякісного художнього перекладу з погляду експресивно-емоційного значення мовних засобів не тільки подає матеріал для перекладознавства і порівняльної стилістики, а й допомагає в окремих випадках помітити важливі відтінки семантично багатопланового слова, простежити, як коливається ця смислова багатоплановість. Так, слово *странно* (*странний*), одне з найчастіше вживаних і стилістично значимих в оповіданні «Стара Ізергіль», Леся Українка передає чотирма еквівалентами (*дивно, химерно, чудно, чудово*), з яких на особливу увагу заслуговує останній, тому що своєю семантикою, що містить явну ознаку позитивної оцінки, виходить за межі значень, поданих словниками російської мови до слова *странно*. «*На берегу запели, — странно запели*» Леся Українка перекладає: «*На березі заспівали, — чудово заспівали*». Подальший текст закріплює за епітетом *странно* саме те значення, яке має його український переклад, де на першому місці ознака захоплення, а не таємничості чи здивування.

Каждый голос женщины звучал совершенно отдельно, все они казались разноцветными ручьями и, **точно** скатываясь откуда-то сверху по уступам, прыгая и звеня, вливаясь в густую волну мужских голосов, плавно лившуюся кверху, тонули в ней, вырывались из нее, заглушали ее и снова один за другим взвивались, чистые и сильные, высоко вверх [1: 343].

Ця основна частина опису пісні та кілька наступних фраз Ізергіль («Слышал ли ты, чтоб где-нибудь еще так пели? Мы любим неть») дають нам підстави твердити про правильність вибору перекладачкою еквівалента до слова, що в контексті, безперечно, означало «надзвичайно гарно, дуже красиво».

Переклад Лесі Українки повною мірою дає відчутти українському читачеві, що автор «Старої Ізергіль» «був схвильований і хвилював інших» [12: 133] своєю непримиренністю до життєвих буднів, глибокою вірою в краще майбутнє. Майстерно переданий українською мовою, твір М. Горького вражає і хвилює так само, як і першотвір.

Зразки адекватного перекладу українською мовою романтичних творів М. Горького дали Микола Бажан («Пісня про Сокола»), Павло Тичина («Пісня про Буревісника»), Максим Рильський («Дівчина і Смерть»), Петро Панч («Хан і його син»). Лінгвостилістичний аналіз цих перекладів так само підтверджує наше положення про те, що художня повноцінність перекладу, адекватність його оригіналові можлива насамперед завдяки рівному відтворенню експресивно-емоційного змісту оригіналу.

Література

1. Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. — Т. 1. — М., 1949.
2. Горький М. Материалы и исследования. — Т. 3. — М. — Л., 1941.
3. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка // Литературное наследие. — Т. 72. — М., 1965.
4. Українка Леся. Твори: В 5 т. — Т. 4. — К., 1954.
5. Бархударов Л. С. Общелингвистическое значение теории перевода // Теория и критика перевода. — Л., 1962.
6. Велика дружба. — К., 1959.
7. Виноградов В. В. О теории художественной речи. — М., 1971.
8. Волошина Л. Б. Авторський стиль і переклад // Радянське літературознавство. — 1971. — № 8.
9. Галкина-Федорук Е. М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке // Сборник статей по языкознанию. Профессору МГУ акад. В. В. Виноградову. — М., 1958.
10. Ковганюк С. Практика перекладу. — К., 1968.
11. Коптілов В. Актуальні питання українського художнього перекладу. — К., 1971.
12. Луначарский А. В. М. Горький — художник // Собрание сочинений: В 8 т. — Т. 2. — М., 1964.
13. Микушевич В. Поэтический мотив и контекст // Вопросы художественного перевода. — М., 1971.

14. Мустафин Р. Поэтическая интонация переводчика // Мастерство перевода. 1964. — М., 1965.

1973

Не згасити сяйво першотвору

Серед цікавих і досить важливих питань, порушених учасниками дискусії¹, чи не найбільш складним є питання про шляхи досягнення художньої повноцінності поетичного перекладу. У пошукові далеко не завжди однозначних відповідей на це одвічне питання творців і цінителів перекладної художньої літератури, а не в проголошуванні надто категоричних оцінок і декларативних закликів, як це нерідко буває, власне, і полягає основний пафос усіх попередніх виступів — автори однотайні в тому, що переклад так само, як і першотвір, має бути передовсім явищем поезії, мистецтвом слова, засобом естетичного впливу на читача. Так, Микола Рябчук, цілком справедливо дорікаючи деяким перекладачам за емоційну несправжність, відсутність належної уваги до поетичного підтексту і художньо безпідставне втручання в авторський стиль, особливо наголошує на естетичній справжності перекладної поезії. Про це говорить і Юрій Винничук, коли точність перекладу розглядає крізь призму засобів вираження в органічній єдності їх мовно-стилістичних, культурно-історичних і, що хотілось би особливо підкреслити, емоційних особливостей. У тому ж ключі ведуть розмову й Наталка Білоцерківець, яка звертає увагу на необхідність для перекладача «емоційного входження в матеріал», підтримуючи при цьому перекладознавчу вимогу рівноцінного оригіналові емоційного впливу на читача, адекватної естетичної сили перекладного твору, і Микола Сотников, для якого правомірно однією з найсуттєвіших хиб поетичного перекладу видається невідповідність авторському темпераменту, пафосу оригіналу, характеру його загальної і провідної тональності.

Те, що художньо повноцінний переклад можливий насамперед завдяки рівному відтворенню експресивно-емоційного змісту оригіналу, впливає з самої природи поетичного мистецтва, сугестивні, естетичні властивості якого ґрунтуються головним чином на чуттєвому рівні. Не робимо тут якогось відкриття, бо в теоретичних працях з українського

¹ Статтю написано в межах дискусії «Поетичний переклад: шляхи вдосконалення», яка розгорнулася на сторінках журналу «Прапор» у 1983 р.

перекладу настійно підкреслюються необхідність збереження в перекладному творі «створюваного оригіналом враження, його емоційної функції» (С. Ковганюк), обов'язковість для перекладача вміння відтворювати «ступінь емоційної напруги поезії» (В. Коптілов) і т. ін. Більше того, в українській перекладній поезії можна знайти чимало прикладів саме такого підходу до практичного розв'язання відповідних теоретичних проблем. Особливо повчальним у цьому плані є досвід таких видатних майстрів українського поетичного слова, як Павло Тичина, Максим Рильський, Микола Бажан.

Відомо, з якою увагою ставився до художніх особливостей оригіналу Тичина-перекладач. «Я перекладав, — згадував якимось поет про свою роботу над відтворенням поезії Акопяна “На червоній на весні”, — враховуючи музику, враховуючи голосівки».

Жить?

Як жить, то тільки навесні,
коли скресають води й шум,
могутній шум
встає від гомону, від дум,
і зелень ще така... як в сні.
Як жить, то тільки навесні.

На бій?

Боротись — тільки навесні,
коли громи і градний струм,
і блискавок веселий сум.
Збіжиш на гори, вийдеш в лан —
стихії плине океан.

Смислова точність поетичного перекладу для Тичини, як бачимо, невіддільна од ритмічної, евфонічної і — ширше — образно-художньої його відповідності першотворові, поет постійно дбав про збагачування експресивно-емоційних засобів української мови, у тому числі за рахунок творчого освоєння здобутків світової поезії. А скільки емоційної неповторності внесла в українську поезію відтворена Максимом Рильським чарівна пушкінська лірика:

В степу життя, сумнім та безбережнім,
Три джерела пробились потайні:
Струм Юності із розмахом бентежним
Кипить, біжить у шумі та вогні;
Кастальський струм, натхнення благородне,
В степу життя вигнанців веселить;
Останній струм — струм Забуття холодний,
Він найсолодше душу нам свіжить.

Справді титанічна діяльність Рильського на ниві поетичного перекладу, постійно здійснюване ним спрямування української національної

культури в безмежній інтернаціональній світ, глибоке розуміння своєрідності художнього досвіду різних народів — це ціла школа перекладацької майстерності, школа, завжди відкрита для творчо наділеного перекладача. До наведених високих взірців поетичного перекладу можна додати майстерно втілені в засоби української мови Миколою Бажаном витончені поетичні афоризми Руставелі, по-східному пишні його метафори, величавий вірш та врочисту тональність безсмертної поеми грузинської і світової класики:

...Хто кохає, той красою мусить сонячно сіять...

<...>

...Знак найвищої любові — почуття свої таїти...

<...>

Бог дав мову, щоб хвалила я тебе безперестання,
Та без сил німію й гину, бо вбива мене розстання.
Відаю тобі я, леве, сад з троянд, його зростання,
І клянуся: лиш до тебе лине мисль моя остання...

Вдаємося до розгорнутого цитування не тільки для того, щоб дати можливість відчути естетичну насолоду від зустрічі з сяйвом справжньої поезії у перекладі. Маємо на меті також показати бодай у найзагальнішому вияві творче введення в українську поетику не лише нової образності, а й певною мірою відмінної мелодики вірша, нових емоційних тональностей.

Такий акцент у дискусійній розмові про шляхи вдосконалення поетичного перекладу необхідний, на нашу думку, з двох основних причин: по-перше, тому, що саме в експресії та емоційності найчастіше втрачає перекладний твір, зумовлюючи відповідну неповноту художнього смислу (це переконливо показано у попередніх виступах), по-друге, у зв'язку з тим, що в перекладознавчих працях іноді ще побутує думка про однакову важливість усіх стилістичних компонентів оригіналу безвідносно до внутрішніх можливостей і завдань подальшого розвитку стилістичних засобів мови, якою перекладають. Подібні завищені оцінки тих чи інших елементів поетичної мови першотвору з підкресленим протиставленням останніх іншомовним їх відповідникам мають, зокрема, місце, коли йдеться про переклади з близькоспоріднених мов. У цьому плані хотілось би не погодитися з В'ячеславом Рагойшею, який поряд із тонкими спостереженнями і слушними зауваженнями щодо художньої вартості російських та українських перекладів із білоруської поезії ставить, наприклад, вимогу збереження без змін таких міфологічних найменувань, як *вадзянік*, *лясун*, не задовольняючись без достатніх, з нашого погляду, на те підстав їх відповідниками (*водяной*, *леший* — рос., пор. також *водяник*, *лісовик* — укр.). Навряд чи одержить більше інформації, у тому числі й художньої, російський та український читач від загалом відомого слова

або імені, але в білоруському його варіанті, як, скажімо, у наведених прикладах. Більш перспективним і художньо виправданим нам уявляється шлях пошуків і поетичних відкриттів на зразок *джміль джмеліс, джерело джерелить, квітолик, літоранок* та ін. у перекладах Юрія Винничука з кельтської поезії. До того ж стилістика оригіналу, його експресивно-емоційна наповненість можуть передаватися різними засобами (ритмомелодійними, звукописом, системою тропів і т. д.), що наочно ілюструють хоча б подані вище приклади перекладів Павла Тичини і Миколи Бажана з вірменської та грузинської поезії.

У дискусії багато уваги приділяється українсько-російському перекладу, і це закономірно. Адже процес збагачування мов і культур різних народів, процес, про який так просто і водночас так глибоко сказав поет: «І позичаєш твою мову в свою — чудову, пребагату», не є одностороннім. Перед перекладачем якраз і стоїть одне з найважливіших завдань — зберегти національну специфіку першотвору, у тому числі й насамперед на образно-емоційному рівні. У цьому аспекті хотілось би висловити ряд міркувань про російські переклади поезії Василя Мисика — одного з найвизнаніших авторитетів у галузі поетичного перекладу, поета глибин, як називає його Іван Драч, великого українського лірика, щедро напоєного соками рідної землі і опроміненого сяйвом любові, правди, людяності.

У передмові до книжки вибраних поезій Василя Мисика, відтворених засобами російської мови, відома перекладачка Тетяна Гнедич, автор ряду перекладів, уміщених у збірці, характеризує свого українського побратима як поета «ясної манери і високого почуття», поета, якому притаманні «щира душевність і чуйність», «любов до людини і природи», «готовність скрізь і завжди боротися проти потворності підлих душ, проти жорстокості, безчестя, тупої грубості та безмістовного безідейного існування». До найбільших творчих удач перекладачів слід віднести перш за все ті поезії, у яких збережено простоту Мисикової лірики, внутрішньо освітлену мудрим зором і зігріту добрим серцем митця. Переважно такими є переклади самої Т. Гнедич, Ю. Саєнка, Б. Слуцького, В. Шацкова. Неповторною поетичною деталлю запам'ятовується поетове звертання до юності, бережно відтворене Б. Слуцьким:

Ты так спешила выйти в мир,
что оглянуться не смогла,
и не закрыта до сих пор
открытая тобой калитка.

І добір поезій, і їх переклад дають у цілому правильне і більш-менш повне уявлення про оригінальну творчість Василя Мисика.

Разом з тим далеко не завжди самотність, глибоко національний характер поетичного світосприймання, емоційного складу одного з най-

тонших українських ліриків постає перед російським читачем у всій повноті й неповторності. Ось для прикладу поезія «Спека» в оригіналі і в перекладі Т. Гнедич:

Осяйна блакить
Запаленого ока ні на мить
Не змружує.
Ні холодку, ні нитки
Дощу!
Слабенький в стеблах шелестить
Дитячий голос: «Пити... питки...»
Над обрієм прозора хмарка спить.
У висхлій балці — тоскний плач
кигитки.

Лазурь блестит.
Она ни на мгновеньє
не смежит
Пылающего ока. Ни крупицы
Дождя!
Как детский голос шелестит
В стеблях сухих:
«Водицы бы! Водицы!»
Над горизонтом облачко стоит;
В сухом овраге грустно плачет
птица.

Хоч у перекладі загальний настрій та провідну тональність і передано, проте в змістовий і, головне, в емоційно-експресивний план вірша внесено помітні зміни: маємо на увазі і заміну образу *кигитки* загальним образом *птиці*, і образно-поетичну неточність (*крупица* і *нитка дощу* не те саме), і емоційне послаблення кульмінаційної частини твору (пор.: «Пити... питки...» і «Водицы бы! Водицы!»).

Устами одного з героїв поеми «Камболет», створеної 1941 року за мотивами адигейського фольклору, Василь Мисик проголосив своє життєве і творче кредо:

Всі багатства світу цінуй
тільки тоді, як друзям своїм
зможеш подарувати їх.
А не зможеш, навіщо вони?

Свою оригінальну і перекладну поетичну творчість він і розглядав як дарунок друзям його високого таланту, жаги вмістити у слові весь світ його нев'янучої любові до краси. Власне, у збагаченні духовного світу людини, у спілкуванні серцем і розумом з друзями та однодумцями і полягає призначення поетичного перекладу.

Якщо ми називаємо оригінал першотвором, то повинен бути і наступний твір, саме повноцінний твір словесного мистецтва. Тому безпредметним є гадання, відомий чи невідомий перекладач як поет, якщо він не є автором оригінальних поезій. Має бути широко відомим! Адже лише йому розкривається, кажучи словами Д. Павличка, «таємниця переходу з однієї словесної стихії в іншу — вічних почувань і думок». Це його, перекладача, творчому натхненню адресована порада В'ячеслава Іванова в сонеті, відтвореному тим же Павличком, який, до речі, у скарбницю українського сонета подарував стільки оригінальних і перекладних самоцвітів:

Чужого вірша ти не зловиш легкома,
Бо він, як бог Протей, весь відданий глибинам.
Рибину ти спіймав, а він вологим плином
Шмигне крізь сіль, і вже його нема...
На маску — маскою відповідай Протею.
Люд краще забавлять ще й казкою своєю.

Оригінал — «пташина вільнокрила», і перекладач має бути умілим «птахоловом», здатним до творчого горіння й натхненної праці.

Звичайно, і в недосконалому поетичному перекладі можна відчутти дух першотвору, хоч останній постає перед читачем збідненим, неповнокровним. «Навіть безпомічний переклад не може згасити сяйво великого оригіналу», — говорив німецький поет кінця XIX — початку XX ст. Крістіан Моргенштерн. Але не будемо втішатися цим ні в критичній оцінці перекладної поезії, ні, тим більше, у творчому освоєнні й відтворенні рідною мовою художніх здобутків «поетів хороших і різних». Перекладач, якщо він творець, має дбати про те, щоб не тільки не згасити, але й нічим не затьмарити «вогню в одежі слова», яким завжди буває справжня поезія різних епох і народів.

1983

Струни перекладацької ліри (з творчої майстерні Романа Лубківського)¹

Поезія слов'янства — важливе й самобутнє явище в поетичній скарбниці народів світу. В ній з особливою силою звучить заклик до боротьби за звільнення людини від ланцюгів соціального, національно-

¹ У співавторстві з Л. Тарасовим.

го, релігійного й морального гніту, пристрасний клич єднання слов'ян, величний гімн дружбі і братерству всіх народів землі. Глибоко й проникливо розкривається в слов'янському поетичному літописі нескінченно складний, багатоманітний і трудно вловимий у своїх виявах світ внутрішнього, духовного життя людської особистості, щиро напоєної земними соками і творчо наснаженої красою рідного краю.

Дати конкретне й переконливе уявлення про неосяжний обшир слов'янської поезії в одній книжці — завдання надзвичайно складне навіть для великого колективу перекладачів і вже зовсім, здавалось би, непосильне для однієї людини. Тому збірник «Слов'янська ліра» (К.: Дніпро, 1983), своєрідну антологію поезії слов'янських народів, відкриваєш з певною настороженістю. Усю цю величезну роботу зробив один перекладач — Роман Лубківський, який багато років віддає перекладам українською мовою поезії слов'янських народів. Та настороженість скоро поступається перед захопленням від прочитаного — високої поезії стількох різномовних ліриків у барвах і музиці українського поетичного слова.

У тематичній та ідейній різноманітності поданих у збірнику творів явно домінує мотив боротьби за свободу, дружби і братерського єднання слов'янства. Вільнолюбні й гуманістичні ідеї, художньо втілені у творах усіх більшою чи меншою мірою визначних поетів різних слов'янських народів, і надають усьому збірникові змістової цілісності, водночас засвідчуючи духовну й культурну близькість слов'ян. Твори, в яких виражено зазначені вище провідні мотиви, органічно поєднуються з інтимно-ліричними, пейзажними, а також із творами народнопоетичного характеру.

У «Слов'янській лірі» представлено творчість 134 поетів одинадцяти слов'янських народів: російського, білоруського, польського, чеського, словацького, лужицького, болгарського, сербського, хорватського, словенського та македонського. Мовна багатоманітність помножується на розмаїття напрямів, традицій, стилів, індивідуальностей відібраних для збірника авторів. Усе те потрібно було перекладачеві не тільки усвідомити, але й відтворити засобами рідної мови. Крім знання слов'янських мов, високої загальної і філологічної культури, бездоганного володіння технікою віршування потрібна ще одна суттєва творча риса, а саме здатність легендарного Протея до перевтілення, без чого просто неможливо зберегти індивідуальні особливості стилю відтвореного поета. Це, безперечно, найбільш складне, цілком творче й особливо тонке завдання в усьому комплексі багатогранної перекладацької праці, бо ёме втілення оригіналу у відповідну йому стильову форму може забезпечити можливість пізнання й відчуття індивідуального обличчя автора першотвору. При цьому чим ближчі мови оригіналу

і перекладу, чим відоміший поет, тим важче перекладачеві домогтися бажаного ефекту. Тим безумовнішим є його успіх, якщо йому вдалося це зробити.

Простежмо, як перекладає Р. Лубківський. Ось перед нами славно-вісна ода Г. Р. Державіна «Володарям і суддям». Починається вона так:

Восстал всевышний Бог, да судит
Земных богов во сонме их;
Доколе, рек, доколь вам будет
Щадить неправедных и злых?

Відповіддю на гостре риторичне запитання є рядки про забуті все-владними громадянські обов'язки, рядки, що змінюються авторським зізнанням-присудом, у якому нещадний викривальний пафос досягає кульмінації:

Не внемлют! видят — и не знают!
Покрыты мздою очеса:
Злодейства землю потрясают,
Неправда зыблет небеса.

Головне тут — лаконічно виражена думка, сповнена пафосу обурення й осуду, чим і зумовлена напруженість інтонації за рахунок риторичних фігур та чіткого, енергійного ритму, а також відчутна високість використаної лексики. Саме на ці провідні особливості оригіналу й зважає Р. Лубківський у своєму перекладі:

Всевишній Бог повстав — судити
Земних богів у сонмі їх:
О, доки будете щадити
Неправедних, рече, і злих?

І далі:

Не чують! бачать — і не знают!
Сповиті мздою очеса:
Злочинства землю потрясають,
Хитає кривда небеса.

Можна зауважити хіба тільки щодо *володарям* у заголовку перекладу — замість, можливо, точнішого тут *владарям*. У цілому ж відзначаємо високу смислову, інтонаційну й загальну стильову точність у відтворенні могутніх державінських строф.

Близька за тональністю до розглянутої вище ода О. С. Пушкіна «Вольность» так само знайшла в перекладі точне художнє втілення:

Сини мінливої судьби,
Тирани світу! о, вжахніться,
А ви, повержені, зведіться,
Повстаньте, гноблені раби! —

так по-пушкінськи вільно й сильно звучать в українському перекладі добре знайомі рядки:

Питомцы ветреной судьбы,
Тираны мира! трепещите!
А вы мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!

Художньо адекватне відтворення знаходять під пером перекладача й поезії суто ліричної тональності. Яскравим підтвердженням сказаного може бути переклад ліричного вірша А. А. Фета «Шопенові»:

Ты мелькнула, ты предстала,
Снова сердце задрожало,
Под чарующие звуки
То же счастье, те же муки,
Слышу трепетные руки —
Ты еще со мной!

<...>

Ты руки моей коснулась,
Разом сердце встрепенулось;
Не туда, в то море злое,
Я несусь в мое бывшее, —
Я на все, на все иное
Отпылал, потух!

У наведених строфах, як і в усьому вірші, гама переживань, динамічних і невловимих, зафіксована в потоці поривчастої, схвильованої мови, відлитої у складну й гармонійну поетичну форму. Дуже важко перевтілити ту неповторну гармонію засобами іншої мови. Але в перекладі художньо найважливіше збережено, ми чуємо чарівну музику фетівської лірики:

Ти майнула, ти засяла,
В сердце искрою запала.
Під чарівні, дивні звуки —
Знов блаженство, знову муки...
Ці тремтливі ніжні руки —
Відчуваю я.

<...>

Ти до рук моїх торкнулась,
Серце ніжно так стонулось —
Не туди, не в люте горе,
Лине сердце мое хворе,
А на все я інше, зоре,
Відпалав, погас.

Перекладач зберігає природність звучання оригіналу, нічого по сутнього не втрачаючи у багатогамній формі вірша: парна рима перших

рядків строфи, потрійна — наступних, попарно міжстрофна — останніх, повтори, які пронизують усю структуру поезії, нагнітаючи емоційну напругу висловлюваного. При цьому, як і в інших своїх перекладах, Р. Лубківський відтворює образно-смыслову тканину оригіналу у властивих йому формах (чи то метафора різних типів, чи порівняння, чи епітет), майже не вдаючись до перефразування, вставляє від себе, пропусків важливих компонентів стилю першотвору. Творчі заміни і вставки, без яких не обходиться жоден переклад, у нього мінімальні і майже завжди мотивовані настільки, що природно вписуються в образну і стильову систему перекладуваного твору. Так, у першому рядку перекладу з Фета дієслово *предстала* передано ніби далеким від нього за значенням дієсловом *засяла*, однак у контексті твору така заміна виправдана: *предстала* — з'явилась, виникла як видіння, як щось високе й недосяжне, що викликає в душі поета бурю почуттів; *засяла* — прямо виявляє відповідну незвичайність образу. Рядок «*Снова сердце задрожало*» передано метафоричним утворенням «*В сердце искрою запала*», еквівалентним за змістом, але образнішим і свіжішим. Епітет *блаженный* другої строфи передається через *натхненний* з уникненням повтору, оскільки раніше було *блаженство*, причому різниця в значеннях обох епітетів не настільки велика, бо є в них спільний смысловий компонент, отже, й ця заміна не є чимось довільним. Узагалі навіть такого роду перетворень окремих елементів стилю оригіналу в перекладах Р. Лубківського небагато.

Покажемо щодо уважного ставлення до стилістики тексту першотвору й рівного віддавання експресивно-емоційного змісту оригіналу може бути переклад ліричної мініатюри Ц. Норвіда «У Вероні». Для цієї поезії характерне контрастне зіставлення світлих і похмурих тонів, що й визначає внутрішню динаміку зовні спокійного авторського роздуму:

Nad Kapuletich i Montekich domem,
 Splukane deszczem, poruszone gromem,
 Łagodne oko błękitu —
 Patrzy na gruzy nieprzyjaznych grodów,
 Na rozwalone bramy do ogrodów,
 I gwiazdę zrzuca ze szczytu...

Переклад передає і характер образності, і контрастність, і своєрідність інтонації:

Над домом Капулетті, над Монтеккі домом,
 Сполосканий дощем, протятий громом,
 Засяяв тихий зір блакиту, —
 Він огляда ворожих замків стіни,
 Занедбані сади і брам руїни
 І зірку кидає з zenіту.

При необхідності передати химерну словесну в'язь оказіональних новотворів перекладач сміливо вдається до словотворчості, як це видно, наприклад, у перекладі вірша Ю. Тувіма «Словосінь» («Słowisień»):

В білодрев'ї сонячно-вишнева
Медозлотність білопалом висне,
Бджільнокрильно джмелено дерева,
А крізь листя — сяйво соловісне.

А як серпень небохмар хмаристу
Темнотінь розгопить томнотиву,
В білодрев'ї ярну і зористу
Солод словить силу славоспіву.

Поетичні неологізми Р. Лубківського при всій їх незвичності цілком прозорі з погляду їх семантики і, що важливо, близькі до тих, що є в оригіналі.

Для слов'янської поезії характерний високий ступінь взаємодії з фольклором, тому не випадково в «Слов'янській лірі» помітне місце займають твори народнопоетичного плану або забарвлені відповідним колоритом. У цьому різновиді поезії найбільш відчутно виступає національно-специфічне, притаманне окремим слов'янським народам, і спільне, загальне, властиве всім слов'янам. Обидва ці елементи виявляються як у змісті, так і в формі поетичного твору. Сюди слід віднести й зображувані характери, умови побуту і природи, особливості вдачі та звичаї і, звичайно, прийняті форми та засоби їх зображення й відображення. Переклад таких творів має свої специфічні труднощі. Спираючись на досвід попередників, Р. Лубківський досить успішно передає фольклорну основу поетичних творів. Є у нього вічно живий взірець — пушкінські переклади пісень західних слов'ян. Повз них не пройшов перекладач, предметно засвідчивши успішне засвоєння уроків класика у відтворених ним двох піснях О. С. Пушкіна — «Соловей» і «Воевода Милош».

Зіставмо початок першої з них у текстах першотвору і перекладу:

Соловей мой, соловейко,
Птица малая лесная!
У тебя ль, у малой птицы,
Незаменные три песни,
У меня ли, у молодца,
Три великие заботы.

Соловею, соловейку,
Лісова маленька пташко.
В тебе, у малої пташки,
Є три пісні незамінні,
А у мене, у юнака,
Немаленькі три турботи!

Засоби фольклорної стилізації у наведених уривках збігаються у використанні розмовних і народнопоетичних слів та форм їх вираження. Разом з тим є у перекладі одна тонкість: замість фольклорно

забарвленого у *молóдця*, при можливому у *молóдця*, перекладач використовує західнослов'янське *юнак* (у *юна́ка*), не пропустивши можливості посилити національний колорит. Деталь часткова, але тут важлива — в мистецтві «ледь-ледь» важить багато.

Частіше при відтворенні поезій фольклорного характеру перекладачем використовуються загальнослов'янські лексичні й синтаксичні засоби: усталені найменування, постійні епітети, зменшувальні форми, повтори, паралелізми тощо. Ось, скажімо, фрагмент «Словацької елегії» Й. Фрича:

S čiernyma očima keď sa zojdú sivé,
takové manželstva bývajú šťastlivé.

A já mal ženušku s čiernyma očima,
pozeral som na ňu svojima sivýma.

A keď ma to čierne očko jej postrietlo,
tu mňa na okolo všetko razom zkvetlo.

Zkvetlo, prekvetalo, radosťou sa triaslo —
než tu znáhla, Bože, — všetko mi zahaslo.

З чорними очима як зійдуться сиві,
то такі подружжя бувають щасливі.

А я мав дружину з чорними такими,
що було в них тону сивими своїми.

Як на мене чорне очко її впало,
все навколо мене буйно квітувало.

Квітло, квітувало, радістю горіло —
аж тут раптом, Боже, все ісполеліло.

Перед нами цікавий і типовий взірець сполучення в єдине органічне художнє ціле елементів фольклорних і книжних, причому останні представлені яскраво експресивною метафорикою (*z kvetlo, prekvetalo, radosťou sa triaslo, zahaslo*). Переклад з дивовижною точністю відтворює всі смислові, образні і стилізаційні елементи оригіналу в їх єдності, природності та художній привабливості.

Ми торкнулися лише одного аспекту перекладацької діяльності поета Романа Лубківського. Відчутна увага до індивідуального в першотворі, вміння передавати неповторну привабливість оригіналу, не розчиняючись в індивідуально-авторському, але й не підпорядковуючи його своєму, особистому, — то й є один з основних показників індивідуально-творчого обличчя перекладача. Це засвідчує, зокрема, і досвід

перекладача й упорядника збірника «Слов'янська ліра» — книжки, яку слід віднести до найвищих досягнень сучасного українського поетичного перекладу. Мелодії «Слов'янської ліри», щирі й натхненні мелодії братерства, краси й любові, здобули ще одне талановите виконання: багатомовна слов'янська поезія в її прекрасних, хоч і небагатьох, вибраних вірцях свіжо й художньо досконало зазвучала в музиці українського поетичного слова.

1987

Пушкінські сонети в перекладі Дмитра Павличка

В антології «Світовий сонет», що побачила світ у видавництві «Дніпро» ще 1983 року, її упорядник Дмитро Павличко вмістив переклади двох сонетів Олександра Пушкіна — «Поэту» і «Мадонна». Слід зауважити, що упорядкування має тут свої особливості, оскільки цього разу в одній особі поєдналися також перекладач і науковець, якому належать передмова, довідки про авторів, примітки. Українському читачеві було подаровано цікавий авторський перекладний сонетарій, надано можливість відчутти гармонію любові, як назвав змістову й художню довершеність сонета Іван Франко. «Власне, у цій книжці, — зазначалось у передмові про своєрідність відібраних сонетів, — всі вони заряджені могутньою хвилею світла, з якої виринає божественний лик людини-творця» [5: 8]. Як Франкову оцінку сонетного жанру, так і наведені слова автора передмови повністю можна віднести до обох згаданих вище сонетів О. Пушкіна.

У сонеті «Поэту», написаному в 1830 році, Пушкін, що вже сягнув на той час вершин слави, застерігає володарів поетичного слова від самовтіхи та однозначно заспокійливого сприйняття народного захоплення чи осуду. Поетична творчість, на його переконання, є жертвовною працею на самоті й водночас справжнім царством свободи. Тільки за цих умов можливі такі вічні творіння, як «Мадонна», якій присвячено однойменний пушкінський сонет, теж датований 1830 роком. Сонети «Поэту» і «Мадонна» мають внутрішній змістовий зв'язок, що знаходить вияв і в системі образних засобів мовної форми цих творів — канонічної у своїй основі, але по-пушкінськи природної, сповненої неповторної музики вислову. Постає закономірне питання, наскільки вдалося перекладачеві зберегти високі художні якості оригіналу, чи можна вважати українські переклади адекватними довершеним першотворам.

Канонічна форма сонетного вірша зумовила таку загальну ознаку аналізованих перекладів, як еквілінеарність, однак у першому чотири-віршій перекладного сонета «Поетові» розташування рим змінено: маємо римування *абба* — замість *абаб* оригіналу. Та ця відмінність ритмічної організації початкової строфи відповідного перекладу є майже непомітною, оскільки загальну структуру вірша — шестистопний ямб та співвідношення жіночих і чоловічих рим — у перекладі обох сонетів збережено.

Звернімо увагу й на характер складу в кінці тих слів, що є носіями рим і мають суттєвий вплив на звучання вірша, його мелодику. При відтворенні першого сонета Дмитро Павличко використовує в цьому разі слова з кінцевим відкритим складом, хоч у першотворі римовані слова послідовно закінчуються закритим складом. Порівняймо: *народной* — *холодной* — *свободной* (у Пушкіна) і *народу* — *в догоду* — *свободу* (у Павличковому перекладі). До цього слід додати особливості вимови сонорних приголосних [в] та [j] в абсолютному кінці українського слова, їх перехід у нескладові голосні. Сказане стосується використаних у перекладному сонеті «Поетові» римованих слів *правдивий* — *пустотливий*, а в перекладі другого сонета — словесного ряду: *майстрів* — *млів* — *хотів* — *трудів* (відповідно до авторських: *мастеров* — *знатоков* — *трудова* — *облаков*; у першому випадку там ужито слова без кінцевих сонорних: *художник* — *треножник*). Отже, є підстави говорити про більшу порівняно з оригіналами насиченість голосом обох перекладних текстів, що, проте, не порушує природності звучання першотворів, оскільки цілком узгоджується з особливостями української орфоепії.

У перекладознавчому дослідженні важлива роль належить аналізові лексико-фразеологічних засобів зіставлених текстів, а при вивченні художнього перекладу — і системи тропів як одного з головних показників своєрідності авторського стилю. Щодо аналізованих нами перекладів, то опорні слова-образи пушкінських сонетів у них переважно зберігаються і в цілому відповідають заданій художній системі.

У першому з них це передусім звертання до поета з подальшою образною характеристикою його духовної величі: *ти цар* (*ты царь*), *свобідний ум* (*свободный ум*), *плоти своїх улюблених задум* (*плоды любимых дум*), *вівтар* (*алтарь*), *твій вогонь горить* (*твой огонь горит*), а також елементи контрастного образного ряду: *хвилинний шум* (*минутный шум*), *дурня суд* (*суд глупца*), *юрба ганьбить* (*толпа его бранит*), *на вівтар плює* (*плюет на алтарь*). І хоча в окремих випадках маємо тут формальні відмінності (порядок слів, певні кількісні лексичні розбіжності), зміст і стилістична якість вислову не зазнали якихось помітних утрат. Не розходяться з художньою системою оригіналу й трансформовані перекладачем опорні образи: *художнику правдивий* (*взыскательный художник* — у звертанні), *юрби пекельний глум* (*смех толпы холодной*), *на самоті живи*

(живи один), «За подвиг не чекай на людську нагороду» («Не треба награда за подвиг благородный»). Дещо інший семантико-стилістичний обсяг мають двічі повторені питання «гордишся?» — при відтворенні авторського «доволен?»), але певне посилення в цьому разі можна сприймати як компенсацію окремих неминучих послаблень і втрат. Творчою знахідкою перекладача вважаємо образну трансформацію останнього рядка сонета «Поетові»: «[хай юрба] Хитає твій триніг, як хлопчик пустотливий», що досить точно передає авторський образ «[лускай толпа] И в детской резвості колект твой треножник», забезпечуючи разом з іншими мікрообразами адекватність перекладу твору в цілому.

Відтворений Д. Павличком сонет «Мадонна» містить як ті слова-образи, які є спільними для української та російської мов (*творець, спаситель* і под.), так і власне переклади та образні відповідники з частковими структурно-семантичними трансформаціями. До останніх відносимо такі, зокрема, образні знаки: *уславлених майстрів (старинних мастеров), на плин моїх трудів (середь медленных трудов), в божественних світлах (во славе и в лучах)*. Певні семантико-сміслові розбіжності між оригіналом і перекладом маємо у визначенні кількості заперечуваних ліричним героєм картин: *не множністю — не множеством* (у перекладному образі кількісне значення опосередковане семантикою дієслова *множити*, чого немає в першотворі). Адекватним є — при зовнішній відмінності складників та неоднаковій послідовності їх — відтворення образу, яким передається загальне сприйняття глядачем творів живопису: «*Чтоб суеверно им дивился посетитель, Внимая важному сужденью знатоков*» — «*Щоб повагом про них вів бесіду цінитель I забобонно гість од здивування млів*». Протиставлення багатьом талановитим картинам великих майстрів минулого Мадонни в оригіналі передано повторенням означення *одной*, що йому відповідає в перекладі складна означальна форма *один-єдиний* [твір]. Важливим для розуміння художньої ідеї сонета є його кінцевий рядок: «*Чистейшей прелесті чистейший образець*». Стилістична неспівмірність відповідних форм найвищого ступеня в українській та російській мовах, а також вимоги ритму змусили перекладача шукати якомога ближчої за образно-смісловим наповненням заміни. У знайденому Д. Павличком образі «*Правдивої краси правдивий ідеал*» безумовна втрата в переданні повторюваного епітета повною мірою компенсується опорним словом *ідеал*, ужитому на місці авторського *образець*, що не має помітної підвищеності семантики на відміну від мікрообразу, використаного перекладачем.

У художньому перекладі, особливо при відтворенні поезії, важлива роль належить і граматики-конотаційним реаліям [див. 1], увага до яких необхідна для належної передачі наявних у першотворі маркованих конотацій граматичних форм. Щодо взятих нами для перекладо-

знавчого аналізу сонетів, то таким конотативним значенням наділені, зокрема, короткі форми прикметників (*тверд, спокоен и угрюм*) у сонеті «Поэту», проблема перекладу яких пов'язана з їх орієнтуванням на замкненість і відчутною карбованістю. У цьому випадку можна говорити про так званий нульовий переклад, оскільки задана оригіналом конотація тут не збережена (пор.: «*Но ты останься тверд, спокоен и угрюм*» — «*До них байдужим будь, їм не твори в догоду*»), хоча часткову компенсацію маємо внаслідок повторення форм наказового способу дієслова. Слід відзначити належну увагу перекладача до змістового плану: використання опорного прикметника *байдужим* видається доцільним і чи не єдино можливим.

Спостереження над мовними особливостями відтворення Дмитром Павличком пушкінських сонетів, зіставлення їх з оригіналами дають підстави для твердження про те, що українському поетові в цілому вдалося знайти відповідний тон, ключ, реєстр, на що націлював свого часу Максим Рильський перекладачів поезії Пушкіна [4: 136]. Творча домінанта автора, що виявлялась у цьому разі як звеличення «святыни красоты», втіленої у творах мистецтва [2: 152], відчутна і в українських перекладах. Павличкові переклади сонетів Пушкіна повноцінно влилися у світовий сонетарій, який, за творчим задумом упорядника й перекладача, покликаний гармонізувати почуттям любові суперечливу природу людини та складність і непередбачуваність безконечного всесвіту.

Література

1. Зорівчак Р. П. Граматико-конотаційна реалія як перекладознавча категорія // Теорія и практика перевода. — Вып. 14. — К.: Вища шк., 1987.
2. Поддубная Р. Н. О творчестве Пушкина 1830-х годов. — Харьков: Основа, 1999.
3. Пушкин А. С. Сочинения: В 3 т. — М.: Худ. лит., 1985. — Т. 1.
4. Рильський М. Ф. Пушкін українською мовою // Мистецтво перекладу. — К.: Рад. письменник, 1975.
5. Світовий сонет: Антологія / Переклад, передмова, довідки про авторів та примітки Д. Павличка. — К.: Дніпро, 1983.

**Про адекватність і безеквівалентність
у художньому перекладі
(спостереження над мовою
детективних оповідань Едгара По
в українських перекладах)¹**

У сучасних оцінках якості художнього перекладу найчастіше фігурує визначення **адекватний**. Незважаючи на умовність кваліфікації першотвору, яким є оригінал, та іншомовного твору на його основі як відповідних, адекватність належить до головних критеріїв естетичної вартості перекладної літератури. Перекладацька творчість насамперед у тому й полягає, щоб, віднайшовши можливість діалектичного розв'язання проблеми єдності таких суперечностей, як дослівна тотожність і художність, домогтися смислової та емоційно-стилістичної адекватності перекладу оригіналові [див. 2], або досягти, за термінологією Ю. Найді, **динамічної еквівалентності**, покликаної забезпечити однаковий естетичний вплив на читача оригіналу й перекладу.

Основні труднощі, які доводиться долати перекладачеві, пов'язані з наявністю в тексті так званої **безеквівалентної** лексики та фразеології, що відтворюється, на думку Р. Зорівчак, здебільшого калькуванням [1: 81]. У художньому перекладі до відповідного лексико-фразеологічного шару слід віднести також ті образні засоби, які ґрунтуються на конвенціях (умовності) національного мистецтва [3: 194] та відбивають національну своєрідність авторського ідіостилю. Пошук динамічної еквівалентності в цьому разі спирається значною мірою на врахування позамовних чинників.

Наші спостереження над мовою українських перекладів детективних оповідань Едгара По [4, 5]² мають на меті виявити зіставленням текстів перекладів та оригіналів ступінь художньо-смислової адекватності відтворення безеквівалентних засобів.

Через наявність загадки, яка розгадується в сюжеті твору, оповідання «Золотий жук» можна вважати детективним.

У «Золотому жуку» одним із ключових моментів сюжету є гра слів.
Оригінал:

At first, the only effect was the strengthening of the faint lines in the skull; but, on persevering in the experiment, there became visible, at the corner of the slip, diagonally opposite to the spot in which the

¹ У співавторстві з Г. Яновською.

² Ці переклади також можна знайти в книжці: *По Е. Золотий жук*. — К., 2001. Оповідання «Золотий жук» переклав Р. Доценко, текст «Вбивств на вулиці Морг» розглядаємо в перекладі М. Сарницького.

death's-head was delineated, the figure of what I at first supposed to be a goat. A closer scrutiny, however, satisfied me that it was intended for a kid...

You may have heard of one Captain Kidd. I at once looked on the figure of the animal as a kind of punning or hieroglyphical signature [10]¹.

У перекладі Р. Доценка:

Спершу чіткішими зробилися тільки лінії черепа, але згодом у протилежному від черепа — по діагоналі — кутку пергаменту проступили на видноті обриси начебто якоїсь звірини. Ще пильніше глянувши, я побачив, що то мав бути кіт.

Ви, можливо, чули про капітана Кіда. Оце ж вам кіт і Кід. Я відразу зрозумів зображення kota немов своєрідний підпис-ієрогліф, як-от малюнок у ребусі абощо [5].

Український перекладач зміг дуже невимушено передати достатньо незручний для відтворення момент. У таких ситуаціях часто вдаються до виноска і посилань на мову оригіналу. Утім обидва способи перекладу в цьому разі мають свої «за» і «проти». Очевидним плюсом наведеного перекладу є необтяженість коментарями, а отже, доступність для безпосереднього читацького сприйняття. Основний же мінус полягає у співвідносності з екстралінгвальною ситуацією. Головний герой оповідання, якому друг розповідає про знаки на піратському рукописі, вважає зображену там тварину несумісною з життям піратів. Але насправді корабельні коти необхідні на суднах для боротьби зі щурами. Отже, кіт із піратським способом життя сумісний, на відміну від козеняти.

By «sweeps» they meant cylindrical sweeping-brushes, such as are employed by those who clean chimneys [11: 181]².

Переклад М. Сарницького:

«Йоржем» вони називають спеціальну круглу щітку для трусиння сажі [4].

¹ Підрядник (тут і далі у виносках курсивом):

Спочатку від цього [від нагрівання пергаменту] тоненькі лінії на черепі стали товщати; але, коли експеримент продовжувався, стало видно в кутку смужки, по діагоналі від того місця, де був череп, зображення когось, про кого я спочатку подумав, що це коза. Проте уважніше дослідження показало, що це мало бути козеня (kid)...

Мабуть, ви чули про капітана Кідда. Я відразу розглянув фігурку тварини як щось на зразок каламбуру чи ієрогліфічного підпису.

² *Словом «sweeps» вони називали циліндричні щітки, такі, які використовуються тими, хто чистить комини.*

Маємо приклад певної надлишковості. Саме такого значення слова *sweep* ('йорж для трусіння сажі') в англійській мові не зафіксовано, а фіксується значення 'сажотрус' [12: 454]. Таким чином, англословному читачеві потрібне тлумачення цього професіоналізму. В українській мові *йоржами* називають узагалі певний тип щіток, зокрема для чищення внутрішніх поверхонь вузьких порожнистих предметів, отже, таке пояснення не було обов'язковим для перекладу.

В оригіналі оповідання «Золотий жук» герой зустрічає в розшифрованому рукописі словосполучення «*bishop's hostel*» (заїзд єпископа) і сприймає його як топонім. Відтак він вирушає на пошуки місця «*which went by the name of the "Bishop's Hotel"; for, of course, I dropped the obsolete word "hostel"*» [10]¹. В українському перекладі виділену частину речення опущено, оскільки топонім передано словосполученням «Єпископів заїзд», яке, з точки зору героїв, виявляється не настільки архаїчним (в українській мові об'єктивно не вдалося б дібрати відповідник, який був би водночас паронімом і синонімом із розряду застарілої лексики).

У «Вбивствах на вулиці Морґ» дія відбувається у Франції, і тому в англійський текст оповідання влітаються французькі слова.

...The word «*affaire*» has not yet, in France, that levity of import which it conveys with us [11: 177]².

Цей фрагмент, поданий автором у квадратних дужках як коментар, перекладач свідомо опустив, оскільки відповідне твердження пов'язане з міжмовною омонімією в англійській і французькій мовах:

– англійське *affaire*: 1) любовний зв'язок, як правило, нетривалий; «роман»; 2) те, що спричиняє громадське занепокоєння; конфлікт; скандал [9];

– французьке *affaire*: 1) справа; 2) позов; процес; 3) угода; афера; 4) розм. речі, одяг [8: 7].

У цьому ж оповіданні перекладач стикається зі складністю вибору еквівалента. Одним зі свідків злочину є *Alfonzo Garcio, undertaker* [11: 181]. Слово *undertaker* має такі значення, які могли бути актуальними на час написання твору: 1) підприємець, 2) господар поховального бюро [9] (також є одним з англійських еквівалентів слова *трунар*). При цьому друге, імовірно, є евфемізмом, оскільки дієслово *undertake* означає 1) братися (до якоїсь справи), 2) брати на себе відповідальність (за щось), 3) заст. гарантувати [9]. Персонаж є епізодичним, з'являється лише раз, його професія для сюжету жодного значення не має, тому

¹ Яке б мало назву «*Bishop's Hotel*» (готель єпископа); бо я, звичайно, відкинув застаріле слово «*hostel*».

² Слово «*affaire*» у Франції не має такого легковажного значення, як у нас.

авторський зміст, вкладений у лексему, простежити доволі складно. Для з'ясування цієї деталі М. Сарницький, вочевидь, використав контекст. У своєму свідченні Гарсіо казав, що не пішов на місце злочину, бо «вразливої вдачі і тому боявся, що від хвилювання йому стане зле» [4]. Із цієї фрази можна зробити висновок, що цей чоловік не є трунарем, адже така робота обтяжлива для вразливої людини. Цікаво, що в російському перекладі Р. Гальперіна обрала за еквівалент друге значення слова: *Альфонсо Гарсіо, гробовицик* [б: 96], звідки в оповіданні з'явилася комічна постать трунаря зі слабкими нервами.

Едгар По майстерно використовує з експресивною метою рідковживані слова. Переклад деяких із них у контексті заслуговує на особливу увагу.

Лексему *soliloquy* ('монолог у театрі') в порівняннях перекладачі відтворювали по-різному.

At length, with a deep sigh, he exclaimed, as if in a soliloquy [10]¹.

Переклад:

Врешті Джупітер глибоко зітхнув і прорік голосно щось на взірць монолога [5].

У перекладі в порівнянні вжито прямий відповідник слова *soliloquy*.

I took the pistols, scarcely knowing what I did, or believing what I heard, while Dupin went on, **very much as if in soliloquy** [11: 185].

У М. Сарницького:

Я взяв пістолети, ледве тямлячи, що я роблю, і не ймучи віри почасти, тоді як Дюпен швидко вів далі, **немов читаючи лекцію** [4].

Відтворення практично дослівне, крім виділеної фрази: М. Сарницький вдався до заміни ключового поняття.

Слово *supererogation* (дія, яка перевищує те, що потрібне або чого вимагає обов'язок [9]) не має однослівного українського еквівалента.

The police were now entirely satisfied that egress had not been in those directions. And, therefore, it was thought a matter of supererogation to withdraw the nails and open the windows [11: 188]².

Поданий фрагмент перекладено так:

¹ Урешті, глибоко зітхнувши, він [Джупітер] вигукнув, ніби в театральному монолозі...

² Тепер поліція була повністю переконана, що в цих напрямках виходу не було. Й, отже, витягти цвяхи й відчинити вікна вважалось уже надлишковою справою.

Поліція задовольнилася цим як доказом, що через вікна ніхто втекти не міг. А тому вони **й не спробували** витягти цвяхи і підняти вікна [4].

Отже, твердження про причину в перекладі замінено повідомленням про наслідок.

Але особливої перекладацької уваги вимагають різноманітні стали сполуки. Наприклад, близьке до фразеологізму характерне порівняння:

It [his wisdom] is all head and no body... or, at best, all head and shoulders, like a codfish [11: 202]¹.

Мудрість його... мов голова без тіла... або, радше, сама голова й плечі [4].

Зрозуміле англомовному читачеві порівняння з рибою тріскою (яка має дуже велику порівняно з тілом голову) перекладач опустив, зважаючи на сумнівний для мовної свідомості українця момент щодо наявності в риби плечей, а головне — на відсутність відповідного сталого порівняння в наборі мовних засобів.

В аналізованих перекладах достатньо широко й різноманітно використано фразеологічну експресію. Наведемо деякі приклади.

He boasted to me, with a low chuckling laugh, that most men, in respect to himself, **wore windows in their bosoms** [11: 173]².

Хвалькувато всміхаючись, він казав мені стишеним голосом, що в душі кожної людини знає віконечко, проз яке може бачити, що в кого на серці [5].

У перекладі масмо фразеологічну образну кальку. Англійське слово *bosom*, крім значення ‘груди як частина тіла’, має також значення ‘пазуха’ і ‘груди як осередок емоцій і особистих переживань’ [9]. Використане дієслово *wear* (‘носити’ — так, як, наприклад, одяг: *wore windows in their bosoms*) залучає наведені значення: носять вікна (як одяг) — *пазуха*; вікна в грудях як осередку душевних переживань — *груди*, й, отже, у розширеному тлумаченні перекладача Дюпен здатний бачити, що в людей *на серці*.

...I concluded **to make a virtue of necessity** — to dig with a good will, and thus the sooner to convince the visionary, by ocular demonstration, of the fallacy of the opinions he entertained [10]³.

¹ Вона [його мудрість] як голова без тіла... чи, краще сказати, лише голова й плечі, мов тріска.

² Він хвалився мені, тихо посміюючись, що більшість людей, як йому видається, мають вікна в грудях.

³ Я вирішив скористатися з необхідності — копати з доброї волі й тим швидше начо переконати цього фантазера [Леграна] в безглуздість його думки.

...Краще вже я з доброю волею візьмуся копати, аби швидше
Легран переконався у безглузді своїх марень [5].

Тут виділений фразеологічний зворот не передано лексико-фразеологічними засобами. Перекладач побудував речення так, що значення цієї одиниці виявилось ніби висновком з усього сказаного. При цьому втрачено додаткову експресію, як у разі дескриптивного перекладу фразеологізмів [1: 135].

Для українських перекладачів у текстах, які ми розглядаємо, характерним є й протилежне — переклад нефразеологічних сполучень фразеологічними, що надає мовленню експресії, яка могла втрачатися через, наприклад, дескриптивний переклад якихось інших фразеологічних одиниць. У тексті тоді з'являються дещо розмовні інтонації.

Цитата зі свідчень:

[Madame L.] Was reputed to have money put by [11: 177]¹.

Вважалося, що гроші в них [у мадам Л. та її дочки] водяться [4].

Ще характерний приклад — із мовлення детектива, який в Едгара По говорить далекою від розмовної, навіть дещо книжною мовою:

It resisted the utmost force of those who endeavored to raise it
[11: 188]².

Хоч як дмися, його не піднімеш [4].

Очевидно, тут відбулася стилізація мовлення французького інтелектуала XIX ст. під мовлення його українського сучасника, унаслідок чого фразеологічна експресивність діалогів і монологів набула додаткових розмовних рис. На користь цього свідчать також інші подібні приклади з тексту оповідання: «...*in whose utterance no syllabification could be detected*» [11: 191]³ — «мову, в звуках котрої не було ніякого складу» [4]; «*his... boldness of bearing was all gone*» [11: 199]⁴ — «його зухвалості не стало й знаку» [4];

Матроса у «Вбивствах на вулиці Морг» автор описує так:

He was a sailor, evidently, — a tall, stout, and muscular-looking person, with a certain dare-devil expression of countenance, not altogether unprepossessing [11: 197]⁵.

¹ Вважалося, що вона [мадам Л.] має якісь грошові запаси.

² Воно [вікно] опиралося й найбільшим зусиллям тих, хто намагався його підняти.

³ У вимові якого не можна було вирізнити склади.

⁴ Уся зухвалість у його поведінці щезла.

⁵ Це був моряк, очевидно, — високий, міцний, мускулястий на вигляд чоловік, із дещо нахабно-відчайдушним виразом обличчя, загалом не з тих, хто викликає антипатію.

М. Сарницький подає:

Безперечно, це був матрос: ставний, дужий чолові'яга з **тим байдужо-зухвалим виразом обличчя, яке мало означати, що він й дідькові дасть ради** [4].

В українському перекладі відбувається певна трансформація образу. З одного боку, щезає безпосередня згадка про загалом добре враження, яке матрос справив на головного героя. З другого боку, близький до кальки переклад характеристики *dare-devil* (виділено в українському реченні) із залученням значення слова *devil* добре вмотивований сюжетом: саме цей матрос тримав у себе дуже велику й агресивну мавпу, яка, утікши від господаря, і скоїла вбивства, що про них ідеться в оповіданні.

«*I pitied him from the bottom of my heart*» [11: 198]¹ — «я щиро співчував йому» [4] — описовий переклад фразеологізму суцільної ідіомності [1: 137] із частковим збереженням семантико-стилістичних функцій виразу. Аналогічний приклад: «*I will make a clean breast*» [11: 199]² — «я розкажу щирю правду й матиму чисте сумління» [4].

Фрагмент «*To use the sporting phrase, I had not once been 'at fault'. The scent had never for an instant been lost*» [11: 189] був перекладений практично буквально; зокрема, збережено навіть зв'язок ужитого фразеологізму з мисливством: «*Як кажуть мисливці, сліду я не втратив. Чуття не зрадило мені ні на хвилю*» [4].

У перекладі М. Сарницького маємо також цікавий приклад часткового фразеологічного калькування:

I'm satisfied with having defeated him in his own castle
[11: 202]³

Мені досить того, що я переміг його на його власному полі [4].

Експресію збережено, але варто зауважити, що тепер цей вислів викликає радше спортивні, а не військові асоціації.

Поданий у цій статті матеріал показує неминучі втрати (змістові або стилістичні) в разі відсутності еквівалентів, незалежно від того, якою є причина безеквівалентності — мовною чи творчо-перекладацькою. Однак при цьому не завжди можна говорити про неадекватність, оскільки може мати місце саме динамічна еквівалентність, компенсація втраченого в певному місці ширшим контекстом, а нерідко — контекстом усього твору.

¹ Мені було жаль його із самого дна серця.

² Я зроблю мої груди [= душу] чистими [від брехні].

³ Я задоволений тим, що переміг його в його ж фортеці.

В усякому разі ми мали змогу побачити важливі компоненти ідіостилю Едгара По, адже «унікальна властивість художнього перекладу — відкривати у творчості письменника такі риси, які є таємно прихованими в глибині його творчості» [7: 22]. Результати відтворення складників ідіостилю видатного майстра детективного жанру в розглянутих перекладах свідчать і про хиби, і про творчі здобутки інтерпретаторів.

Література

1. Зорівчак Р. П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія. — Львів, 1983. — 173 с.
2. Коптілов В. В. Першотвір і переклад. — К., 1972. — 216 с.
3. Огнев В. Время синтеза // Вопросы теории художественного перевода. — М., 1971. — С. 167–197.
4. По Е. А. Вбивства на вулиці Морґ // <http://ukrlib.com/PoMorg.html>.
5. По Е. А. Золотий жук // <http://ukrlib.com/1ZolZHuk.html>.
6. По Э. А. Убийства на улице Морґ // По Э. А. Собрание сочинений: В 4 т. — Т. 3: Проза. — М., 1993. — С. 85–115.
7. Ткаченко С. І. Метод і стиль у перекладі // Теория и практика перевода 1987: Респ. межведомств. науч. сб. — Вып. 14. — К., 1987. — С. 21–27.
8. Французько-український, українсько-французький словник. — Ірпінь, 1996. — 528 с.
9. Merriam-Webster Online Dictionary // <http://www.m-w.com/realtime/rtwdetect.htm>.
10. Poe E. A. The Gold-Bug // <http://www.poedecoder.com/QRisse/works/goldbug.html>.
11. Poe E. A. The Murders in the Rue Morgue // По Э. А. Избранное: Сборник: На англ. яз. — М., 1983. — С. 168–202.
12. Webster Handy College Dictionary. — N. Y., 1972. — 574 p.

Лінгвопоетика

Мовні засоби лірики Андрія Малишка (із спостережень над поезіями циклу «Дорога під яворами»)

Ліричний мотив, поезія — те диво, що його Франко назвав «огнем в одежі слова», — будується з мовного матеріалу, народжується й живе в слові завдяки особливому вмінню митця «природно, з винятковим артистизмом поєднати речі, здавалось би, віддалені одна від одної, вірогідно зблизити їх в рядах гармонійних асоціацій» [2: 12]. При всій образно-емоційній неповторності й цілісності ліричного твору зміст його завжди матеріалізується в мовній формі, пізнання якої (а через неї також і змісту) неможливе без усебічного аналізу як поетичної структури в цілому, так і окремих її компонентів. Більше того, лише ґрунтовний мовностилістичний аналіз, у тому числі й вивчення способів поетичного слововживання й поетичного словоперетворення, наближає дослідника до більш об'єктивної оцінки змісту. Тільки таким чином можна підійти до з'ясування внеску поета-лірика в літературну мову свого часу. Адже творчість видатних майстрів художнього слова є «важливим фактором розвитку літературної мови, прискорювачем її соціального, зокрема соціально-естетичного прогресу» [1: 9].

Андрій Малишко належить до великих майстрів українського поетичного слова. Повнокровна й запашна мова його лірики. Відкритість і щирість у почуттях, чутливість до краси та добра — улюблена тема ліричних роздумів Малишка про смисл людського життя, про найкращі якості людини.

«Пісня дороги», «Пісня яворів», «Пісня Тараса Шевченка», «Пісня Максима Рильського» — так назвав автор розділи своєрідного ліричного катрену, уже в назвах відтінюючи як основні мотиви поезій, так і свої літературні вподобання та мистецькі орієнтири. Поряд із високими взірцями народнопоетичної творчості (звернімо увагу на одвічні і водночас хвилююче свіжі, оновлені і збагачені асоціативним зближенням образи-символи *дороги* та *яворів*) поезія Малишка ввібрала в себе традиції безсмертного Кобзаря і старшого друга й літературного побратима Максима Рильського. Як і ті високі художні взірці, лірика Андрія Малишка по-справжньому народна як змістом, так і формою.

По-народному прості й прозорі образи поетової символіки, насамперед просторові та часові поняття, назви явищ природи: *дорога, земля, поле, нива, планета, небо, обрії, даль, день і ніч, ранок і вечір, світанок, літо, осінь*. Ці слова створюють тло, на якому розгортається лірична оповідь автора, і самі формують ліричну тканину як складові частини тропів. Вони є матеріальною основою поетичних засобів, що взаємодіють у створенні емоційної тональності й естетичного рівня поезій.

Спіткнусь об важке **каміння** —

не відчуваю болю,

Небо твоє шукаю **ранками й вечорами,**

Пилом твоїм покритий, іду **по людському полю,**

Дорого під яворами!

Дорого під яворами! [4: 8] —

так розкриває лірик мету свого життя і смисл своєї творчості, наголошуючи на причетності до пам'яті народної, органічній злитості з radoщами і болями народу, висловлюючи почуття синівської любові до рідного краю, до всього земного і високого. У наведених рядках помітним є творче осмислення автором вічної теми про небо і землю в житті й мистецтві, про безупинність творчого процесу (пор.: *небо*, з одного боку, і *каміння, тил, поле, дорога*, з другого; *ранками й вечорами*), а в художньо виразному, щасливо знайденому образі *дороги під яворами* сфокусовано емоційність і філософський зміст інших образів і символів, у першу чергу образу *людського поля*. Образ *дороги* не один раз з'являється у віршах циклу, причому щоразу поглиблюється і збагачується основний, центральний образ — *дороги під яворами*. Так, у ліричному звертанні до М. Рильського поет радіє новій зустрічі з другом «*під золотим гусиним перелетом на тій старій романівській дорозі, де плече жайвір і тече життя*» [4: 74]. Тут образ *дороги*, незважаючи на своєрідний метафоричний орнамент, подано в усій конкретності, з ледве наміченою символікою. У рядках про безсмертне Кобзареве слово цей образ, навпаки, набуває виразного символічного значення й подається в проекції на сучасність:

Пливають твої дзвони

над серцем моїм і над віком,

і гомоном кутають землю, і збуджують **траси**.

Ти чуєш, Тарасе?

Я знаю, ти чуєш, Тарасе... [4: 58].

Привертають увагу подані в зіставленні образи *серця і віку, землі і трас*, що, власне, є символами й емоційними знаками.

Реквіємний, урочисто-величальний тон поетичних рядків про священну пам'ять і безсмертя полеглих героїв так само створюється звичайними для поезії словами, емоційність і символіка яких підтримуєть-

ся свіжими епітетами, метафорами-уособленнями і, звичайно, ритмомелодикою.

І настроюють хмари велетенські оркестри
Сонця теплого,
злив
і розкутого грому,
і земля піднімає руки:
— Чого ж вам принести?
Поверніться додому!
Верніться додому... [4: 12].

Маємо тут і антропоморфічну гіперболу — *земля з піднятими руками* — на тлі виразного контрасту (*велетенські оркестри хмар — розкутий грім*), і ряд мальовничих епітетів (*велетенські, теплого, розкутого*), і діалогічну заключну частину з повтором у душі народних плачів-пісень. В образній взаємодії, текстуальній поетичній етимологізації, асоціативній ускладненості і полягає секрет того, що звичайні, щоденного вжитку слова набувають високого ліричного звучання і великої естетичної сили. На поетичну семантику слова, зрозуміло, мають вплив і фонетика, синтаксис, ритмомелодика, але організаційним центром завжди виступає слово і спосіб його художнього використання.

Значну роль у ліриці А. Малишка відіграють ключові слова-символи. Такими здебільшого є наскрізні епітети, переважно на позначення позитивних емоцій. У циклі «Дорога під яворами» виразно виділяються багатою художньою семантикою такі характеристичні епітети: *високий, добрий, гарячий, чистий, гордий, рідний, теплий*. Сюди можна віднести і слова на позначення часових чи вікових ознак: *вічний, ранній, молодий, старий*; а з колірних епітетів частіше вживаними є такі: *синій, зелений, червоний, білий, голубий*. Особливо полюбляє А. Малишко епітети *сивий* і *сизий*, які нерідко поетично зближуються з епітетом *вічний*. Слід відзначити і майстерне образне вживання прикметників *вогняний, грозовий, журавлиний*, а також традиційних поетизмів *золотий, срібний, янтаревий*, які, до речі, у Малишковій ліриці нечасті, бо поетичним для нього є весь багатий довколишній світ. При поетичній етимологізації слова поет легко, природно переходить від однієї ознаки чи якості до іншої, демонструючи багатство і розмаїття кольорів, ароматів, звуків:

І знов кладу свою відряду
Гарячим спогадом довіч:
Далеку сиву автостраду
В таку ж **далеку сиву** ніч [4: 25].

Були там люди — **добрі й дужі**,
Росистим вквітчані вінком... [4: 70].

Бачу літо у **високім** цвіті,
Янтареві доли і поля... [4: 29].

...Значить, **добрі** були мости,
 І врожайні громи **червоні** [4: 46].

Все минуле землею, віттями,
Сизим словом приходить в нбчі,
 Над **гарячими** вдаль століттями
 Підвелись твої **сині** очі... [4: 27].

Вже ж бо насіялась по зернині
 В **довгім** житті, у **малій** хвилині
 І надивилась при **рідній** згубі,
 Як **сива** зозуля на **чорнім** дубі [4: 44].

Відзначимо художню точність і семантичну багатоплановість епітета. Спостережливість і тонке відчуття краси поетичного слова доповнюються артистичним володінням багатьма способами слововживання, серед яких важливе місце займає текстуальний зсув основних значень:

А потім гуси потягли із півдня,
 Як **срібні** лози на **струнких** вітрах,
 З **вологими** валторнами у грудях... [4: 74].

Кожен із виділених епітетів характеризує відразу кілька предметів, а епітет *струнких*, зміщений від одного означуваного слова до іншого, набуває нової поетичної етимології (можливо — *свіжих, молодих, весняних*).

Ліричний контекст «Дороги під яворами» робить семантично закономірними і незвичайні сполуки або неправомірні для нормативного літературного мовлення однорідні ряди:

...голоси
 У дивну пряжу заплітали обрій,
Прозору воду і **рихкий** сніжок,
Березові бруньки і **жовті** сосни [4: 74];

...Під крила **дикі, молоді й напругі** [4: 74];

Вода
 Вся ожила, **прозора й молода**,
 І заструмила, кинулась в долоні,
 Як літепло в **ласкавому** полоні,
 Як **синя** хмара в **чистім** небогоні,
Сріблясте диво, **трепетна** слюда [4: 76].

На основі семантичної співвіднесеності та образно-емоційної близькості поет уживає в одному ліричному ключі епітети різного плану — колірні, слухові, інтелектуально та емоційно оцінювальні:

Там шумлять в **зеленому** розвої
Сто дубів, як велетні **круті**,
Сплять в курганах **віковічні** вої,
В святості і в **тихій** чорноті [4: 61].

І **журавлині** в небі крики,
І **волохата** сон-трава, —
Отак-бо, друже мій **великий**,
Усе минуле ожива [4: 70].

Готують **молодий** пшеничний коровай
В **бджолинім** вересні, в дубових **темних** діжках... [4: 72].

Подібні «неправильності» увиразнюють, емоційно збагачують поетову мову і є своєрідним внеском у стилістику українського поетичного мовлення.

Поет вдається також до видозміни форми слова, що вносить у контекст додатковий відтінок поетичності. Нерідко це буває викликане вимогами ритмічної організації вірша, але поет ніколи не порушує семантичної основи слова й досягає граничної природності новоформи:

...За обелісками, в землю **вкпіліми**... [4: 45];

...зорі **повечірні** [4: 74];

поля **медвисті** [4: 13];

Через десятки **поминулих** літ... [4: 43];

Йдуть мореплавці і сівачі
Під твоєю сльозою на кожному плечі,
Під благословеннями голосистими,
Під твоїми долонями **росянистими** [4: 44].

У поезії циклу «Дорога під яворами» А. Малишко включає і складніші новотвори, власне, оказіональні неологізми, які в нього переважно є «щасливими» і становлять «живий фермент» (М. Рильський) у мові його поезій. Це здебільшого складні іменники (*небовид, небодаль, небогон, синь-віконця*) і складні прикметники та дієприкметникові форми (*синьохмарний, дружньо-синій, стократий, одописний, ляжливо-мирний* і под.). Органічно виниклі, багаті на експресивно-емоційний зміст, поетичні неологізми Малишка не тільки виконують відповідні стилістичні функції в його ліриці, але й становлять певний набуток літературної мови, зокрема художнього її стилю. Для натхненного поета Шевченкова слава «*вертає салютом стократим*» [4: 65], а долини тривожної молодості здаються «*синьохмарними*» [4: 45], як і вітер пісенної батьківщини композиторів братів Майбород — «*дружньо-синім, в заводях*,

як *дим...*» [4: 29]. Легко і природно вписуються новотвори Малишка в малюнок його поезії:

Ах друже мій, то гуси потягли!
Спочатку захопили чвертку неба,
А потім половину, а вже далі
Весь **небовид**, і синій виднокід,
І **небодаль**, і зорі **повечірні**
Під крила дикі, молоді й напругі
В полон весняний [4: 74].

Образно-емоційний зсув засвідчує вжитий поетом епітет *білокорий*: «*І беріз шептанням білокорим*» (зб. «За синім морем»). Рядки поезії про рідну мову, що «*розкута, підвела у мудрості чоло. І тому у пісні пахне рута і в Україні б'ється джерело*» [4: 30], проймають на-самперед світлим настроєм, почуттям глибокої любові до рідного слова, тонким відчуттям справжньої краси, тому читач навіть не відчуває певної неточності вживання тут слова *б'ється* (на місці *б'є*: адже джерело саме *б'є*), бо у вжитій формі проступає семантика і першого значення (*б'ється, як серце людське*).

Істотну експресивно-емоційну функцію виконують у ліриці А. Малишка тавтологія та плеоназм, поширені художні засоби народно-пісенної творчості:

І навіть мертві **клонились в поклони**
Неспаленим синім твоїм висотам [4: 36];

...тепла нива із **міццю дужою** [4: 52].

Діалектне слово *гутірка* («*Тополь розгорнуті колони, Моторів гутірка жива*» [4: 25]), ужите метафорично, набуває нового експресивно-го забарвлення і стає своєрідним семантичним неологізмом [5].

Багата дієслівна синоніміка лірики А. Малишка. Нерідко поет поряд уживає кілька близьких дієслівних синонімів («*Дзвенить, бринить, гуде крилата Твоєї мудрості бджола*» [4: 78]), які експресивно й емоційно підтримують оригінальну метафору, або ж користується дієсловом у його прямому і переносному значеннях одночасно («*Горять чебреці, і горить лігройн, і горить душа у солдата*» [4: 38]). Він майстерно зближує на образно-емоційній основі й ті дієслова, що не є синонімами: «*Летить, бринить і золотіє Твоєї вічності бджола*» [4: 70]. Автор вибирає із синонімічного ряду найбільш семантично об'ємне дієслово і в ліричному контексті надає йому нових відтінків («*Ми їли кашу на твоєму лоні, Тамували рани твоїм осотом*» [4: 36], де слово *тамували*, крім відповідного звукового ефекту, має семантичну багатоплановість: *тамувати спрагу, зменшувати біль, гоїти*). З погляду експресії та емоційності досить ефективними в Малишка є видозмінні дієслівні форми, дані у вірші відразу після форми вихідної:

«Дивились довго рідні очі У рідну шибочку свою. **Одвидивлялись, оддіждались** В блакитнім сяєві своїм» [4: 26]).

Дієслово часто відіграє провідну роль у формуванні образно-емоційного змісту: *слати* (*слатися, простелятися*) як просторова перспектива і в значенні *запам'ятовуватись, вражати, зріти* (*спіти*), — що відтворює діалектику навколишнього життя, а також творчості; *пахнути* — як вираження естетичного сприйняття і відповідної оцінки зображуваного поетом.

Під Києвом **слалася** за туманом...
Ти **слалась** на серце
й лягала на душу,
Дорого під яворами! [4: 36].

Думою **зрію**, сплітаюся з хмарами [4: 37].
Спіє сонце гаряче

Над моєю душею нетлінною [4: 48].

Пахне літо щедрістю весіль [4: 30].

...у пісні **пахне** рута [4: 30].

Внесок поета в літературну мову полягає насамперед в уважному ставленні до фольклорних та класичних традицій і в майстерному художньому трансформуванні невичерпних художніх багатств рідної мови: «людина полум'яного темпераменту, творчого шаленства... з святинями в душі, поет Шевченкового кореня» [3: 30], Андрій Малишко збагатив українську поезію, художній стиль сучасної української мови новими темами, формами та засобами, у тому числі способами художнього слововживання й словоперетворення, про що свідчить, зокрема, і ліричний цикл «Дорога під яворами».

Література

1. Білодід І. К. Золота арфа українського слова // Тичина П. Квітни, мово наша рідна. — К.: Наук. думка, 1971.
2. Гончар О. Невідвітне слово // Шевченко Т. Кобзар. — К.: Дніпро, 1971.
3. Гончар О. Сурмач // Малишкові дороги: Спогади про Андрія Малишка. — К.: Дніпро, 1975.
4. Малишко А. Дорога під яворами: Лірика. — К.: Дніпро, 1970.
5. Черторизька Т. К. Нові значення старих слів // Рідне слово. — Вип. 9. — К.: Наук. думка, 1974.

**Поетичний фразеологізм
у словесно-образній системі
(постановка питання у зв'язку
з концепцією Олександра Потебні)**

Значення, зміст, ідея в художній творчості, як переконливо доводив свого часу ще О. О. Потебня, розкривається через образ. Різні для кожного виду мистецтва щодо форми художні образи не є однорідними і в межах окремого твору. Розрізняючись структурно, вони разом з тим становлять нерозривну системну єдність. У поезії зовнішнім виявом такої єдності, спільною формою образів є поетична мова. Саме у поетичній мові об'єднуються в систему мовні засоби, які виражають відповідні образи в їх складній взаємодії, де кожен словесно-художній образ того чи іншого твору завжди виступає «естетично організованим структурним елементом стилю» [2: 119].

Серед поетичних мовних засобів фразеологія посідає чи не перше місце як щодо вживаності, так і за естетичною значущістю. При цьому слід мати на увазі не тільки фразеологізми загальномовні, що здебільшого змінюються в умовах поетичного контексту, набуваючи нових значень чи відтінків значень, але й такі власне поетичні фразеологічні одиниці, як стійкі описово-метафоричні сполуки, перифрастичні вирази, усталені в поезії певного періоду образно-символічні поєднання тощо. Останній О. М. Веселовський називав «нервовими вузлами» поезії. Даючи загальну характеристику поетичної мови, він писав: «Поетична мова складається з формул, які протягом певного часу викликали певні групи асоціацій... Поза усталеними формами мови не виразити думки, як і рідкісні нововведення в галузі поетичної фразеології складаються в її старих кадрах. *Поетичні формули — це нервові вузли* (курсив наш — В. К.), дотик до яких збуджує в нас ряди певних образів...» [1: 376].

Поняття «поетична фразеологія» досить широке, бо охоплює значну кількість матеріалу, який можна розглядати як «поетичні формули». Без докладного, зокрема в синхронному плані, опису того матеріалу наші знання про поетичну мову певного періоду будуть далеко не повними. Питома вага поетичних фразеологізмів у створенні стилю епохи, як свідчать дослідники, дуже велика [8]. Тому однаково актуальними й важливими нам видаються як загальна проблема дослідження поетичної фразеології, що включає передусім з'ясування образної основи відповідних мовних одиниць, окреслення кола означуваних певним образом реалій і понять, а також аналіз способів словесного вираження художнього змісту, так і теоретичні питання, спрямовані на розв'язання тієї загальної проблеми, зокрема й питання про місце поетичного фра-

зеологізму в такій злютованій словесно-образній системі, якою є поетичний твір.

Увага до сталих поетичних словосполук як структурних елементів стилю й носіїв образності тісно пов'язана у вітчизняній поезії з іменем О. О. Потебні, хоч, як відомо, термін «поетичний фразеологізм» у нього не зустрічається. Розглядаючи співвідношення логічного і естетичного в поетичних фразеологізмах (за його термінологією — поетичних виразах), Потебня особливо підкреслював їх неподільність. «Поняття вартості виразу, його краси, — писав він, — тотожні з його відповідністю думці, його необхідністю. Мотиви естетичні й логічні (цілі пізнання) тут неподільні» [5: 204]. Потебні належить і принципово важливе для розуміння явищ поетичної фразеологізації положення про те, що образність окремих слів і постійних їх сполучень є незначною «порівняно зі здатністю мов створювати образи з поєднання слів, однаково, образних чи безобразних» [5: 104]. Наведене положення у працях Потебні ілюструється великим мовним матеріалом.

Серед поетичних фразеологізмів значну групу складають описово-метафоричні вирази. Метафора, на думку Потебні, не безцільна гра у перенесення відомих назв, а серйозний пошук істини. Звичайно, не кожна метафора є поетичним фразеологізмом. Фразеологічними, очевидно, слід вважати словосполучення метафоричного типу, які вийшли за межі стилю поезії одного автора або послужили моделлю для створення подібних виразів, близьких не тільки формою, а й змістом. Фразеологізм, який виникає з поетичної метафори, поетичного порівняння чи парного сполучення слів з метафоричним епітетом (означуване слово тут втрачає конкретність), зберігає у своїй семантиці образність і емоційне забарвлення. У такому фразеологічному виразі тісно взаємодіють семантично-асоціативні поля незвичайно поєднаних слів, а експресія та образність є його основними характеристиками. Лаконічна словесна форма фразеологізованої метафори передає нерозкладне враження, що склалось у свідомості поета, і водночас спрямовує асоціативні уявлення того, хто сприймає поезію. У працях з поезики, зокрема у спеціальному розділі «Тропи і фігури» з роботи, відомої під назвою «Из записок по теории словесности», Потебня докладно аналізує способи й види перенесення значень, які породжують метафоричний — і далі фразеологічний — вислів. Переносні значення на основі їх переміщення від роду до виду і навпаки (синекдоха), від виду до виду (метонімія) чи за схожістю (власне метафора) — все це, за Потебнею, засвідчує напрямок пізнання від раніше пізнаного до невідомого. Так, унаслідок творчого пошуку при чисто поетичному мисленні встановлюються відношення, як, наприклад, у пушкінському *капля жалости* — метафоричному виразі, що його розглядає Потебня. До метафоричних словоспо-

лучень, що більшою чи меншою мірою фразеологізувалися, слід віднести наведені там українські народнопоетичні вирази: *на рушничок стати, біду руку дати, виплакати карі очі, ясний-красний* («*Ой ясна-красна в лузі калина, А ясній-красній Орися в батька*») та подібні.

Джерелом поетичної фразеології, як уже було сказано, можуть бути також перифрази та близькі до них образно-символічні вислови. Перифраза являє собою опис предмета чи явища з виділенням, підкресленням найбільш характерної риси образу (описуваного). Потебня розглядає такого типу вираз *голова козацька*, поширений у фольклорі («*Голово моя козацькая! Бувала ти у землях турецьких, у вірах бусурманських, А тепер припало на безвідді, на безхліб'ї погібати*»). Паралельно розглядаються також загальнономвні фразеологізми: *тьма тьмуца, кури не клюють*, рос. *трын-трава* та ін. У пов'язаних з перифразою символічно-образних структурах символічне слово перетворюється на оцінну одиницю, завдяки чому загальна семантика виразу віддаляється від конкретних значень його компонентів, тобто словосполучення фразеологізується (наприклад, традиційне поетичне *вогонь любові* із значенням «сильне, жагуче почуття»). З явищами поетичної фразеологізації пов'язана й розглядувана Потебнею антономасія — натяк, посилення на відоме з поезії. «Умови поетичності й доречності антономасії, — зауважує Потебня, — полягають у тому, щоб вона і для того, хто говорить, і для того, хто слухає, була зрозуміла, тобто легко заміщала конкретним образом складні ряди думок. У протилежному разі вона стає пишномовністю, риторичністю в гіршому значенні слова» [5: 226]. Антономасія (і на лексичному, і на фразеологічному рівні) — один з моментів впливу літературних типів на мову і життя. Цей вплив можна простежити на матеріалі поетичної фразеології в цілому.

Питання про віднесення поетичних фразеологізмів (за семантичною класифікацією В. В. Виноградова — здебільшого «фразеологічних сполучень») до складу фразеології в сучасному лінгвістичному розумінні досі лишається відкритим. Річ у тому, що такі поетичні сполуки (частіше метафоричного типу) постають на ґрунті суб'єктивних асоціацій, їм властивий ситуативний характер, вони актуальні переважно як знаки образних уявлень у межах тексту, твору [10]. У поетичному словосполученні, проте, нерідко проходять процеси, які сприяють тому, що вживання одного зі слів у ньому поступається місцем перед значенням. Якщо якісний зсув при цьому характеризує не тільки вказаний компонент, але й усю сполуку, то можна говорити про появу власне поетичного фразеологізму. Фразеологічно зв'язані значення складників такого виразу підпорядковуються загальному образному змістові, ніби розчиняються в ньому. Будучи належними в основному до явищ мовлення, а не мови, поетичні фразеологізми своєрідно демонструють процес

фразеологізації як такий, наочно показують один із шляхів переходу мовленнєвих засобів у мовні. Цими обставинами, напевно, пояснюється той факт, що і в спеціальних працях, присвячених дослідженню семантики фразеологічних зворотів, поетична фразеологія залишається поза увагою навіть при розгляді фразеологізмів з оцінювальним значенням [3]. В узагальнювальних же працях, зокрема з фразеології сучасної української мови, поетичні фразеологізми, особливо фольклорного походження, виділяються в окрему групу й загалом характеризуються здебільшого зі стилістичного погляду [9]. Фразеологізація словосполучень у поетичній мові справді тісно пов'язана зі стилістикою, вона зумовлена потребою вдосконалення, розширення і збагачення образних засобів. Однак більш пильної уваги з боку дослідників заслуговує саме переносна фразеологічна семантика, що з'являється внаслідок часткової чи повної втрати лексичного значення словами-компонентами поетичного виразу.

Відзначаючи недослідженість проблеми, ми далекі від думки, ніби поетична фразеологія як об'єкт дослідження зовсім випадає з поля зору радянських мовознавців. Так, традиційна російська поетична фразеологія, що склалася на середину XIX ст., описана у працях В. В. Виногорова, О. Д. Григор'євої, Н. М. Іванової, у Словнику Пушкіна. Якоюсь мірою вивчається й українська поетична фразеологія, здебільшого на рівні індивідуального стилю. Можна в цьому плані назвати статті про мову і стиль окремих авторів, словники мови письменників, передусім Словник Шевченка. Вживані в сучасній літературній мові українські поетичні фразеологізми відбиті у спеціальних збірниках відповідних засобів [4]. Можна зробити загальний висновок, що більш-менш повно описано метафоричні, перифрастичні та символічні позначення поетично відтворених явищ пушкінської доби. Однак теоретична нечіткість самого поняття поетичної фразеології, невизначеність структурних і семантичних властивостей стійких поетичних виразів, нез'ясованість взаємодії цих одиниць з іншими структурними елементами поетичного мовлення дається взнаки на загальному рівні фразеологічних досліджень. Тому, без сумніву, на порі широкі дослідження фразеологічного фонду, який одержала та чи інша епоха від попередніх традицій, розгляд шляхів, способів і прийомів трансформації того матеріалу, аналіз ролі індивідуальних новотворів фразеологічного типу у складному процесі становлення нової поетики. Зафіксовано ж, для прикладу, у збірнику А. П. Коваль і В. В. Коптілова 22 поетичні вислови Павла Тичини [4], серед яких, звичайно, є і поетичні фразеологізми в поданому тут розумінні. А такий Тичинин вираз, як *чуття єдиної родини*, гадаємо, поступово втрачає зв'язок з поетичним контекстом і з індивідуального

мовного факту переходить до явищ загальномовних. Усі ці процеси і явища досі ще чекають на своїх дослідників.

Наша спроба з'ясувати системні зв'язки поетичного фразеологізму з іншими мовними засобами поезії спирається на потєбнянське розуміння словесно-художнього образу. В образній системі поетичного твору індивідуально-авторські фразеологічні вирази, а також традиційні усталені поетичні словосполучення, характерні для стилю певного періоду в розвитку літературної мови, є органічним структурним елементом. Як засіб вираження вторинних, похідних образів, вони є складнішими порівняно зі словом утвореннями. У той же час поетичні фразеологізми є компонентами відповідних вищих одиниць поетичної мови, що у свою чергу входять як елементи в картину вражень, характерів, ситуативних відношень ширшого, узагальненого плану [6; 7]. Разом з поетичною лексикою фразеологічні одиниці поетичного походження та образно-поетичного значення об'єднуються в загальну систему поетичних засобів, що виходить за межі окремого твору і базується на відповідних системах того чи іншого автора, напряму, творчого методу тощо. Значущі й виразні вже самі по собі, поетичні фразеологізми і в образній системі окремого твору, і в загальній системі засобів поетичної мови відбивають результат їх взаємодії з іншими засобами.

Поза сумнівами, що в поетичному фразеологізмі, як і в повному поетичному тексті, не тільки потенційно, а й необхідно закладено (саме **закладено**) кілька інтерпретацій, у деталях залежних від того, хто сприймає поезію. Наближення до того «необхідно закладеного» й має визначати напрямок досліджень поетичної фразеології — надзвичайно важливого складника поетичної мови як у системі окремого твору, так і в загальній системі поетичномовних засобів.

Література

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — 646 с.
2. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — 254 с.
3. Жуков В. П. Семантика фразеологических оборотов. — М.: Просвещение, 1978. — 160 с.
4. Коваль А. П., Коптілов В. В. Крилаті вислови в українській літературній мові. — 2-ге вид., доповн. — К., 1975. — 335 с.
5. Потєбня А. А. Из записок по теории словесности. — Х., 1905. — 649 с.
6. Потєбня А. А. Из лекций по теории словесности. — Х., 1894. — 162 с.
7. Потєбня А. А. Эстетика и поэтика. — М.: Искусство, 1976. — 616 с.
8. Поэтическая фразеология Пушкина. — М.: Наука, 1969. — 389 с.

9. Сучасна українська літературна мова: Лексика і фразеологія / За заг. ред. І. К. Білодіда. — К.: Наук. думка, 1963. — 438 с.; Сучасна українська літературна мова: Стилїстика / За заг. ред. І. К. Білодіда. — К.: Наук. думка, 1973. — 588 с.

10. Федоров А. И. Фразеологизм как экспрессивно-стилистическая единица // Вопросы стилистики. — Вып. 12. — Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1977. — С. 17–27.

1980

Символіка образно-сміслових єдностей у поетичній мові Івана Драча

Поетична мова І. Драча сповнена найнесподіванішими асоціаціями. «Асоціативне поле» надзвичайно широке, але в самих віршових текстах, безумовно, наявні орієнтири охоплення тієї безмежності, імпульси образних уявлень, через які автор передає суто індивідуальні думки, переживання. Критика вже вказувала на схильність поета до яскравих, сонячних барв, що знайшло відбиття, зокрема, і в назвах ряду його збірок («Соняшник», «Сонячний фенікс», «Сонце і слово», «Протуберанці серця»). Привертає увагу, що місткий символічний образ *сонця* в поезії І. Драча тісно взаємодіє з відповідними образами *серця* і *слова*, становлячи разом з ними смислово вісь особливого авторського світосприймання. Водночас ця триєдина символічність розгортається й ускладнюється за рахунок таких образних характеристик внутрішнього стану ліричного героя, як *вогонь*, *крила*, *клетіт*.

Із сонцем у поета пов'язується все найсвітліше і найдорожче, все те, що стає для нього джерелом натхнення. Це насамперед такий близький трудовій людині образ хліба — *сонця пахучого на столі*¹ (С: 18). Це також чарівний і таємничий світ любові, у якому *святкує сонцем срібна креш* (С: 105). У тому юному світі навіть пальці коханої — *сонечок п'ятірко*, а саме почуття кохання — то *свято сонця*: «*Тож нахились блакитним небом, Тож святом сонця освятити!..*» (С: 105). Символічне значення образу сонця І. Драч нерідко розкриває або намічає виразними епітетами *вічне*, *щире*, *молоде*, *синьонебе* та ін. Поет усе найцінніше в житті і в людині вимірює сонячністю: *сонцем видніє* (Т: 184). У цьому

¹ Драч Іван. Соняшник. — К., 1985. — 138 с. Далі, подаючи першу літеру назви і сторінку, посилаємось на це видання (С), а також на збірку: Драч Іван. Телїжинці. — К., 1985. — 200 с. (Т).

ж сонячному вимірі дається характеристика життєвого подвигу людей науки («*Люди круто жили. Люди в сонце ходили*» — С: 19), визначається образ народу («*Народ — це сонцем випнуте чоло Мислителя*» — С: 70). Афористично виражена хвала життєдайному сонцю: «*І лиш сонця золоті стовпи Мого духа золотять степи*» (Т: 152), що є не тільки авторською позицією, а й образним узагальненням творчих джерел опішуваних ним духовних велетнів минулого і сучасності.

Та чи не найчастіше сонце в поезії І. Драча символізує сам процес художньої творчості, суть і різні аспекти словесного мистецтва як форми пізнання дійсності. Найвищі творчі злети ліричного героя так само розкриваються через символи з образом сонця в їх основі: «*пірнаю глибоко в сонце*» (С: 117); «*пишу про клетіт сонця спомин*» (С: 140); «*клетоти нічні... воскресають сонце в глибині*» (Т: 148) та ін. Маючи *серце з сонця невмируще* (С: 151) і відчуваючи *смак сонця на чолі* (Т: 189), ліричний герой І. Драча свідомий невтомної праці на шляху до краси і в ім'я краси: *дістати сіль сонця з глибини* (Т: 190). У цих взаємозв'язках і переходах полягає одна з найважливіших особливостей Драчевої символіки, яка здебільшого органічно поєднує експресивно-емоційну напругу образу з філософським його осмисленням.

Щодо міцності емоційної основи авторського світовідчуття, то її засвідчує, зокрема, і часте звертання поета до символічного образу *серця*. У творчому рівнянні на височінь Шевченкового генія («*світити вже йому В завірюшних, грозних століттях, Серцем розпанахувати тьму*» — С: 175) особливого змісту набуває одна з вузлових образних формул І. Драча в його програмі мистецтва: «*диво світу світлом осяяти — потужним світлом серця*» (С: 82). При всій традиційності певної частини смислових структур з домінантою *серце* (*квітнеє серце, щасливе серце, палає серденько квітчево* — С: 105; *серце тяжко б'є, немає серцю ради* — С: 151; *билися в серці напутні слова* — С: 76; *зридається серце моє* — С: 113 тощо) акцент у загальному контексті ліричної поезії І. Драча зміщено на незвичність, свіжість і сучасне звучання образу. Маємо на увазі не тільки образно-смислові єдності на зразок означальної сполуки *прикладні серця* (С: 83), але й позначені авторською образністю відповідні одиниці загалом традиційного плану: «*серце клетотом горя ошпарено*» (С: 115); «*серце моє розчинене, щebetом сонця наповнене, серце моє прояснене*» (С: 60); «*Пульс прибою і серця гуркоче в єдинім ярмі*» (С: 162) та ін. На основі асоціативного зближення понять і пов'язаного з цим відходу від нормативної лексичної сполучуваності постали такі, наприклад, нерозкладні індивідуально-авторські утворення, як *гніздов'я сердець* (Т: 62) або *серцем вмитись* (С: 202). Близькими до них є структурно вільніші, але в образно-смисловому плані так само цілісні, розгорнуті символічні образи юності й високих її поривань: «*Спішиють*

моє золото наздогін своєму серцю» (С: 28); «Коли є серце — тримай оту пташку, бо полетить і цезне в безвість» (С: 45) і под. Та особливою фразеологічністю, власне ідіоматичною концентрацією образного змісту поряд із символом глибин і висот поетичного слова *до серцевини, до зорі* (С: 27) характеризується символічне визначення максимального наближення до істини, справжності — *на відстані серця* (С: 22). Показово, що сам поет повторює цей щасливо знайдений мікрообраз (пор.: «*Іноді тільки буваєш на відстані серця Від тієї єдиної озонної Правди*» — «Балада про дядька Гордія» і «*ти на відстані серця*» — вірш-посвята «Кайсинові Кулієву»). Цей символ відзначається як своїм семантичним обсягом у межах поняття «близько», так і яскравою образністю та емоційністю, що й забезпечує йому художньо-номінативну та експресивну функції.

В один ряд з такими традиційними поетичними символами, як *сонце і серце*, І. Драч ставить не менш традиційний образ *слово*. Промовистим фактом є назва збірки «Сонце і слово». Поетична творчість — це невтомна робота зі словом: (хто) *няньчить слово* (С: 70); *слово посію, слово* (С: 115). Відкидаючи *нікчем'я слів* («*Нікчем'я слів пече мене махрово*» — Т: 187) і *слова-замацанки* (С: 132), автор звертається до безсмертного слова Шевченка («*Бунтують хвилі — думи і слова, І сонце генія над ним стоїть в зеніті*» — С: 174). З особливою силою І. Драч підкреслює відповідальність поета перед правдою, вічну необхідність поетичного слова: «*Коли узяв перо у руку, То будь правдивий. Будь як хліб*» (Т: 116); «*пісня без слів дзвінка, та німая*» (С: 71). А в розлогому афоризмі: «*Жива вода для слова — тільки кров. Вточи ж бо крові для словес полови, Тоді вони вогнем ясноголовим Засяють знову і перебудуть знов*» (Т: 188) — образно втілено основу ідейно-естетичної програми поета.

У поетичній мові І. Драча знаходить подальший розвиток символіка вогню. «Вогняні» образи Драчевої лірики пов'язані з особливим відчуттям традиційного творчого горіння: «*Перекрилити і перекувати Меч вогненний на пера звогнілі: Бути Гурамішвілі!*» (С: 204). Такою ж є образна основа цілісної характеристики Пушкіна низкою епітетів: *палаючий, клеочучий, вогнистий* (С: 74). Звернімо увагу на поєднання символів *вогню і клеоту*, що зустрічається і в інших мікрообразах (напр., про силу пам'яті: *вогнем клеоче у мені* — С: 85). Щодо символічних структур, побудованих на образному значенні слова *клекіт*, то вони звичайно символізують внутрішню напругу, рух, неспокій, тривогу: *нервів клекіт* (С: 113); *клекіт життя нового* (С: 92); *чорний атомний клекіт* (С: 138) та ін.

Одним із найбільш навантажених символічних образів у системі поетичного стилю І. Драча є образне втілення *крилатості*, співзвучне Тичининому «*верхів'ями розкрилено росту*». Образ *крила* нерідко формує смислово єдність взаємодією з розглядуваними вище символами

сонце і серце: *пливу до сонця на крилі, серце мчить крилато догори* (Т: 153). Для поета крилатим уявляється не лише навколишній світ (*крилате проміння; небо підіймало крила вгору* — С: 105, 107), а й людське життя, творче діяння людини: *Сміється розум. Аж пашисть крилом* (С: 112); *козацьке крило* (С: 185); *тільки двосила Орла і Вола Народжує крила — Крила в стола...* (Т: 140). Саме тому він підносить цей символ до рівня непорушного закону педагогіки — *крила брунькуються в кожнім* (С: 150), позначаючи ним усе справжнє, суттєве й високе в людині: *Ми — двоє крил* (С: 104); *на коромислі руки розкрилила* (Т: 84); *Зринай, поете, з журної журби, Зривай крило в зажмуренім польоті* (С: 50); *зацвітуть крилаті покоління* (С: 123) та ін. Розширення семантичного обсягу і посилення експресії автор досягає за рахунок новотворів, які стають визначальними у смисловій структурі надслівного мікробразу: *стокрилата доля* (С: 69); (про книжки) *тисячокрильно б'ючи сторінками* (С: 81). На подібному лексичному новотворі ґрунтується й заклично-спонукальна образно-сміслова єдність *«Випростуймо ж стокриля за спиною!»* (С: 62), що є однією з програмних настанов у поетичному світоствердженні І. Драча.

Наведеними прикладами, звичайно ж, не вичерпується система символів Драчевої поетичної стилістики. Є в ній чимало традиційних символічних образів (*небо, зоря, гори, райдуга, блискавка, бджола, калина* тощо), які автор уміло використовує для розкриття головних проблем сучасності.

Поетична мова І. Драча — афористична, багата на оригінальні образні узагальнення і влучні вислови, що є потенційно крилатими чи стають такими, активно поповнюючи запас поетичних засобів мови: *«частя й слово мають один вік»* (С: 167); *«В небо бий і в небі бийся»* (Т: 95); *«До неба встати, З неба зір напиться»* (Т: 112); *«Пахне істиною хліб»* (Т: 115); *«знамена зачохлені пробиваються вгору до сонця»* (Т: 193); *«Сонцю мир на серці сниться»* (Т: 176); *«Добро твориться просто — ні за так»* (Т: 168); *«Я і душа чекаємо циклопу»* (Т: 173) тощо. Подібні образно-сміслові формули відносно легко вичленовуються з поетичного тексту і можуть функціонувати як своєрідні комунікативно-естетичні знаки чи виразові мовні засоби.

Можна по-різному реагувати на пошуки і відкриття І. Драча в сфері поетичної образності, на асоціативну переповненість і внутрішню напругу його вислову, в якому важко знайти межу між простим і складним, прозорим і невловимим, але неможливо залишитися байдужим, емоційно нейтральним, невраженим. В оцій багатомірності й неоднозначності словесного образу і полягають притягальна сила лірики І. Драча, її сучасне звучання й естетична значущість.

Афористичність поетичної мови Дмитра Павличка

У цілісних і неподільних поетичних творах часто можна помітити словесні формули, здатні до мовно-естетичного функціонування також і поза текстами цих віршів. Маємо на увазі авторські узагальнення — оті індивідуальні фрази чи надфразні єдності, про які Д. Павличко образно висловився рядками В. Брюсова: «...невловимі образи фантазій, Мінливі, наче в синяві хмарки, Знадливо світять і живуть віки, Закам'янівши в досконалій фразі». Виражаючи важливий поетичний зміст, такі фрази, з одного боку, є своєрідними сигналами естетичної інформації про весь твір і його автора, з другого, тяжіють до художніх канонів певної епохи. Вони нерідко стають крилатими висловами й справді можуть пережити свого творця і свій час.

Поет самобутнього творчого дару, митець широких інтересів, Дмитро Павличко належить до тих майстрів українського художнього слова, творчість яких особливо багата на афористичні вислови. А. Малишко помітив у Павличковому стилі поєднання барв «українського поля, людської душі і філософського роздуму», що втілюється в «добре литво шукань і тверджень»¹. Прагнення до афористичності вираження художнього змісту приводить до оволодіння такою таїною словесного мистецтва, як складна метафоричність і філософська алегорія.

Павличкова афористика — то цілий світ людської пристрасті, щирих земних уболівань і високих злетів духу, дорогоцінний скарб художнього світосприйняття, в якому «*дух життя справляє торжество*», а «*мислі верховіть*» виростає з животворного «*коріння слова*». Серед кількох тематичних груп афоризмів провідною, безумовно, є тема поезії як служіння Істині, Добру й Красі (знаменита тріада Аристотеля). Від актуалізованих тверджень на зразок «*Я слів коваль*» чи «*Поезія — це мова молодих*», де образи надто прозорі, поет іде до усвідомлення і більш ускладненого образно-символічного відтворення суті й призначення художнього слова: «*У слово справжнє треба влити крові... Сонет у громі серця возвести*»; «*Відлита в слові кров моя дзвінка*»; «*Я — вічного вогню надійний схов*» та ін. З істинною поезією Д. Павличко пов'язує все найкраще і найсвітліше («*Слово моє добровісне*»; «*У сяйві слова*»), відмовляючи ворожому йому світові у причетності до священної поетичної краси («*В катів нема поезій, ні мелодій*»). Розлогим, але ніби на одному подиху створеним образом підкреслюється невмирущість правдивого поетичного слова: «*Те слово чути крізь віки і гори — Що десь на дні облудної покори Кипить, як правди вічне джерело*».

¹ Малишко А. Грані таланту // Павличко Д. Хліб і стяг. — К., 1968. — С. 3–7.

Афористично виражає поет свою віру в життєдайні сили поезії: *«Коли мені не допоможуть вірші, То вже не допоможуть лікарі»*. Ось як він висловлює думку про зв'язок творчого натхнення з працею: *«Це дуже тяжко — написати пісню, Що, мов колиска, йде із роду в рід, Від маминих очей до зір гойдає»*. І традиційними образами, і складними метафорами з густою символічною наповненістю Д. Павличко стверджує ідею всесилля краси і вічності справжнього поетичного мистецтва.

Лірика Дмитра Павличка міцно спирається на соціальний ґрунт. У центрі поезії завжди залишається людина з її високим призначенням, присутня і безпосередньо в «я» ліричного героя (*«Я син землі, що родить хліб і мрію, Я хочу жити раз, але в огні»*; *«Я люблю височину»* і т. ін.), і опосередковано в образах відповідних афоризмів: *«Крилата мисль і мозолі печучі — Оце володарі в новій добі»*; *«Біда навчить, кому подати руку, Від кого в дар прийняти чесний хліб»* і под. Для поета особливо важливим є підкреслення людського в людині, відшук начал людяності, духовності: *«...з полум'я сльози, що не згоря, Поволі починається людина»*; *«Від серця путь завжди лежить до серця»*; *«Чуття будучини живе в мені»* та ін. Значна частина афористичних висловів Д. Павличка образно актуалізує такі поняття, як правда, воля, патріотизм, напр.: *«Правда між людьми стоїть»*; *«Де воля родиться, там загиба зневіра»*; *«Тому не страшно вмерти, В кого вітчизна єсть»*. Постійно орієнтуючись на високість, поет не обминає життєвих суперечностей, оскільки свідомий того, що *«Висока гідність і низька покора В одній душі, в однім листку живуть»*. Різкий, викривальний зміст утілений в афористичних рядках: *«Пігмей бажа високим бути на зріст, Порядним хоче виглядати злодій...»* Авторська позиція здатна охопити навколишній світ з усіма його болями, радощами і тривогами: *«Приліпилась до серця земля, І думки колосками прибиті; Приліпилась до серця блакить, І проколоті зорями крила»* — у цій афористичній паралелі весь Павличко, справді земний і духовно високий.

Ніби всі найкращі слова вже були сказані про кохання, однак поет знаходить і у відомому нові барви й тони: *«Кохання виліковують коханням!»*; *«У багатті другого кохання Першого завжди іскринка тліє»*. А потім з'являється щасливий образ — *Таємниця твого обличчя*, з яким перегукуються інші образи: *«Я пісню з тобою високо нестиму...»*; *«Я житиму доти, Допоки горіти буде Долоні твоєї дотик»*.

Саме життєве горіння *«жити раз, але в огні, згоріти... у полум'ї мети»* поет найтісніше пов'язує з безсмертям, вічністю людини: *«Безсмертя виростає не з могили, Воно встає з колиски до вікна — В житті його велика таїна»*.

Афоризмами пересипана мова всіх жанрів, до яких звертається поет, але чи не найбільше їх містять сонети та рубаї. Велику кількість наведе-

них вище афористичних висловів узято із сонетів, де вимоги до відточності фрази максимальні. Лаконічну й довершену мовну форму здебільшого мають і рубайі: *«Життя — це шлях, що переходить в шлях, — Кінця не має ні одна дорога»*; *«Надмірне світло людям очі сліпить»*; *«Крізь вікна книг свободи світло лється, Майбутнього видніє далина»*; *«Година є, але немає днів — Їх відняли годинники в людини»*; *«...життя росте лишень з любові, Лишень краса людей навчас жить!»*.

У творах, призначених для дітей, звучать повчальні узагальнення: *«Хто за золотом біжить, Той загубить совість!»*; *«Кожен платить у житті За свою скупоту»*; *«Біля друга і в біді серце відпочине»* тощо.

Афористичність індивідуального стилю Д. Павличка властива і його численним перекладам. Завдяки талантові перекладача українська поетична мова збагатилася образними формулами, за якими постають художні відкриття представників різних епох і народів. Це і віддалений від нас більш ніж чотирма століттями Жоашен дю Белле (*«Найгірший той вогонь, що спалює думки»*), і Федеріко Гарсія Лорка (*«Людино! Болю світла! Де ти є? Вертайся, ставши серцем порожнечі!»*), і Павол Орсаг-Гвездослав (*«Ні, висхнути не може духу море, І в ручаях є вічна глибина!»*), і Юстінас Марцинкявічус (*«Голгофа творчості страждання величава!»*), і Янка Купала (*«Для духу вольного нема межі, ні краю»*), і Вітєзслав Незвал (*«Хто любить, тому важко помирати»*), і Валерій Брюсов (*«Душа в коханні світиться до дна...»*), і цей ряд можна продовжити.

Структура афоризмів Д. Павличка здебільшого співвідноситься з прислів'ям, але досить часто ціла строфа є образно неподільною, такою, що сприймається як афористичний вислів, хоч і не має ознак лаконізму: *«Мені нагадують людські серця Крихке й тоненьке серце олівця — Зламати легко, заструвати важче, Списати неможливо до кінця»* тощо.

Як потенційно крилаті вислови, авторські афоризми стають назвами статей, присвячених поезії Д. Павличка, пор.: *«Слово мого, зроблене із толу...»* І. Денисюка, *«Жити раз, але в огні...»* Л. Таран, *«Сонет у гromі серця возвести»* М. Жулинського, *«В мені землі моєї кров...»* О. Никанорової та ін. Художньо неповторні афоризми поета і є неоцінним вкладом у скарбницю виразових засобів сучасної української літературної мови.

Становлення та сучасне функціонування поетичного образу *калиновий міст*¹

В образній системі українського фольклору чільне місце належить фразеологічним засобам, насамперед тим образно-смысловим єдностям, які не тільки відбивають історію художнього світосприймання, властивого їх творцям, а й виявляють динамізм семантичної структури, великий творчий потенціал, функціональну активність. До останніх слід віднести й поетичний фразеологізм *на калиновім мості*, широко використовуваний українськими поетами, у тому числі сучасними.

Світлий поетичний образ *калиновий міст* глибокими коренями входить до народної символіки, у ньому тісно поєдналися художні значення як «калинових», так і «мостових» символів. За певними епітетами, зазначає О. Веселовський, лежить далека історико-психологічна перспектива, накопичення метафор, порівнянь і абстрагувань, ціла історія смаку й стилю в його еволюції від ідей корисного і бажаного до виділення поняття прекрасного [4: 59]. Такі, зокрема, й «калинові» образи, що глибоко проникли в побут народу і його світогляд, становлять невід'ємну частину української обрядовості, піднеслися до рівня національних поетичних символів.

За М. Костомаровим, *калина* — символ жіночності в широкому розумінні. Все духовне життя жінки — її дівочтво, цнотливість, кохання, заміжжя, радощі, прикrostі, родинні почуття — може знайти і знаходить відображення в калині. Серед численних символічних образів, пов'язаних із калиною, автор наводить такі, як *калиновий цвіт* — пестливий вираз у звертанні дочки до матері, *цвіт калини* — символ дівочтва і краси, властивої дівочій молодості, *відцвітання калини* — вихід заміж і, відповідно, кінець дівочих років, *нецвітіння калини* — самотнє й сумне життя жінки [8: 563] та ін.

Ці символи українських («южнорусских») пісень, як і висновок ученого про віднесеність калинових символів насамперед до жінки, не чужі й російському фольклору і підтверджуються багатьма прикладами. *Калина* у весільному обряді — сорочка молодої, забарвлена кров'ю, як свідчення її цнотливості (курське); *калінка* — гуляння на другий день весілля, коли присутнім показують весільну сорочку молодої, що має засвідчити її невинність, а батьків молодої пригосають калиною настоєм (оренбурзьке) [18: 356]. Усталені сполуки *калинова стрела*, *калиновий огонь*, *калин-дерев* явно фольклорні й забарвлені позитивно [18: 358].

¹ У співавторстві з В. Ужченко.

У фольклорній символіці, пов'язаній з образом калини, переважає саме весільний цикл. Так, на Полтавщині жінки в понеділок зверталися до свата словами пісні: «Ходила качечка по точку, Спасибі сваточку за дочку; За кучеряву м'яточку Та за **червону калину**, за твою чесну дитину». Від свашків і світилок у хаті молодого та під час весільного поїзду теж варіюється ця тема: «Він [Василечко] з-під боку шабельку виймає Та на ту **каліноньку** поглядає. Хочє тую **каліноньку** ізрубати» [10: 162, № 192; 153, № 124].

На калину як на «символ дівочості, краси і кохання» вказував свого часу пильний дослідник слов'янської символіки О. О. Потєбня. При цьому він називав і окремі вислови-образи: *калина красная — девица молодая*; *калина красная — девица прекрасная*; пов'язуючи етимологічно слово *калина* зі словами *калить*, *раскалять*, дослідник окреслює коло постійних епітетів, якими у фольклорі звичайно характеризується калина: *ясная, красная, жаркая, червоная* [15: 45–46]. На основі аналізу народних пісень учений відзначив деякі усталені образи-дії калинової тематики: *незрілість калини* — перешкода в коханні, *калина* — символ цнотливого кохання, а тому коли *калина в'яне, чорніє*, то це й символ втрати цноти [15: 46–47].

З тим же значенням вирази *каліну ламати*, *каліну стратити* фіксує в своєму Словарі й Б. Грінченко [19: 210]. А от М. Сумцов цю семантику зафіксував, здавалось би, у протилежних виразах, узятих, зокрема, з народних пісень, що їх записав П. Чубинський: «**Зацвів** козак рожею, Дівка **каліною**. Козак оженився, Дівка зосталася»; «**Зацвіла калінонька** в лузі». Заслуговує на увагу те, що підкреслені образи автор назвав серед таких евфемістичних сполук: «*Ой зацвіла маківочка, Зачала бриніти, — Іде козак од дівчини, Починає дніти*»; «*Ой держала, розум мала Та упустила в воду*»; «*Ой як я втрачу коника вороного, Ой то ти втрапиши віночка рутяного*» [20: 106].

Ламати калину — це і «брати дівчину заміж» [7: 81].

Подібного роду синкретичність — аж до енантіосемії — важливий показник того, як давній символ породжує все нові й нові форми. Правда, активність їх у різні часи, природно, різна. Так, із трьох стійких порівняльних образів новітні словники народних порівнянь фіксують тільки два вирази зі словом *калина*, що стосуються дівчини: *гарна як калина*, *червона як калина* [22: 169].

Для розуміння семантичної своєрідності образу-символу *каліно-вий міст* важливим також є і те, як, коли, у зв'язку з чим уживалися вирази із словом *міст*, особливо стала плеонастична словосполучка *мости мостити*, яка в давній Русі означала будівництво не стільки мостів, скільки доріг (кладку колод) [13: 184].

Образ *мости мостити* щедро використовує народна обрядовість і уснопоетичне слово: колядки (особливо з мотивом сватання), весільні пісні (часто з епітетами *калина, калиновий*), російські биліни, білоруські волочені пісні; зустрічається цей образ і в колядках, що не містять мотиву сватання [21: 97]. Ілля Муромець через *«грязи» «мост мостил», «калиноф мост»* [1: 318]; *«калиновы мостики повымостил»* [3: 240, 405]. В іншому випадку в биліні про Сукмана (Сухана): *«Неверныи силы сорок тысячей мостят мосты все калиновыи, ладят тут перейти через ту Непру»* [12: 569].

Фольклорну зумовленість і характер семантики образної єдності *калиновий міст* засвідчує В. Даль: «В сказк. поминаются **мости калиновы**: это гать, мощеная хворостом, калиной, дорога по болоту» [5: 78]; **«Мости калиновые**, поминаются в песн. и сказк.» [5: 350].

Нерідко в «мостових» виразах поряд із *калиновий (калина)* зустрічаємо інші кваліфікатори, причому в усіх східнослов'янських мовах. Так, в українських колядках про сватання вепр висловлює готовність допомогти мисливцеві таким чином: *«помостю мости все калиною»*; у гомельських народних піснях те ж саме обіцяє чудесний кінь: *«помощу мости, мости все калинові»*; у записах В. Гнатюка подібна обіцянка йде від *вутки — сивої голубки*: *«та помощью мости, із тонкої трости»*. У записах Б. Грінченка герой мостить мости *битим талером*. Білоруські волочені пісні містять ще один співвідносний образ: *«мощены мосты усе цесивые»* (цей та інші подібні образи див. [13: 184–185]). У с. Богданові Глухівського повіту на Чернігівщині О. Малинка записав колядку, яка починається такими словами: *«Задумав Івашко да женитися, Рай розвився, Христос родився! Помостив гатки с пахучой м'ятки, Помостив мости усе перстневії...»* [17: 112, № 163]; з тим самим образом стикаємось і в пісні, записаній у с. Плоске Чернігівської губернії: *«Помостим мости все перстневії...»*, а пісня з села Михлі на Волищині демонструє ще одне образне сполучення: *«Положим мостиці всі золотіє...»* [17: 107, № 155; 108, № 156]. Різні означення мосту в наведених прикладах, як і *калиновий*, мають безпосередній стосунок до традиційної символіки.

У народній поезії *мости*-образи здебільшого позначають дорогу до милої чи стеляться перед милим — для його врочистого прибуття, так чи інакше вони пов'язуються зі сферою кохання та шлюбними взаєминами. Ось низка прикладів із академічного видання балад: *«Провалився кінь вороний На кам'янім мості»* («Ой як їхав мій миленький»); *«Їхав, їхав козаченько до дівчини в гості, Провалився кінь вороний на каміннім мості»* («Моя хата під горою, твоя — під другою»); *«Їхав козак, Їхав бурлак До дівчини в гості, Провалився кінь вороний На словівім мості»* («Їхав козак, їхав бурлак»); *«То зачали за Васильком піс-*

ланчики слати. Здогонили Василечка **на кедровім мості...**» («Та волоська конопелька») [2: 107, 171, 173, 185]. До наведених ілюстрацій додамо народнопісенний варіант відповідного образу-символу з кваліфікатором *кленовий*: «Догонили літа мої **на кленовім мості**: “Ой вернітьсь, літа мої, до мене хоч в гості!”» («Ой з-за гори кам'яної»).

Узагалі, стала образна сполука *ходити по калиновому мосту*, роблять висновок учені, символізує головним чином пошуки кохання [7: 81]. Цікаві щодо цього міркування О. Потебні. Коментуючи образ *на калиновім мості* в А. Метлинського («Як нагнала щастя й долю **на калиновім мості**: “Вернись, вернись, щастя й доле, хоч до мене в гості!” — “Не вернуся я до тебе, була у тебе: Було тоді шанувати, було поважати!”»), він висловлює думку про те, що художнє означення моста *калиновий* тут пояснюється дуже зручно, оскільки це первісно міст «девства» (*калина-девица*), що веде до шлюбу [14: 146–147].

Для народної пісенної творчості, за М. Костомаровим, характерні в основному два значення образу *калиновий міст*. У весільних піснях співається про те, що по дорозі до посаду, на який з особливою урочистістю саджають молодих, мостили *калинові мости*:

А до того посаду пишного
Мостить **мости калинові**.

А ось оповідь про шлях молодих у хату молодого:

Помостили мости
З калинової трости...

Маємо тут семантичну співвіднесеність із тим образом-символом, який розглядав і відповідно коментував О. Потебня. Другий випадок — скарга старої діви, що минула її молодість і віддалилися в часі молоді її літа, яких змогла вона догнати лише *на калиновім мості*, благаючи їх вернутися, хоча б на годину, в гості. У тому і тому вживанні, зазначає М. Костомаров, пісенний *калиновий міст* є «символом молодого, здорового і веселого життя» [8: 563].

В усталеному виразі *на (...) мості* коло означальних компонентів досить широке, воно не обмежується тими варіантами, які можна знайти у наведених вище контекстах. Так, у народних піснях, записаних І. Франком, зустрічаємо кілька означень моста за будівельним матеріалом для нього: «Догонили кумпанію **на тисовім мості...**» («Ой зацвіла черемшина, цвіток з неї опав»); «Догонив він пана **на липовім мості**: “Вертай, пан, додому, має пані гості”» («Ой у нашім дворі новина ся стала»); «Вона єму писала *рибоньці на хвості*, Хто то прочитає **на залізнім мості...**» («Журю я ся, журю як вечір, так рано») [11: 231, 233, 284]. Слід зауважити, що підкреслені словосполучення і кваліфікатори в їх складі мають певну символічну означеність, хоч у них (порівняно

з виразом *на калиновому мості*) образна семантика менш самостійна й тісніше пов'язана з прямими значеннями лексичних компонентів.

Спостереження над функціонуванням образу-символу *калиновий міст* у поезії, зокрема народній, показують образну суміжність *калини* і *води* — тих лексичних фольклоризмів, які, на думку деяких дослідників, сплавлені в складному символічному дериваті *ходити по калиновому мосту* «шукати, хотіти вірного, веселого кохання» [7: 65]. Відповідна думка ілюструється уривком із пісні «Как по лугу»:

Как по лугу, по лужочку,
По калинову мосточку
 Шла девица за водой,
 За ней парень молодой.

Додамо сюди ще й поняття вогню, «вогненної ріки», поблизу якої могли розгортатися різні казкові події. Вартий уваги з цього погляду проведений акад. Б. О. Рибаківим аналіз поширеного сюжету «бій на калиновому мості». Автор відмічає при цьому явну «нелогічність»: «міст, по якому піде масивне міфічне чудовисько, виготовлений із калини, дрібного і надто неміцного чагарнику... Чудовисько інколи перебуває під цим калиновим мостом. Біля цього декоративного моста поблизу вогненної ріки якраз і відбувається зустріч та бій героя з чудовиськом...» [16: 129]. Проте життєва, практична «нелогічність» виявляється «логічною» з погляду народнопоетичного: *калиновий міст* — традиційне місце зустрічі, поєднання різних стихій, образів з відчутною символічною означеністю.

Викликає інтерес частота вживання, сфера функціонування, доцільність епітета-означення *калиновий (калина)* у сучасній українській літературній мові, у різних її стилях та літературних жанрах. Не можна не звернути увагу на те, що з 153 прикладів до «Показчика образного слововживання» нещодавно виданого довідника «Культура української мови» не згадано жодної сполуки з названими словами в образному їх значенні [9: 297–298]. Однак у поетичних творах вони відзначаються особливою частотністю. Утворюються так звані «епітетні парадигми», коли з одним постійним епітетом у семантичний зв'язок вступають кілька означуваних іменників [6: 79]. Підкреслимо, що в усіх образно-смыслових єдностях зі словом *калиновий (калина)* домінує спільна семантика «гарного, рідного, поетичного»: *весни калиновії, калинова тіль, калина-билина*; «**Калиною клявся, життям присягався, І ось край дороги — калиновий знак**» (Б. Стельмах); «**Над калиновим нашим світом Ще стільки-стільки висоти!**» (Г. Світлична); «**Так і світить, як зоря, Калинове гроно**» (В. Бровченко); «...**спів калиновий піниться над водою тільки тобою, тільки тобою!**» (В. Стус); «**Та знаю: мене коли-сала калина В краю калиновім тонкими руками**» (І. Драч); «**Калини**

грона світять уночі...» (Н. Кашук). Уживання «калинових» образів із відповідним смисловим наповненням, певна річ, не обмежується наведеними прикладами, ряд подібних образно-поетичних утворень, які засвідчують динамічний зв'язок із традицією, в українській поезії, особливо в ліриці, досить широкий.

Так само спільною семою образних сполук із компонентами *калиновий* і *калина* є позначення смутку, внутрішньої тривоги, глибоких переживань семантичним елементом «гіркий» та суміжними «горіти», «пекти»: «...*десь під грудьми пече гірка калина, сміється божевільна Україна у смертнім леті на чужім крилі*»; «...*серед степу, де горить калина, — могила*» (В. Стус); «...*краса прив'ядання гіркотна, хоча й калинова*» (Н. Кашук); «*Калина гроном прихилила близько, І зір мій кожна ягідка пече*» (В. Бровченко); «*Натомилась, мамо, натомилась, мамо, аж вуста-корали у калини гіркнуть...*» (А. Мойсієнко). У семантико-смислового плану сюди мають бути віднесені також образи на зразок метафори *калина руки заломила* (М. Нагнибіда). В останніх семи «гіркота», «сум», «душевний біль» представлені імпліцитно, без використання зазначених вище лексико-семантичних елементів.

Образ-символ *калина* не тільки вкрапляється в стилістичні системи поезій різної тематики, а й породжує окремі авторські паралелі до відомого з фольклору, сповнені свіжості й поетичної краси. Таким є цей образ, наприклад, у ліричному творі М. Філянського (епіграфом до поезії взято слова з «Вечорниць»: «Додому прийшла, гірко плакала...»):

Подем, подем та долиною
Йшла я надвечір за калиною,
Ой і йшла я, йшла, утомилася,
В бережечку спочить положилася.

Їхав човником рибалочка,
Глянув осторонь — русалочка.
Чи русалочка, чи дівчинонька,
В руках маків цвіт чи калинонька!

А чи хвиля, чи весло
Тебе, серце, принесло?
Постривай, пожди хвилиноньку —
Не дала б мені ти калиноньки?

Ой чи день, чи ніч, чи годиночка —
І зосталась я без калиноньки...
Він за човник, за веселечко —
Прощай, мила, прощай, сердечко...

Подем, подем та долиною

Йшла я надвечір за калиною;
Я назад прийшла — утомилася,
Нерозумная, положилася...

Увесь зміст вірша з легко розгадуваним (проте не поверхневим) підтекстом об'єднується образом калини в первинному його значенні «кохання дівчини». Маємо тут органічне злиття світлого, радісного почуття з почуттям жалю та смутку. Разом з тим усе це, у тому числі страждання, оцінюється як щось дороге й бажане. Прекрасною ілюстрацією поєднання мотивів смутку і вдячності може бути уривок з поезії одного з авторів альманаху «Українська хата» С. Твердохліба: *«Як перли, що кануть у чащу з кристалю, Так сипляться сльози до мене твої, Калино, мій жалю, мій білий коралю, За все найдорожчий мені!..»* (калина у вірші безпосередньо зіставляється з дівчиною та дружиною: *«Дівчино, мій жалю...»*, *«Дружино, мій жалю»*, — яким поет дякує *«за світ найдорожчий»*).

У семантичній структурі «калинових» образів важливу роль відіграє значення «рідний». П. Тичина, наприклад, подає образ калини як символ України: *«Хай ізнов калина червоніє, досягає, всьому світу заявляє: Я — країна Україна — на горі калина!»*. Відповідне образне значення слова *калина* розгортає в однойменній поезії М. Філянський:

І тебе, **широковіта**,
Пісня не забуде,
Поки **берег рідний** мити
Синя хвиля буде.

Поки **голос** не злунає
З рідної долини,
Поки **мати** не сховає
Останнього **сина**.

Душею України, талановитого її народу є співуча мова й неповторна, чарівна пісня, що перифрастично позначаються в поезії образними словосполученнями *калинова мова*, *калинове слово*, *калинова пісня* [б: 199]. До щойно наведених додамо перифразу Д. Білоуса *диво калинове* — щасливо знайдений образ для назви поняття «українська мова».

Семантизація фольклоризму *калина* в сучасній українській поезії ґрунтується на значеннях «любов», «краса», «ніжність» і розвивається у двох основних напрямках: зв'язок із рідним краєм та невичерпність народних джерел мистецтва, зокрема поезії. Не можна в цьому не погодитися з С. Єрмоленко, з її твердженням про те, що «чи не найбільше метафоричних контекстів, несподіваних семантичних переходів навколо поняття *калина* засвідчує мовно-поетичне мислення І. Драча» [б: 198]. Останнього слід віднести до найпомітніших сучасних співців «ка-

линових» мотивів (згадаймо при цьому образну характеристику поетів Ліною Костенко: «...**Співає кожесн, хто якої може. І так співає, як кому дано. Хто про калину, хто про джигуна**»). Поряд із персоніфікованим образом калини, поданим у «Калиновій баладі», можна поставити образну картину зустрічі ліричного героя з дорогим серцю деревцем на чужій землі, в іншому місці нашої планети («Калина на тому світі»):

І я здригнувся —
крізь усю планету
До мене **рідне деревце** прийшло,
З Теліжинець **калина** проросла,
Прорвавши твердь кремнисту планетарну,
Щоб міг до неї серцем притулитись,
Душею обігрітись, підкріпитись
В цій завір'юсі,
в скрусі світовій...

Відштовхуючись від народнопоетичних значень символу *калина*, І. Драч створює досить місткий з семантичного погляду й водночас осучаснений образ, що має кілька смислових ліній:

Сяйнувши світлом оченят бездонних,
Малесенька, тонесенька калинонька
Зробила кніксен, **проказала тихо**
Калинвою мовою з акцентом:
— **Я звусь — Калина**, а тебе як звати?!

В образно-смисловій структурі наведеного контексту і підкреслених мікроконтекстів з «калиновими» компонентами поєднано й замилювання красою та ніжністю, і відчуття чужини, і зацікавлене знайомство з іншим світом. Такою ж актуалізацією, багатоплановістю, орієнтованістю на перспективу характеризується другий напрямок семантизації фольклоризму *калина* І. Драчем — при вираженні свого творчого кредо: «...**Пишу твоєю і своєю кров'ю, Тож будь мені, калино, при здоров'ю, Калинолистом ти відповідай... Тож клеботи назустріч всім вітрам, Тож крила підіймай свої тугії Безмертним цвітом правди і надії!**». Традиція, як бачимо, не тільки не обмежує справжнього митця, а й стає джерелом натхнення, даруючи радість поетичного відкриття як авторові, так і читачеві.

Семантичною місткістю та динамізмом характеризується й смислова структура традиційного для української поезії образу-символу *калиновий міст* (на *калиновому мості*), органічно пов'язаного як із фольклорними його джерелами, так і з сучасним осмисленням народної символіки, передусім «калинвої». Цей образ може давати узагальнену оцінку самої поетичної творчості, як, наприклад, у ліриці Богдана-Ігоря Антоновича: («*Мої пісні — над річкою часу каліновий міст, я — закоха-*

ний в житті поганин»)), чи символізувати — так само у складі метафоричної структури — визвольну боротьбу: *«Збудили нас. Час вставати. Зачало світати. Рушаються в степах кости, Калинові стогнуть мости, Кличе воля-мати»* (Б. Лепкий). Маємо тут певний відхід від закріплених народнопоетичною традицією образних значень, але семантична основа — зв'язок із творчістю, із чимось дорогим серцю, хвилюючим і тривожним — зберігається.

Та частіше поетичний образ *калиновий міст* розкриває тему кохання або символізує втрачену молодість. При цьому з'являються нові контексти усталеного образу, що передають свіжість переживань і вражень ліричного героя, наприклад:

Подруго веселки і раїни,
Чарівнице серця і думок —
Дівчино із Ворскли, Катерино,
Перейди **калиновий місток!**

(І. Вирган)

...І усе далі юнь.
Вона десь там цвіте, як повна рожа,
де рейок дзвін, весна, і верби, й гать...
А ми її все хочем і не можем
на калиновім мості наздогнать...

(В. Сосюра)

Хоч іноді в сучасній поезії й зустрічаються «полегшені» варіанти відповідного образного вживання (наприклад, у вірші А. Мойсієнка: *«Зовуть удаць калинові мости — Навстріч розлукам і навстріч кохання»*), можна говорити про постійне оновлення та семантичний розвиток розглядуваного тут фольклорного образу. Проілюструємо сказане насиченим у символіко-смысловому плані контекстом із лірики Н. Кащук: *«О мій печальний калиновий міст, Ковток життя з осіннім смаком меду!»* — з оригінальною перифразою, що вмістила найважливіші з «калинових» значень.

Відносно поширеним варіантом образної сполуки *калиновий міст* в українській поезії нашого часу є усталене словосполучення *кленовий міст* (у їх семантичній близькості певна роль належить співзвучності компонентів *калиновий* і *кленовий*), що позначає переважно поняття «скороминуша пора молодості». Наприклад, в А. Малишка: *«І на старім кленовім мості, Де червень лащить до скронь...»*; у Б. Олійника: *«Одцвіли і розсипались маком На кленових мостах роки»*. З тим же значенням уживає цей образ і Ліна Костенко, своєрідно актуалізуючи сему «молодість»: *«Дикі гуси летять. Пролітає Івасик-Телесик. Всі мости ще кленові. Всі коні іще ворони»*. Цікаву образну паралель знаходимо в поезіях І. Малковича — з вагомою сучасною оцінкою нелегкої

людської долі: «*А літа мої, мов косарі по залізному мості...*». Останній образ (при всій його своєрідності) так само, як і вищенаведені, ґрунтується на семантичній основі символу *калиновий міст*.

Розглянутий нами матеріал дає достатні підстави для висновку як про певну естетичну канонічність для української поезії образу-символу *калиновий міст*, так і про відкритість смислової структури останнього для подальшого розвитку та художнього збагачення.

Література

1. Архангельские былины, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901. — СПб.: Изд-во Акад. наук, 1910. — Т. III. — XIV, 731 с.
2. Балади про кохання та дошлюбні взаємини. — К.: Наук. думка, 1987. — 472 с.
3. Былины Севера / Записи, вступит. статья и коммент. А. М. Астаховой. — М.; Л., 1938. — Т. I. — 655 с.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М.: Высш. шк., 1989. — 406 с.
5. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. — Т. II. — М.: Рус. яз., 1979. — 779 с.
6. Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова. — К.: Наук. думка, 1987. — 245 с.
7. Иванов В. В. и др. Краткий словарь традиционных символов русской поэзии // Рус. яз. в шк. — 1977. — № 4. — С. 73–85.
8. Костомаров Н. И. Историческое значение южнорусского народного песенного творчества // Исторические монографии и исследования. — СПб., 1906. — Кн. 8. — Т. 21. — С. 427–676.
9. Культура слова: Довідник / За ред. В. М. Русанівського. — К.: Либідь, 1990. — 302 с.
10. Милорадович В. П. Народные обряды и песни Лубенского уезда, Полтавской губернии, записанные в 1888–1895 гг. — Харьков, 1897. — 223 с.
11. Народні пісні в записах Івана Франка. — Львів: Каменярь, 1966.
12. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. — Т. I. — М.-Л.: Изд-во АН СРСР, 1949. — 736 с.
13. Плисецкий М. М. Героико-эпический стиль в восточнославянских колядках // Обряды и обрядовый фольклор. — М.: Наука, 1982. — С. 179–212.
14. Потебня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. — Т. I. — Варшава, 1883. — 268 с.
15. Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. — Харьков, 1860. — 155 с.
16. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. — М.: Наука, 1981. — 607 с.

17. Сборник материалов по малорусскому фольклору / Собрал Ал. Н. Малинка. — Чернигов, 1902. — 388 с.
18. Словарь русских народных говоров / Гл. ред. Ф. П. Филин. — Вып. XII. — Л.: Наука, 1977. — 368 с.
19. Словарь української мови / Зібрала ред. ж. «Кієвская Старина»; упорядкував, з додатком власного матеріалу, Борис Грінченко. — Т. II. — К.: Вид-во АН УРСР, 1958. — 573 с.
20. Сумцов Н. Ф. Хлеб в обрядах и песнях. — Харьков, 1885. — 139 с.
21. Шухевич В. Гуцульщина. — Вип. IV. — Львів, 1904. — 271 с.
22. Юрченко О., Івченко А. Словник стійких народних порівнянь // Прапор. — 1990. — № 10. — С. 169–177.

1992

Поетичні афоризми Тараса Шевченка (спроба типології)

Мовотворчість кожного великого поета стає надбанням художньої і літературної мови насамперед як цілісна система поетичного ідіостилю. Та це зовсім не означає, що елементи авторського стилю, зокрема лексичні новотвори й оригінальні слововживання, фразеологічні й афористичні утворення, не можуть уживатись у мовленні поза образною системою, до якої вони належать генетично. Тенденція до автономного використання особливо помітна на рівні афористики. При цьому афоризми як своєрідні символічні структури, створені тим чи іншим автором, не втрачають своїх внутрішніх смислових і функціональних зв'язків, чим і зумовлена можливість типологічного їх опису.

Тема цієї статті вимагає спеціального розгляду поняття **поетичний афоризм** у зв'язку з базовим поняттям **афоризм** (головним чином у структурно-семантичному аспекті). У мовознавчій літературі подається загальне визначення афоризму як «короткого влучного оригінального вислову, що має закінчений зміст і досконалу форму» [4: 24]. При літературознавчому погляді на афористичний вислів, крім того, підкреслюється авторство та наголошується смислова співвіднесеність із судженням: «Афоризмами прийнято називати короткі, глибокі за змістом і завершені щодо смислу судження, які належать певному авторові та втілені в образну, легку для запам'ятовування форму» [8: 3]. Наведені тлумачення охоплюють як відокремлені афоризми (власне афорис-

тичний жанр літератури), так і афоризми вставні (наявні у творах інших жанрів). Поетичний афоризм належить переважно до останнього різновиду, як своєрідний естетичний знак він репрезентує поетичний стиль і художню мову в цілому.

Зберігаючи зв'язок з наукою, зокрема з філософією, за характером зіставлення життєвих явищ і синтезом думок, утілених у лаконічну мовну форму, поетичні афоризми виявляють і свої стильові ознаки — образність і виразність. Оригінальна думка в них, порівняно з публіцистичними та науковими афористичними висловами, виражається більш образно, експресивно і емоційно [6: 92], причому відповідний образний зміст, на якому залишає відбиток і віршована мова, є відносно прозорим. Для поетичного афоризму, як і для прислів'я, що нерідко називається народним афоризмом, властива переносність смислу, але в тісній взаємодії з прямим смислом, на чому й ґрунтуються функціонально-комунікативні його можливості в художній сфері спілкування. Породжувані, як і вся поезія, функціональним (або синтагматичним) уявленням, створювані шляхом монтажу дискретних і рухомих елементів [1: 252] афористичні вислови поетичної мови так чи інакше пов'язані з формальним (або парадигматичним) і з глибинним (символічним) типами знакового уявлення, що їх розглядає Р. Барт у праці, на яку ми щойно посилались. Урахування цих зв'язків потрібне як при з'ясуванні природи поетичного афоризму, так і при систематизації афористичного матеріалу, у тому числі належного до окремого ідіостилю.

Поетична афористика, витворена Шевченковим генієм, привернула увагу дослідників українського образного слова дуже давно. Уже у відомому збірникові М. Номиса «Українські приказки, прислів'я і таке інше» 1864 року видання було подано кілька десятків образних висловів Тараса Шевченка з такою вступною приміткою упорядника: «З незабутого Кобзаря я повибирав не тільки справжні приказки, од народу їм взяті, а й вірші, що їх письменний наш люд, а деякі навіть і народ уже, вживають замість приказок» [10: 11]. І хоч до збірника потрапили не тільки власне афоризми в окресленому вище розумінні, то був початок уходження в афористичний світ поетичної мови Шевченка як певну систему. У підбраному М. Номисом матеріалі були як розгорнуті поетичні образи на зразок «*Слава не поляже; не поляже, а розкаже, що діялось в світі, чия правда, чия кривда і чиї ми діти*», так і подібні до прислів'їв лаконічні образно-смыслові єдності («*Раз добром налите серце — вік не прохолоне*»; «*В своїй хаті — своя й правда, і сила, і воля*» та ін.). Подібні утворення, безумовно, належать до тих естетично позначених одиниць комунікації, які є об'єктом нашого аналізу.

Афоризми поетичної мови Тараса Шевченка частково розглядалися у зв'язку з дослідженням Кобзаревих крилатих висловів. Певна

частина їх увійшла до добірки крилатих висловів про слово у статті П. Филиповича «Поет огненного слова», опублікованій у збірнику «Тарас Шевченко» (1921 р.). Автор статті справедливо наголосив на емоційній насиченості образних висловів Шевченка. Так само в руслі «крилатості» характеризуються деякі поетичні афоризми в ряді пізніших статей шевченківської тематики: «Крилаті Шевченкові вирази» Л. І. Добржанської [5], «Крилате слово Шевченка» І. К. Білодіда [2] та ін. В останній, зокрема, подано класифікацію досліджуваного матеріалу за тематичними та структурно-функціональними ознаками. Цінність запропонованої І. К. Білодідом класифікаційної схеми послаблюється, з одного боку, надто широким розумінням понять «крилатий вислів» і «афоризм», до яких потрапили і звертання типу *«Катерино, серце моє»*, і звичайні віршові зачини на зразок *«Якби мені, мамо, намисто...»*, і деякі інші випадкові, на нашу думку, вислови (на тлі заявлених дослідником образно-поетичних одиниць з відчутним авторством, оригінальністю, глибиною думки), а з другого боку, перебільшеною увагою автора статті до публіцистичних елементів у семантиці аналізованих висловів та його ухилом у бік соціологізованого тлумачення останніх.

Важливим компонентом системи афористичних поетичних висловів Т. Шевченка є біблійні парафрази, описові яких присвячено працю Анни Власенко-Бойцун [3]. У тому дослідженні наведено цікаві ілюстрації, серед яких, зокрема, знаходимо й майстерно відтворений Кобзарем афоризм із Давидових пісень: *«Блаженний муж на лукаву Не вступає раду, І не стане на путь злого, І з лютим не сяде»* [9: т. 1: 340]. Розглядаючи поему «Марія», автор статті наводить надфразну єдність, що постала на основі Святого Письма і зазвучала українською мовою як афористично цілісна молитва: *«Все упованіє моє На тебе, мій пресвітлий раю, На милосердіє твоє, Все упованіє моє На тебе, Мати, возлагаю. Святая сило всіх святих!»* [там само: т. 2: 286]. При цьому відзначено, що в поемі багато фраз із давніх колядок на звеличення Різдва Христового, і наголошено на тому, що сила українства «криється в Марійському культі нашого народу, у відданні та пошані Богоматері, завдяки якій ми ще існуємо» [3: 17]. Зауважимо, що в 15 групах згадуваної вище типології Шевченкових крилатих висловів, представленої І. К. Білодідом, тему спілкування з Богом узагалі обійдено (увагу приділено лише атеїстичним мотивам), а поетичний образ Матері, піднесений у Шевченка до рівня Богоматері, потрапив якимсь чином до групи висловів на соціально-побутові, інтимні теми.

Типологічна характеристика поетичних афоризмів Т. Шевченка має розпочинатися, на нашу думку, саме з тих утворень, які мають символічне наповнення й розкривають високу тему святої віри у всесилля Творця, чистоту і красу материнства. До раніше наведених прикладів

одиниць цієї тематичної групи додамо ще кілька виразних надслівних образів: «Правди слово, Святої правди і любові Зоря всесвітня зійшла!» [9: т. 2: 252]; «Моліться Богові одному, Моліться правді на землі, А більше на землі нікому — Не поклоніться» [там само: 257]; «Ми восени таки похожі Хоч капельку на образ Божий» [там само: 204]; «Мені ж, мій Боже, на землі Подай любов, сердечний рай! І більш нічого не давай!» [там само: 313]; «Благословенная в женах, Святая праведная Мати Святого Сина на землі» [там само: 250]; «Слово м а м о . Великеє, Найкращеє слово!» [там само: 191]; «У нашім раї на землі Нічого кращого немає, Як тая мати молодая З своїм дитяточком малим» [там само: 190]. Маємо тут не тільки тісну взаємодію вказаних вище тематичних ліній, а й можливість їх перетину з іншими темами й підтемами. У поданих ілюстраціях супровідними є прямо чи опосередковано виражені образи слова, любові, правди, волі та ін. Порівняймо також афоризми з поетичних творів Шевченка: «Любов — Господня благодать!» [там само: 46]; «Слово встало, І слово правди понесли По всій невольничій землі Твої апостоли святії» [там само: 252]; «Де нема святої волі, Не буде там добра ніколи» [там само: 73] і т. ін. На цьому й ґрунтується наше положення про ключову роль аналізованої групи поетичних афоризмів у змістовій, тематичній їх класифікації.

Досить відчутним є в Тараса Шевченка освячення теми України, любові до рідного краю. Своєрідною формулою патріотизму стали слова поета: «Свою Україну любіть, Любіть її... Во время люте В останню тяжкую минуту За неї Господа моліть» [9: т. 1: 395]. У безмежній своїй любові до України, до рідного народу Шевченко не втримується навіть від страшного, богоборчого слова, уживаючи його в афористично вираженій синівській клятві: «Я так її, я так люблю Мою Україну убогу, Що проклену святого Бога, За неї душу погублю» [там само: т. 2: 21]. Поза ширшим контекстом у цьому афоризмі можна знаходити антирелігійний мотив, але ж виразу передують слова «Я Богу помолюсь», що свідчить про складність і внутрішню гостроту втілених у поетичну форму глибоких переживань автора. Патріотична тема знаходить відбиття і в такій актуалізованій фразі, як відомий вислів — застереження байдужим до Батьківщини, її долі: «Нема на світі України, Немає другого Дніпра» [там само: т. 1: 331]. Імпліцитно вона присутня також в образних узагальненнях типу «Не зріє сонце на чужині» [там само: т. 2: 19].

З християнською вірою пов'язані численні афористичні вислови Шевченка, що містять творче осмислення поетом основних понять народної моралі (добро, правда, милосердя), а також виразне емоційне забарвлення висловлюваної думки. Це такі, наприклад, сентенції: «Добре жити Тому, чия душа і дума Добро навчилися любити!» [там само: 195]; «Діла добрих оновляться, Діла злих загинуть» [там само: т. 1:

340]; [до музи] «Учи неложними устами Сказати правду» [там само: т. 2: 270]; «Чи є що краще, лучче в світі, Як укупі жити, Братам добро добро певне Пожить, не ділити?» [там само: т. 1: 345]. Відповідні моральні принципи нерідко подаються автором у формі заперечення, осуду того, що є морально неприйнятним у його розумінні: «Не жаль на злого, коло його І слава сторожем стоїть. А жаль на доброго тако-го, Що й славу вміє одурить» [там само: т. 2: 84]; «Не так тії вороги, Як добрії люди — І окрадуть жалкуючи, Плачучи осудять» [там само: 129] і т. ін. До цієї тематичної групи відносимо також поетичні узагальнення за моделлю прислів'я («Буде каєння на світі, Вороття не буде») [там само: 44], в яких подано застереження тим, хто нехтує мораллю чи має сліпу віру в щось, хоч безпосередньо в контексті вірша цей афоризм є семантично вужчим.

Для поетичної творчості Тараса Шевченка, у тому числі для його афористики, характерна наповненість духом волелюбства і виявом готовності стати на боротьбу зі злом. Можна навести чимало афористичних висловів відповідної тематики, наприклад: «Немає гірше, як в неволі Про волю згадувать» [там само: 86]; «Як же його у неволі Жити без надії?» [там само: 65]; «Страшно впасти у кайдани, Умирать в неволі, А ще гірше — спати, спати, І спати на волі — І заснути навек-віки, І сліду не кинуть Ніякого, однаково, Чи жив, чи загинув!» [там само: т. 1: 349]; «Що ж діяти? На те й лихо, Щоб з тим лихом битись» [там само: т. 2: 160]. З висловами цієї тематичної групи пов'язаний змістом і такий поетичний афоризм: «Коли Ми діждемося Вашингтона З новим і праведним законом? А діждемось-таки колись!» [там само: 265] — з глибинним символом волі у смисловій структурі надфразної єдності. Остання образно-сміслова єдність, проте, може бути віднесеною й до іншої тематичної групи — уявлення про майбутнє.

Чільне місце в Шевченковій поезії посідає тема кохання, образне розкриття якої зумовило появу низки афористичних висловів. У досліджуваному матеріалі відчутна актуалізація думки: «Тяжко, тяжко в світі жить І нікого не любить» [там само: 113]. Цей поетичний афоризм має варіанти: «Невесело на світі жить, Коли нема кого любить» (поема «Княжна»); «І буде варт на світі жить, Як матимеш кого любить» («Москалева криниця»). У смисловій структурі афористичних висловів аналізованої тематичної групи нерідко наголошується і підкреслюється емоційно слово *серце* в традиційно метонімічному значенні, що в даному разі стає компонентом складнішого поетичного образу: «Не так *серце* любить, щоб з ким поділиться, Не так воно хоче, як Бог нам дає» [там само: т. 1: 5]; «Диво дивнеє на світі З тим *серцем* буває! Увечері *цурається*, Вранці *забажає!*» [там само: т. 2: 77] і т. ін. На відміну від попередніх ілюстрацій, поняття *любов* (*любити*) в останньому

прикладі має не пряме, а фігуральне вираження, що спирається на традиційну — загальномовну і фольклорну — символіку.

З різними темами пов'язані афоризми, які подають узагальнений образ слова, самої поезії. У Шевченка вислови цієї тематики здебільшого пройняті мотивом Божого благословення: «*Те слово, Божеє кадило, Кадило істини*» [там само: 251]; «*Ну що б, здавалося, слова... Слова та голос — більш нічого. А серце б'ється-ожива, Як їх почує!.. Знать, од Бога І голос той, і ті слова Ідуть меж люди!*» [там само: 81]; «*Подай душі убогій силу, Щоб огненно заговорила, Щоб слово пламенем взялось, Щоб людям серце розтопило...*» [там само: 251] та ін. У цих поетичних афоризмах, як і в раніше поданих, віднесених до інших тематичних груп, слово є невіддільним від таких понять, як правда, любов, душевність. У цей ряд афористичних висловів ставимо також образно-смыслову єдність: «*Наша дума, наша пісня Не вмре, не загине... От де, люде, наша слава, Слава України!*» [там само: т. 1: 58] — місткий образ безсмертя нашого народу, його поетичного таланту, пісенності.

В окрему тематичну групу можна виділити поетичні афоризми Тараса Шевченка, породжені роздумами над людською долею, у тому числі власною, над сенсом життя. Це і звертання до своєї долі: «*Ми не лукавили з тобою, Ми просто йшли; у нас нема Зерна неправди за собою*» [там само: т. 2: 268] — на тлі філософського узагальнення: «*У всякого своя доля і свій шлях широкий*» [там само: т. 1: 239]; і глибоке розуміння місії поета з чітким визначенням свого життєвого кредо: «*Возвеличу Малих отих рабів німих! Я на сторожі коло їх Поставлю слово*» [там само: т. 2: 274]; і спроба підсумувати осмислення мети людського життя: «*Нащо живем? Чого бажаєм? І, не дознавшись, умираєм, А покидаємо діла...*» [там само: 35]. Неважко помітити і тут накладання тем (моралі, слова тощо), що у свою чергу породжує смыслову багатозначність відповідних творень.

В афористичних висловах Шевченка знайшло відбиття не лише розуміння поетом плинності часу, а й зазірання його в майбутнє. Думка про минуність усього містить авторове ствердження безконечності розвитку: «*Все йде, все минає — і краю немає*» [там само: т. 1: 75]. У такому філософському руслі подається віра в щасливе прийдешнє: «*І на оновленій землі Врага не буде, супостата, А буде син, і буде мати, І будуть люде на землі*» [там само: т. 2: 328]; «*Сонце йде І за собою день веде*» [там само: 338]; «*Радуйся, ниво непопята! Радуйся, земле, не повитая Квітчастим злаком! Розпустиш, Рожевим крином процвіти*» [там само: 276] і т. ін. При всьому критичному пафосі Шевченкової поезії в ній домінує Богом дароване оптимістичне сприйняття майбутнього.

В афористиці Тараса Шевченка можна знайти вислови, які розвивають ту чи іншу з визначених нами тем. Такі, наприклад, сентенції:

«Якби ви вчилися так, як треба, То й мудрість би була своя» [там само: т. 1: 332]; «Учітесь, читайте, І чужому научайтесь, Йї свого не цурайтесь» [там само: 335], — співвідносячись із афоризмами на теми моралі, намічають нову тематичну лінію — освіта, спілкування з іншими народами, пам'ять роду. Отже, пропонована в цій статті класифікаційна схема не є замкненою.

Як свідчить розглянутий матеріал, афористичні вислови поетичної мови Шевченка характеризуються змістовою різноманітністю й охоплюють основні теми поезії Кобзаря. За структурою вони являють собою віршові строфи чи їх частини (і ті й ті можуть співвідноситися з фразою або надфразою єдністю). Більша частина розглянутих афоризмів є розгорнутими судженнями, однак нерідко автор подає художні узагальнення у формі звертання чи заклику. Помітно збільшується кількість афористичних висловів і посилюється філософське їх наповнення в пізніших творах поета (десь після 1845 р.). Грунтуючись на животворних традиціях Святого Письма і народної поезії, Тарас Шевченко створив багато комунікативно-естетичних знаків, які стали здобутком духовної культури українського народу в цілому й української мови зокрема.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989.
2. Білодід І. К. Крилате слово Шевченка // Джерела мовної майстерності Т. Г. Шевченка. — К., 1964. — С. 3–20.
3. Власенко-Бойцун А. М. Цитування й парафрази Св. Письма в творчості Тараса Шевченка // Збірник мовознавчої комісії: Праці Наукового Конгресу в тисячоліття хрещення Руси-України. — Мюнхен, 1988. — Т. 1. — С. 7–23.
4. Ганич Д. І., Олійник І. С. Словник лінгвістичних термінів. — К., 1985.
5. Добржанська Л. І. Крилаті Шевченкові вирази // Укр. мова в шк. — 1961. — № 1. — С. 37–43
6. Калашник В. С. Структурно-функціональні різновиди афоризмів // Дослідження з граматичної будови мови: Зб. наук. праць. — Дніпропетровськ, 1989.
7. Коваль А. П., Коптілов В. В. Крилаті вислови в українській літературній мові: Афоризми. Літературні цитати. Образні вислови. — 2-ге вид., перероб. і доповн. — К., 1975.
8. Федоренко Н. Т., Сокольская Л. И. Афористика. — М., 1990.
9. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 10 т. — Т. 1: Поезії 1837–1847. — К., 1939; Т. 2: Поезії 1847–1861. — К., 1939.

10. Українські приказки, прислів'я і таке інше / Спорудив М. Номис. — СПб., 1864.

1998

Розвиток сучасної української мови в естетичному напрямі

Якщо мову розглядати невідривно від творчості, на чому наголошували і що переконливо доводили у своїх дослідженнях О. Потебня та його послідовники, серед яких був і Д. Овсянико-Куликовський, то аж ніяк не можна залишати поза увагою не тільки питання про функціональну варіативність елементів мовної системи, а й проблеми мовного розвитку в цілому. Останні Л. Булаховський окреслив як проблеми власне мовно-літературного розвитку з притаманною цьому процесові естетичною спрямованістю. Спілкування за допомогою мови постійно стикається зі змінністю світоглядних концепцій, наукової картини світу, а також із необхідністю творення нових виразових засобів. Наше дослідження є спробою осмислити цей процес формування художньо значущих смислових єдностей у мові сучасної української поезії та визначити художні особливості їх функціонування як естетичних елементів мовної системи.

Актуалізацію, на основі якої головно формуються образно-смислові єдності, у лінгвістиці звичайно розуміють як реалізацію потенційних властивостей одиниць мови у мовленні, використування їх відповідно до мети висловлювання та вимог певної мовленнєвої ситуації. Поетична мова актуалізує не лише окремі слова й лексичні значення, але й ті чи інші фрагменти художнього тексту у вигляді словосполучень і фраз, формуючи з них цілісні смислові одиниці естетичної вартості. Такі утворення становлять значну частину поетичної фразеології та афористики, вони мають тенденцію до входження в мовну систему як конвенційні знаки певних ситуацій і можуть функціонувати в художній сфері комунікації як виразові засоби з традиційною основою.

Оскільки поняття актуалізації засобів мови повністю включає індивідуальне, оказіональне й метафоричне їх уживання, зробимо застереження щодо смислу, який ми вкладаємо в терміносполуку «контекстуальна актуалізація» стосовно розглядуваного нами аспекту поетичного фразотвору. У нашому дослідженні відповідним терміном означено тільки ті утворення, які в плані змісту спираються на нормативну лексичну

сполучуваність, але в умовах вузького або широкого художнього контексту під дією екстралінгвістичних чинників (морально-етичні настанови суспільства, популярність автора тощо) набувають ідеологічно та естетично важливого змісту, узагальненості, певної символічності.

Уявлення про актуалізацію як «використання мовних засобів, яке привертає увагу саме по собі і сприймається як незвичайне, позбавлене автоматизму» [3: 355], куди відносять насамперед яскраву поетичну метафору, не виключає, на нашу думку, і контекстуальної поетизації словосполучень та фраз, що не мають образних переносів чи мають стерту образність. Невипадково Р. Якобсон із поетичною функцією пов'язував зосередження на повідомленні як такому [7: 80–81 та ін.]. Поняттям контексту при цьому позначалось усе те, що перебуває за межами самого акту комунікації.

Зв'язок поетичної функції з номінативною та комунікативною функціями й спрямованість на повідомлення, орієнтованість на вираження особливого метазмісту визначають метасеміотичний характер висловлювань, які належать до художньої мови, у тому числі й тих, естетична значимість яких ґрунтується на контекстуальній актуалізації. «Умовою виникнення метасеміотичних явищ при мовленнєвій маніфестації системи мови, — зазначає Ф. Литвин, — можна вважати наявність у мовленнєвому висловлюванні “надзавдання”, яке визначає новий зміст, додатковий щодо мовного змісту слів, з яких будується висловлювання» [4: 37]. Основу метасеміотичних явищ у мовленні дослідник схильний убачати у відносній автономності двох сторін мовного знака, у довільності (випадковості) зв'язку між вираженням і змістом мовної одиниці (слова, словосполучення, фрази). Для реалізації «надзавдання» релевантними, на його думку, можуть бути характеристики або тільки плану змісту, або тільки плану вираження.

Набуття висловлюванням поетичного смислу забезпечує йому як знакові евристичну функцію — здатність експлікувати нові знання. Якщо канонічні знаки відбивають ступінь розуміння в певній сфері спілкування, то знаки евристичні лише ґрунтуються на знанні, однак передбачають подальший розвиток і поглиблення знань, тобто їх збільшення [див. про це: 6]. Розглядаючи евристичну знакову функцію, А. Тихомиров розрізняє знак-еврикон, що подає знайдене, і знак-еврисон, який указує на те, що буде знайдено. У цьому разі відповідні евристичні позначення співвіднесені як «знамено» і «знамення» й розмежовані за структурними ознаками: структура першого розгортається в просторовій площині (автор ілюструє це образом із лірики А. Ахматової: *«И тополя, как сдвинутые чаши»*), структура другого — у площині часовій (див. поданий при цьому приклад із поезії О. Блока: *«За Непрядвой лебеди кричали, и опять, опять они кричат»*). Зауважи-

мо, проте, що в багатьох поетичних висловах просторово-часові площини суміщаються (див., наприклад, метафорично ускладнену фразову смислову єдність із сонета Д. Павличка: «Вздоровлює мене ріка століть. Знов у мені напружується й грає Коріння слова й мислі верховіть»). У ряду творчих текстів (міф, література, наука) поетичним творам належить особливе місце щодо специфіки використання вторинної знакової системи для відбиття важко уявлюваних ситуацій і позначення семантики з розпливчастими контурами. Художня актуалізація виразу сприяє переходу сукупності канонічних знаків у евристичний знак з поетично відчутним, але не обов'язково чітко окресленим смислом.

Подібно до окремо взятого слова в поетичній мові смислове збагачення кодових значень одержують і словосполучення та фраза. У цьому плані заслуговує на увагу думка У. Вейнрейха про те, що «в рамках певного тексту (вірша і т. ін.) певним знакам приписуються значення багатші, ніж значення тих самих знаків поза цим текстом, або якимось інакше відмінні від цих останніх» [2: 169–170]. Тут ідеться про так звану «гіперсемантизацію» мови. Крім декодування подібних текстуальних утворень, потрібне, отже, і їх дешифрування, без чого інформаційні та змістові втрати сприйняття відповідного повідомлення стають неминучими, оскільки повністю не розкривається смисл висловлювання саме як художньої мікромоделі фрагмента дійсності. Маємо на увазі фразеологічний контекст, що є будівною одиницею семантики поетичного тексту і тією формою його організації, яка дозволяє побачити в частині ціле і в звичайному незвичайне. Художня мова надає широкі можливості для актуалізації в межах фразеологічної структури семантичних категорій, насамперед категорії оцінки, характер якої залежить від авторських настанов і спирається на комунікативну заданість самого виразу.

Оцінні значення словосполучень і фраз поетичного тексту, спрямовані на забезпечення естетичної вартості твору, виникають унаслідок взаємодії мовних лексичних одиниць, причому не тільки на основі різних переносів у вигляді різноманітних тропів, а й при актуальному зіставленні конкретного і абстрактного, менш узагальненого з узагальненішим, певного значення і символу. До останніх можуть бути віднесені, наприклад, назви ліричних циклів у книжці Б.-І. Антонича «Привітання життя»: «Вітражі й пейзажі», «Зриви й крила». Додаткові смислові акценти і нова виразність з'являються при поетичному вживанні поєднаних слів-символів (у ліриці І. Драча: *сонце і слово*). Цей ряд образно-смислових єдностей доповнюють і напіввідмічені структури (наприклад: *листя і роздуми* — у П. Усенка), у яких прями лексичні значення компонентів актуалізують значення компонентів-символів, і на цій основі формується цілісний художній смисл. Символічність одного з лексичних елементів словосполучення чи фрази (традиційна

або набута у творі) не тільки підкорюється певним контекстом, а й у свою чергу впливає на найближче оточення, сприяючи цим створенню відповідних фразеологічних та афористичних виразів. Сказане можна проілюструвати актуалізованою фразою з лірики Ліни Костенко: «*Є скарби, допоки їх шукають*» — із символічною позначеністю іменного компонента. Подібну семантичну структуру має програмна поетична фраза І. Драча «*Я належу сонцеві*», де фразотворча роль належить слову-символу *сонце*, актуалізованому в цьому своєму значенні цілісним фразовим контекстом (пор. актуалізацію символічного образу сонця в іншому поетичному визначенні І. Драчем свого творчого кредо: «*лицем до сонця — людям на добро*», — з більш прозорою символічністю за рахунок дешифрування другою частиною виразу).

В українській поезії, як і в публіцистиці, актуалізується переважно соціально й морально значиме, але поетична мова від мови публіцистики відрізняється особливостями представлення відповідного змісту у формульного типу контекстах (передусім ритмомелодикою та характером образності). Для прикладу можна зіставити афористичні фрази з публіцистичних творів О. Довженка: «*Наша земля свята*»; «*Тільки велике товариство здатне на подвиги*»; «*Краса нас усьому вчить*» — з подібними поетичними афоризмами: «*Труд переростає у красу*» (П. Тичина); «*Нове життя нового прагне слова*» (М. Рильський); «*Лиш в труді живе людина, а без труда її нема*» (В. Сосюра). Разом із тим поетичний контекст може підтримувати афористичну актуалізацію своєрідним «підготовчим» змістовим варіантом, як, наприклад, в Ірини Жиленко: «*Справжнє моє ім'я — Мама! І Мамою зовуть мене діти. І це найкраще з моїх імен*» (пор. із Шеченковим: «*Слово м а м о . Великеє, Найкращеє слово!*»). У цьому разі заслуговує на увагу не тільки значущість і публіцистична загостреність змісту, але й пошук автором більш місткої, лаконічної форми його вираження.

Художнє осмислення найрізноманітніших явищ дійсності втілюється в численних фразах з мотивованою семантичною основою й досить прозорою алегоричністю. У сучасній українській поезії індивідуалізація подання знайомого читачеві змісту нерідко досягається саме завдяки контекстуальним акцентам, наприклад: «*Найважчий снаряд у світі — доля жорстока*»; «*Останній свій матч вигравати треба*»; «*Перемога! Слово, якого чекаємо все життя*» (Ю. Щербак); «*Найніжніші слова не годиться кричати*»; «*Стан душі — твій соціальний стан!*»; «*Як немає криниць — і росинка свята*» (П. Скунець); «*Життя — це шлях, що переходить в шлях, Кінця не має ні одна дорога*»; «*Жити раз, але в огні*»; «*Душу пісня підійма*» (Д. Павличко). Подібні утворення можуть поповнювати систему виразових засобів і ставати елементами поетичної стилістики.

Актуалізовані фрази поетичних творів мають здебільшого характер прислів'я. Це виявляється як у глибині художнього узагальнення та повчальності моральних сентенцій, так і в співвіднесеності структурних моделей. Як і прислів'я, поетичні афоризми розглядуваного нами типу будуються головним чином на зіставленні явищ, запереченні чи ствердженні відповідних положень і оцінок. У зіставних конструкціях звичайно присутня як стверджувальна, так і заперечна характеристика зображуваного (експліцитно або імпліцитно): *«Лиш правда є вічна, а то все трава»* (П. Тичина); *«Можна все на світі вибирати, сину, Вибрати не можна тільки Батьківщину»* (В. Симоненко); *«Ми всі для завтра більше, як для нині»* (П. Скунць) і т. ін. Найявність в актуалізованій поетичній фразі тільки ствердження або тільки заперечення залежить (аналогічно до прислів'їв) від змісту, що має бути вираженим, а також від характеру авторської оцінки того змісту. Порівняймо, наприклад: *«Чесне діло роби сміло»* (присл.) та *«І труд, і ніт благословен»* (М. Рильський) — з одного боку; *«Один цвіт не робить вінка!»* (присл.) та *«Усе, що можна в нас забрати, не варте нас. Нехай мине!»* (І. Жиленко) — з другого. Надфразна єдність в останньому прикладі суттєвих структурно-семантичних відмінностей від зіставлюваного прислів'я не має, проте імперативна її частина все ж конкретизує авторську оцінку, спрямовуючи читачеву реакцію на сприйняття змісту основної частини відповідної одиниці поетичного тексту в повному обсязі.

Контекстуальна актуалізація в межах поетичних надфразних єдностей може сполучати переносне значення у вигляді якогось тропа з узагальнено-оцінною семантикою фразового компонента, що не містить образного переносу. Подібна семантична основа, наприклад, у такого афоризму надфразної структури з лірики П. Скунця: *«Снігають люди мовою свободи споконвіків — нема тому кінця... Без полководців — є такі народи, але нема народу без співця»*.

Поетичний смисл другої фрази наведеної афористичної єдності підтримується переносністю, образністю першої її частини. Те саме спостерігаємо і в структурно співвідносному афоризмі Ліни Костенко: *«Хто труїв, собою ж затруївся. Музики Сальєрі не бува»*. Можливий і інший порядок внутрішнього зв'язку фразових частин єдності, наприклад: *«Нелегко, кажуть, жити на дві хати. А ще нелегше — жити на дві душі!»* — у поетичному тексті Ліни Костенко, коли образ своєрідно розвиває початкову актуалізацію.

Актуалізуються у своєму художньому значенні також словосполучення і фрази, що є назвами окремих поетичних творів, циклів чи збірок (нерідко й перші рядки відомих віршів). Цей процес, як і контекстуальна актуалізація в цілому, забезпечує формування узагальненого цілісно-

го значення певного словесного блоку (мовленнєвого фрагмента), його символічного смислу, естетичності, поєднуючи при цьому як власне мовні, так і позамовні чинники. Так, наприклад, у назві ліричного циклу Андрія Малишка «Дорога під яворами» прямі і переносні, традиційні символічні значення слів-компонентів уключаються в систему образних значень вузького й широкого контекстів і відповідно до авторської настанови утворюють цілісний образ — символічне позначення синівської любові до рідного краю, усього земного й високого, живої пам'яті про пережите. У результаті перемінне словосполучення *дорога під яворами* перетворилося на семантичну єдність, яка за структурно-семантичними та функціональними ознаками може бути віднесена до поетичної фразеології.

Аналізовані нами поетичномовні одиниці з науково-культурним поступом суспільства все активніше входять до мовної системи, де їм разом із лексикою належить кумулятивна, нагромаджувальна роль. Маючи тісний зв'язок з естетикою, культурологією, психологією, літературознавством та іншими науками, поетична фразеологія та афористика потребують насамперед мовознавчого дослідження. Лексика, фраземіка, афористика формують мовну картину світу з опорою на динаміку самої мови. Їх вивчення має стояти в одному ряду з такими розділами науки про мову, як фонетика, морфеміка, граматики, лінгвостилістика.

Література

1. Булаховський Л. А. Розвиток літературних мов // Вибрані праці: У 5 т. — Т. 1. — К., 1975.
2. Вейнрейх У. О семантической структуре языка // Новое в лингвистике. — Вып. 5. — М., 1970. — С. 163–249.
3. Гавранек Б. Задачи литературного языка и его культура // Пражский лингвистический кружок. — М., 1970.
4. Литвин Ф. А. Многозначность слова в языке и речи. — М., 1984.
5. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.
6. Тихомиров А. Н. Эвристическая функция знака // Вестник Львовского ун-та. Сер. филол. — Вып. 16. — 1986.
7. Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987.

Епітет у поетичному ідіостилі Василя Стуса¹

Вітчизняні дослідники, беручись до висвітлення теми «епітет у поетичній мові», часто звертаються до програмної статті О. Веселовського «Из истории эпитета». Ми продовжимо цю традицію. «Якщо я скажу, — зазначає О. Веселовський, — що історія епітета являє собою історію поетичного стилю в скороченому вигляді, це не було б перебільшенням. І не тільки стилю, але й поетичної свідомості від її фізіологічних і антропологічних начал та їх вираження у слові — до їх закріплення в рядах формул, що наповнюються змістом чергових суспільних епох. За окремим епітетом, до якого ми байдужі, бо ми до нього звикли, лежить далека історико-психологічна перспектива метафор, порівнянь і узагальнень, уся історія ідей корисного й бажаного до виділення почуття прекрасного» [1: 59].

Здавалось, «непрограмована» поезія В. Стуса повинна репрезентувати лише таку тенденцію творення та вживання епітетних ейдосів, яка виникла на початку XIX сторіччя в західноєвропейських романтиків і відображає нетрадиціоналістські художні системи: «Західноєвропейський романтизм уперше принципово виправдовує індивідуальну точку зору на індивідуальне слововживання: замість традиційного синього моря поет побачив море рожевим або зеленим, замість білого паруса в поезії з'явився рудий парус» [2: 359]. Однак, як свідчать наші попередні спостереження, що узгоджуються з висновками інших дослідників поетичної мови В. Стуса, характерною ознакою ідіостилу поета є співіснування якісно різних типів епітетного образотворення, причому класифікувати епітетні образи за їхніми формальними ознаками не завжди можливо. На наш погляд, це можна пояснити кількома причинами, з-поміж них слід виділити три: специфіку відношення поетичних концептів до констант української культури; особливе відношення світоглядно-поетичних образів митця до структурно-семантичних характеристик світу, закріплених у рядах поетичних, зокрема епітетних, формул; новаційні побудови поетичного тексту.

Щодо першого моменту важливо навести думку О. Кривцуна, який розглядає проблеми культурної онтології свідомості та її художні еквіваленти: «У кожному типі культури можна побачити, як характерні для нього змістово-формальні особливості художньої творчості сягають до духовної “чарунки” найбільш загальної “мережі” категорій певної епохи... Тенденція децентралізації культурної діяльності... провокує й посилює можливість порушення правил, заборон, змінює статус як

¹ У співавторстві з М. Філоном.

традиції (всезагального), так і індивідуальної свідомості (часткового). Всезагальне (традиції) тепер набуває статусу певного часткового (“одного з”), а свідомість індивіда тепер виступає як щось більш загальне відносно цього часткового...» [3: 94, 97]. У зв'язку з цим слід вказати на прикметну ознаку ідіостилю В. Стуса — парадоксальність його епітетних образів, спричинену цілковитим розривом із засобами народницької поезії [4: 222]. Як приклад можна навести епітетний образ *червоне слово*: «Тільки скажи “люблю”. / *Одне-єдине, кругле, вологе, соковите, як плід біля вишневої кісточки, / червоне слово*» («Коли я один-однісінький»). Поет, так би мовити, побачив *слово* не *живим, цілющим* (епітети, що сягають словника народницької поезії), а *червоним*. Він відмовляється від традиційних епітетів для того, щоб... повернутися до традиційного, але вже на якісно новому художньому рівні. Річ у тім, що константами поетичного світу В. Стуса є, крім усього іншого, архетипні міфологічні образи, до яких належить і епітет-символ *червоний*. Синтагматично розгорнутий образ *червоного слова* — це епітетний ейдос, семантика якого містить усю повноту ознак екзистенційного етнічного переживання дійсності.

Указуючи на специфіку відношення поетичних концептів В. Стуса до структурно-семантичних характеристик світу, закріплених у рядах епітетних формул, можна почати з того, що останні наповнюються змістом чергової епохи, але таке визначення, будучи досить далеким від їхньої справжньої суті, набагато спрощує наше уявлення про епітет у поетичному ідіолекті В. Стуса. Адже традиційні епітети у складі ustalених образів, скажімо, *чорний день, чорна ніч* — «Як запалить тебе, багаття, / у *чорний день? У чорну ніч?* / <...> і *ждати...*» («Біля гірського вогнища») — наповнені смыслом, що кінечно породжується широким, загальним чинником — антагонізмом світогляду поета й ідеологічного змісту тогочасної радянської епохи. Суть епітетів у складі традиційних образів полягає в маніфестації смыслу, що далеко виходить за межі загальноаксіологічної пейоративної оцінки світу.

До одного з різновидів епітетних образів поезії В. Стуса належать ті одиниці, діалектична взаємодія нетрадиційної форми і традиційного змісту яких визначається головним чином закономірностями розгортання тексту. Метонімічне «кодування» поетичної думки, до якого вдається В. Стус, зумовлює те, що однією з прикметних ознак синтаксичної організації його поезій є синтагматичне зближення слів, яке — у смысловому плані — втрачає жорстку формально-семантичну кореляцію в процесі осягнення поетичного змісту: «Коли я один-однісінький / *серед зелених снігів Приуралля, / коли в казармі порожньо / серед ліжок і пірамід...*» («Коли я один-однісінький»). Епітетний образ *зелений сніг* не слід декодувати, виходячи лише з формального зв'язку означен-

ня й означуваного. На глибинному смисловому рівні лексеми *зелений* прочитується ліс, що потопає в снігових просторах. Нетрадиційний епітетний ейдос містить два плани змісту, один з яких сформований усталеним атрибутивним образом.

«Непрограмована поезія, — зазначає Ю. Шерех, — може без кінця варіюватися навколо тієї самої теми і нормально лишається ліричною. Своє багатство вона знаходить у мінливості переживань. Маємо тут справу, отже, з протиставленням мистецтва екстенсивного мистецтву інтенсивному» [4: 226]. Але поезія — при варіюванні тем — може звертатися до того самого образу, багатство якого, відображаючи мінливі переживання автора, пов'язане з творенням численних епітетних словосполучень на основі стрижневого субстантивного образу. Так, наприклад, *сонце* в поезії В. Стуса — *дитинне, божевільно-біле, вусате, чорне, вечірнє, украдене, колимське, кошлате; світ* — *нехитрий, мертвий, білий, сталий, великий; день* — *кульгавий, врівноважений, потойбічний, земний*.

Типологія художнього мислення В. Стуса, реалізуючись у площині епітетного слововживання, виразно пов'язана з такими ознаками ідіолектного статусу епітетів, як їх динамічність, особлива звукова та смислова орієнтація на поетичний контекст і, навпаки, контексту на епітети. Стусові епітети, якщо їх розглядати в більш широких категоріях онтології поетичної свідомості, орієнтовані не на відсторонену (хоч і пропущену крізь індивідуальну свідомість) онтологію дійсності та реальність статичної істини, а на буття творчої індивідуальності, і як такі вони своєрідно фіксують екстенсивне та інтенсивне переживання світу. Саме останнє лежить в основі:

а) складних епітетних образів: «...а згадую знову і знову / в каміння вмуроване серце твоє, / **незнаний, незвіданий Львове.** / Здається, від панських полишений учт, / **камінний, кременний, залізний,** / мені по-ставав ти із замкових круч...» («Недоля вже нитку сурову снує»);

б) численних образів, у яких ознака предмета, представлена в традиційній народницькій поезії означеннями, що належать до «золотої» середини, в поезії В. Стуса тяжіє до одного з полюсів градаційної шкали, здебільшого до полюса «інтенсивність»: «**Зелені, аж чорні, шорсткі, аж терпкі, розбіглись проворні соняшники**» («Як синьо, як біло, як яро горить»);

в) епітетів, однокореневих з означуваним словом: «**І не треба жалких жалінь. І — задарма**» («Не побиваюсь за минулим»); «**І, кавалок болю, / і, самозамкнений, у тьмуцій тьмі завис**» («Мені здається, що живу не я»);

г) оксюморонних образів: «**Паду в росу — в благословеннім лоні / землі своєї спокій віднайду, / усеблагій віддавшись обороні, / що провіщає всеблагу біду**» («Упали роси на зелені вруна»).

З огляду на сказане значний інтерес становлять епітети, пов'язані з образом України. Цей образ — один з головних у Стусовій поезії. Часто у творах поета епітети, що групуються навколо образу України, являють собою метонімічні символи української культури: «Ярій, душе. Ярій, а не ридай. / У білій стужі сонце України. / А ти шукай — **червону** тінь **калини** / на **чорних** водах — тінь її шукай, / де жменька нас» («Ярій, душе»). Такі епітети виражають цінності індивідуального духовного життя, поетичне усвідомлення не як миттєвий порух, не як щось скороминуще, а як одвічний біль за одвічну Україну.

Література

1. Веселовский А. Н. Из теории эпитета // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М., 1989. — С. 59–76.
2. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977.
3. Кривцун О. А. Эволюция художественных форм. — М., 1992.
4. Шерех Ю. Третья сторожа. — К., 1993.
5. Стус В. Дорога болю: Поезії / Упорядк. та післямова М. Коцюбинської. — К., 1990.

1999

Експресивність лексико-фразеологічних засобів стилю українських народних дум (у світлі фольклористичних поглядів Павла Житецького)¹

У творчій спадщині П. Г. Житецького помітне місце займають праці, присвячені дослідженню поезики українських народних дум. Останні вчений відносив до оригінальних і своєрідних явищ народно-культурної творчості, що мають досить складну поетичну організацію різноманітних мовностилістичних засобів. Аналізуючи мову дум, дослідник простежує зв'язки цих творів із традицією, зіставляє думу і народну пісню, усне і писемне віршування, докладно розглядає особливості ритмомелодики, характеризує інверсований порядок слів, звертає увагу на фігури повтору та умовчання [див. 1; 2]. Слід підкреслити,

¹ У співавторстві з Ю. Зуєнко (Калашник).

що ідейно-художня оцінка П. Г. Житецьким українських народних дум як особливої форми поезії ґрунтується на принциповому його положенні про органічне поєднання в них народності, яка виявляється у світогляді й мові, з книжністю щодо складу думки та способів її розвитку й вираження. Цей погляд, зрозуміло, визначає спрямованість як цілісної характеристики аналізованих ним фольклорних творів, так і інтерпретації окремих елементів неповторного їх стилю, у тому числі лексичних та фразеологічних.

Експресивність, вражаючу силу народних дум П. Г. Житецький, як відомо, пов'язував насамперед з мелодійно-речитативним їх виконанням. Вказуючи на те, що думи співають на один голос (мотив), він пише: «Цей голос не що інше, як мелодійний речитатив, котрому надається експресія, відповідно змістові вірша, то жива і швидка, то спокійна і повільна» [2: 6]. Виконавець дум, таким чином, «стає тлумачем вірша, надаючи йому того або іншого виразу, в згоді з настроєм свого власного почуття» [там само]. Водночас дослідник не залишає поза увагою і виразності самого віршового тексту, забезпечуваної передусім особливим ритмом зі своїм ладом римування. У побудові ритмомелодики вірша, у формуванні стилю думи в цілому важлива роль належить експресивно позначеним чи орієнтованим на експресивність лексичним засобам, перше місце серед яких П. Г. Житецький справедливо надає часто вживаним творцями дум парним синонімам.

Особливо широко в мові дум представлені дієслівні синоніми, які є ефективним стилістичним засобом, спрямованим на посилення емоційності оповіді. Наводячи низку прикладів таких синонімів (*знає — відає, плаче — ридає, біжить — підбігає, кляне — проклинає, живе — проживає* тощо), П. Г. Житецький зауважує при цьому: «Вони вимальовують всі відтінки дії або збільшують її ідею остільки виразно, що вона робиться для свідомості не тільки очевидним, але і необхідним фактом» [2: 9]. Безумовно, йдеться тут про експресивність висловлювання, хоча відповідний термін автор тут і не використав. Проілюструємо функціонування в думках дієслівних синонімів новими прикладами; тут і далі будемо посилатися на одне видання [4] з поданням, зокрема при контекстуальних ілюстраціях, скороченої назви думи та сторінки: *сісти — пасти* («*Ой ти, голубоньку сивенький, <...> сядь, пади на подвір'ї отцовськїм...*» — Плач нев., с. 33); *вмерти — полягти* («*Слава не вмере, не поляже*» — Коз. Гол., с. 18); *вкривати — облягати, бити — мордувати* («*А чи то чорна хмара та синєє небо вкриває... навкруги облягає*»; «*Кинулися на сорочан донці й черкеси... били й мордували, жалості не мали*» — Чорн. нед. у Сор., с. 159, 161), а також *думати — гадати, посікти — порубати* (Ів. Кон., с. 23), *боятися — страшитися* (С. Кішка, с. 48) та ін. У подібних синонімічних поєднаннях стилістич-

но нейтральна назва дії, як правило, посилюється експресивним синонімом. Говорячи про експресивність розглядуваних тут синонімів, слід зважати й на участь у її створенні звукової форми слова, ритмічної співзвучності в ряді синонімічних зіставлень, а також включення — найменш одного з синонімів — у систему римування.

Помітним шаром у лексичному складі дум є так звані синонімічні зближення і зрощення іменників з відчутною експресивною їх позначеністю за рахунок відповідної структури: *світлиці-кам'яниці* («...*Алкано-пашу за білу руку брала, у світлиці-кам'яниці визивала*» — С. Кішка, с. 42), *сап'яниці-чоботи* («*Ой не хотілося мені, мати... своїх червоних сап'яниців-чобіт по борознах спотикати*» — І. Кон., с. 21), *сніг-завірюха* («...*снігом-завірюхою доріженьки у полі замітає*» — Чорн. нед. у Сор., с. 159) і т. ін. Такі лексичні одиниці П. Г. Житецький називав «синонімічними речівниками», і, підкреслюючи, що вони вживаються в думках не так часто, як синоніми дієслівні, він наводить їх приклади разом із прикладами прикметникових синонімічних сполук: *дуки-срібляники, срібло-злато, куми-побратими, кайдани-залізо*, (молитва) *отцева-матчина*, (душа) *козацька молодецька*. Зауважимо, що в окремих випадках у межах одного речення може використовуватися ціла низка синонімічно зближуваних іменників, наприклад: «*Буде слава славна поміж козаками, поміж друзями, поміж рицарями, поміж добрими молодцями!*» (С. Кішка, с. 50). Нагромадження мовних чи контекстуальних синонімів у тексті думи виконує як характеристичну функцію, так і функцію експресивну.

Власне тільки експресивну спрямованість має вживання в мові дум синонімічних прислівників (*гаразд-добре, рано-пораненьку, смутно-жальбно* тощо), хоч останні трапляються відносно рідко, на що звернув увагу й П. Г. Житецький. Особливо виразним є нанизування семантично близьких прислівників із кількісно-часовим значенням: *мало — трохи — небагато* («*Ей, козаки, подождіте ви мало, трохи, небагато — як од святої Покрови до світлого Воскресенія*» — Ут. польськ. шл., с. 16). Певним ступенем експресивності характеризуються й парні прислівникові синоніми на зразок *тяжко — важко*: «...*нам було тяжко та важко цією дорогою проїжджати!*» (Про Сороч. под. 1905 р., с. 163). Говорячи про виражальні можливості цієї категорії слів, не можемо обійти зауваження П. Г. Житецького про те, що «час та інші обставини, в супроводі яких відбувається дія, завжди подаються в думках найточнішим способом» [2: 10]. Те ж саме можна сказати про добір художніх означень (прикметників і дієприкметників), синонімічні пари яких у текстах дум мають подібну частоту вживання.

Одну з характерних ознак лексичного складу українських народних дум становить наявність значної кількості однокореневих синоні-

мів, утворених за допомогою експресивно вагомих афіксів. Як відомо, з багатьма явищами українського словотвору пов'язана почуттєво мотивована експресивність [див. 3: 15]; особливо активно використовуються в експресивній функції слова з суфіксами зменшувально-пестливого забарвлення. Останні зустрічаються здебільшого у властивих думам синонімічних зрощеннях (*рано-пораненьку* та под.). Досить виразно, значною мірою за рахунок словотворчих засобів, передаються, наприклад, становище, в якому опинився молодший брат, і ставлення до нього творців думи в картині втечі «трьох братіків» з тяжкої турецької неволі:

...Ой два кінними, третій піший-пішениця,
Як би той чужий-чужениця.
За кінними братами біжить він, підбігає...

Є в тексті думи варіант експресивного слова *пішениця* — *піхотинець* (с. 63), що в сучасному вжитку позбавлений стилістичної виразності. Щодо префіксальних та префіксально-суфіксальних утворень, то їх експресивність ґрунтується іноді на переносності значення префікса, а частіше — на неможливій з нормативного погляду формі слова (*квилить-проквиляє, побігає, поторкає* тощо), яка, на думку П. Г. Житецького, створювалася передовсім на догоду римі.

Експресивна лексика, утворена способом префіксації чи суфіксації (або їх поєднанням), належить у думках, як і в народних піснях, до найбільш важливих складників поетичного стилю. Вона дозволяє передати неприховувані симпатії чи антипатії до тих, про кого йдеться в думках: *матуся рідненька, удова старенька, головонька козацька, голубонько сивенький, брате старесенький* та под. — з одного боку; (ляше) *превразий сину* і т. ін. — з другого. В оцінці цих лексичних засобів, звичайно, стилістична значущість афіксів не повинна перебільшуватись і відриватися від семантичної основи слова (*превразий*), яка нерідко зумовлює і стилістичну його заданість.

Ефективним засобом експресії є складні слова, відмінні від синонімічних (типу *думати-гадати*) та прикладкових (на зразок *друзі-небожата*) єдностей вищим ступенем семантичної злотованості: *людославна, злotosині, злосопротивна* і т. ін. У думках такі утворення зустрічаються рідше, вони мають книжний характер, що підкреслює П. Г. Житецький у своєму аналізі, і виконують роль яскравих епітетів. Так, наприклад, високою поетичністю характеризується складний прикметник-епітет *щироглибока*: «*Од пристані галеру далеко одпускали... Щироглибокої морської води доставали*» (С. Кішка, с. 41). Саме цей поетичний словотвір, як частково й підпорядкування форми слова законам римування, вказує на деяку книжність творців дум.

Розглядаючи лексичний рівень експресивних засобів у мові народних дум, не можна не торкнутися широко представлених тут слів, які вже у своєму значенні містять оцінні елементи і завдяки цьому мають здатність передавати різні почуття та суміщене з ними авторське ставлення до зображуваного. Ними, поданими нерідко у відповідних словосполучах, виразно підкреслюється як співчуття до знедолених представників трудового народу, так і ненависть до поневоловачів: *тяжка неволя, бідні невольники, жалібно квилить*, а також *проклинають* (віру бусурманську), *за патли хватали* (ляхів) тощо. Експресивність стилістично забарвлених слів у думках може посилюватися прислівником з відчутною внутрішньою формою або порівнянням, наприклад: *«турки-яничари стали всі **впень порубані**»* (С. Кішка, с. 41), (козак Голота) *«на татарина **скрива, як вовк, погляда**»* (Коз. Гол. с. 17). До аналізованих нами лексичних засобів потрібно віднести й контекстуальні синоніми та антоніми, які характеризуються набутими (адгерентними) експресивними властивостями (див., наприклад, у думі «Козак Голота» синонімічне зближення означень *сідий* і *бородатий* та зіставлення їх із фразеологічним сполученням перифрастичного типу *на розум небагатий*). Отже, словник народних дум об'єднує чимало експресивних елементів, які взаємодіють між собою і з мовними засобами інших рівнів, забезпечуючи тим самим високі художні якості, своєрідність і привабливість стилю народного епосу.

Відомо, що мова фольклору досить активно використовує великі експресивні можливості стійких словесних комплексів — фразеологізмів. Фразеології в системі стилістичних засобів дум П. Г. Житецький відводив таку ж важливу роль, як і лексиці. Поряд з лексичними синонімами він розглядає в експресивно-стилістичному аспекті також багато художньо цілісних поєднань слів, а саме: іменні структури з прикладкою (*козак-нетяга, сестриці-жалібниці, орли-сизокрильці* та под.) — конструкції, які знаходяться десь на межі між словосполученням і словом, оскільки становлять, як зазначалося вище, своєрідні семантичні зрощення; описові вирази (*добре дбає*), у тому числі плеонастичні (*словами промовляє, сльозами ридає*); характерні для фольклорних творів словосполучення з постійними епітетами (*чисте поле, тумани сиві, вітри буйні* і т. ін.). Не обійдено увагою дослідника й висловів ідіоматичного типу (*для лакомотства нещасного; слава не вмре, не поляже* та ін.). У всьому цьому вбачаємо близькість фольклористичних поглядів і пошуків П. Г. Житецького до концепції О. О. Потебні — дослідника народної поезії, який, як відомо, секрет художності творів словесного народного мистецтва шукав насамперед на шляху вияву внутрішньої форми слова, а також пізнання закономірностей естетичної трансфор-

мації словесних образів та формування й розвитку на цій основі поетичної фразеології.

Стиль українських народних дум значною мірою визначається при-таманими саме цьому фольклорному жанру образно-смысловими єдностями відчутної епічної тональності: *сизії орли клекотали, огнем-мечем воювали, неприятеля під нозі топтали, хлібом-сіллю вітали, слави козацькому війську заживати* (вар. *слави, царствія козацькому війську заживати, за віру християнську в однім стані стати*), *премудрому лицарю славу учиняли, ясу воздавали* та ін. Це чи не найхарактерніші образні засоби дум як з погляду відтворюваного ними змісту, так і щодо їх експресивного наповнення, звукової форми та ритмомелодики. Близькими до них експресивністю та епічною тональністю є розгорнуті порівняння на зразок розглядуваного П. Г. Житецьким «*Земле польська, Україно подольська!*». Чимало в мові дум експресивних засобів народної пісні — метафоричних висловів, порівняльних зворотів, образно нерозкладних сполучень з постійними епітетами: *світом нудить, як голубонько сивенький* (вживається і без порівняння як такого — у ролі перифрастичного означення), *ясенькая зброя, сива зозуля, славна Україна* і т. ін. Поняття «Україна», «рідний край» у думках найчастіше передаються перифразами *козацька земля, мир хрещений, край веселий*, лексичні компоненти-означення яких поєднують номінативну та оцінно-емоційну функції (див. зіставлення П. Г. Житецьким слова *козацький* з контекстуально рівнозначними йому *рідний* та *свій*), впливаючи тим самим на експресивні якості відповідних перифрастичних виразів.

Епічна розповідь про ті чи інші історичні події в текстах дум тісно переплітається з ліричністю як авторських характеристик зображуваного, так і своєрідних оповідей оспівуваних героїв. Ліричне сприйняття життєвих явищ, яке знаходило вияв то в елегійному, то в сатиричному настрої, то в поєднуванні того й того, і було тим ґрунтом народного темпераменту, на якому, як переконливо показує П. Г. Житецький [1: 154], і могли виникнути думи з їх переповненістю експресивними засобами, спрямованими на відтворення психічних рис народу. Увагу дослідника привернула, зокрема, насиченість багатьох дум жалобами і плачем, що органічно входять у саму фразеологію оповідей про те, як *сестра брату словами промовляє, слізно ридас; козаки жалібно вигравують, славу козацьку вихваляють* і т. ін. [1: 26]. Подібні контекстуальні єдності характеризуються внутрішньою експресією і виразною тональністю співчуття, їх відносно часте вживання зумовлене самою тематикою дум, у яких здебільшого йдеться про самотність, розлуку, поневолення чи загибель. Один з поширених у думках образів — смерть козака у степу, вість про яку доносить до матері ворон, орел або сокіл, — зумов-

лює у свою чергу добір лексико-фразеологічних засобів для його вираження, традиційних чи нових, але, безперечно, експресивно значущих.

Образно-смысловими єдностями в думах дається нерідко виразне визначення місця дії, характеризуються герої та описувані предмети. Саме такі функції виконують відповідні засоби, наприклад, у думі «Козак Голота»: «...**в чистім полі** не орел літає, — То козак Голота добрим конем гуляє» — з поширеним у фольклорі образом місця дії; *не боїться ні огня, ні меча, ні третього болота* — про безстрашність головного героя; *шапка-бирка, зверху дірка, травою пошита, вітром підбита* — про його одяг [4: 17–18]. Особливо емоційними й експресивно наснаженими є фінальні частини дум, у яких образно прозора поетична фразеологія передає величання рідного краю і народних героїв, здравицю на їх честь: *Слава не вмире, не поляже од нині до віка; На ясні зорі, На тихі води, У край веселий, У мир хрещений; На здоров'я й на многії літа, До кінця віка* та ін. Повторюючись із думи в думу, подібні вирази набували змістової цілісності, відтворюваності (повної чи фрагментами), тобто фразеологізувались і вливались у систему експресивних лексико-фразеологічних засобів мови, художнього стилю.

«Настали нові часи. Над народом тяжать нові інтереси життя, — писав П. Г. Житецький, зауважуючи при цьому: — Поезія дум не ворухить його серця» [2: 114–115]. Для доказу він наводить гумористичну пісню, своєрідну пародію на думи, матеріалом для якої послужила архаїчна фразеологія дум, традиційно вживана в їх поетичних текстах: «*На синьому морі Під прип'ічком долі...*» і т. д. (з подальшою розповіддю про *темні луга, густі ліса, дикі степа і ніч* та про *вареники-невольники*, до яких ліричний герой *велике милосердіє має*). І вчений робить висновок: «Так з століття на століття одні форми життя змінюються другими, а за ними йдуть форми поезії. Але, коли народ, який творить перші і другі, здатний до самоаналізу, хоча би в вигляді немилосердної іронії над своїм власним твором, то ми не можемо відмовитися від переконання, що він підлягає не стільки стихійному примусу сліпої еволюції, скільки розумному та життєдайному закону людського прогресу» [2: 115]. Змінність поетичних форм, про яку тут іде мова, разом з тим не суперечить живучості традицій народної думи, творчому використанню й розвитку художніх її засобів.

Як сама дума була наслідком роботи століть, так і поетичний стиль цього оригінального жанру народного епосу не може стати лише фактом історії, що не мав зв'язку з новими пошуками на шляху пізнання дійсності словесним мистецтвом. Не відходять повністю в минуле й розглядувані нами експресивні засоби дум, зокрема з числа тих, що належать до поетичної фразеології. Так, наприклад, активно функціонують у сучасній українській мові взяті з дум образні вислови *за лаком-*

ство нещасне; на многії літа; на ясні зорі, на тихі води, що є згустками народної мудрості й служать високими взірцями поетичної майстерності. У художньо-експресивній функції особливо часто використовується сучасними авторами вираз *на тихі води і ясні зорі*, про який М. Стельмах писав: «Поетичний образ рідного краю — “тихі води і ясні зорі”, — вимірний і вистражданий невольниками на чужій каторзі, ми вважаємо одним з найкращих образів у світовій духовній скарбниці» [4: 9]. Можна навести чимало прикладів художнього функціонування цього вислову в українській поезії ХХ ст.: «Благословенні ви, брати, Що в сяйві дружби і свободи Йдете до спільної мети, **На ясні зорі й тихі води...**» (М. Рильський. Слово про рідну матір); «Дзвін шабель, пісні, походи, воля соколина, **тихі зорі, ясні води** — моя Україна» (В. Сосюра. Україна); «Веди мене, дорого правоти. Як не мені, дай іншому дійти **На тихі зорі і на ясні води**» (Д. Павличко. Гранослов) та ін. Відповідний образ не тільки зберігає свою семантико-стилістичну значущість, але й допускає можливість нових переосмислень. До традиційно поєднуваних значень «погожої днини» і «мирного життя» у рядках із сонета Д. Павличка — посвяти М. Рильському — додається в семантичній структурі вислову нове значення: вершин творчості. Водночас можна говорити про розширення символічності виразу та розвиток сугестивних його властивостей (у контекстах з поезій В. Сосюри і Д. Павличка у цьому плані привертає увагу зміна епітетів: *тихі зорі, ясні води*).

Вивчення мови народного епосу є важливим і в діахронії, і в синхронії, оскільки його багатий матеріал, зокрема лексико-фразеологічний, дає можливість реконструювати багато елементів культури, що у свою чергу сприяє розв'язанню проблеми взаємодії традиції та новаторства в літературній мові. Українські народні думи, будучи художнім літописом минулих віків, мають зв'язок і з сучасним поетичним процесом — у руслі животворних традицій фольклору, у тому числі щодо експресивного слово- і фразовживання.

Література

1. Житецкий П. Мысли о народных малорусских думах. — К., 1893.
2. Житецкий П. Про українські народні думи. — К., 1919.
3. Чабаненко В. А. Основи мовної експресії. — К., 1984.
4. Думи. — К., 1959.

Динаміка семантики епітетних структур в українській ліриці 1900–1930-х років¹

Розвиток вітчизняної художньої словесності на зламі XIX–XX ст. характеризується насамперед тим, що «українська література взагалі і поезія зокрема вписується в ту діалектику зміни типів мислення, художніх систем та естетичних структур, якою відзначається історико-літературний процес майже всіх європейських (у т. ч. слов'янських) літератур цього періоду» [3: 28]. Чи не найвиразніше зіткнення традиційного і нетрадиційного, художній поступ, зумовлений появою нового типу митця, демонструє лірична поезія.

Українська лірика перших десятиріч XX ст. (у 20–30-ті рр. найбільш помітно), зберігаючи традиційну внутрішню напругу як знаряддя визвольної боротьби, стверджувальну свою сутність виявляє у зв'язку з питально-пошуковим, суб'єктивно позначеним наповненням змісту відтворюваних тем і мотивів. Заангажованості політикою, соціальними запитами, ідеологічними впливами у творах провідних поетів-ліриків означеного періоду протистоїть намагання саморозкритися без обов'язковості відповідей на порушувані ними питання, незалежно від характеру останніх і відношення їх до дійсності.

Безперечно, посилення індивідуального, егоцентричного начала в ліричній поезії 1900–1930-х років є явищем відносним, характер і ступінь вияву його визначаються й повністю усвідомлюються лише в широкому «горизонтальному» контексті та глибокій культурно-історичній ретроспективі / перспективі. Поява нових стильових течій із властивими їм художньо-естетичними принципами поетичної творчості супроводжується семантичними трансформаціями, орієнтованими на породження додаткового смислу та естетичної вартості означуваного. Однак динаміка художньої семантики засвідчує не тільки індивідуальні пошуки митців, а й різною мірою виявлений зв'язок як із власне поетичною традицією, так і з константами та архетипами народної культури, національною символікою тощо.

«Знаки “символічного” (“культурного”, конотативного) повідомлення, — наголошує Ролан Барт, — дискретні, навіть якщо означення збігається із зображенням у цілому, воно все одно продовжує залишатися знаком, відмінним від інших знаків; сама “композиція” зображення передбачає наявність певного естетичного означуваного приблизно так само, як мовленнєва інтонація, маючи суперсегментний характер, являє собою дискретне мовне означення. Ми, отже, маємо в цьому разі справу

¹ У співавторстві з М. Філоном.

зі звичайнісінькою системою, знаки якої (навіть якщо зв'язок між їхніми складниками виявляється більш або менш “аналоговим”) здобуваються з певного культурного коду» [1: 312–313]. З цього погляду знакова система ліричного вірша не є винятком.

Зміна типів художнього мислення зумовила загальну модифікацію виражальних властивостей слова та його відношення до смислової структури тексту, а зрештою — і характерне континуальне членування художньо-естетичного цілого. Це виявляється, зокрема, у тому, що слово дедалі більше втрачає свою самостійну естетичну вартість і входить до складу одиниць поетичної мови, дискретних у синтаксичному, але континуальних у семантичному, смислово-плані. Маємо, отже, справу з поетичним фразотворенням і його результатом — поетичним фразеологізмом.

Говорячи про лінійну тропеїчну синтагму в мові ліричної поезії та її варіювання, Леся Ставицька вказує на входження текстових варіацій інваріантного образного уявлення до системотворчого лексично-образного ряду з доміантними та периферійними його складниками. «На роль центру в такій системній єдності, — відзначає дослідниця, — претендує словосполука, яка або ж засвідчує вихідну семантику образу, або ж інтегрує часткові семантичні лінії розвитку образу і набуває ознак поетичного фразеологізму» [3: 25]. Саме у зв'язку з цим на особливу увагу заслуговує проблема поетичного епітетного фразотвору.

У цілому динаміка художнього означування, властивого мові української лірики 1900–1930-х років, відображає особливості концептуального (інколи — зі збереженням окремих суттєвих рис фольклорної поетики) відходу від принципів традиційного народнопоетичного освоєння дійсності, переборення чи творчу трансформацію старих і народження нових поетичних систем. Власне семантичні перетворення мовних одиниць пов'язані з різними площинами організації змісту досліджуваних нами ліричних творів, а саме: фразовою, текстовою, культурно-фоновою. Таке розмежування є не кількісним, а якісним, оскільки в основі таких явищ лежать різні за своєю природою відношення, які й зумовлюють формальні відмінності відповідних змін.

Важливе місце в мові поезії означеного періоду належить епітетним смисловим єдностям, саме епітети часто становлять ключові складники художнього ідіостилу й поетичного словника автора. Наприклад, у ранній ліриці М. Рильського вживається, за нашими підрахунками, близько 500 епітетів, орієнтованих на різні мовно-культурні джерела. При цьому здебільшого атрибутивний образ у складі поетичних фразеологізмів стає своєрідним ключем, що виражає провідні ідейно-художні особливості, мотиви та теми творчості митця, розкриває естетичну сутність його творчого кредо. Так, епітет *ясний* як маніфес-

тант ідеального, омріяного, чистого начала вживається з низкою іменників: *пісні, кольори, блакить, небеса, світ, промінь, сонце, зірки, сяйво, день, ніч, янголи, надії, погляд, сміх, рай, святині, душа, хвилі, лілеї, врода, очі, спокій, березень, води, дими, сад, пахоці, вітер, вогонь, свічадо*, — демонструючи тим самим одну з найхарактерніших рис індивідуального стилю М. Рильського-лірика, який володів секретом оновлення традиційних поетичних образів і формування на цій основі свіжих образів великої символіко-сислової ємності.

Динамічні процеси в епітетному фразотворенні взагалі, а в першій третині ХХ ст. особливо помітно, ґрунтуються на художній реалізації численних епітетів, які належать, по-перше, до системних елементів національної мовної картини світу; по-друге, до інтегрального словника мови окремого поетичного угруповання чи літературного напрямку; по-третє, до власне авторських новотворів поета в системі його ідіостилу.

Атрибутивні образи, закорінені в народній словесності, є визначальними для формування континуальності мовної картини етносу, ними виражаються національні ціннісні орієнтації, загальні оцінки, естетичні та етичні ідеали. До таких базових образів української поезії належать, зокрема, епітети *білий, чорний, червоний, жовтий, золотий*. У мові модерністської ліричної поезії ці епітети нерідко стають конструктивним елементом різних поетичних фразеологізмів, виявляючи притому динамічну акцентуацію семантики, її смислові видозміни. Подане положення яскраво ілюструють фразотворчі структури з постійним епітетом *чорний*: *чорні мрії, чорні крила, чорна маса, чорний морок* (Г. Чупринка); *чорні уста* (О. Олесь); *чорний човен, чорне небо, чорна безодня, чорна вічність* (Д. Загуд); *чорний вихор, чорний вершень* (В. Свідзінський); *чорне полум'я* (Б.-І. Антонич). Пошуки оригінальних художніх означень, як можна бачити з наведених прикладів, по-своєму актуалізують символічне позначення біди, тривоги, безнадії, що спирається на традиційне поетичне вживання відповідного епітета.

Оскільки розширення сполучуваності традиційного епітета є лише формальним показником динамічних тенденцій в епітетному фразотворенні, властивому українській ліриці розглядуваного періоду, то при визначенні глибинних основ семантичних перетворень на цьому рівні необхідно враховувати такі концептуальні компоненти системи художнього твору, як співвідношення між об'єктивним і суб'єктивним у мові поезії, специфіка організації поетичного часу і простору, світоглядні домінанти тощо. Врахування останніх чинників дає змогу виділити таку релевантну змістову рису епітетного фразотвору, як посилення суб'єктивності епітета. Семантичних змін зазнають і традиційно вживані у мові фольклору та народницької літератури так звані постійні епітети. Із засобів пластичного, зовнішньо-об'єктивного зображення природи

відповідні художні означення в мові новітньої лірики перетворюються на естетичні символи внутрішнього світу, психічного стану ліричного героя, його сповненої емоцій душі. Порівняймо з народнопісенними вживаннями, наприклад, смислово наповненість епітета *ясний* у мові авторської ліричної поезії ХХ ст.: «*Цвіт в моєму серці. Ясний цвіт-первоцвіт*» (П. Тичина). Тут можна говорити не тільки про семантичний зсув у самому означенні, а й про участь останнього у створенні фразеологізованого образу-символу.

Про динаміку поетичного епітетного фразотворення й мовної семантики є підстави говорити також і при відсутності будь-яких формальних показників трансформації сталих атрибутивних словосполук та зміни значень їх компонентів. Проекція нетрадиційних, модерністських поетичних утворень на окремих фраземний образ породжує його семантичну сугестивність: контекстуально релевантні семи виступають елементами прирошення смислу. Див. поетичні контексти: «*Колись рушниці калиновим соком Наллем — і дітям гратись oddамо. І на гармату хлопці кароокі Наннуть дідівське букове ярмо*» (М. Йогансен); «*Як купала мене мати у любистку... Та в купелі моє серце залишилось, й мати вилили з водою під калину*» (Т. Осьмачка). Саме взяті з широкого контексту історії культури значення утворюють співсмысл підкреслених мовних одиниць у наведених прикладах і виступають своєрідним кодом для прочитання образу на глибинному рівні.

Своєрідним виявом індивідуалізації поетичного світовідчуття в українській ліриці 1900–1930-х років є дефольклоризація образних словосполучень, конструктивним елементом яких виступають постійні епітети, властиві фольклорним і фольклоризованим текстам. При цьому традиційний епітет узагалі може бути випущеним, а на базі усталених опорних слів-образів виникають нові структури, у яких роль означення виконує прикметник, ужитий у контекстуально зумовленому значенні (*залізна осінь* — у П. Филиповича, *циганський вітер* — у Б.-І. Антонича). Надалі цей процес поглиблюється й розширюється. Унаслідок накладання нових образів на традиційні формуються парадигми поетичної фразеології, де тісно взаємодіють пряме й переносне значення, стали й змінні компоненти. Наприклад, *небо* — *бліде, глухе, золоте, куце, могутнє, сирітське, старе, тверде, тихе, тісне*. Названі епітети (деякі досить несподівані) тією чи іншою мірою співвідносяться з традиційними (*блакитне, ясне, високе* і т. ін.), що й дозволяє смислове прочитання епітетних новотворів. Властиво, щодо окресленого нами періоду історії поетичної мови можна говорити не лише про формування переносних значень, здебільшого шляхом метафоричного переосмислення, але й про семантичний розвиток епітета у складі поетичного фразеологізму в напрямку його символізації. Це передусім стосується тих поетич-

них епітетних структур, субстантивними компонентами яких є ключові образи нової поезії, наприклад: *серце, небо, земля, море, ріка, вітер, сад*. У М. Йогансена: «Я знаю: Знову буде тебе розіп'ято, **Червоне серце**, — Серед неба у хмарах, І кров'ю сходу Обіллеш білі гони на всесвіт». Символічний образ сонця, у створенні якого бере участь епітет *червоне*, увиразнюється контрастним зіставленням підкреслених мікрообразів.

Важливим виявом динамічних тенденцій семантики епітетів зокрема й епітетних структур у цілому є утворення складних епітетів на базі сталих фольклорних сполук. Наприклад, у ліриці П. Филиповича: «*Вже чекають поблідли дні Яснозорих пісень спокою, І кружляють жовті вогні, Легким листям летять за мною*». У таких випадках трансформація словосполучення в одне слово нерідко пов'язана із синтезом, акумуляцією культурних стилів, які органічно вписуються в семіосферу поетичного твору й детермінуються загальними закономірностями естетики поетичної творчості. *Яснозорі пісні спокою* — це протиставлення «небесного» і «земного», суєтного і вічного й водночас — життя і смерті.

Оцінюючи значимість традиційного в поетичній мові кожного періоду, не можна обійти поняття художнього канону. Справді, постійно народжуювані в процесі фразотвору й підтримувані функціонуванням естетичні знаки у формі поетичних виразів, у тому числі епітетні структури, зберігають певною мірою зв'язок з утіленням реального, особливого, виступаючи водночас своєрідними знаками усталених уявлень про надчуттєве, підмінюючи дійсність знайомим стереотипним образом. Формула в цьому разі сприймається не як вада поетичної мови, а як засіб вияву традиції. «Кожна нова поетична епоха, — ставив риторичне питання О. Веселовський, — чи не працює над здавна заповіданими образами, обов'язково обертаючись у їх межах, дозволяючи собі лише нові комбінації старих і тільки наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке власне й становить її прогрес перед минулим?» [2: 51]. Традиції, отже, належить особлива роль як у забезпеченні безперервності процесу художнього пізнання, так і в спрямуванні новаторських пошуків поетів.

Наші спостереження над українською поетичною мовою першої третини ХХ ст. дозволяють зробити висновок про притаманні їй досить різноманітні вияви семантичної динаміки, зумовленої поетичним фразотвором, однак усі вони, як і розглянуті в цій статті, відображають головним чином діалектику переходу від традиційного до індивідуального та процесу становлення новітніх ідіостилів.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — 616 с.

2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940.

3. Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 20–30 рр. XX ст. — К., 2000.

2001

Образно-сміслова єдність як засіб і знак у поетичній мовній картині світу

У процесі пізнавальної діяльності людини особлива роль належить мові — найважливішому засобові суспільної комунікації та обміну набутих досвідом. Не менш важливим для розвитку суспільства є кумулятивний аспект функціонування мовної системи, здатної не тільки експлікувати знання, а й нагромаджувати їх. Будучи пов'язаною з дійсністю, мова не відбиває її, а відтворює за посередництвом своєрідних знаків. Результати такої відтворювальної діяльності як індивідуальних мовців, так і мовних спільнот формують картину світу, тобто відповідне кожному конкретному періоду бачення, сприйняття й розуміння світу в усій його розмаїтості. Картина світу як найбільш загальне уявлення людини про дійсність є досить складним явищем. Їй притаманні варіативність і мінливість, але водночас у ній наявні елементи спільності, загальності, на чому й ґрунтується взаєморозуміння між людьми.

Дослідники розрізняють концептуальну і мовну картини світу [див., зокрема, 11], відносячи до першої сукупність знань про світ, а до другої — означування основних елементів концептуальної картини світу та експлікацію її засобами мови. У спеціальній літературі концептуальна картина світу розглядається з урахуванням таких цілісних картин світу, як міфологічна, релігійна, філософська, а з числа власне наукових — фізична [8; 11]. До цілісних картин світу, безумовно, належить і художня, що являє собою картину суб'єктивних світів, а в поєднанні з міфологією та філософією має здатність досягти певної адекватності світорозуміння. Художня, або поетична, сфера діяльності людини (мистецька творчість і сприйняття мистецтва) перетинається головним чином із міфологією, архаїчною та дитячою картинами світу й має як вербальний, так і невербальний вияви.

Щодо поетичної мовної картини світу, то, відбиваючи набуті традиції художнього пізнання дійсності й сучасні творчі пошуки в поезії, вона виразно демонструє естетичний напрямок розвитку мови в цілому [7]. Ця картина світу не є частиною загальної мовної картини світу,

співвідношення між ними аналогічне тому, яке існує між поняттями «мова» і «поетична мова» з естетично-функціональним критерієм їх розмежування. Для поетичної мовної картини світу характерне наповнення символами, зокрема національними, трансформованими народними образами, авторськими актуалізаціями й естетичними оцінками відтворюваних явищ. При цьому беремо до уваги і позатекстові чинники, передусім контекст культури, а також соціальні параметри функціонування поезії та характер читацького її сприйняття.

Оскільки художній текст «виявляє як знакові, так і моделюючі сутності» [9: 69], досить важливим є питання про компоненти художнього коду, що безпосередньо стосується формування поетичної мовної картини світу. Серед тих компонентів чільне місце посідають образно-сміслові єдності, які в поетичній мовній картині світу функціонально є і засобами, і знаками. Аналізові основних різновидів образно-сміслових єдностей з української поезії ХХ ст. у проекції на сучасну поетичну мовну картину світу і присвячена ця стаття.

Поетичномовні одиниці означеного нами рівня є фігуральними висловами здебільшого фразеологічного типу, якими передається естетична інформація. За характером семантичної структури вони бувають двох типів: 1) фігури заміщення, які у свою чергу розподіляються на фігури кількості (гіпербола і літота) та фігури якості (метонімія і метафора); 2) фігури суміщення (насамперед порівняння, градація, антитеза). Фігуральність тут розуміємо широко, об'єднуючи поняття тропів і фігур спільною для них експресивно-естетичною функцією.

До системи художніх засобів надслівної структури належать також фразеологічні перифрази та символи, які, особливо останні, характеризуються тісною взаємодією інтра- й екстралінгвістичних факторів. З образно-смісловими єдностями семантично співвідносяться й поетичні афоризми, хоча структурно вони здебільшого є реченнями — одиницями комунікативного типу. Проте спілкування засобами мистецтва має свої особливості, номінативна (знакова) та комунікативна функції тут переважно не автономні.

У дослідженні семантичної природи фігур художньої мови, до яких слід віднести образно-сміслові єдності, важливу роль відіграє визнання особливого значення синтагматичного плану, тобто контекстуальних умов формування того, що прийнято називати поетичним смислом. При цьому необхідно мати на увазі наявність тропів у словах і тропів у думках [див., наприклад, 3], або словесних і фразових переносів. Однак розмежування тих і тих із семантичного погляду нам уявляється не зовсім правомірним і коректним, оскільки, «якщо навіть і правильно, що метасемему (метасемема у цьому випадку розуміється як фігура мовлення, що заміняє одну семему, яка є одиницею плану зміс-

ту, на іншу і протистоїть “фігурі думки” — металогізмові — В. К.) можна трактувати як зміну змісту якого-небудь окремо взятого слова, необхідно додати, що ця фігура може бути сприйнята як така лише в словосполученні або реченні» [4: 176]. Для тропеїчних фігур, насамперед поетичних метафор, таким чином, важливе значення має не тільки зміна окремих елементів у плані означуваного, але й фігуральний контекст, який зумовлює таку зміну. Цим і визначається специфіка та цілісність, власне фразеологічний характер їх семантики.

В українській поетичній мові ХХ ст. досить продуктивні фігури кількісного заміщення зображуваного — гіпербола і літота, які дозволяють, з одного боку, передавати планетарність і космічність великих соціальних потрясінь у світі, а з другого, привертати увагу до деталей цього світу й найтонших порухів людської душі. Гіпербола як образний вираз, який містить непомірний, перебільшений показ розміру, сили або значення якого-небудь явища, з погляду змісту належить до логічних побудов, або металогізмів, будучи при цьому одним із субстанціональних виразів. Водночас гіперболічне додавання може бути невіддільним від процесу формування семантичних фігур, або метасемем (див., наприклад, структури з метафоричними епітетами-гіперболами: *всесвітні пожари* — у В. Сосюри, *громовозвукі слова* — у М. Рильського; пор. також відповідні генітивні словосполучення: *ненависті море* — у В. Еллана, *громи диктатури* — у В. Поліщука чи *терпіння гори* — у М. Доленго), у яких наявне конструктивно зумовлене значення. Літота, на противагу гіперболі, містить непомірне зменшення розміру, сили, значення і т.ін. певного явища (наприклад: *крихітка сонця* — у Т. Масенка, *часу — на нігті* — у Б. Олійника), але в структурному плані має багато спільного з гіперболою і так само є металогізмом, тобто логічно вивідною фігурою. І в тому, і в тому разі маємо зміщення у межах інтенсивності, тільки в протилежних напрямках: літотою «говорять про менше, щоб сказати про більше», а гіперболічним виразом, навпаки, «говорять про більше, щоб сказати про менше» [4: 242, 244]. У творах українських поетів ХХ ст. явно переважають конструкції з гіперболою, проте й вирази з семантичним скороченням (літота) не є рідкістю.

Основа гіперболічності в образно-сміслових єдностях, які функціонують у сучасній українській поетичній мові, становлять здебільшого найменування понять із світу природи, що мають у своїх узуальних значеннях семи «велика кількість» або «незвичайна сила»: *ріка, море, океан, гора, грім* тощо. Аналогічну роль у гіперболічних утвореннях, зокрема епітетного типу, відіграють лексеми з семантикою кількості: *сто, тисяча, мільйон, мільярд*. При цьому гіпербола нерідко постає з безпосереднього зіставлення зображуваного й авторського його

сприйняття, як, наприклад, у такому фрагменті з лірики П. Тичини: *«Наш народ — це ж океан! Океан повен...»*, де має місце також метафоричний перенос і відповідно спостерігається злиття металогізму й метасемеми, контекстуальної ситуації та нового смислу.

Говорячи про функціонування гіперболи та літоти в українській поетичній мові ХХ ст., не можна обійти питання про художню своєрідність одночасного використання цих фігуральних засобів. Внутрішнє протиставлення семантичного скорочення і додавання (див. поетичну фразу Б. Олійника *«Біг понад сльозою на край світа!»*) створює умови для складнішого сприйняття змісту висловлювання, ніж окремо в гіперболі та літоті, збільшує потенційний обсяг художнього значення. Зауваження дослідників про те, що «у класичному мистецтві охоче зверталися до літоти» і що «гіпербола була характерна для естетики бароко» [4: 269], при аналізі особливостей сучасного поетичного фразотворення важливе з погляду пізнання традиційного в поезії.

Власне гіпербола і літота — явища не дуже поширені, частіше можна зустріти сполучення фігуральних кількісних характеристик з іншими образними заміщеннями. Серед образно-сміслових утворень українських поетів означеного періоду чимало таких, що поєднують гіперболу з метафорою чи синекдохою: *«Дрижать поля мої від матернього плачу»* (М. Рильський); *«А я в майбутні йду століття, / Піднявши землю на руці»* (А. Малишко) і т. ін. Для подібних гіперболічних виразів важлива також наявність демонстратива, що дозволяє актуалізувати загальномовне фразеологічне сполучення з квантитативною семантикою (наприклад, у ліриці П. Тичини: *«Заспівать — на весь широкий світ»*). Досить часто гіпербола лежить в основі такої стилістичної фігури, як риторичне питання, зокрема при поєднанні ряду риторичних питань певної ідейно-образної спрямованості: *«Хто може випити Дніпро, / Хто властен виплескати море, / Хто наше золото-серебро / Плугами кривди переоре, / Хто серця чистого добро / Злобою чорною поборе?»* (М. Рильський). Подібні розгорнуті образи маємо і при включанні кількісного зменшення у метафоричний контекст: *«Я знаю таку билину, якою жила скала, / і знаю таку хвилину, що мрію рокам дала»* (П. Скунць) та ін. Додатковий ефект виразності й додаткове смислове навантаження одержують образні конструкції з літотою при введенні їх у таку фігуру суміщення, як градація (у поетичному тексті М. Бажана: *«Краплинка музики... Росинка музики... Сльозинка музики...»*). В останньому прикладі глибина сприйняття справжнього мистецтва розкривається за допомогою поєднання зменшувальних характеристик з метафоричним переносом, що й визначає ступінь і характер семантичних змін, якими забезпечується народження відповідного художнього смислу.

Одним із найважливіших засобів формування й вираження естетичної інформації є метонімія — різновид тропа, суть якого полягає в перенесенні назви одного предмета на інший за внутрішніми або зовнішніми зв'язками між ними. Метонімія належить до метасемем і утворюється операцією повного скорочення з додаванням, смислове її наповнення пов'язане з семантичною зміною за суміжністю. Серед метонімічних виразів виділяють синекдоху, що являє собою перенос значення з одного явища на інше за ознакою кількісного відношення між ними.

Відбиваючи часові, просторові чи причинно-наслідкові відношення між елементами навколишньої дійсності, метонімія в поезії наділена смисловим кодом і віртуально представленими естетичними можливостями, що реалізуються звичайно в сполученні з іншими тропами, зокрема з метафорою та символом. Так, образна значущість метонімії у поетичній фразі В. Симоненка «*За тобою завше будуть мандрувати / Очі материнські і білява хата*» впливає з метафоричного мікроконтексту, у який їх уведено, і спирається на розвиток суміжних значень у напрямку до символів (*очі материнські* — мати — доброта матері з її постійною турботою про дітей; *білява хата* — світ дитинства, рідний дім — пам'ять про батьківську оселю, почуття патріотизму). Якщо перший підкреслений мікрообраз виник на основі асоціації частини і цілого (синекдоха), то другий відбиває появу експліцитного значення за рахунок асоціативного зв'язку між предметом і суміжними з ним внутрішніми властивостями його змісту, і цей метонімічний перенос дуже близький до уособлення. Критерієм розмежування уособлення та метонімії в цьому разі може бути підставлення замість метонімічної сполуки компонентів відповідного ланцюжка з поданих вище. Вихідне значення метонімії, таким чином, розширюється й узагальнюється, що й зумовлює появу нового, образного значення.

Мова української поезії ХХ ст. демонструє практично всі види метонімічного переносу, що разом з іншими тропами створює естетично вартісні образні вирази. У ролі художнього засобу використовується, зокрема, метонімія географічних назв (наприклад, у ліриці В. Стуса: «*Там ридає Україна / над головою сина: прощавай*»). Формантами загального поетичного смислу наведеної єдності виступають метафора та уособлення. Подібну семантичну структуру мають і поетичні вирази з синекдоху, де вживаються форми множини власних імен видатних особистостей. Проте останні помітно тяжіють до публіцистичного стилю і в українській поезії ХХ ст., як і попередніх періодів, зустрічаються відносно рідко.

Особливо часто українські поети звертаються до заміни цілого назвою частини, передусім стосовно ліричного героя чи іншого узагаль-

неного суб'єктного образу. Так, людина, її роздуми та переживання, внутрішній світ героя в усій складності, авторські оцінки й самооцінки нерідко розкриваються за допомогою образних виразів із використанням символічно позначених слів *рука, очі, серце*, а також власне символу *душа*. Слід підкреслити, що образно-сміслові єдності цього різновиду художнього переносу, зокрема з ключовими компонентами *душа* і *серце*, сприймаються переважно як фразеологічні символи або ж цілісні метафоричні образи і є чи не найбільш помітними засобами поетичної мовної картини світу, які виконують знакову естетичну функцію. Сказане вище можна проілюструвати такими поетичними образами з типовими атрибутами лірики: *розгублена душа; летить душа над прірвою навкис* (Л. Костенко); *Моя душа опалена вогнем* (Д. Павличко); *щасливе серце; серцем розпанахувати тьму* (І. Драч). Якщо метонімічний перенос перестає бути першим планом образної характеристики цілого і при цьому акцент переходить на зображальну оцінювальність, як це засвідчує порівняння атрибутивних словосполук з іншими наведеними тут прикладами, мають місце гібридні тропи, де метонімія стає засобом символічно позначеного метафоричного зображення.

Спостереження над вузькими контекстами метонімічно перетворених слів дозволяють твердити про досить часте використання метонімії в поетичних афоризмах та орієнтованих на афористичність висловлювання надфразних єдностях художньої мови. Наведемо кілька прикладів образно-сміслових єдностей цього структурного типу: *«Зболіле серце, як болід, / в ночах лишає слід»* (В. Стус); *«В бої несли мечі і ліри»* (М. Нагнибіда); *«Нелегко, кажуть, жити на дві хати. / А це нелегше — жити на дві душі!»* (Л. Костенко); *«В кім юная душа — той не сивіє з горя. / Де грози падають — там райдуги встають»* (П. Тичина). Метонімія ознаки та асоціативна метонімія у подібних образних утвореннях здебільшого не мають чіткого розмежування і становлять складний спосіб семантичного перетворення слова в межах образно цілісного поетичного виразу. При цьому слід мати на увазі структурно-семантичну ускладненість багатьох відповідних образів та їх зв'язок із традиційною чи індивідуально-авторською символікою.

Особлива роль у системі образних засобів поезії взагалі й української поезії ХХ ст. зокрема належить метафорі — одному з основних тропів, що являє собою фігуральне заміщення одного значення іншим на основі подібності, асоціативного зближення або за аналогією. Як одна з метасемем, метафора є «змінною смислового змісту слова, що виникає внаслідок дії двох базових операцій: додавання і скорочення сем», а з формального боку вона є «синтагмою, де співіснують у суперчливій єдності тотожність двох означувань і розбіжність відповідних їм означуваних» [4: 194, 195], що у свою чергу викликає необхідність

своєрідної редукції в читацькій свідомості з опорою на власне мовні фактори. Образно-сміслові єдності метафоричного типу залежно від наявності чи відсутності в текстуальному поданні вихідного для цієї фігури поняття бувають двох видів: метафора *in praesentia* (з наявним базовим поняттям) і метафора *in absentia* (з вихідним поняттям у широкому контексті, поза метафоричним висловом). Прикладом першої можуть бути відповідні образи з української лірики: *ватра віри* (М. Бажан), *небо вічності* (В. Симоненко), у структурі яких безпосередньо присутній і поетичний смисл. Другу можна проілюструвати метафоричним образом В. Мисика на позначення людської крові *каліновий сік*, художній смисл цієї метафори формується ширшим контекстом чи контекстом усього твору. Зауважимо, що в поетичній мові подібні утворення функціонують головним чином як перифрастичні вирази.

У дослідженнях, присвячених виявленню механізмів творення мовної картини світу, не залишається поза увагою і метафоризація [11: 173–204]. Визначальною ознакою й головною особливістю метафори при цьому вважається принцип фіктивності в поєднанні з антропоморфічністю. Відповідно метафору трактують як результат «номінативної інтенції її творця» [11: 190], і на цій основі здійснюється функціонально-номінативна класифікація метафоричних утворень. Поряд з індикативною та когнітивною метафорами (перша ґрунтується на схожості й перетворює певну подібність на тотожність, друга зумовлює появу абстрактного значення уподібненням гетерогенного й подальшим отождненням подібного) у формуванні мовної картини світу бере участь і метафора образна, до якої належать такі її різновиди, як оцінна та оцінно-експресивна. Саме образна метафора може виконувати естетичну функцію, здатна впливати на реципієнта, викликаючи в ньому ставлення до світу з позицій прекрасного. Їй належить чи не найважливіша роль у мовній поетичній картині світу, де знакові одиниці, у тому числі образно-сміслові єдності фразеологічного рівня, досить яскраво засвідчують особливу продуктивність метафоризації як способу художнього означування явищ дійсності в тісному переплетінні реального та уявного.

Семантично метафора розвивається з певних диференційних ознак прямого значення слова, які безпосередньо або частіше асоціативно розкривають зміст пропонованого образу. Так, наприклад, у поетичній метафорі В. Еллана *зацвіте блакитний сон* — із подвійним образним переносом (*зацвіте* і *блакитний* щодо сну) — означений дієсловом стан зумовлений авторською асоціацією, підтримуваною у структурі метафори колірним означенням. Зауважимо, що асоціативні зближення в образних метафорах, які звичайно передають не усталені поняття, а суб'єктивні враження, що разом з іншими такими враженнями входять до образної системи твору, здебільшого бувають несподіваними,

як-от: *мислі вольтова дуга* (М. Бажан), *серцем кучерявий* (П. Тичина), *серпень душі моєї* (А. Малишко), *нектар дощу* (Ліна Костенко), *письмо землі* (Є. Гуцало). Ці та подібні до них метафоричні мікрообрази належать до семантико-стилістичних явищ, які не можна повністю виводити за межі лінгвістики вже через їх трансформаційно-семантичну основу та стилістичну визначеність як одиниць художньої сфери функціонування мови.

Перетин метафори з іншими різновидами тропів є підставою для виокремлення з відповідних образних структур метафори-порівняння (у ліриці І. Драча: *пальчики-зірки*) та метафори-перифрази (наприклад, у Малишковому звертанні до України: *«Польова моя мрійнице! Крапля у сонці з весла!»*). І в порівняльному метафоричному образі, і в метафоричній перифразі зображуване подається через образно-емоційну його характеристику. У зв'язку з цим на особливу увагу заслуговує метафора-символ, для якої суттєвими стають певні асоціації, що й формують художній зміст абстрагованого узагальненого характеру. Образно-смыслову єдність *люди в сонце ходили* з опорним традиційним символом знань, світла, духовності *сонце* в поетичному творі І. Драча набуває досить широкого символічного значення, що містить і нові (порівняно з базовим символом) семні елементи: «життєвий подвиг», «самопожертва» тощо. Сказане підтверджується контекстом уживання цієї метафори: *«Люди круто жили. Люди в сонце ходили. / І державу науки несли на плечах. / Люди гупали кайлами в оранжеві брили, / Люди шквально згоріли, щоб день не зачах»*. Аналогічні семантичні зміни характеризують опорний символ *огонь* у метафоричній структурі афоризму Д. Павличка *жити раз, але в огні*. Порівняймо також метафори-символи у ролі назв поетичних збірок чи окремих творів: *«Гроно вогню»* П. Перебийноса, *«Заклинання вогню»* Б. Олійника, *«Мелодія вогню»* Ю. Сердюка, *«П'ять пелюсток вогню»* Б. Степанюка та ін. Сюди відносимо й утворення з синонімічною заміною стрижневого компонента (*«Високе подум'я дня»* Галини Гордасевич). Узагальнене позначення життєвих явищ у метафорах-символах звичайно сполучається з відображенням внутрішнього світу ліричного героя й супроводжується імпліцитною оцінювальністю, що підтверджують і подані вище приклади.

Символічне значення образно-смыслові єдності в українській поезії ХХ ст. нерідко намічається метафоричним епітетом. Сполуки з метафоричними епітетами, співвідносячись із іншими різновидами метафор, мають і свої структурно-семантичні особливості, що виявляються насамперед у психологічній насиченості та підкресленій асоціативності цілісного значення за рахунок злиття характеризованого явища з його художнім означенням. Українська поетична мова надзвичайно багата на авторські образи відповідної метафоричної будови, напри-

клад: *повні зорі, зелений гімн* (П. Тичина), *гаряча дума, перемога дзвінка і погідна* (М. Рильський), *червоне страждання, жовтоцвітна країна* (М. Хвильовий), *непокірні надії* (М. Бажан), *ясний дзвін* (Д. Загуд), *тиша золота* (В. Сосюра), *гарячі століття* (А. Малишко), *колючий сон, сонце божевільно-біле, чорне сонце* (В. Стус). Характер асоціацій у кожному окремому випадку має свої особливості й визначає більш чи менш глибокий підтекст, у прочитанні якого орієнтиром стає художня манера автора з її концептуальною базою.

Метафоричні образи формуються різними частинами мови, однак частіше їх основу становлять іменник, прикметник і дієслово. Вище наводились переважно іменні метафори, хоч і дієслівні в українській поетичній мові не менш поширені. Останні є більш розгорнутими структурами й частіше поєднуються з іншими фігуральними засобами (епітет, порівняння, градація тощо), наприклад: *сніє сонце гаряче* (А. Малишко); *натягне дощ свої осінні струни* (Л. Костенко); *душа бринить, цвіте і молодіє* (В. Кочевський); *гула, гуркотіла, двигтіла епоха* (І. Драч). З дієсловом можуть мати тісний семантичний зв'язок і метафори прислівникового типу (*в серці — солов'їно* — з лірики В. Сосюри, де метафоричний прислівник пов'язаний із пропущеною дієслівною зв'язкою), ще тісніше подібні за синтаксичною роллю структури прилягають до дієслів на позначення почуттів (у поезії М. Рильського: *люблю до болю, до смертельного жалю*). Проте метафори з адвербіальним значенням мають здатність функціонувати і поза ширшим їх контекстом, хоча такі образні утворення у мові поезії зустрічаються відносно рідко. Наведемо кілька прикладів: *під сонцем вічності* (В. Симоненко), *на відстані серця* (І. Драч), *серцем до серця* (Б. Олійник). З-поміж поетичних фігур заміщення цей структурний різновид (поряд з означальними структурами, у тому числі генітивного типу) найбільше характеризується фразеологічністю й найближчий до процесу ідіомотворення.

Активно використовуються в мові української поезії минулого сторіччя, як і сучасній, також фігури суміщення, серед яких є і метасемема (порівняння), і металогізми (насамперед градація та антитеза). Зважаючи на те, що частину з них заторкнуто у зв'язку з розглядом фігур заміщення, а порівняння, зокрема, до того ж достатньою мірою висвітлюється в спеціальній літературі, привернемо увагу до образно-смыслових єдностей з антитезою в їх основі. Антитеза, як зазначалося вище, є фігуральним виразом металогічного плану, образний її смисл формується підкресленим протиставленням понять, думок, емоційних оцінок зображуваного. Супозицією двох значень антонімічного плану досягається не тільки інтенсифікація їх смислів, але й виникнення певного спільного смислу, як, наприклад, у традиційній антитезі

життя — смерть, яку образно розвиває В. Сосюра: «*Так смерть народжує життя, щоб смертю смерть попрать*». Спільну з антитезою ознаку контрастності має оксиморон, що будується на поєднанні понять, які виключають одне одне (у ліриці Ірини Жиленко: «*живуть же люди і не живши*»). Обидві наведені ілюстрації фігур антитези належать до афористики, де прийом контрасту застосовується особливо часто. Наведемо ще кілька характерних для української поезії означеного періоду афоризмів відповідного типу: «*Лиш правда є вічна, а то все трава*» (П. Тичина); «*Цінує розум вигуки прогресу, душа скарби прадавні стереже*» (Л. Костенко); «*Як немає криниць — і росинка свята*» (П. Скунець). Подібну антитезну структуру нерідко мають назви поетичних творів чи збірок («*Сталь і ніжність*», «*Тиша і грім*», «*Любов і ненависть*», «*Корінь і крона*», «*Мить і вічність*» і т. ін.) — з актуалізацією наявних у мові протиставлень або формуванням антонімів на образно-символічній основі. Сміслова цілісність і в антитезних структурах, як і в інших різновидах фігуральних виразів, ґрунтується на особливій взаємодії референції та оказіональних сем, актуального і віртуального.

Мова дає в розпорядження автора різні способи художнього означування зображуваних явищ і постійно збагачується образно-смісловими єдностями різної структури (від словосполучення до тексту твору і навіть ідіостилію мовної особистості), серед яких чільне місце посідають утворення фразеологічного рівня, які експлікують естетичну оцінку різноманітних фрагментів дійсності і є особливими знаковими одиницями мовної картини світу.

Література

1. Бабич Н. Сила мовленого слова. — Чернівці, 1996. — 176 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — 616 с.
3. Довгалецький М. Поетика. Сад поетичний. — К., 1973. — 435 с.
4. Дюбуа Ж., Пир Ф., Эделин Ф. и др. Общая риторика. — М., 1986. — 392 с.
5. Ермилова Е. Метафоризация мира в поэзии XX века // Контекст-1976: Литературно-теоретические исследования. — М., 1977. — С. 160–177.
6. Єрмоленко С. Нариси з української словесності. — К., 1999. — 431 с.
7. Калашник В. Естетичний аспект розвитку мови: здобутки української поетичної фразеології та афористики // Вісник Харківського національного університету. — 2000. — № 491: Традиції Харківської філологічної школи. До 100-річчя від дня народження М. Ф. Наконечного. — С. 608–612.

8. Лисиченко Л. Мовна картина світу та її рівні // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. — Т. 6. — Х., 1998. — С. 129–144.
9. Мариньчак С. Художній текст як особлива форма комунікації та його вплив на особистість // Філологічні студії. — № 2. — Луцьк, 1999. — С. 68–72.
10. Потебня О. Естетика і поетика слова: 3б. — К., 1985. — 302 с.
11. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б. А. Серебrenников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова и др. — М., 1988. — 216 с.
12. Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 10–30-х рр. ХХ ст. — К., 2000. — 154 с.
13. Ужченко В. Образи рідної мови. — Луганськ, 1999. — 215 с.
14. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів: У 50 т. — Т. 31. — К., 1981. — С. 54–119.
15. Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. 1984: Художественная картина мира. Перекресток искусств. 20 лет содружества наук в познании творчества. — Л., 1986. — 281 с.
16. Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1982. — 461 с.

2001

Мова поезії і картина світу

Терміном *поезія* в сучасному його розумінні звичайно позначають віршову, а не всю словесно-художню творчість, що властиво давнім поетикам, починаючи з часів античності. Останнє значення наявне, зокрема, в означенні *поетична* стосовно мови художньої літератури, уживаному й тепер як синонім до слова *художня*. У цій статті ставимо за мету розглянути характерні особливості мови поезії як вербального мистецтва специфічної, віршової форми, поділяючи думку про належність такої форми до «універсальних явищ людської культури» [15: 80]. Притаманна мові поетична функція виступає домінантою й виявляє себе найвиразніше саме в мовній тканині різноманітних творів, що породжені уявою поета.

Будь-яке дослідження поезії не може залишати поза увагою вербальної її форми, а розгляд поетичної (не тільки у вузькому, а й ширшому значенні) мови неминує висувати питання про її зв'язок із мовою природною як основним засобом спілкування. Висвітлюючи своєрідність мови в теоретичному аспекті, К. Бюлер поряд із репрезентатив-

ною мовною функцією ставить функції експресії та апеляції, визначаючи їх як незалежні змінні. При цьому підкреслюються особливості кожного функціонального різновиду в їх зіставленні й наголошується відмінність структурних законів мовної репрезентації, мовної апеляції, мовної експресії [1: 37–38]. Дослідник торкається й питання про мовний твір, зокрема про мовний твір мистецтва, мовна інтерпретація якого, на його думку, завжди орієнтована на оформлення й часто на унікальне, гранично точне оформлення та словесне вираження [1: 55]. Виділення в тексті праці, на яку робимо посилання, слів *оформлення* та *унікальне* вказує на принципову важливість мовної форми для розуміння феномену поезії.

Про поетичну мову як спеціальний об'єкт наукового дослідження у вітчизняній філології на ґрунті усвідомлення мистецтва поезії не лише як однієї з форм духовної діяльності людини, але і як засобу духовно-практичного пізнання світу можна говорити від часу появи фундаментальних праць із теорії словесності О. Потебні. На особливу увагу заслуговує потебнянська ідея символічності поетичного слова. Ґрунтуючись на понятті внутрішньої форми слова, та ідея трактує художнє слово як двопланове, таке, що, з одного боку, співвідноситься з лексичною системою мови й матеріально збігається з її елементами, а з другого, поетичною формою, внутрішнім змістом і художнім смислом спрямовується на символічну структуру конкретного твору. Адже в поезії слово, як і мова в цілому, стає для мислення матерією, що «перероблюється ним в ідеї», а також «стимулює і породжує нові ідеї» [3: 365]. Відповідно поетична ідея, на думку О. Потебні [10], є своєрідним словесно-структурним елементом, який можна пізнати, «розшифрувати» лише при аналізі твору внаслідок глибокого проникнення в його мовну форму.

Вивчаючи мову поезії, важливо зважати на продуктивний, а не репродуктивний характер поетичної творчості. Якщо для мови характерним є відбиття дійсності, зв'язок із зовнішньою реальністю, то мова поезії, насамперед лірики, репрезентує ідеальну модель дійсності у свідомості поета, відсуваючи реальну дійсність на задній план. На це вказують, зокрема, філософи, що роздумують над сутністю поезії: «Поезія є вириванням за рамки конвенції світу як “суцього”. Це завжди спроба вловити щось принципово несхоплюване ні у слові, ні у чомусь іншому»; «Поезія нагадує ілюзію чи сон у порівнянні з реальною й крикливою дійсністю, у котрій ми ніби живемо»; «Поезія стоїть перед нами не як засіб, яким хтось хоче щось сказати. Вона самодостатня. А тому вона повністю є словом!» [2: 218, 347, 386]. Однак поетичність не є суто ілюзорною, невловимою, оскільки матеріалізується в мовній формі, появу якої зумовлює.

Слово, яке лінгвісти вважають основною значущою одиницею мови і яким іноді, як це видно і з наведеної вище цитати, позначають саму поезію, є формою людського буття. «Людство живе в слові, — зазначає В. Кожин, — так само активно й реально, як і в світі речей» [6: 322]. Література, у тому числі поезія, художньо трансформує саме цю форму буття людства — слово. У поетичному творі воно виступає і матеріалом, і предметом, що й становить методологічну засаду сучасних лінгвопоетичних досліджень, спрямованих на пізнання своєрідності словесного вираження художнього світу творчої особистості.

Оскільки поетична мова матеріально в основному збігається з мовою загального вжитку, «непоетичною», постає питання про співвідношення в поезії власне **мовного** і **творчо-поетичного**. Статті, присвячені цій темі, Ю. Лазебник дав промовисту назву: «Поет у мові та мова в поеті» [7]. Автор виділяє в поетичному тексті два суб'єкти — мову та поета, що й бере за основу подальшого аналізу мовної репрезентації кожного з названих суб'єктів. Щодо першого (мови), то дослідник висуває думку про *авторреалізацію* в поезії мови як картини світу, а мову (мовлення) поета він кваліфікує як породження егоцентризму поетичної свідомості [7: 64]. Якщо для мови, уживаної поетом, надто важливою є епістемічна функція і вона з пізнавального погляду є мовою явищ, то для поетової мови базовою стає функція евристична, і відповідно вона (мова поета) є мовою сутностей, здатною моделювати значення ірреального, уявного. Будучи виявом людського фактора у мові чи не найбільшою мірою, мова поета стає його рупором, виразником творчого здобутку: «Мовні засоби, що реалізуються тут, не надаються мовою-“світом”, але вербуються суб'єктом згідно зі своєю концептуально-мовною здатністю. В основі мовленнєвої компетенції поета лежить його тезаурус — відображений та упорядкований у свідомості лексикон, у принципах структуризації якого зафіксована ієрархія смислів та цінностей, яка є релевантною для поета» [7: 65–66]. Отже, мова поезії не є звичайним набором мовних засобів, передусім лексико-фразеологічних, і слід її кваліфікувати як якісно нове лінгвальне явище.

У віршовій мові вживане поетом слово трансформується, набуває естетичних якостей і стає конструктивним елементом художнього змісту. При цьому поетичне слово має лише «слабкий ореол зв'язаності з денотативним позамовним простором» [11: 34] і характеризується наявністю егоцентричних ознак, на яких і ґрунтується його естетична значущість. Відходячи від стереотипу, митець одухотворяє матеріальне слово практичної мови новою ідеєю і тим самим естетично перетворює його. Слововживання у мові поезії є по суті словоперетворенням, формуванням і виявом поетичної семантики. «Намагаючись подолати опір матерії мови, — відзначає Л. Ставицька, — поет ніби фіксує на папері

цей двобій із словом, творить нові естетичні цінності, які в апперцептивному полі читацького сприйняття будять нові слова, нові вербальні тлумачення, ті поетичні мікросвіти, що вливаються в духовне ество людини» [13: 16]. У монографії, присвяченій вивченню естетичних властивостей слова в українській поезії 10–30-х рр. ХХ ст., дослідниця виділила три основні лінгвопоетичні параметри слова у віршовому тексті: безпосереднє зосередження поезії на слові, семантичне ускладнення та естетична актуалізація лексичної одиниці, подолання звичайного смислу слова як засіб формування й вираження поетичної ідеї. Поетичне слово, будучи пов'язаним із матеріально-чуттєвою дійсністю, здатне «відкривати у цій дійсності невідомі мові смислові цінності», а також моделювати «семантику можливих світів, що зрештою адекватні онтологічній сутності поезії як іншій, самоцінній реальності» [13: 18]. Саме таке розуміння сутності мови поезії та художнього слова як базового її компонента дозволяє з'ясувати особливості зв'язку поетичної творчості з картиною світу.

Дослідник поезії не може не зважати на втілений у її словесній формі образ світу, авторську інтерпретацію світу — реального й уявного. Для пізнання своєрідності поетичної мовної картини світу важливо з'ясувати її місце серед інших картин світу з визначенням типових ознак кожної. Розрізняють концептуальну і мовну картини світу з віднесенням до першої сукупності знань про світ, до другої — означування основних елементів концептуальної картини світу та експлікації її засобами мови [12]. Рівні мовної картини світу розглядає у спеціальній статті Л. Лисиченко [8]. Загальне поняття картини світу ґрунтується на розумінні численних індивідуальних цілісних картин, що засвідчують результати пізнавальної та мовотворчої діяльності людини. До цілісних картин світу, до яких відносять міфологічну, релігійну, філософську, фізичну тощо, належить і поетична картина суб'єктивних світів. Відбиваючи традиції художнього пізнання дійсності й сучасні творчі пошуки в поезії, поетична мовна картина світу акумулює естетичні цінності й наочно демонструє розвиток мови в естетичному напрямі [5]. Для неї характерне наповнення символами, особливо національними, трансформованими народними образами, авторськими актуалізаціями й естетичними оцінками, уведеними в контекст культури. У формуванні поетичної картини світу важливу роль відіграють соціальні параметри функціонування поезії та характер читацького її сприйняття.

Мова поезії не є звичайним складником мовної картини світу, остання становить лише тло картини поетичної, формованої не просто засобами мови, а естетичними знаками. Однак мовна картина світу як ядро культури певною мірою присутня і в поетичному тексті. Поетична сфера діяльності людини (словесно-художня творчість і сприйняття

мистецтва слова) перетинається з міфологією, філософією, іншими картинами світу, у тому числі дитячою. Структурна семантика поетичного слова подібна до семантики слова взагалі, у якому О. Потебня розрізняв два типи значень — найближче, «народне», і подальше, «особисте», «відмінне якістю і кількістю елементів» [9: 9]. Індивідуальна картина світу становить єдність «особистого» і «народного», що можна віднести також до поетичної картини світу, де перевагу має «особисте».

Віршова мова образно моделює світ, адже взагалі «світ мистецтва складається з відносно малих і простих знаків великого світу» [10: 125]. Тому увага дослідників поетичного слова зосереджується на виявленні та аналізі структурних елементів поданої у творі (ширше — у поезії в цілому) образної моделі світу [4: 358–368; 5; 13; 14]. При наявності деяких узагальнених образів, здебільшого символічного наповнення, мова поезії має індивідуальний характер і становить науково-пізнавальний інтерес передусім на рівні ідіостилю. Сказане підтверджують і назви нарисів С. Єрмоленко про українських поетів: «Неокраєне крило Шевченкового слова», «Мінливе й вічне слово поезії Максима Рильського», «Біль слова Євгена Маланюка», «Вогнистий, спраглий “добридень!” Івана Драча» та ін. [4]. Водночас створений поетичною мовою віршовий текст слід розглядати як мовно-естетичний знак національної культури.

У поезії (її творенні та сприйманні) і відповідно поетичній картині світу можна визначити вісь психологічної та духовної орієнтації [16]. Якщо психологічна орієнтація має загалом спонтанний характер і може належати до підсвідомого та вродженого, то орієнтація духовна передбачає свідому творчу активність, що вимагає від людини напруги й зусиль. Естетичне прочитання належного до поезії віршового тексту, розкодування його символічної мови є так само актом творчості, як і написання віршів.

Література

1. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. — М., 1993.
2. Возняк Т. Тексти та переклади. — Х., 1998.
3. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. — М., 1985.
4. Єрмоленко С. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). — К., 1999.
5. Калашиник В. Образно-смысловая єдність як засіб і знак у поетичній мовній картині світу (див. у цьому збірнику).
6. Кожинів В. Литература и слово (методологические заметки) // Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти акад. В. В. Виноградова. — Л., 1971. — С. 320–328.

7. Лазебник Ю. С. Поет у мові та мова в поеті // Мовознавство. — 1992. — № 1. — С. 63–69.
8. Лисиченко Л. А. Мовна картина світу та її рівні // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. — Т. 6. — Х., 1998. — С. 129–144.
9. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Ч. 1, 2. — Харьков, 1888.
10. Потебня О. О. Эстетика і поетика слова: 36. — К., 1985.
11. Ревзина О. Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту // Очерки истории языка русской поэзии XX в.: Поэтический язык и идиостиль. — М., 1990.
12. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б. А. Серебrenников, Е. С. Кубрякова, В. И. Поставалова и др. — М., 1988.
13. Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 10–30-х рр. XX ст. — К., 2000.
14. Шевченко М. В. Семантичний та текстотворчий потенціал лінгвокультурем в українському поетичному мовленні: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — К., 2002.
15. Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987.
16. Ярмусь Р. Духовність українського народу. — Вінніпег, 1983.

2003

Мовностилістичні особливості художньої критики Марії Білоус-Гарасевич

Здобутки багаторічної плідної літературної діяльності Марії Білоус-Гарасевич, званої й глибоко шанованої за кордоном, зокрема в українській діаспорі США, до України в більш-менш повному обсязі прийшли відносно недавно. У 1998 році на американській землі коштом авторки було видано великий (на 768 сторінок) том її вибраних творів під промовистою назвою «Ми не розлучались з тобою, Україно» [1]. Письменниця подбала й про те, щоб ця книга потрапила до якомога більшої кількості читачів — будівничих незалежної Української держави, про яку мріяли, в ім'я якої жили й діяли герої численних її літературно-критичних праць. А п'ятьма роками пізніше, 2003 року, вже в Києві виходять за тією ж назвою другий і третій томи цього унікального видання [2; 3]. Марія Білоус-Гарасевич є насамперед літературним

критиком, основу її творчого доробку становлять статті, нариси, есе, літературні портрети. Дослідницький метод критика Яр Славутич визначив як інформативно-аналітичний, а стиль відповідних творів як ясний, недвозначно зрозумілий [1]. До цих об'єктивних характеристик варто, з нашого погляду, додати естетичне позначення авторських літературно-критичних оцінок, особливо стосовно аналізованої поезії.

З творчою діяльністю Марії Білоус-Гарасевич пов'язане означення критики як художньої (поетичної). На одному з ювілейних вечорів письменниці поет-лірик Олекса Веретенченко сказав: «Існують в літературі такі жанрові означення, як драма, поезія, проза, поезія у прозі, але Марія Гарасевич вибила тільки їй властивий стиль поетичної критики. Дійсно, красі її вислову немає меж» [1: 52]. Аналогічну думку висловлює й літературознавець Оксана Сліпушко в передмові до другого тому видання: «Сама пані Марія зізнається, що вона вибрала стиль художньої критики, у якій би людинолюбство взагалі, любов до письменника зокрема, і насамперед зрозуміння твору не в розважальному аспекті, а лише в його суті, ідейності, художніх засобах, вартості даного літературного твору було б головним. Треба сказати, що власне Марія Гарасевич сформувала цей стиль. Такий підхід виявився цілком позитивним і цікавим для читача» [2: 13]. У цій статті робимо спробу розглянути характерні мовностилістичні засоби художності в належних за змістом до літературної критики текстах Марії Білоус-Гарасевич, що ввійшли до тритомника «Ми не розлучались з тобою, Україно». Вище зовсім не випадково йшлося про тих, кому були присвячені літературно-критичні праці, як про героїв відповідних творів, оскільки вони не просто були об'єктом наукового аналізу, а поставали перед читачем у мистецькому вимірі чутливого до талановитого поетичного слова справжнього його цінителя.

Характеризуючи творчість Марії Білоус-Гарасевич як літературного критика, Оксана Сліпушко у згаданій нами раніше передмові вказує на досить широкий спектр зацікавлень авторки й відзначає передусім афористичність визначення нею суті таланту видатних творчих особистостей [2: 13]. Саме такими лаконічними формами, місткими змістом і смислом, є, наприклад, визначення знакових постатей в українській культурі: Тараса Шевченка — як *«вічної людини, чий дух витас у кожному з нас»* [1: 59]; Лесі Українки — як *«геніальної поетеси, яка гордо ступає у вічність з серцем вільнішим, ніж у всіх людей»* [1: 81]; Івана Франка — як *«велетня духу, велетня думки й прагнень, велетня творчої спроможливості, велетня праці, людини великого серця й символу українського народу-трудоаря»* [1: 88]. Схильність до афористичного вислову помітна у багатьох творах Марії Білоус-Гарасевич, афоризми письменниці не тільки подають узагальнені оцінки описуваного, але

й виражають її життєві орієнтири та творче кредо. Сказане можна проілюструвати хоча б такими прикладами: *«Хто родився покликаний покласти життя для ідеї — не змарнує його»* [1: 325]; *«Життя не має меж у своїй багатогранності, як не має меж і глибина та відмінність сприйняття його людською душею»* [1: 349]. Поряд з актуалізованими фразами публіцистичного характеру на зразок наведених вище можна знайти також власне поетичні афоризми, як-от: *«Письменники — найцінніша оздоба в короні всього мистецтва...»* [2: 166]. Покладений в основу афористичного вислову художній образ відзначається свіжістю, оригінальністю, вишуканістю, що свідчить про безумовний мистецький дар творця афоризму.

Дослідники творчості літературних критиків пов'язують її здебільшого з публіцистичним стилем, орієнтуванням на масового читача, що зумовлює широке використання експресивних мовних засобів відкритого, агітаційного характеру. Ознаки публіцистичності характерні як для літературно-критичних статей, так і для промов, листів тощо, особливо в ХХ ст. [6: 83]. Публіцистичний стиль водночас послуговується емоційно забарвленими засобами оцінності, що нерідко набувають і художньої значущості. Найбільшою мірою це стосується літературно-художнього есе з його невловимістю жанрових рамок [6: 84] та присутністю в ньому авторського «я», чому сприяють і відповідні мовні засоби [5: 229]. Якщо публіцистичність тексту досягається, на думку Світлани Ермоленко, «завдяки влучним характеристикам, епітетам, нагнітанням оцінок, лексично-семантичним повторам» [4: 307], то естетична його вартість забезпечується використанням різноманітних мовних засобів, у тому числі названих, як художніх знаків. Емоційне сприйняття описуваних фактів і явищ зумовлює ліричний струмінь, виразну суб'єктивність оцінок і характеристик, кореговану естетичним критерієм, що наочно демонструє художня критика Марії Білоус-Гарасевич, уміщена у виданні «Ми не розлучались з тобою, Україно».

З-поміж мовностилістичних засобів для словесного означення явищ, аналізованих критиком, на увагу заслуговує насамперед епітет, адже простір художнього означування в культурі взагалі й літературі зокрема є практично безмежним. Навіть добре знайомі традиційні епітети під пером Марії Білоус-Гарасевич набувають додаткового смислу, актуалізують найважливіше, звучать по-новому. Так, авторка характеризує любов Тараса Шевченка до України як щось *«унікально велике, глибоке, величне й нестямно рідне»* [1: 61]. А ось ціле мереживо мальовничих епітетів, що відтворюють *«чарівну вроду нашої землі»*, неповторну красу України: *«Такої Божої благодаті, яка спадає до неї в рожеві світанки, чи в день тихий, прозорий, лагідний — озолочений безкраїми золотокосими полями й соняшним сяйвом, коли тремтячоніжна пісня*

жайворонка об'єднує землю з небом; чи то вечорами, чи в місячні синьо, синьо-срібні ночі розспівані над ріками, гаями, садами соловейками та нашою гарною піснею — такої Божої благодаті ніде на світі немає...» [1: 64]. Подібні лірично-патетичні пасажі в розглядуваних нами творах Марії Білоус-Гарасевич не є рідкістю. Низка епітетних структур становить образну основу й емоційно забарвлює оповідь, зокрема, в зачині статті про «Зорепад» Миколи Понеділка, де критик подає *«життєдайні пагони»*, що зродили ту книжку *«великої драми»*: *пристрасну, глибоку, ніжну любов до рідної землі — багтанної Херсонщини; золотисто-голубу прозорість жайворонкової мрійливої днини; срібні зорепадні солов'їні ночі; юне волелюбне серце; незагоєну гарячу тугу* [1: 370]. Формантами стилістико художньої критики є також епітети, що увиразнюють окремі деталі, факти, явища оцінно-естетичним значенням, наприклад: *шедевр-чудо* — про «Лісову пісню» Лесі Українки, *болючо-нуртуюча* — про Мавку, *тасмничо-розкішні* — про волинські праліси [1: 76]; *розрахристани* — про роки Першої світової війни [1: 321]; *міжобрійна* — про поезію Ганни Черинь [1: 406] та ін. У широкому вживанні індивідуально-авторських епітетів виявляється взаємодія властивого літературній критиці науково-публіцистичного стильового різновиду з художнім.

Значна частина оцінок Марією Білоус-Гарасевич літературних явищ виражена яскравими метафорами, що є ніби відлунням образно-символічної мови автора. Проілюструємо цю думку характеристикою поетичної збірки Теодора Курп'їти в есе «Любов — вічна»: *«Безмежна любов у поета асоціюється з кольором безмежного неба — як одному, так і другому ні кінця, ні краю немає, і сльози його, що ллються з до краю зболілого серця, розцвіли блакитними трояндами, щоб ніколи не зів'янути...»* [1: 261]. Привертає увагу вміння критика проїнятися духом аналізованого твору, відчутти його емоційну напругу, як, наприклад, в оцінці оповідання Марка Вовчка «Горпина»: *«Його драматична вібрація сягає найвищої напруги й до цих пір сприймається з хвилюванням аж до фізичного болю»* [1: 245–246]. Іноді, зокрема в листах, натрапляємо на місткі афористично виражені характеристики: *«Ваша творчість — це частина вічності всіх нас»*, — до Уласа Самчука [3: 67], *«Ви один з останніх мозиканів серед недавно ще рясного цвіту письменників»*, — до Ганни Черинь [3: 105]. Однак частіше Марія Білоус-Гарасевич подає розлогі образно-емоційні оцінки, що лягають на душу читачеві: *«Любовна лірика Р. Кедря формувалася, як молоденька дівчина формується в жінку. Спочатку була наївна, грайлива, згодом набрала все глибокого звучання, аж до вислову кохання, що нерозлучне із стражданням»* [1: 290–291]. Чи не найбільше роздумує критик про письменницьку долю взагалі, і ці роздуми нерідко втілюються в худож-

ній твір-мініатюру, як цей, наприклад, фрагмент із матеріалу про Докію Гуменну: *«Либонь, письменники у своїй крилатій долі, яка то підносить їх високо в небо, то, спустивши крила, боляче кидає їх об землю, — все ж таки найщасливіші на земній планеті, бо лиш вони лишаються по-справжньому вічно живими між людьми»* [1: 312]. За змістовою цілісністю і стилістичною довершеністю останню ілюстрацію можна віднести до афористичних висловів чи принаймні співвіднести з ними. Схильність Марії Білоус-Гарасевич до афористичності стилю очевидна.

Відома думка О. Потебні щодо тлумачення міфу (перекладати з метафори на метафору) може бути поширеною і на художню літературу, насамперед поезію, де дослідник має володіти поетичним словом, а не вдаватися до перекладу мови художньої на звичайну. Правомірність саме такого підходу до аналізу літературно-художніх надбань підтверджує творча діяльність Марії Білоус-Гарасевич. Прагматичне спрямування її літературно-критичних праць не виключало наявності в них відчутних естетичних ознак, оскільки основні їх ідеї були спрямовані на відбиття в читацькому сприйманні не лише художнього світу аналізованого автора, а й естетичної оцінки того неповторного світу критиком.

Література

1. Білоус-Гарасевич М. Ми не розлучались з тобою, Україно: Вибране, 1952–1998, видання автора. — Детройт, 1998. — 768 с.
2. Білоус-Гарасевич М. Ми не розлучались з тобою, Україно. Т. 2. — К.: Аконті, 2003. — 480 с.
3. Білоус-Гарасевич М. Ми не розлучались з тобою, Україно. Т. 3. — К.: Аконті, 2003. — 320 с.
4. Єрмоленко С. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). — К.: Довіра, 1999. — 431 с.
5. Жанри і стилі в історії української літератури / В. В. Німчук, В. М. Русанівський, І. П. Чепіга та ін.; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР. — К.: Наук. думка, 1989. — 284 с.
6. Мазур Н. Есе як жанр публіцистичного стилю // Науковий вісник Чернівецького університету. — 2003. — Вип. 170–171: Слов'янська філологія. — С. 82–86.

Поетичний словотвір Яра Славутича (на матеріалі поеми «Моя доба»)

Мова поезії ґрунтується на естетично спрямованому слововживанні, що передбачає максимальне використання здатності слова до семантичного ускладнення й відповідно наповнення його віртуальним смислом. Водночас поетична мова зумовлює появу нових слів, які служать здебільшого засобом посилення художньої виразності та образності. Неологізми, до яких звичайно відносять і нові значення, і нові слова, і нові семантично цілісні словосполучення, у поетичному тексті досить часто мають оказіональний характер.

Власне словотвір поета як мовної особистості викликаний двома основними причинами: необхідністю назвати нові поняття в процесі художнього пізнання дійсності або ж потребою виділити певні відтінки смислу, дати свою оцінку зображуваного. У цьому зв'язку поетичні неологізми-слова розглядаємо як засіб акцентування, з одного боку, нового смислу, а з другого, авторського ставлення до художньо відтворюваних предметів, подій, явищ, станів. Стилїстичні функції лексичних новотворів у поезії не обмежуються їх участю у формуванні колориту розмовності чи книжності, а визначаються також їх особливою роллю в досягненні ефекту несподіваності та свіжості образу, що для поетичної мови є надзвичайно важливим.

Словотворчість, що належить до характерних ознак української поезії ХХ — початку ХХІ ст., має кількісні і якісні відмінності на рівні окремих ідіостилів. Серед творців поетичних неологізмів у минулому столітті найпомітнішим був Павло Тичина, чиї новотвори привертали увагу не одного дослідника. Показовим є те, що саме з дослідження його поезики починав свою наукову діяльність видатний представник започаткованої Олександром Потебнею Харківської лінгвістичної школи Юрій Шевельов. Значний інтерес, зокрема в аспекті поетичної неології, становить і творчість старійшини сучасної української поезії, одного з найактивніших борців проти тоталітаризму в ім'я незалежності України — Яра Славутича.

Важливою рисою поетичного ідіостилю Яра Славутича є передовсім творення нових слів, що має на меті як суто стилїстичні завдання експресивно-емоційного плану, так і пристосування відповідного слова до умов віршового тексту. У цьому переконують нас, зокрема, спостереження над численними неологізмами поеми «Моя доба». Над автобіографічною поемою на 625 октав Яр Славутич працював понад 20 років (1957–1978). Це найбільший ліро-епічний твір поета, своєрідний художній літопис життя автора та його покоління. У словниковому складі пое-

ми ми виявили понад 200 лексичних новотворів, які постали на ґрунті традицій українського поетичного словотвору й переважно є словотворчим здобутком автора.

У поемі «Моя доба» Яр Славутич активно використовує слова стислої морфемної структури (дещо відмінної від загальноновживаної форми), які в 11-томному академічному Словнику української мови звичайно характеризуються як застарілі чи вживані рідко: *змага, звага, визвіл, окрай, навпрост* і т. ін. Слід зазначити, що перші два є ключовими в мові поета, причому слово *змага* частіше подається у трансформованому вигляді — у формі чоловічого роду: *звятияжений змаг* [5: 73, 129]¹, *правди змаг* [5: 74, 135] тощо. У тому ж стилістичному плані вживаються й авторські новотвори: *буваль* [5: 129, 408], *висмага* [5: 158, 552], *нестрим* [5: 98, 252], *ошати* [5: 118, 354], *п'ялиивий пахіт* [5: 94, 235]. До цієї групи відносно також утвори узагальнено-збірного значення з подовженим м'яким приголосним: *байдужжся* [5: 105, 286], *будення* [5: 106, 295], *окличчя* [5: 61, 70], *покрижжся* [5: 165, 586], *пристрасне спахання* [5: 104, 282]. Семантика збірності властива й деяким неологізмам, утвореним від двох основ: *буйноросся* [5: 106, 293], *буйнозілля* [5: 105, 286]. Розглянута вище група становить основу найбільш динамічних словесних одиниць, модифікованих чи утворених Яром Славутичем.

Семантично місткими є й такі суфіксальні утворення, як *полум'яр* [5: 160, 562], *яскрінь* [5: 73, 128]. Новотвори такого типу, хоч і наділені номінативною функцією, задовольняють, на думку Л. Булаховського, головним чином психологічні потреби — «освіження експресивності слова, бажання надати виразові специфічної емоційної забарвленості» [1: 363]. З ними пов'язаний ефект несподіваності художнього висловлювання.

Серед нових слів, наявних у поемі «Моя доба», є досить вдалі, з нашого погляду, дієслівні номінації, утворені афіксальним способом. Такими є, зокрема, дієслова в наведених нижче мікроконтекстах: *серця навогнує* [5: 146, 495], *розвогниш дар* [5: 111, 319], *поля зернила* [5: 158, 554]. Чимало в поетичній мові Яра Славутича оригінальних віддієслівних означень: *буття знебуле* [5: 100, 263], *неначе стояне в міцнім вині* [5: 92, 224], *стрясена Москва* [5: 171, 616], *мрії приваблі* [5: 66, 94] і т. ін. Подібні враження справляють також авторські відіменникові означення: *вікняні шибки* [5: 62, 72], *дунаве коло* [5: 104, 284], *супостатий* [5: 69, 110] тощо. Зберігаючи змістовність, уживані поетом нові

¹ Тут і далі в посиланнях на текст поєми «Моя доба»: позиція в списку літератури, сторінка, номер строфи (октави).

слова загалом характеризуються природністю звучання, переважно не мають відтінку штучності.

Відносно широким є ряд прислівникових новотворів, орієнтованих на актуалізацію характеристики певних дій. Прикладами можуть бути прислівники в авторських контекстах: *вулканно вибухнув* [5: 95, 239], *прорвавши зважно темряви завісу* [5: 96, 242], *стою німовно* [5: 167, 598], *посвятно ширить січовий звичай* [5: 146, 495] і т. ін. Власне значення дії та її характеристики наявне і в індивідуально-авторських найменуваннях осіб: *визнавець пращурів* [5: 105, 286], *впевнених відчайців* [5: 99, 257]. Основна роль відповідних номінацій полягає в увиразненні загальновідомого, наданні йому відтінків незвичності.

Надзвичайно багатим і розмаїтим є корпус складних слів, утворених Яром Славутичем. Частину з них ми наводили вище, деякі їх різновиди розглянемо тут. Складні слова-неологізми в поемі «Моя доба» виконують здебільшого характеристичну функцію і є водночас своєрідними естетичними знаками, наприклад: *широкосяйний світ* [5: 106, 295], *вогнегронний жар* [5: 98, 254], *поети правдомовні* [5: 118, 353], *повнощедрий соняшний розмай* [5: 98, 255], *стопромінний стяг* [5: 101, 268], *червонобрамна храмів позолото* [5: 101, 268], *правдоносний вир* [5: 137, 447], *самопосвятно* [5: 105, 286]. Певна кількість відповідних утворень має прикладкову структуру, однак характеризується смисловою цілісністю й стилістичною значущістю піднесено-поетичного або знижено-сатиричного забарвлення: *ясновельможно-добрий* [5: 167, 597], *буряно-крутий* [5: 148, 504], *самоцвіти, хвильно-опалеві* [5: 119, 356], *пахуче-наливні* [5: 80, 161], *зухи-москалі* [5: 169, 609], *в гулагах-муках* [5: 172, 621], *нетрі-бездороги* [5: 84, 182] та ін. Складне за будовою означення в такому, наприклад, авторському контексті: *кубістично-індустрієйні снасті* [5: 9, 49] — має відтінок іронічності.

Іноді в Яра Славутича неологізм постає в процесі пошуку рими: *життя, мов каравела, плавле* [5: 79, 156] — рима до *Павле*. Але це є швидше винятком, оскільки практично завжди присутній змістовий момент і виразна стилістична настанова. Авторські номінації в межах тексту поеми звичайно виконують номінативну та стилістичну функції. «Лексикон суб'єкта лінгвокреативної діяльності, — підкреслює С. Голік, — є не просто словник як список слів, а компонент мовної здатності людини, який включає поряд з цілими словами і частини слів, а також формо- і словотворчі моделі та правила сполучення слів у синтагматичній послідовності для вираження конкретного номінативного завдання» [2: 73]. Саме таким є в цілому неословник Яра Славутича, що наочно демонструє мова поеми «Моя доба». Звернені іноді до інтелекту, а частіше орієнтовані на чуттєве сприйняття, неологізми поета загалом є творчим здобутком, вони мають експресивно-емоційні властивос-

ті й естетичне позначення [3: 60]. Надзвичайно плідний словотворець і тонкий стиліст, Яр Славутич мав підстави назвати головного героя поеми «Моя доба», прототипом якого був сам, гранословом. Справедливою є думка, що «словесне поетичне новаторство є засобом оновлення мови, її поетизації» [4: 70]. Яр Славутич своєю поетичною творчістю активно сприяє оновленню та поетизації української мови.

Література

1. Булаховський Л. А. Виникнення і розвиток літературних мов // Вибрані праці: У 5 т. — Т. 1. — К., 1975. — С. 321–470.
2. Голик С. Деякі когнітивні аспекти індивідуальної авторської номінації (на матеріалі префіксальних похідних) // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: Зб. наук. праць. — Вип. 3. — Ужгород, 2000. — С. 71–74.
3. Калашник В. С. Особливості слововживання в поетичній мові: Навч. посібник. — Х., 1985.
4. Сучасна українська літературна мова: Стилістика. — К., 1973.
5. Славутич Яр. Твори: У 5 т. — Т. 2. — К. — Едмонтон, 1998.

2004

Концепт «доля» в поетичній картині світу Тараса Шевченка

У новітньому мовознавстві дослідники все частіше торкаються питань про концептуальну й мовну картину світу, роль людського чинника в їх створенні та загалом у мові. Важливого значення в цьому контексті набуває проблема індивідуальної мовотворчості, зокрема художньої. Здобутки поета як мовної особистості, що творить естетичні цінності, не стільки є відбиттям відповідних його часові концептуальної та мовної картин світу, скільки своєрідним художнім світобаченням, індивідуально поетичною картиною, яка трансформує й доповнює зміст інших картин світу в людській свідомості.

Для пізнання особливостей поетичного світу, створеного уявою митця за допомогою слова, важливе значення має з'ясування змістового та смислового наповнення базових складників досліджуваної художньої системи — концептів, що поєднують образні уявлення, поняття й настанови автора щодо описуваних явищ. Саме з образів та понять вибудовується **концептуальна модель світу**, певне концептуальне утво-

рення, що визначається науковцями як **картина світу**. Стосовно художнього світосприйняття, як і релігійно-міфологічного сприйняття світу, поняття картини світу постає загалом у процесі культурологічного осмислення цих своєрідних сфер духовної діяльності людини на основі зовнішніх рефлексій над ними, зокрема лінгвостилістичного аналізу вербальних контекстів уживання стрижневих понять з метою виявлення семантичних трансформацій лексичних позначень останніх, а тим самим наближення до розуміння формованих автором поетичних значень і смислів.

Поняття долі, широко репрезентовані в поезії, особливо народній, генетично пов'язані зі слов'янською міфологією, де доля втілювала уявлення про успіхи та щастя, даровані Богом, і цим своїм значенням навіть збігалася з первісною семантикою назви надприродної сили. У міфологічних і пізніших фольклорних текстах поряд із доброю долею як уособленням щастя виступає доля зла, лиха, що символізує відповідно нещастя, біду, безталання. Контрастне зіставлення долі щасливої і нещасливої має місце насамперед у творчості тих письменників, які використовують засоби міфопоетики й відчутно спираються на традиції фольклору. До таких митців належав і Тарас Шевченко, у поезії якого авторські художні ідеї та образи органічно зливалися з народними думками й почуттями.

Визначаючи сутність Шевченкової народності як відбиття прагнень народу, дослідник мови поета з погляду стилістичного розвитку української літературної мови та мови художньої В. Ващенко звернув увагу на «слова, в яких саме це вкладено у вигляді згустків, сконцентровано й продемонстровано, на фоні певних поетичних контекстів» [2: 232]. Серед слів, що наочно демонструють невіддільність авторського світовідчуття від народного, лексема *доля* в поетичному словнику Т. Шевченка є чи не найпомітнішою. Водночас у відповідному слововживанні чимало авторських актуалізацій і семантичних наросень, що беруть участь у формуванні індивідуальної художньої картини світу.

Найчастіше творча уява Кобзаря малює образ рідного краю: *Україна* (201 мікроконтекст), а також варіанти *Україна* та *Вкраїна* (відповідно — 33 і 28 уживань). Концепт «доля» представлений у творах Шевченка 208 слововживаннями. Базовими в ідіостилі поета є також вербальні знаки таких концептів, як «слово» (178 мікроконтекстів), «воля» (129 слововживань), «правда» (126 уживань). Слова на позначення особливо важливих для автора понять, насамперед *Україна* та *доля*, нерідко подаються у формі звертань, що є в українській мові ефективними засобами інтимізації, оскільки зближують поета із зображуваним і сприяють уведенню читача в коло почуттів і настроїв митця.

Звертаючись до своєї долі, Тарас Шевченко наголошує на нерозривному її зв'язку з долею батьківщини. У написаному на самому початку заслання вірші «А. О. Козачковському» він ставить поряд звертання до посланої йому долі та країни своєї: «*О, доле моя! Моя країно! Коли я вирвусь з цієї пустині?*» [8: 390]. Гіркота усвідомлення втрати волі, що так відчутна в питанні, яким доповнено ті звертання, засвідчує страждання поета не лише як засланця, але й як представника поневоленого народу. Не випадково Л. Булаховський перше звертання (*доле моя*) вважає епітетом-прикладкою до власне звертання *моя країно* [1: 582]. Справжня суть, бажане обличчя долі для Шевченка взагалі не існують поза волею, тому він іноді об'єднує ці поняття як дуже близькі й взаємозалежні, семантично співвідносні з прикладковою сполукою *щастя-доля*: «*Де поділась доля-воля, Бунчуки, гетьмани?*» [7: т. 1: 64]. Та й своє підневільне становище, розлуку з батьківщиною поет характеризує як *проспівану волю*, звертаючись до неприхильної до нього долі (поезія «Г. 3.») з нагнітанням відповідних форм та додаванням названої розгорнутої прикладки: «*Доле! Доле! Моя проспівана воле!*». Отже, на тверде переконання поета, щасливою доля може бути лише у вільної людини.

Відомо, що мотив долі, переважно безрадісної, нещасливої (сирітської, наймитської, рекрутської тощо), є провідним в українській народній поезії. У Тараса Шевченка, якому випало стільки горя, поневірянь, принижень, цей мотив так само досить відчутний, і слово *доля* в його поезії часто супроводжується негативною оцінкою, пейоративними епітетами, наприклад: «*Як же тебе не проклинать, Лукавая доле?*» [7: т. 2: 17]; «*Доленько моя! Глянь на мене, чорнобриву, Моя доле неправдива, Безталанна я!*» [8: 453]. Подібні емоційні означення має також синонім *талан*, уживаний у формі звертання: «*Ой талане, талане, Удовиний поганій! Чи ти в полі, чи ти в гаї, Обідраний цигане, З бурлаками гуляєш?*» [8: 209–210]. Нарікання на лиху долю, знижена її оцінка в останній ілюстрації підтримується й перифразою *обідраний цигане*, що характеризує, крім того, непостійність долі, її зрадливість.

Можна знайти в поезії Шевченка й зовні нейтральні роздуми про долю, яка по-різному складається в людей. Таким видається, зокрема, початок поеми «Сон»: «*У всякого своя доля і свій шлях широкий...*» [7: т. 1: 239]. Але насправді тут ідеться про головні причини всіх страждань, недоль, оскільки подається ціла низка образів нечестивих, грабіжників, лицемірів, рабів — своєрідних «творців» своєї і чужої долі. У цьому й полягає одна з основних особливостей Шевченкового розуміння долі не лише як дару Божого, а й обраного людиною життєвого шляху.

Нерідко поет звертається до втраченої чи загалом відсутньої долі з питаннями, що мають характер риторичних: «*Доле моя, доле! Де тебе шукать?*» [8: 75]; «*Доле, де ти? Доле, де ти? Нема ніякої...*» [8: 329].

У поезії «Минають дні, минають ночі», з якої взято останній приклад, автор просить Бога дати хоча б злої долі, щоб мати сили для протесту й помсти, якщо вже не випадає жити праведним життям, будучи наділений доброю долею. Активна протидія злу і лихові — теж суттєва складова *долі* як важливого поняття в поезії Шевченка, поняття, яке великою мірою визначає сутність людського життя.

Особливо емоційно наснаженими є звертання до очікуваної долі в інтимній ліриці, сповненій глибоких почуттів високого кохання. Наприклад: «*А ти, доле! А ти, мій покою! Моє свято чорноброве, І досі меж ними Тихо, пишно походжаєш? І тими очима, Аж чорними-голубими І досі чаруєш Людські душі?*» [8: 430]. Своєю долею ліричний герой називає не тільки кохану дівчину, але й тих людей, здебільшого нездолених, яких хотів би зігріти теплом люблячого серця.

Важливе значення для сприйняття концептуального й художнього осмислення Шевченком поняття долі має його триптих «Доля», «Муза» і «Слава». У першій поезії є лише одне дорікання долі за те, що «*збрехала*», ніби з нас будуть люди після науки, та іронічне зауваження: «*Які з нас люде?*» [8: 583]. А в цілому поет висловлює вдячність долі, що стала йому «*другом, братом і сестрою*», що «*у нас нема Зерна неправди за собою*», і закликає долю йти далі шляхом чесного служіння правді та добру: «*Ходімо ж, доленько моя! Мій друже вбогий, нелукавий!*» [там само]. Цілковитим є звертання до Музи, яку автор характеризує високими епітетами *пречистая, святая, чиста, золотокрила* та ін. і яку вважає подарунком своєї долі молодій, власне, й ототожнює Музу з тим кращим, що було в його нелегкій долі: «*І я живу, і надо мною З своєю божою красою Горши ти, зоренько моя, Моя порадонько святая! Моя ти доле молодая! Не покидай мене*» [8: 584]. Надто критичним є вірш, присвячений славі, зрадливій «*перекупці п'яній*», яку, втім, автор теж називає своєю долею, звертаючись із проханням дозволити «*пригорнутись*»: «*...Мені, моя доле, Дай на себе подивитись, Дай і пригорнутись, Під крилом твоїм любенько В холодку заснути*» [8: 585]. Такий фінал вірша узгоджується із задекларованим у поезії «Доля»: «*слава — заповідь моя*». Очевидно, маємо підстави стверджувати, що Шевченко особливо цінував у власній долі причетність до поезії та визнання створеного ним.

Підсумовуючи все сказане вище, можемо відзначити як традиційність Тараса Шевченка в поетичному наповненні концепту «доля», так і авторське його наповнення новим художнім смислом. Треба, зокрема, вказати на актуалізацію поетом зв'язку долі з волею людини, а також протидії пасивному сприйняттю нещасливої долі. Заслуговує на увагу й авторське розуміння долі творчої особистості, яка має щастя спілку-

вання з Музою й можливість бути визнаною і доторкнутися до примхливої, але манливої слави.

Література

1. Булаховський Л. А. Мовні засоби інтимізації в поезії Тараса Шевченка // Вибрані праці: У 5 т. — Т. 2: Українська мова. — К., 1977. — С. 573–593.
2. Ващенко В. С. Мова Тараса Шевченка. — Х., 1963.
3. Лисиченко Л. А. Мовна картина світу та її рівні // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. — Т. 6. — Х., 1998. — С. 129–144.
4. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М., 1991.
5. Плачинда С. П. Словник давньоруської міфології. — К., 1993.
6. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б. А. Серебренников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова и др. — М., 1988.
7. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 10 т. — К., 1949–1963.
8. Шевченко Т. Твори: У 3 т. — Т. 1: Поетичні твори. — К., 1963.

2005

Пам'ятний напис письменника на книжці як тип тексту: комунікативно-стилістичний аспект

Важливою складовою сучасного мовознавства, у тому числі українського, стала комунікативна лінгвістика. З огляду на загальну спрямованість і проблематику цієї галузі філологічних студій значний інтерес становить такий різновид вербальної комунікації, як письменницький автограф — пам'ятний напис на своєму творі. Пропонована увазі читача стаття є спробою розглянути комунікативні особливості та схарактеризувати стилістичні властивості відповідних написів як певного типу тексту.

У мовознавстві під текстом розуміють послідовність словесних знаків, що відповідає таким вимогам, як зовнішня зв'язаність, внутрішня осмисленість, можливість своєчасного сприйняття, здійснення необхідних умов комунікації [3: 507]. Ефективність, правильність сприймання тексту забезпечується як його мовною матерією та смисловими акцентами в ньому, так і загальним фондом знань, комунікативним

фоном. В аналізованих нами текстах автографів багато важить стилістична впорядкованість, органічність поєднання особливостей ідіостилу письменника (адресанта) зі стильовою заданістю, яка йде від адресата.

Комунікативний аспект дослідження тексту зумовлює увагу до базових понять комунікативної лінгвістики, а саме: **дискурс**, **мовленнєвий жанр**, **мовленнєвий акт**. **Дискурс** дослідники визначають як поєднання мовленнєвих актів, яке «створює тематичні, прагматичні, функціональні “блоки”, що впізнаються, ідентифікуються учасниками спілкування...» [1: 169]. **Мовленнєвий акт** розуміється як «цілеспрямована мовленнєва дія, що здійснюється згідно з принципами і правилами мовленнєвої поведінки, прийнятими в даному суспільстві; мінімальна одиниця нормативної соціомовленнєвої поведінки, що розглядається в межах прагматичної ситуації» [1: 170]. Об'єднані метою спілкування й задумом мовця типи сукупних мовленнєвих актів, повідомлень, що є тематично, композиційно й стилістично усталеними типами текстової інформації, позначаються термінологічним словосполученням **мовленнєвий жанр** [1: 160]. Розглянуті вище поняття змістово взаємопов'язані й безпосередньо стосуються визначення теоретичних передумов комунікативно-стилістичної характеристики такого специфічного різновиду тексту, як письменницький пам'ятний напис.

У деяких працях із комунікативної лінгвістики вчення про мовленнєві жанри взагалі відносять до сфери висловлювань, що визначаються як продукти мовленнєвої діяльності, тобто до сфери текстів [4: 56]. З поняттям мовленнєвого жанру пов'язане також поняття **тактики**, яка є компонентом жанру й забезпечує його словесне наповнення та розгортання. Водночас сама тактика зумовлена обраною **комунікативною стратегією** і спрямована якраз на реалізацію останньої [2]. Між собою стратегія і тактика взаємопов'язані як рід і вид мовленнєвих дій, обидва ці поняття мають прямий стосунок до організації тексту як такого. Тактика — одне з послідовно розв'язуваних стратегічних завдань — дозволяє формувати в тексті тип відношення авторського до адресатного. У нашому матеріалі відповідний стратегічний тип внутрішньотекстових відношень можна кваліфікувати як дружньо-побажальний. Вибір тактики в цьому разі пов'язаний зі специфікою поведінки мовної особистості письменника в типових обставинах спілкування з читачем його творів, у тому числі майбутнім, з урахуванням форми, місця й часу вербальної комунікації.

Серед залишених на пам'ять письменницьких автографів значна частина має стандартну структуру: кому адресується підпис — з якою метою (на згадку, спомин і т. ін.) — авторський підпис і дата. Незважаючи на супровід назви адресата й мети означеннями, адресант у подібних написах практично не виявляє своєї індивідуальності на вербаль-

ному рівні. Можливості позначення пам'ятного напису прикметами ідіостилю мають місце у власне текстах, підготовлених заздалегідь чи створених експромтом при зустрічах, текстах, які є продуктом творчої мовленнєвої діяльності. Останні й стали об'єктом нашої уваги — насамперед із погляду їх комунікативно-стилістичних особливостей і художнього значення.

Матеріалом для цієї студії обрано понад 30 автографів Григора Тютюнника, розміщених у виданні його листування [5], а також певну частину письменницьких пам'ятних написів, адресованих авторіві статті, його колегам і друзям. За художньо-стилістичними ознаками всі аналізовані автографи поділяємо на три групи: 1) ті, в яких досить відчутним є ідіостиль письменника; 2) ті, де актуалізуються важливі риси адресата; 3) ті, що поєднують у виразових засобах суттєві ознаки обох учасників відповідного комунікативного акту. Розгляд названих груп подаємо далі.

У написах, які ми умовно відносимо до першої групи, письменник ніби продовжує те образне світобачення, яке знайшло втілення в його творах. До цієї групи, з нашого погляду, можна віднести передусім авторські написи на книжках Григора Тютюнника: «*Тож хай стеляться сині тумани над нашою осінньою долею*» (В. М. Березовому, 17.VI.1974, на кн. «Однокрил» 1974 р. видання); «*Володі Біленку — щоб в'язалася тобі, друже, любов й товариство з усіма добрими людьми*» (В. В. Біленку, 17.X.1972, на кн. «Зав'язь» 1966 р. видання); «*Любому й щирому Толі моєму і нашому, міцному, як паля в мосту — щоб не хитався той міст*» (А. Я. Шевченкові, 25.IV.1969, на кн. «Деревій» 1969 р. видання); «*Моєму щирому Анатолію Шевченку — в цю сумну жовто зрадливу осінь. З сподіванкою кращих весен і кращих осеней*» (А. Я. Шевченкові, 10.XI.1972, на кн. «Батьківські пороги» 1972 р. видання). Прикметами Григорового стилю позначені й розлогий дарчий напис на «Вирі» Григорія Тютюнника 1960 р. видання: «*Дорогому Петрові Коленському, поетові людських “вирів” і козакові, людині, на яку “вже запарили бича” критики й розкрили свої серця читачі, від імені улюбленого брата, письменника й Людини*» (31.XII.1961); і лаконічніші написи-побажання Анатолієві Михайленку на книжках відповідно «Коріння» (1978) та «Вогник далеко в степу» (1979): «*Анатолієві Михайленку — у дні березневого соку, пролісків та первоцвіту*» (2.III.1979); «*Анатолієві Михайленку — у хрещенські морози, а при сонці і з щирим серцем*» (17.I.1980).

Присутність образів письменника відчутна і в побажальних написах авторіві цієї статті: «*на світлу Долю*» (Юрій Мушкетик, 28.II.1992, на кн. «На брата брата»); «*нехай янголи завжди будуть з Вами*» (Іван Малкович, 26.XI.1997, на кн. «Із янголом на плечі»). Свій образ викори-

стовує й поетеса Ніна Супруненко в дарчому написі: «*Щиро! Світлого Вам обрїю души!*» (на кн. «На обрїї душі» 2002 р. видання). Прикладів автографів такого різновиду в нашому матеріалі досить багато.

Є підстави вважати, що подібний напис є своєрідним продовженням творчого процесу над книжкою, образною її репрезентацією. Його поява зумовлена різними ситуаціями: як попередньою підготовкою до дарування книжки з автографом, так і безпосереднім надписуванням у процесі творчої зустрічі.

Друга група письменницьких пам'ятних написів, які ми розглядаємо, адресована здебільшого знайомим автором. У текстах написів відповідного різновиду автор відходить на задній план, а головна увага зосереджується на особистості адресата. Варто зазначити, що для вибору мовленнєвої тактики створення подібного автографа багато важать додаткова інформація про адресата й конкретна ситуація спілкування.

До групи пам'ятних написів, у яких актуалізовано особистість адресата, відносимо такі, наприклад, опубліковані автографи Григора Тютюнника: «*Володимирові Васильовичу Біленку — людині з когорти високих благородством і ума світлого, — дуже вдячний за добро*» (7.IX.1979, на кн. «Коріння» 1978 р. видання); «*Нашому славному, хорошому і скромному в мудрості своїй — Володимирові Васильовичу Біленку. З повагою, пошаною і вдячністю*» (27.XI.1979, на кн. В. Шукшина «Калина червона», яку з російської переклав Гр. Тютюнник, 1978 р. видання); «*Любий-прелюбий Петю! Оце тобі в Любарцях — любому селі*» (П. П. Засенку, 18.X.1969, на кн. «Зав'язь» 1966 р. видання); «*Петрику, ти знаєш, як я тебе люблю. Зостається тільки сказати, що це й глибоко шаную твоє слово і твою душу*» (П. П. Засенку, 26.XI.1972, на кн. «Батьківські пороги» 1972 р. видання); «*Андрієві Німенку, що і в камені бачить Людину*» (на віддрукованому рукописі оповідання «Дикий»); «*Феодосію Роговому — землякові, братові й товаришеві на Полтавській землі нашій і всюди*» (15.XI.1972, на кн. «Тисячелистник», московське видання 1972 р.); «*Милому Толі, славному і скромному до мудрості*» (28.XI.1978, на кн. В. Шукшина «Калина червона»); «*Дмитрові Шупті, ласкавому і чесному в дружбі і з людьми — з почуттям товариської шани і вдячності... Увагу твою, Дмитре, треба карбувати на мармурі!*» (12.II.1979, на тій самій книжці).

В основу автографа покладено також образ із творчого доробку адресата в пам'ятному написі Сергія Соловійова на книжці «Скромний Бог»: «*Вікторові Полянецькому, який хмеліє від музики весни, дарую книжку, стоячи на порозі*» (23.XI.2003). З урахуванням науково-педагогічної діяльності адресатів подано автографи на поетичних збірках «Благословенна долі хресна путь...» В. Верховеня (2004 р.): «*Хай слова не будуть половою! Хай думки будуть, як добірне зерно! Хай ряс-*

но родить! Вельмишановному Юрію Миколайовичу на творчі успіхи і добрий спомин — сердечно» (Ю. М. Безхутрому, 9.III.2004); «Молитва» М. Козака (1995 р.): «Вельмишановному Панові Володимирові Семеновичу Калашиникові, який творить, засіває зернисто молоду долю. Україні слава! Слава Україні!» (21.XI.1995). Знання біографії адресата й ситуація (відвідини лекційного заняття в науковому семінарі) спричинили такий авторський дарчий напис поета Олекси Різниченка на його збірці «Двострунне грало» (2002 р.): «Володимире Калашинику, синові Семена і Наталі, з подякою за тепле слово про мене і за Мик. Вінграновського “Я сів не в той літак”. Чудова лекція Ваша! Дай Вам Бог усього!» (6.V.2003). Те ж саме можна сказати про віршований автограф А. Перерви на книзі «Серед білого дня» (1984 р.), адресований В. Полянецькому — на той час директорів літературного музею м. Харкова, що воював із безпідставним судовим позовом:

Знов у дамки рвуться дами,
Тож міцніш тримай весло,
Щоб ніякими судами
У болото не знесло.

У центрі уваги наведеного й подібних до нього пам'ятних написів (і віршованих, і прозових) перебуває адресат із його інтересами, життєвими клопотами, характером, уподобаннями тощо.

Досить багато серед аналізованих нами текстів таких утворів, у яких важко провести межу між адресантом (письменником) і адресатом. Такими є здебільшого пам'ятні написи друзям, близьким людям. На підтвердження сказаного можна навести автограф Олеся Гончара на першому виданні «Прапороносців», подарованому студентському побратимові, однокурсникові: «Миколі Безхутрому на згадку про літа молодії, про наш рідний ХДУ, який вчив нас великої і прекрасної науки — чесною життя» (13.XI.1947). Чимало таких пам'ятних написів залишив і Григор Тютюнник, наприклад: «Володі, моєму доброму однокашиникові й толкачівському побратиму — від щирого серця» (В. Г. Гончаренку, 18.XI.1971, на кн. «Деревій» 1969 р. видання); «Рвав я сього літа в селі липовий цвіт, любий мій Петре, та й думає: як би цей пахоц із моїх долонь однести Петрикові в Київ. Твій Грицько» (П. П. Засенку, 19.VII.1979, у московському виданні «Отчие пороги» 1975 р.); «Доброму моєму землякові і товаришеві Володі Калашиникові — на рідній землі, що щемить у нашому серці» (8.VIII.1975, на кн. «Батьківські пороги» 1972 р. видання). Щодо останнього автографа, то в ньому знайшли посвідчення розповіді адресата про ностальгію в період тривалого закордонного відрядження з притаманним Григорові Тютюннику душевним щемом у ставленні до отчого краю.

Смислова основа пам'ятних письменницьких написів нерідко залежить від характеру книжки, а також від настрою, душевного стану адресанта. Так, на книзі «Спіраль» (1984 р.), дарованій А. М. Нелюбі, Дмитро Павличко залишив афористично виражений автограф: «*Не розчаровуйтеся навіть тоді, коли видно, що все пропало*» (12.V.1988). І доповнено цей напис віршовими рядками:

А нащо голим гудзиків? Не знаєм.
Глузують з вас і кравчики й боги,
Беріть шнурки та бийтеся навзаєм.
Хай грають вам криваві батоги.

А поет Анатолій Мойсієнко на збірці паліндромів «Віче мечів» (1999 р.) залишив тому ж адресатові такий автограф: «*Вельмишановному панові Анатолію моє раколітеральне вітання*». Образів і ситуацій, які знаходять відбиття в пам'ятних написах письменників на власних творах, звичайно, дуже багато, і вони нерідко зумовлюють художню вартість цього різновиду тексту.

Навіть побіжний погляд на великий і різноманітний матеріал, яким є автографи письменників, адресовані читачам, зокрема друзям і колегам, переконує нас у доцільності всебічного вивчення цих творчих здобутків, у тому числі й насамперед їх семантико-стилістичних особливостей та естетичної вартості.

Література

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник. — К.: Академія, 2004.
2. Верещагин Е. М. Коммуникативные тактики как поле взаимодействия и культуры // Русский язык и современность. Проблемы и перспективы развития русистики. — Ч. I. — М., 1991. — С. 32–43.
3. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. — М.: Сов. энциклопедия, 1990.
4. Труфанова И. В. О разграничении понятий: речевой жанр, речевая стратегия, речевая тактика // Филологические науки. — 2001. — № 3. — С. 56–65.
5. «...Щоб було слово і світло»: Листування Григора Тютюнника / Передм., упоряд., примітки, підготовка текстів О. І. Неживого. — Луганськ: Альма-матер, 2004.

Поезія як чинник розвитку мови в естетичному напрямі

Думку про естетичний напрям мовного розвитку висловлював, зокрема, Л. Булаховський у відомій праці «Виникнення і розвиток літературних мов». Розгляд порушеного питання вчений розпочинає зауваженням: «Проблема естетичної оцінки мов складна, і підхід до її розв'язування і досі не позбавлений принаймні елементів великої умовності» [3: 446]. Серед чинників розвитку окремих мов дослідник назвав передусім критерії евфонії, важливість яких особливо відчутна в українській літературній мові (уникнення збігу деяких приголосних, спрощення певних їх груп, евфонічні чергування тощо), що засвідчують матеріали історичної фонетики української мови. Естетичну спрямованість поступу вербальної суспільної комунікації Л. Булаховський убачав і в удосконаленні фрази, посиленні вимог до пропорційності її частин та, особливо, у тенденції до урізноманітнення засобів мовного виразу, що він позначав загальним поняттям гнучкості мови.

Заслуговують на увагу міркування Л. Булаховського щодо власне естетичної сфери функціонування мови, зв'язку літературної мови з художньою. З одного боку, він наголошує: «Різноманітність засобів мовного виразу, поряд з протилежними тенденціями до усталеності та точності, не перестає ніколи в літературних мовах бути предметом виразних намагань, переважно в художній мові» [3: 454], — і тим самим відносить мову художню до літературної. З другого боку, образність, збільшення конкретних асоціацій у мові вчений розглядає як результат творчої поетичної роботи народів, а багатство та різноманітність переносних уживань, оригінальність тропів і їх дохідливість відносить до питань не стільки розвитку мов, скільки художніх літератур та культивованих у них стилів. Звідси висновок, який робить дослідник: «Зміцнення впливовості уявлюваного — наслідок суто художнього прогресу» [3: 458]. Водночас, наголосимо на цьому, Л. Булаховський не відриває художніх шукань від мови в цілому, оскільки вважає, що літературні мови у своєму розвитку взагалі проходять через вироблення засобів орнаментальності — перифрастичності і фігуральності [3: 455]; останні, на його думку, здатні виконувати спеціальні функції — емоціональні, афективні і, меншою мірою, інтелектуальні (логічні). До сказаного додамо, що процес творення виразових засобів, зокрема семантично значущих тропів, у мові практично ніколи не припиняється.

З'ясування визначеного нашою темою питання вимагає огляду базових дефініцій поняття поезії в зіставленні з образно-прагматичними характеристиками поетичної творчості та її результатів самими майст-

рами художнього слова. У сучасному розумінні терміном *поезія* звичайно позначають віршові, а не всі словесно-художні твори, як у давніх поетиках, починаючи з часів античності. Останнє значення має уживане й тепер як синонім до слова *художня* означення *поетична* стосовно мови художньої літератури в цілому. Феномен поезії, незважаючи на багатовікову історію поетики, досі не можна вважати повністю пізнаним. Безмежність осягнення таїни поетичного слова, як і творчої діяльності людини загалом, відзначають і поети (див., наприклад, означення поезії Ліною Костенко: «*Поезія — це завжди неповторність, якийсь безсмертний дотик до душі*» — з актуалізацією ознак постійної новизни, сакральності й вічності).

Сучасні погляди на поезію значною мірою спираються на основні положення «Поетики» Аристотеля. Поезію філософ трактував як наслідування, але вважав її таланом людини або обдарованої, або одержимої [1: 664]. У поетичній творчості, на його думку, особливу роль відіграє образне слововживання, що є ознакою таланту й чого не можна перейняти від інших. Поезія, на відміну від історії, більше говорить про загальне, а не конкретне, не про те, що було, а про те, що могло бути, що є можливим як уявне чи як відбиття реального. Цим Аристотель пояснював філософічність поезії, спрямованість на пізнання найзагальніших законів розвитку природи, суспільства, мислення [1: 655]. Для поезії, зауважує він при цьому, досить важливим є неможливе: те, що краще за дійсність, або те, що думають про дійсність.

Так само, головним чином з позицій наслідування, розглядали поезію й автори давніх українських поетик. «Природа поезії чи сама поезія, — наголошено в одній із них, — є мистецтво зображення й наслідування людських вчинків» [9: 70]. Сама лише метрика — без наслідування та вигадки — хоч і має стосунок до поезії, та тільки на рівні версифікаторської майстерності, а не творчого здобутку як суто художнього. Услід за античними теоретиками й практиками поетичної творчості, зокрема за Горациєм, середньовічні українські автори визначають мету поезії насамперед як повчальну й розважальну.

Теоретичне осмислення поезії і як однієї з форм духовної діяльності людини, і як засобу духовно-практичного пізнання світу у вітчизняній філології пов'язане з ім'ям Олександра Потебні. «*Поэзия, — подкреслював він, — есть преобразование мысли* (самого автора, а затем всех тех, которые — иногда многие века — применяют его произведение) *посредством конкретного образа, выраженного в слове*, иначе: *она есть создание сравнительно обширного значения при помощи единичного сложного* (в отличие от слова) *ограниченного словесного образа* (знака)» [8: 333; виділення автора — В. К.]. Грунтуючись на понятті внутрішньої форми слова, О. Потебня розглядав художнє слово як дво-

планове, таке, що, з одного боку, співвідноситься з лексичною системою мови й матеріально збігається з її елементами, а з другого, внутрішнім змістом і художнім смыслом спрямовується на символічну структуру конкретного твору як елемент і водночас репрезентант тієї структури. Поетичність мови дослідник визначав через актуалізований ним символізм мови як комунікативної системи. Усі фігуральні вирази він оцінював не як розкіш і примху, а як суттєву необхідність думки [8: 119]. О. Потебня співвідносив поезію і поетичне мислення з мовою й кожен художній твір уважав актом пізнання, причому таким, що передує пізнанню науковому.

Саме поетичним творам, за Потебнею, завдячуємо ми за можливість спостерігати невідомі раніше сторони нашої власної душі [7: 111]. Повноцінність сприйняття образів твору вчений оцінює за естетичним критерієм: «Лёгкость апперцепции художественного образа соразмерна его совершенству (для нас) и испытываемому нами удовольствием» [8: 368]. Той самий підхід — з позицій досконалості думки та естетичного її сприйняття — спостерігаємо в його поясненні джерел художньої мовотворчості. «Где нет любви, невозможной без чувства красоты, — пишет О. Потебня, — там нет свободы и творчества, то есть преобразования низших форм мысли в высшие» [8: 386]. Отже, поезія демонструє вищі форми думки, і вона, як і любов, без відчуття краси неможлива.

Притаманна мові поетична функція виступає домінантою й виявляє себе найвиразніше у мовній тканині різноманітних творів, породжених уявою поета. Поезія як різновид художньої мовотворчості є вербальним мистецтвом специфічної, віршової форми, яку дослідники справедливо відносять до «універсальних явищ людської культури» [11: 80]. Віршова мова образно моделює світ і формує картину світу [див. 5] із взаємодіючих суб'єктивних світів. Відбиваючи традиції художнього пізнання дійсності й сучасні творчі пошуки в поезії, поетична мовна картина світу акумулює естетичні цінності й наочно демонструє розвиток мови в естетичному напрямі. Для неї характерне наповнення символами, особливо національними, трансформованими фольклорними образами, авторськими актуалізаціями й естетичними оцінками. Поетична картина світу поряд із концептуальними картинами формує загальну мовну картину світу як певну систему означувань пізнаного, у тому числі пізнаного художньо, в образній формі.

У поезії, особливо новітній, однією з «найбільш конденсованих специфічно художніх форм», за визначенням Михайлини Коцюбинської, є метафора. «Вільний літ асоціативної думки, вміння відкрити невидимий для звичайного ока смисл, свавільне зближення віддаленого, миттєве злиття різнорідних речей, іронічне руйнування зовнішньої оболонки явища для виявлення суті, настроєвість, оригінальне пере-

плавлення традиційного образного досвіду» [6: 135], — так характеризує дослідниця метафоричний світ поезії ХХ ст. До кращих зразків саме такого розмаїтого художнього світу віднесено поезію Миколи Бажана й Павла Тичини (в одному ряду з поетичною творчістю Федеріко Гарсія Лорки і Вітєзслава Незвала, Пабло Неруди й Назима Хікмета). У сучасну поезію, її образний світ активно входять, як слушно наголошує авторка щойно цитованої праці, побутові й наукові поняття. Сучасна поезія, отже, орієнтована значною мірою на інтелектуальну та емоційну зрілість читача. Можна, очевидно, говорити також про зворотну дію поезії на різні сфери суспільної вербальної комунікації, про своєрідні «сліди» поетичності в різних стильових різновидах мови.

Питання про взаємозв'язок мови як форми поетичного тексту з мовою природною продовжує перебувати в полі зору дослідників і залишається актуальним і сьогодні. Напрямок розгляду цього питання визначає певною мірою назва статті Юрія Лазебника «Поет у мові та мова в поеті» [7]. У поезії, на думку автора, має місце автореалізація мови як картини світу й вияв егоцентризму поетичної свідомості. Уживана поетом мова є мовою явищ, а створюване ним (мова поета) є мовою сутностей, здатною моделювати значення уявного, ірреального. Отже, робить висновок дослідник, мова поезії не є звичайним набором мовних засобів, тому її слід кваліфікувати як якісно нове лінгвальне явище.

У віршовій мові вживані поетом мовні засоби, насамперед слово, трансформуються, набувають естетичних якостей і стають конструктивними елементами художнього змісту. Аналізуючи естетичні властивості слова в українській поезії 10–30-х рр. ХХ ст., Леся Ставицька визначає три основні лінгвопоетичні параметри слова у віршовому тексті: безпосереднє зосередження поезії на слові, семантичне ускладнення та естетична актуалізація лексичної одиниці, подолання звичайного смислу слова як засіб формування й вираження поетичної ідеї. Поезія здатна відкривати в дійсності «невідомі мові смислові цінності», а також моделювати «семантику можливих світів, що зрештою адекватні онтологічній сутності поезії як іншій, самоцінній реальності» [10: 18]. Відповідне розуміння сутності мови поезії та художнього слова як базового її компонента допомагає у з'ясуванні зв'язку поетичної творчості з картиною світу й засвідчує процес розвитку мови в естетичному напрямі.

Дослідники поетичної мови зосереджують увагу на виявленні та аналізі елементів поданої у творі (ширше — у поезії в цілому) образної моделі світу [див., зокрема, 4, 5, 6, 10]. При наявності деяких найбільш узагальнених образів, переважно символічно значущих, мова поезії, у тому числі в образних своїх складниках, має індивідуальний характер і становить науково-пізнавальний інтерес передусім із погляду своєрідності ідіостилю. Однак безсумнівним є те, що створений поетичною

мовою віршовий текст як особливий знак культури впливає на подальше функціонування природної мови, засоби якої творчо використав поет. Те, що Л. Булаховський називав «суто художнім прогресом», не відсторонене від мовного розвитку як такого й знаходить певне відбиття у мовній системі кожного історичного періоду.

До естетичних набутків сучасної української літературної мови слід віднести значну кількість лексичних поетизмів, словесних символів, художньо маркованих демінутивних форм, уживання яких у спілкуванні не обмежується сферою поезії. Те ж саме можна сказати про численні образно-сміслові єдності різної структури, одиниці поетичної фразеології та афористики — утворення, які, експлікуючи естетичні оцінки різноманітних фрагментів дійсності, беруть участь у формуванні як художньої, так і мовної картини світу. З підвищенням освітньо-культурного рівня суспільства потенційно посилюється вага естетики вислову, чому сприяє динамічна система образних засобів мови, формована поезією.

Поетичні твори, як і художня література в цілому, є мовно-естетичними знаками національної культури [4]. Вони функціонують і як цілісні мистецькі твори, і певними своїми елементами, причому не лише в художній сфері спілкування, але й у інших сферах суспільної комунікації, особливо в усному мовленні та публіцистиці. Використання окремих одиниць поетичної лексики та фразеології, афористики й різноманітних фігуральних засобів у так званих нехудожніх стилях дозволяє говорити про те, що один із важливих напрямів розвитку мови — естетичний.

У поезії (не тільки в її творенні, а й у сприйманні) і відповідно в поетичній картині світу можна визначити вісь психологічної та духовної орієнтацій [12]. Якщо психологічна орієнтація має загалом спонтанний характер і належить в основному до підсвідомого та вродженого, то орієнтація духовна передбачає свідому творчу активність людини, що вимагає напруги й зусиль. Естетичне прочитання належного до поезії віршового тексту, розкодування його символічної мови є актом творчості, подібним до процесу написання вірша. У стимулюванні вербальної художньої діяльності читача головно й полягає роль поезії як чинника розвитку мови в естетичному напрямі.

Література

1. Аристотель. Поэтика // Сочинения: В 4 т. — Т. 4. — М., 1983. — С. 645–680.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — 616 с.

3. Булаховський Л. Розвиток літературних мов // Вибрані праці: У 5 т. — Т. 1. — К., 1975. — С. 347–470.
4. Єрмоленко С. Мовно-естетичні знаки національної культури // Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). — К., 1999. — С. 358–368.
5. Калашник В. Мова поезії і картина світу (див. у цьому збірнику).
6. Коцюбинська М. Про поезію поезії: метафора в сучасній українській поезії // Мої обрії: У 2 т. — Т. 1. — К., 2004. — С. 135–154.
7. Лазебник Ю. Поет у мові та мова в поеті // Мовознавство. — 1992. — № 1. — С. 63–69.
8. Потебня А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.
9. Сивокінь Г. Давні українські поетики. — 2-ге вид., з додатками. — Х., 2001.
10. Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 10–30-х рр. ХХ ст. — К., 2000.
11. Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987.
12. Ярмусь С. Духовність українського народу. — Вінніпег, 1983.

2006

Словесний образ України в поемі Івана Багряного «Золотий бумеранг»

Енциклопедія українознавства за редакцією Володимира Кубійовича називає Івана Багряного письменником, який спершу був відомий як поет, указуючи при цьому на широкий діапазон його поетичної творчості — «від елегійної лірики й філософських медитацій до сатиричних темпераментних інвектив» [2: 81]. Вагомість доробку Багряного-поета засвідчує й меморіальний напис на надмогильному його барельєфі — програмні рядки з поеми «Мечоносці»: «Ми є. Були. І будем ми. Й Вітчизна наша з нами». У власне поетичній частині творчої спадщини митця чільне місце посідає поема «Золотий бумеранг» з однойменної збірки, що вийшла в німецькому місті Новий Ульм у видавництві «Прометей» (за уточненими даними — «Українські вісті») 1946 року.

Поему «Золотий бумеранг» Іван Багряний написав значно раніше: 1932 року в Харківській тюрмі, в одиночній камері. З п'яти частин твору вціліли лише перша та фрагменти другої. Автор передмови до збірки Борис Подоляк (Григорій Костюк) відніс появу книжки до «поетичних несподіванок», а саму поему, що дала назву збірці, схарактеризував як

«величну симфонію космосу, повну людського і фантастично уявного» [1: 634]. Важливим складником космогонічного уявлення поета є рідна земля, Україна, мальовничий образ якої продемонстрував не тільки глибину патріотичних почуттів автора, а й неабиякий талант володіння художнім словом.

Одним із основних засобів створення поетичних образів у поемі «Золотий бумеранг» є перифраза. У стилістиці перифрази визначають як вид тропів і відносять до них образно-переносні найменування предметів та явищ, що нерідко містять емоційну оцінку зображуваного [4: 471]. У формі перифрази Іван Багряний подає головний образ поеми, яким є коліска людства — Земля. Поет співає величний гімн своїй *Альма-Матер* (саме так іменується земля куля в тексті твору), яку він угледів «поетичним зором у безмежних просторах світобудови» [1: 634]. Місткий художній образ, перетворений на емоційно актуалізований текстуальний символ, дозволив авторові, як підкреслив у згаданій вище і щойно цитованій передмові Григорій Костюк, «перейти до характеристики материків, країв, народів і — як апотеоза — України» [там само]. Словесний образ України займає центральне місце в розгортанні художньої ідеї поеми й насправді сповнений високої патетики, він містить чимало творчих знахідок, якими є його основні складники — перифрази.

Відкриває цілу галерею перифрастичних образів традиційна вказівка на пісенну вдачу українського народу: *край пісень* [1: 163]. Далі акцент переноситься на трагічні сторінки історичної долі України, вимушеної з найдавніших часів протягом багатьох століть боронити свій край від численних нападників. Основу відповідних мікрообразів становить військова лексика: *пляцдарм сливе одвічних воєн, бойовиськ край* [1: 163], *пляцдарм бойовиськ* [1: 165]. Вигідне географічне положення України в центрі Європи ставало спокусою не для одного завойовника: *В Гелладу з Арктики проспект / Всіх завойовників завада, / Всіх завойовників об'єкт* [1: 164]. Будучи постійним об'єктом ворожих зазіхань, українська земля водночас ставала на заваді недобрим намірам войовничих сусідів і диких орд нападників. Готовність і здатність наших предків відстоювати свою незалежність підкреслюється перифразами *земля Олегових героїв, земля Буй-Тура смілих воїв*, а також узагальненими образами вільнолюбства та нескореності рідного народу *край волелюбців, край мужів пренепокірних* [1: 164]. Наведені вище перифрази становлять своєрідне тло для подальшого творення словесного образу України в зіставленні природних її можливостей та реальних здобутків.

Захоплення мужністю свого народу й водночас усвідомлення підневільного його становища в різні часи, особливо в час написання поеми, викликали в уяві поета контрастне зіставлення *земля титанів-нетитанів* [1: 164] — образ, у якому оптимістичне сприйняття лірич-

ним героєм рідного краю суміщається з болісним переживанням ним гіркоти поразок і невдач, які перетворюють титанів на «нетитанів». Проте оптимістична віра у свій народ переважає, оскільки відповідний контрастний мікрообраз супроводжується подальшим розгортанням початкової перифрази (*край пісень*): *земля веселих кобзарів, земля могутніх кобзарів* [1: 164]. Звернімо увагу на синонімічну заміну означення кобзарів (*веселих — могутніх*), що характеризують чи не найпоказовіший атрибут української нації не лише за природними якостями, а й за здатністю протистояти недовілі та злу. Завершальним у суцвітті яскравих перифраз є стверджувальний образ, повний життєвого оптимізму: *Край-Титан* [1: 165], хоча перед тим Україна образно порівнювалася із дитиною: *Край-дитина* [там само]. Подання поряд несумісних, на перший погляд, порівняльних характеристик (*дитина — Титан*) мало на меті, з одного боку, показати лагідну й ліричну вдачу українського народу, його відкритість для майбутнього, з іншого, — передати віру в нездоланність народних устремлінь і духовний поступ України. Аж ніяк не випадково цей кульмінаційний перифрастичний образ у звеличуванні України стає для поета власною назвою — *Титан* (до речі, як і образ Землі — *Альма-Матер*).

Про Україну в поемі «Золотий бумеранг» Іван Багряний уперше прямо говорить у XIX розділі першої частини. Саме тут і з'являється перифрастичне означення рідної країни краєм пісень. Усі розглянуті вище перифрастичні образи у змалюванні України сконцентровані в наступному — XX розділі, який, очевидно, слід віднести до особливо значущих у розкритті авторського світовідчуття. Навіть в ув'язненні поет живе думою про долю свого народу й натхненно вірить у його невичерпні творчі сили. І тут мимохіть виникає бажання провести паралель із співзвучною за патріотичним мотивом Шевченковою поезією «Садок вишневий коло хати» («Вечір»), так само написаною в неволі. Досить близьким до шевченківського замилювання українською природою є багатобарвний образ із поеми Багряного, що своєрідним рефреном обрамлює й увиразнює зітканий із перифраз словесний образ України:

Лице — в зеніт. Коса — в цвітінь.
Рожеві руки — в моря синь.
Заквітчана, усміхнена
І мрійна над усіх вона [1: 163, 164–165].

Різниця між зіставлюваними елегійним малюнком Т. Шевченка та емоційно-патетичним віршовим рефреном І. Багряного полягає лише на рівні мовних засобів вираження поетичної ідеї: автологічної мови в першому випадку й металогічної, підкреслено тропеїчної — у другому. Наведена вище строфа може бути теж віднесена до аналізованих у цій статті перифраз, оскільки є образно-переносним найменуванням

України, доповненим відповідними її оцінними епітетними характеристиками. Створений із низки художньо вартісних мікрообразів, ця розгорнута перифраза відзначається як місткістю важливих поетичних смислів, так і структурно-семантичною та стилістичною цілісністю.

У першій частині поеми «Золотий бумеранг» Україну (і ширше — Землю, Альма-Матер) показано також у вигляді маленької копії — глобуса, що його тримає в руках маленький хлопчик. Останнього поет називає сином Сонця [1: 165], *світила сином блакитнооким, любим мрійником з Землі* [1: 166], і на нього він покладає особливі надії щодо позитивних змін у житті землян і, безумовно, свого народу. Юному будівничому нового світу адресовано рядки високої поетичної напруги:

Крути її, щоб аж свистіла!
Крути-крути, щоб аж гула!
Щоби просторами летіла,
Щоб над безоднями пливла,

Щоб в сяйві сонця золотого,
Щоб без диявола лихого,
Щоб тільки жити і цвісти, —
Крути її!
Крути!
Крути... [1: 166].

Стрижневим мікрообразом майбутнього оновленого світу є останній рядок розлого виписаної мети діяльності й руху: *щоб тільки жити і цвісти*. І це було непрямо вираженням протестом проти дійсності періоду тоталітаризму й жорстоких репресій.

Цитований щойно уривок із поеми Григорій Костюк характеризує як заповіт хлопчиківі, представників нового покоління, і називає «хвилюючою людською і справді героїчною фугою» [1: 635]. І завершує критик розгляд цих рядків поеми «Золотий бумеранг» у передмові «Поезія, вічність, час» до однойменної збірки такими словами: «Про кого йде тут мова? Про Землю, чи, може, вужче, про Україну, чи, може, лише про глобус у руках хлопчика? Про все разом. Творці нової України не мисляться поза часом і простором. Мало того: час і простір не мислиться без творців України. Таким тоном про такі речі наші поети ще не говорили. Це мова чисто багрянівська. В цьому сенс, оригінальність і українська органічність поеми» [1: 635]. Не можна не погодитися з думкою авторитетного літературознавця щодо гідного місця й важливої ролі України в поступі людської цивілізації, за переконанням творця «Золотого бумеранга», про що свідчать і наші спостереження над одним із базових словесних образів поеми.

Місткий і перифрастично багатогранний образ України в поетичній творчості Івана Багряного не вичерпується аналізованою поемою.

Його своєрідним розвитком є словесний образ дорогоцінного скарбу українського народу — його мови — в поезії «Рідна мова», написаній сумнозвісного 1937 року в Хабаровську, далеко від отчого краю. Слова материнської мови — це для поета: *крик любови, сміх і радість немовляти, гімн величний, гімн звитяг, клекіт орлій, буря крові, пісня рвійна, пісня колискова, матері уста* [1: 79, 80]. Три слова — *Мати, Вітчизна, Мила* — з усією повнотою ніжності, сили, простоти й любові звучать, як наголошує поет, лише рідною мовою. У своїй синівській вірності рідному слову І. Багряний мав чимало великих попередників, серед яких поряд із Шевченком був, зокрема, П. Куліш, котрий стверджував немирищість українського народу духовною величчю та безсмертям його мови [3]. Полум'яним патріотизмом і закоханістю в рідне слово, жагучим бажанням бачити свій край серед активних будівничих світової цивілізації, умінням утілити свої високі думи й почуття в довершене художнє слово Багряний-поет зайняв почесне місце в когорті найславетніших співців України.

Мова поезії Івана Багряного, у тому числі поеми «Золотий бумеранг», містить зовні прості, але позначені несподіваним накладанням близьких понять перифрастичні образи (*шлях — в Гелладу з Арктики проспект, мова — матері уста* і т. ін.). Асоціативно зближує поет людину й простір, у якому вона перебуває: *лице* (тобто зведений у вись погляд) — *зеніт, коса — цвітінь, руки — моря синь*, а також *мова* людини — *буря крові, крик любови* тощо. Подібні естетично спрямовані асоціації не тільки поглиблюють знання про сутність і зв'язок відповідних понять, а й зумовлюють «виникнення нових мовних знаків, мовних засобів» [5: 137]. Створений поетичною уявою Івана Багряного словесний образ України збагатив художні засоби української мови — насамперед яскравими перифразами.

Література

1. Багряний І. Золотий бумеранг: Вірші. Поеми. Роман у віршах. Сатира та інші поезії. — К.: Рада, 1999. — 679 с.
2. Багряний Іван // Енциклопедія українознавства / За заг. ред. проф. В. Кубійовича: Перевид. в Україні. — Львів, 1993. — Т. 1. — С. 81.
3. Калашник В. С. Словесний образ рідної мови в поезії П. Куліша // Пантелеймон Куліш і українське національне відродження: Доп. та повідомл. наук. конф. — Х., 1995. — С. 49–53.
4. Регушевський С. С. Перифраз // Українська мова: Енциклопедія / Редкол.: Русанівський В. М., Тараненко О. О., Зяблюк М. П. та ін. — 2-ге вид., випр. і доповн. — К., 2004. — С. 471–472.

5. Чабаненко В. А. Асоціація як універсальний чинник мовного розвитку // Мовознавство. — 2005. — № 3–4. — С. 132–137.

2006

Мовна репрезентація зіткнення етнічних концептосфер у драматичній поемі Лесі Українки «Бояриня»

Характерне для нашого часу зосередження уваги дослідників мови на пізнавально-мисленнєвій діяльності людини та особливостях символічних структур процесу мовотворчості зумовило появу нового напрямку в лінгвістиці, що одержав назву когнітивного. Одним із базових понять у когнітивній лінгвістиці в її взаємозв'язку з такою сучасною наукою, як культурологія, є **концепт**, що позначає інформаційну структуру свідомості, певну сукупність набутих людиною знань. На його основі сформувалося розуміння картини світу в людській свідомості як концептуальної. Остання ґрунтується на домовній (психічній) картині світу й зумовлює формування власне лінгвальної, мовної картини світу [див., зокрема, 5]. Важливим компонентом концептуального представлення світу у свідомості мовця є етнічний чинник.

Серед численних концептів, властивих дискурсам різних мовних спільнот, вирізняють етноконцепти, що відіграють особливу роль у змістовому наповненні людських знань про світ, відбиті в них національно орієнтованих вартостей. **Етноконцепт** у новітніх мовознавчих дослідженнях трактується як структура свідомості, яка має спільні для представників певного етносу складники [6: 231]. Різноманітні концепти, включаючи етноконцепти, можуть формувати **концептосфери** — фрагменти свідомості, що містять вербальну й невербальну інформацію про певний об'єкт пізнання [6: 236]. Межі концептосфер, як наголошують дослідники, залежать «від вибору етносом категоризації інтеріоризованого світу» [там само]. Ця стаття присвячена розглядові саме етнічних концептосфер у їх антагоністичному зіставленні, що покладено в основу драматичної поеми Лесі Українки «Бояриня».

Оскільки об'єктом нашого аналізу є художній текст, то необхідно враховувати естетичну значущість досліджуваних концептів і концептосфер. «Концепти, що пов'язані зі світом культури й цивілізації, в тому числі етики й моралі, — пише в монографії “Концепти українського дискурсу” Віталій Кононенко, — створюють той шар метамор-

фізму й суміщеності при збереженні інваріанта, який входить у художній дискурс не лише як його невід'ємний елемент, але й як компонент його формування, самого існування тексту» [3: 20]. Контекстні вживання слова-найменування в художній літературі, зокрема й поезії, включаються в концептуальне поле з притаманними йому асоціативними зв'язками та оцінками. Духовні цінності при цьому «активізуються як сутнісні показники архетипності, екзистенції, природності людського існування» [3: 8]. Таке розуміння концепту як художньої категорії в цій розвідці є засадничим.

Тема статті зумовлює також звернення до даних етнопсихології, що в українському та російському матеріалі представлена передусім працею М. Костомарова «Дві руські народності» (1861). Ідеї названої праці знаходять відгук і в новітніх студіях з української етнопсихології. В одній із праць відповідної проблематики підкреслюється культурне підґрунтя виразних відмінностей між зовні близькими народами, у тому числі українським і російським: «Європа знає дві основні культурні межі. Одна проходить через Балкани — поміж хорватським і сербським народами. Це межа між давніми західною і східною частинами Римської імперії. Друга межа — далеко глибша і різкіша. Це — етнографічна межа між українським і російським народами. Ця різка грань лежить на культурних підложжях, які <...> впливають на психологію належних до них людей» [8: 50]. Глибина й гострота українсько-російського протистояння, відзначена автором, спричинена підневільним становищем України та асимілятивним натиском Росії, прагненням останньої витворити один «етнографічний колектив». Особливо болісним у цьому зв'язку постає питання рідної мови, яке справедливо вважається «питанням про душу, життя, честь і моральну гідність окремої людини» [9: 3]. У щойно процитованій праці С. Шелухина «Значіння рідної мови для народності й творчості» (1911) так само наголошується наявність антропологічних прикмет у народів, їхня «осібність», важливість даних «анатомії та інервації» для пізнання тієї «осібності». Леся Українка, яка, за словами М. Грушевського, була «глибоко національною в своїй основі, всім змістом своїм зв'язаною нерозривно з життям свого народу, з переживанням нашої людини» [цит. за 7: 6], у поетичній драмі «Бояриня» показала своєрідність світобачення та світосприйняття українців, виходячи саме з етнопсихологічних засад і національних інтересів. Актуалізація нею невідповідності й навіть конфліктності важливих складників картин світу споріднених етносів була історично зумовленою.

Протиставлення звичаїв, життєвих принципів та устремлень рідного головної героїні поеми середовища та московщини, куди волею обставин потрапляє Оксана, Леся Українка подає на широкому побутовому тлі. В авторських ремарках і в діалогах детально описується, зокре-

ма, національне жіноче вбрання — дівчини, молоді дружини, літньої жінки: *кораблик, шнурівка, кунтуш, сукня, намітка, намисто* тощо. Оксана пишається своїм одягом і прикрасами, які пропонує Ганні: «*вберу тебе, неначе гетьманівну*» [7: 342], — і зовсім не сприймає того вбрання, яке їй належить носити як боярині: «*Та це дівочий / той ша-рахван неначе б форемніший, / а що жіночий, то такий бахматий, / та довгий-довгий, мов попівська ряса! / Аж сумно, як се я його надіну? / Ото й на голову такий підситок / надіти треба? Зап'ясти обличчя?*» [7: 336]. І в чоловічому одязі Оксана й мати надають перевагу своєму, звичному: «*І навіщо Степан убрався в те боярське фантя? / От як стояв зо мною під вінцем / у кармазиновім жупані, мамо, / ото був...*» [7: 335]; «*старенький мій — нехай царствує! — в козацькому жупані вік дожив / так і на смерть його я нарядила / в мережану сорочку*» [7: 334]. Різне сприйняття Оксаною та її ріднею національного (козацького) й царського (боярського) вбрання доповнюється актуалізацією зверхнього, неприязного ставлення до них на чужині: «*що шепоту було навколо нас: “Черкешенки!” “Хохлуши!”*» [7: 333]; «*гостійки поза плечима судять: “Черкешенка, чужачка”*» [7: 361]. Притаманні українському народові гостинність та привітність контрастують із холодністю, байдужістю, схильністю до осуду, які відчули на собі в Москві головна героїня драми «Бояриня» й інші дійові особи твору — українці.

Важливим складником етнічної концептуальної картини світу є відображення сфери приймання гостей, особливостей їх частування. Леся Українка приділяє значну увагу цій рисі українства, підкреслює її привабливість: «*Боярине, прошу / зажити з нами хліба-солі*» [7: 317]; «*Боярине, будь ласка, призволяйся*»; «*Будь здоровий, пивши*» [7: 319] і т. ін. Натомість ставлення бояр до частувань подається автором як суто споживацьке: «*Боярам, видко, вже запах медок / та варенуха, отже роздобрись...*» [7: 318]. Не можна не помітити виділення письменницею інтимних українських звертань до особи, зокрема в демінутивній формі: *пані-матко, пан-отченьку, матусю, матінко, дитинко, сестричко, Оксаночко, Ганнусю, рибонько, серденько*. Традиційному козацькому узагальненому звертанню з колоритом інтимності *пане-брате* протиставлено боярську назву молодого чоловіка з відтінком фамільярності *парнішка*. Зіткнення етнічних відчуттів та оцінок особливо помітне в зіставленні Оксаною українських і російських імен, у тому числі їхніх зменшувально-пестливих форм: *Оксана, Ганнуся, Івась — Аксинья (Аксуша), Аннушка, Ванька*. Чужомовні імена головній героїні поетичної драми видаються негарними, важкими для вимови й незвичними, хоч вона й зауважує при цьому: «*воно нічого / і по-московському, хто добре вміє*» [7: 341]. «Осібність» кожного етносу,

про яку зазначалося вище, найбільшою мірою виявляється якраз у мові, що її справедливо вважають духовною скарбницею народу.

Основна суперечність між звичаями рідного краю і чужини для Оксани спричинена втратою тут, у Москві, відчуття особистої волі. На її пропозицію закоханий Ганні: «*Пішли б укупі / кудись на вигон або в гай над річку / та заспівали б*» [7: 340], — дівчина відповідає: «*Такого тут і зроду не чували, — / співати по гаях!..*» [там само]. При появі Степана з боярами мати забирає Оксану з хати, застерігаючи: «*нема тут звичаю з чоловіками / жіноцтву пробувати при бесіді*» [7: 338]. Навіть закоханим не заведено бачитися до одруження, і це для Оксани є дивним і несправедливим. Вона радо згадує своє спілкування з коханим після заручин: «*Я ж, було, щовечір / виходжу до Степана на розмову*» [7: 345]. Домостроївські підвалини сімейних і товариських стосунків для вихованої в українській родині людини були чужими, неприйнятними.

Чи не найбільш ідейно значущою в «Боярині» є концептосфера з базовим поняттям *присяга*. З ритуалом прийняття останньої пов'язані ідеї вірності та зради, які піднімає в цій поемі, як і в інших творах, Леся Українка. Концепти *Зрада*, *Вірність* Віталій Кононенко розглядає в ряду таких абстрактно-емоційних концептів, як *Воля*, *Свобода*, *Неволя*; *Доля*, *Недоля*; *Зло*, *Добро*; *Мрія*, *Надія*; *Гріх*, *Спокута* і т. ін. [3: 184–199]. Степан гордий з того, що його батько додержав слово вірне, подане на Переяславській раді. Для розуміння авторської позиції в досить складному питанні щодо вірності тій присязі показовим є такий фрагмент діалогу: «*Перебійний. Присягу не кожне зрадить... Іван (іронічно). Та певне! Краце / зрадити Вкраїні!*» [7: 322]. Конфлікт має місце не тільки між відступом московської сторони від домовленостей та намаганням частини українців не порушувати клятви, але й між діями різних груп українського суспільства у відповідь на ошуканство: «*Степан. Якби ми не гнули тута спини, / то на Україні, либонь, зігнули б / у три погібелі родину нашу / московські воеводи*» [7: 347]; «*Гість. І просвітку нікому не дають / московські посіпаки. Все нам в очі / тією присягою тичуть...*» [7: 349]; «*Гість. Ми присяги не хочемо ламати, / але нехай же цар нас оборонить / від тої галичи*» [там само]; «*Не здивуйте ж, / як ми відкинемось до Дорошенка!*» [7: 351]. Степан називає виступ Дорошенка проти московської сваволі в Україні *братовбійною війною*, а Перебійний називає українську справу *сутужною*. У цих умовах Оксана вважає, що не може бути щасливою: «*Простягне руку лицар, щоб узяти / мене до танцю, а мені здається, / що та рука червона вся від крові, / від крові братньої...*» [7: 329]. Однак і в московському теремі вона не знаходить радості та втіхи, бо не має волі, про що говорить Степанові: «*Хіба я тут не як татарка / сижу в неволі? Ти хіба не ходиш / під ноги слатися своєму пану, / мов ханові? Скрізь палі, канчуки... / Холопів продають... Чим не*

татари?» [7: 355]. Негативні характеристики Степанового оточення (*лютій дід, люди мстиві* і т. ін.) семантично співвідносяться з лейтмотивним прислів'ям *Москва сльозам не вірить*, що відбиває одну з головних ознак російського менталітету, протилежну українським м'якості й ліризму. При всій гостроті зіткнення етнічних пріоритетів Леся Українка у вживаній суспільно-політичній лексиці актуалізує слова *братній, браття, товариство*, орієнтовані на об'єднання, а не роз'єднання тих, хто чесно служить своєму родові й сповідує ідеї справедливості та добра.

Розкриваючи болюче почуття ностальгії, невимовної туги за батьківщиною, Леся Українка дає можливість своїй героїні хоча б у згадках і сновидіннях спілкуватися з мальовничою українською природою. Незабутні домашні враження про навколишній світ, що живлять кожен спогад Оксани, виступають контрастом до сприйняття нею пейзажів чужини: *«Що ж, може, там ясніше світить місяць, ніж тут сонце»* [7: 372]; *«Москва не може заступити сонця, / зв'ялити гаю рідного, зсушити / річок веселих»* [7: 373]. Узагалі мовні барви світла й лагідності переважають лише в першій дії драми, при змалюванні подій в Україні (*ясне сонечко, воля, веселий світ*); усе те, що діється з Оксаною-бояриною в Москві, повите тьмяними тонами суму й неволі (*лихо, горе, кат, тюрма*), крізь які тільки час від часу пробиваються світлі промені дорогих споминів. Звертанням до невмирущої природи, до вічного сонця є слова останнього Оксаниного вітання з рідним краєм: *«Добраніч, сонечко! Ідеши на захід... / Ти бачиш Україну — привітай!»* [7: 378]. Цими схвильованими словами привіту батьківщині й завершується поема.

Розглянуті в цій статті контрастні зіставлення певних знаків етнічних культур і деяких особливостей світосприймання українського та російського народів постали на ґрунті психологічної драми українки, відірваної від рідного середовища; вони відбивають окремі прямі (національні) або трансформовані (іншого етносу) концептосфери, пов'язані з народними звичаями, побутом, родинними та суспільними відносинами. Розкриваючи трагічну долю своєї героїні в осоружному боярському теремі, показуючи, що *«не ростуть квітки в темниці»* [7: 362], Леся Українка широко використовує найменування етнічних реалій, наповнює їх екзистенційним смислом, загострює протистояння «свого» і «чужого». Власне концептосфера народного буття, а також концептуальна сфера суспільного життя двох сусідніх етносів через вербальні їх елементи засвідчують наявність відмінностей у національних картинах світу, принаймні в героїв поеми «Бояриня» та у відповідній авторській позиції. Відбиті в цьому творі фрагменти концептуальних картин світу засвідчують похідність останніх від етнічних менталітетів [див. 1] й органічний їх зв'язок із етнопсихологією. Лесі Українці вдалося створити оригінальну художню картину, «теплу й сердечну»

(за оцінкою М. Зерова), пройняту негасимою любов'ю до материзни й жагою особистої волі, що закодовані етнічною свідомістю й здатні протистояти іншим не сумісним із ними етнічним кодам.

Література

1. Венжинович Н. Концептуальна й мовна картини світу як похідні етнічних менталітетів // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць. — Донецьк, 2006. — Вип. 14. — С. 8–13.
2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. — К.: Довіра, 2006. — 703 с.
3. Кононенко В. Концепти українського дискурсу. — К. — Івано-Франківськ: Плай, 2004. — 248 с.
4. Краснобаєва-Чорна Ж. Термінополе *концепт* // Українська мова. — 2006. — № 3. — С. 67–79.
5. Лисиченко Л. Структура мовної картини світу // Мовознавство. — 2004. — № 5–6. — С. 38–39.
6. Селіванова О. Нариси з української фразеології (психологічний та етнокультурний аспекти). — К. — Черкаси: Брама, 2004. — 276 с.
7. Українка Леся. Поезія. Драматичні твори. — К.: Наук. думка, 2004. — 384 с.
8. Шафовал М. Етнопсихологія і політична культура України // Народна творчість та етнографія. — 1998. — № 2–3. — С. 47–54.
9. Шелухин С. Значіння рідної мови для народности й творчости. — К.: Укр. учитель, 1911. — 34 с.

2007

Оказіональне словотворення як спосіб концептуалізації художнього світу поета (за ідіостиліями Василя Стуса, Миколи Вінграновського, Степана Сапеляка)

У різних сферах функціонування мови спостерігається як сталість, так і змінність засобів вербальної комунікації, передусім на лексичному рівні. Особливо динамічним є словниковий склад творів художньої літератури, зокрема поезії. У віршовій мові вживані поетом слова трансформуються, набувають естетичних якостей і стають конструктивними елементами художнього змісту [5: 7]. Водночас поетична мова зумовлює появу нових слів, які здебільшого бувають носіями образності та

сприяють посиленню експресії висловлювання. Лексичні неологізми, до яких звичайно відносять і нові слова, і нові значення відомих слів, нерідко мають okazіональний характер.

Словотвір поета спричинений потребою виділити певні відтінки смислу, дати свою оцінку зображуваного, а також необхідністю назвати нові поняття, що формуються процесом художнього пізнання й відображення світу — реального та уявного. Відповідно поетичні новотвори, серед яких переважають okazіоналізми, мають як стилістичну, так і семантичну вагу в індивідуально-авторському стилі, а нерідко і в художній мові певного періоду в цілому. Слід зауважити, що okazіональне словотворення є однією з найхарактерніших ознак української поезії ХХ — початку ХХІ століть, його результати мають кількісні та якісні відмінності в межах окремих ідіостилів.

Okazіоналізми звичайно виокремлюють із неологізмів, кваліфікуючи як індивідуально-авторські новотвори, або стилістичні неологізми. При цьому актуалізується їхня особлива роль в увиразненні поетової мови, наданні їй експресивності, емотивної забарвленості, образності; паралельно вказується на те, що okazіоналізми можуть служити способом формування концепту художнього твору [11: 424]. Оскільки стилістичні функції okazіоналізмів досить активно студіюються дослідниками поетичної мови, ми зосереджуємо увагу в цій статті на концептуальній значущості okazіонального словотворення в поезії й робимо спробу з'ясувати роль okazіональних новотворів у концептуалізації художнього світу поета — того естетичного феномену, який представлений його ідіостилем. Матеріал для відповідного аналізу ми вибрали з поезії Миколи Вінграновського, Василя Стуса, Степана Сапеляка — авторів, чия художня мова надзвичайно багата на okazіоналізми, що в їхніх творах є не просто ефективними стилістичними засобами, а нерідко й іменами важливих художніх концептів, формантами своєрідної образної картини світу кожного з митців.

Поняття **концепт**, активно використовуване сучасною лінгвістикою (вітчизняною так само), позначає інформаційну одиницю пам'яті, сукупність знань про об'єкт пізнання і, безсумнівно, має стосунок до художньої сфери функціонування мови як естетично спрямованої творчої діяльності. Такі типи концептів, як уявлення, узагальнені чуттєво-наочні образи (за способом концептуалізації), ідіоконцепти (за параметром суб'єкта концептуалізації), образно-художні (за якістю інформації), культурні та емоційні (за параметром об'єкта концептуалізації), які виділяє Олена Селіванова [11: 258], безпосередньо пов'язані з мовою поезії. Концептуалізація художнього світу поета як творчої особистості знаходить вияв у мовній картині світу, в образно-поетичному її фрагменті.

Висвітлюючи питання про відмінності між мовною і концептуальною картинами світу, Лідія Лисиченко наголошує на необхідності враховувати й ментальну картину світу, уявлення про світ, що, не маючи мовного вираження, є джерелом для нього [8: 12]. Властиві поетичній мові ідіоконцепти на оказіональному ґрунті дають образні уявлення не тільки про світ як такий, а й про поетове світосприйняття як певну самоцінну реальність. Останнє і становить предмет наших спостережень у цій розвідці.

Характерним оказіоналізмом, що репрезентує ідіоконцепт образно-художньої інформації, може бути лексичний новотвір В. Стуса *самособоюнаповнення*, яким автор визначив своє розуміння сенсу життя: «жити — то не є долання меж, а навикання і **самособоюнаповнення**» [13: 128]. Утворене поєднанням узувальних лексичних одиниць оказіональне слово сформувало новий цілісний зміст, окремої назви для якого у мові немає. Культивоване поетом *самособоюнаповнення* Михайлина Коцюбинська визначила як «самопорятуюнок, запоруку духовної суверенності» [7: 156]. Із цим щасливо знайденим образом, творчим відкриттям дослідниця пов'язує основні константи поезики Стуса [7: 158]. Відповідний концепт підтримується низкою подібних утворень із компонентом *само-*: *самогамування* [13: 148], *самопочезання*, *самодарування* [13: 146], *самопроминання* [13: 167], *самобіль* [13: 97] тощо. Своєрідним синонімом центрального словообразу цього ряду можна вважати оказіоналізм *себявлення* [13: 222]. Концептосфера визначального для розуміння Стусової поезики образно-художнього ідіоконцепту *самособоюнаповнення* достатньо широка. До неї відносимо різноструктурні утворення на ствердження чи заперечення авторового життєвого кредо: і складні слова (*сліпорожденний* [13: 57], *всеживий* [13: 218], *потаймир* [13: 77], *сторозтриклятий* [13: 184], *смертеіснування* й *життєсмерть* [13: 264], *потовч-потороччя* [13: 77], *крайсебе* [13: 275], *крайчасу* [13: 221] і т. ін.), і новотвори з нульовою суфіксацією (*стерп* [13: 67], *промельки* [13: 266], *безокрай* [13: 251] та под.), і граматичні новотвори та форми з «порушенням» норми (*зблуклий* [13: 146], *рабований* [13: 81], *щонаймертві* [13: 72] тощо). Виконуючи в основному стилістичні функції, наведені та подібні їм оказіоналізми певною мірою беруть участь у концептуалізації художнього світу поета — людини надзвичайно мужньої й цілісної у своїх життєвих принципах, митця, який довіряє слову найпотаємніше, сподіваючись на його непромиальність і нетлінність.

В. Стус, політв'язень, на долю якого випало випробування жорстокістю радянської каральної системи в ставленні до інакомислення, створює й промовистий оказіоналізм із коренів означальних слів та означуваного *табір-*: *рад-соц-конц-таборів* (союз) [13: 106]. Цим поет

дав своєрідне визначення справжньої суті тоталітарної радянської держави, що брехливо виставляла себе захисницею прав і свобод трудящих усього світу. Нищівною іронією, якою взагалі наповнена Стусова поезія, постає злиття цілої тиради тодішнього нав'язливого ідеологічного знеособлення людини в одне слово, у текст без словоподілу: *вчасколи-весьрадянськийнародівсепрогресивнелюдствоготуєтьсягіднозустріти-черговийз'їздкпрс*. Ліричний герой у телеграмі такого змісту побажав собі великих успіхів, як це й передбачалося в тих суспільних умовах. З погляду звичайної логіки подібне утворення не має смислу, але з позицій текстолінгвістики не позбавлене смислової актуалізації, оскільки в ньому закована логічно обгрунтована інформація (відсутність конкретного значення в окремих складниках і маніпуляція свідомістю людей; дешевизна змісту пропонованого тексту підкреслюється й можливістю меншої плати за телеграму з невеликої кількості слів) та продемонстрована оригінальна структурно-стильова маніпуляція словесним матеріалом [6: 31–32]. Поетичній мові В. Стуса взагалі притаманна смислова наповненість найнесподіваніших okazіональних новотворів (*привсюдність* [13: 222], *живоття* [13: 221], *прогріх* [13: 146], *відслонення* [13: 148] і т. ін.), пов'язаність їх із концептуальними засадами його життя і творчості, що були завжди в нього *самособоюнаповненням*, єдиним нерозривним цілим.

Okazіональне словотворення М. Вінграновського відзначається структурно-стилістичним розмаїттям та багатством виразових і оцінних конотацій. Це насамперед оригінальні утворення демінутивного характеру: *зоренятко*, *хмаренятко*, *стеженятко* [2: 155], *столітечко* [1: 116], *літатенятонько* [1: 197], (коло) *тебенько* [1: 337], *народонько* [1: 189] і т. ін. Поряд із власне експресивною функцією подібні емоційні новотвори (не тільки з демінутивними суфіксами) можуть виконувати й роль концептуального чинника в поетичному творі, особливо при включанні їх до фігури ампліфікації, наприклад:

Мій світе, світку, **світотенько**,

Мій світонько, **світище** мій!.. [1: 123].

В ампліфікаційному ряду виділені суфіксальні утворення-okazіоналізми сприймаються як знаки особливого поетового світо-сприйняття. Ідіоконцепти художнього світу М. Вінграновського репрезентовані й такими різноструктурними okazіоналізмами, як *закличчя* [1: 186], (не) *змавтитися* [1: 128], *обпожежити* (душу) [1: 228], *півправа*, *півсвобода* [1: 189], *безнебий* [1: 188], *непереквітло* [1: 303], *стоглобальний* (біль) [1: 165], (водневі) *гробопади* [1: 165], *всесилість* [1: 85], *Дніпророжденний* (світ) [1: 91], *тривогненість* [1: 107], *морезвід* [1: 121], *тисячосилий* [1: 90], *серцепад* [1: 143], *зорехмарний* [2: 141], *небопадь* [2: 114] та подібні. Загальне їх значення є прозорим і поза контек-

том, воно впливає з базових слів чи лексичних компонентів складних утворень і дозволяє створити уявлення про авторове сприйняття світу з його позитивною чи негативною оцінкою.

Як і в поезії В. Стуса, у поетичних творах М. Вінграновського є чимало okazіоналізмів підкреслено сатиричного змісту. Це, зокрема, такі okazіональні авторські новотвори: *стоганебний* [1: 124], *всеїжо-їжущий* (живіт) [1: 124], *пустоколосья* [1: 127], *всепожерні вселюдські* (руки) [1: 114], *горевіз* [1: 127]. Подібні okazіональні слова концептуалізують осуд поетом різних негативних явищ у сучасному йому суспільному житті та стосунках між людьми. Однак okazіональна словотворчість М. Вінграновського більшою мірою спрямована на утвердження позитивних емоцій, зокрема в прикладкових структурах: *любов-лелека* [1: 174], *народ-козак* [1: 189], *скирта-дума* [1: 227], *хмарина-мама* [1: 226], *світло-сміховиння* [1: 150], *жоржина-дружина* [1: 65] та подібні. До цього типу okazіональних утворень (з відносно несподіваними прикладками до означуваних) зараховуємо й розлоге від нанизування прикладок звертання до батьківщини в одному з віршів М. Вінграновського: *Вітчизно-сльозе-мріє-сну* [1: 143]. В останньому прикладі образність підпорядкована створенню художнього концепту для вираження багатства почуттів ліричного героя до рідної країни. Важливими чинниками концептуалізації художнього світу є чимало okazіоналізмів М. Вінграновського, певну частину з яких ми подали вище із загальною їх характеристикою.

Поезія С. Сапеляка перетинається зі Стусовою лірикою насамперед темою дисидентського досвіду, а з поетичною творчістю М. Вінграновського — здебільшого мотивом кохання. Це засвідчують і назви збірок С. Сапеляка, узятих нами для аналізу наявних у них okazіоналізмів: «Тривалий рваний зойк» (1991) і «Страсті по любові» (2000). У першій із них переважають okazіоналізми сатиричного, заперечного плану, підкресленого мотиву несприйняття, у другій — стверджувальні, позначені позитивною емоційністю глибоких переживань закоханої людини.

У поетичному світі С. Сапеляка життя радянських політ'язнів постає насамперед знеособленням, позбавленням людської сутності. Таке сприйняття табірної дійсності передає okazіональне дієслово *опортретнювати*: «*Опортретнено* всіх. За квадратом квадрат» [9: 11]. Відповідне образне значення підтримується іншими авторськими okazіоналізмами: (тяжке) *безмогилля* [9: 27], *снопів'я* (снігу) [9: 84], *кровожилля* [9: 141], *многопрокльоння* [9: 131], *древокрів'я* (жил) [9: 102], *многожалля* [9: 181]. До цієї концептосфери належать і гострі викривальні характеристики відступників та пристосуванців: *червослів'я* [1: 84], *літСПУнівські* (чинуші), *покаюхи* [9: 83]. Співвідносний семантично з наведеними вище також okazіоналізм *чорнобилити* [9: 35]. Важливо

підкреслити паралельне вживання поетом оказіональних демінутивів на зразок *небесонька* [9: 54], *самовбивченько*, *вітчизньонька* [9: 129], що є однією з характерних ознак його ідіостилю. У поезіях збірки «Триваллий рваний зойк» такі оказіоналізми є своєрідним контрастним тлом основного мотиву, визначеного самою назвою збірки.

Низкою поетичних новотворів С. Сапеляк створює картину щасливих сподівань свого ліричного героя, «страстей по любові». Серед оказіоналізмів, що концептуалізують таку картину, здебільшого складні слова та прикладкові структури: *вольнопольне (серце)* [10: 73], *синевір* [10: 47], (хризантемний) *сніголистопад* [10: 65], *коханолубка* [10: 77], *листочок-листопад* [10: 174], *красностелити* [10: 78], *свят-насіння* [10: 32] та ін. Демінутивні утворення тут ще виразніші, спрямовані на підсилення позитивної оцінки зображуваного: *любовенька* [10: 39], *крайсонечко* [10, 138], *плеченько* [10: 35], *прощаннячко* [10: 45]. Остання ілюстрація взята з тавтологічного контексту: «*Прощаннячко, прощай*», — що забезпечує додатковий ефект підкресленої емоційності.

В обох збірках знаходимо місткий словообраз *сковородинськомудрий*: (душа ясніє) *сковородинськомудра* [9: 77; 10: 120]. Оказіоналізм, утворений поєднанням слів, формує нову семантичну єдність, що має концептуальну значимість в ідіостилі С. Сапеляка подібно до образу *самособоюнаповнення* в ідіостилі В. Стуса. Відмінності авторського світосприйняття вбачаємо лише в більш узагальненому філософському змісті Стусового оказіоналізму порівняно з актуалізацією Сапеляковим новотвором такої ознаки людського буття, як духовність.

Наше дослідження дає підстави для висновку про те, що в багатовимірному світі поета важливу роль відіграють оказіональні утворення. При цьому слід мати на увазі, що лексичні оказіоналізми можуть виступати як безпосередніми концептуальними формантами художнього світу поета, так і своєрідним тлом стрижневих образів, контекстом певного концепту поетичного світосприйняття митця. Щодо ідіостилів, обраних для аналізу оказіонального словотворення в проекції на концептуальний вимір художнього сприйняття й відображення світу, то такий вибір мотивуємо як неологічною продуктивністю авторів, так і сутністю створених ними оказіоналізмів не тільки як стилістичного, але значною мірою і як концептуально-образного чинника. Філософська проблема автентичного буття, що постає у зв'язку з поетичним феноменом В. Стуса [12: 253–291], постійне спрямування до недосяжного ідеалу й відбиття багатобарвності та багатозвучності світу своєрідним поетичним словником М. Вінграновського [1: 5–10], природність і людяність печалі у віршах С. Сапеляка [10: 26] — усе це лінії перетину чи дотичності образності в оригінальних художніх стилях, важливим засобом у яких є оказіональний словотвір. При всій різноманітності образ-

ної семантики okazіоналізмів трьох означених поетів об'єднальним чинником у їхніх ідіостиліях є стрижневі знаки української етнокультури: *віра* [4: 98–99], *надія* [4: 383], *любов (кохання)* [4: 311–312]. Зауважимо, що названі знаки є базовими взагалі для вітчизняної поезії в її кращих зразках.

Інтенсифікована виразність, властива більшості okazіоналізмів, формує лінгвостилістичне значення мовних одиниць і має вплив на семантичну структуру мови в цілому [14: 17]. Okazіональні новотвори поетів є формантами естетичних знаків національної культури, до яких належать окремі поезії і вся поетична творчість того чи іншого автора [3], а нерідко вони й самі є такими знаками, оскільки маніфестують неповторні поетичні світи у сфері художнього функціонування мови.

Література

1. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. — Т. 1: Поезії / Вступ. ст. Т. Салиги. — Тернопіль: Богдан, 2004. — 400 с.
2. Вінграновський М. Поезії. — К.: Дніпро, 1971. — 176 с.
3. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки національної культури // Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). — К.: Довіра, 1999. — С. 358–368.
4. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. — К.: Довіра, 2006. — 703 с.
5. Калашиник В. С. Поезія як чинник розвитку мови в естетичному напрямі (див. у цьому збірнику).
6. Колоїз Ж. В. Лексичні okazіоналізми як засіб створення актуалізованого контексту // Рідний край. — 2002. — № 1 (6). — С. 30–34.
7. Коцюбинська М. Мої обрії: У 2 т. — Т. 2. — К.: Дух і літера, 2004. — 386 с.
8. Лисиченко Л. А. Лінгвософські ідеї О. О. Потебні (предтеча сучасного вчення про мовну картину світу) // Олександр Потебня: сучасний погляд. — Х.: Майдан, 2006. — С. 6–16.
9. Сапеляк С. Тривалий рваний зойк: Поезії / Передм. П. Мовчана. — К.: Рад. письменник, 1991. — 189 с.
10. Сапеляк С. Страсті по любові. — Х.: Майдан, 2000. — 132 с.
11. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: Термінологічна енциклопедія. — Полтава: Довкілля-К, 2006. — 716 с.
12. Соловей Е. Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. — К.: Юніверс, 1998. — 368 с.
13. Стус В. Палімпсест: Вибране. — К.: Факт, 2003. — 432 с.
14. Чабаненко В. А. Стилістика експресивних засобів української мови. — Ч. I: Навч. посібник. — Запоріжжя: ЗДУ, 1993. — 216 с.

Фольклоризм як знак національної культури та його рецепції в новітній українській поезії¹

Розвиток сучасного українського мовознавства характеризується розширенням тематики й проблематики наукових досліджень, окресленням нових об'єктів і предметів та виробленням відповідних методик лінгвістичного аналізу. У цьому динамічному пізнавальному процесі є все-таки константи, що більшою мірою залежать не від зовнішніх чинників і «модних» пошукових тенденцій, а від глибокого розуміння сутнісних механізмів життя мови й усвідомлення відносності вироблених у певний час лінгвістичних теорій. До таких констант, безсумнівно, належить проблема зв'язку мови з культурою, у тому числі в одному з визначальних своїх виявів, конкретизованому темою «фольклор і літературна мова».

Означена тема відбиває тяглість вітчизняних традицій студіювання усної народної творчості в історико-прагматичному аспекті й водночас відкриває нові перспективи наукового вивчення феномену фольклору як чинника збереження та збагачення етнічного лінгвокультурного простору. У цьому контексті насамперед слід назвати монографію Світлани Єрмоленко «Фольклор і літературна мова» (1987) як свідчення концептуального бачення проблеми.

Видається прикметним, що авторка акцентувала динамічні процеси «входження фольклоризмів в українську літературну мову, використання їх із стилістичною метою у творах різних жанрів, у практиці письменників відмінних творчих манер» [4: 8]. Надзвичайно важливим є переборення дослідницею усталеного етнографічного розуміння фольклоризму й наповнення цього поняття лінгвістичним змістом. «Фольклоризми, — відзначає Світлана Єрмоленко, — об'єднують відповідні слова — народнопоетичні символи, слова — номінації народних обрядів, етнографізми, топоніми, історизми, які виконують вторинну функцію в мові художньої літератури» [4: 222]. Разом із тим цілком слушною є оригінальна думка про індивідуально-авторське начало у функціонуванні фольклоризмів як знаків національної культури, збереженні й розвитку їх глибинної семантики та естетичної значущості: структурно-семантична трансформація традиційних народнопоетичних образів, індивідуально-авторські оказіональні утворення на базі фольклоризмів [4: 227], розширення семантичних контурів народнопоетичних символів [4: 229]. Авторська концепція фольклоризму в його зв'язках із народним світосприйняттям та системою мовних засобів його виражен-

¹ У співавторстві з М. Філоном.

ня спонукає до вивчення фольклорних елементів у літературній мові, особливо мові художньої літератури, як знаків не тільки фольклорного дискурсу, а й національної культури загалом.

У контексті міркувань Світлани Ермоленко про фольклоризм звернімо увагу на ті сутнісні ознаки, які характеризують його функціональну природу й націлюють на пізнання закономірностей його текстотвірних функцій у різних українських дискурсах. Фольклоризм у вербальному його вимірі маніфестує не лише мовленнєву сферу свого вживання, а й характерний для народу тип світобачення. Він виростає з національної мови, проте не обмежується нею. Як знак етнокультури [5] фольклоризм інтегрує елементи системи духовної «ноосфери» — своєрідну образність, символіку, етичні та естетичні оцінки. Семіотичне наповнення фольклоризму в парадигмі народної культури є символічним. Усвідомлення цієї символічності можливе за умови входження мовця у світ ментальності та особливостей образного мислення народу. На такому усвідомленні ґрунтується творча рецепція фольклорної символіки й відзначена вище індивідуальна асиміляція та творча трансформація народнопоетичних символів у художніх ідіостилях.

Окрім власне літературних, індивідуально-стильових чинників, особливості входження фольклоризму в новітню українську поезію з притаманними їй жанровими формами, темами, ідейно-художніми пошуками зумовлюються цілою парадигмою складників — світоглядних, ідеологічних, загальноестетичних, семіотичних, на яких і виростає поезія нового часу, що відбиває сучасний модус появи та функціонування текстів художньої літератури. У новітніх поетичних ідіостилях традиційна стилізація як відбиття літературно-художньої рецепції фольклорного образу набуває нової якості. Не втрачаючи своєї первинної конструктивної значущості, уживаний поетом-сучасником фольклоризм стає виразником як онтології мовних засобів, так і способом уведення генотекстів у текстовий простір поезії з відповідними часові полікодовістю, перегуком образів та смислів, індивідуально-естетичними кредо.

З огляду на сказане привертає увагу насамперед творчість тих поетів, для яких фольклоризм як знак національної культури належить до визначальних елементів творення особистісного художнього світу (Тарас Мельничук, Василь Голобородько, Ігор Калинець, Василь Герасим'юк та ін.). Разом із тим надзвичайно характерну настанову на актуалізацію фольклорного начала демонструють і поетичні ідіостилі, що виявляють знаково-стильову багатовекторність (Ліна Костенко, Василь Стус, Микола Вінграновський, Микола Воробйов, Іван Драч, Степан Сапеляк та ін.).

Однак і в першому, і в другому випадку фольклоризм є способом поетичної об'єктивації глибинно національного, архетипного у своїй основі.

Особливо виразно свої конструктивні функції в мові новітньої української поезії виявляють ті елементи фольклорної картини світу, семантика яких становить синтез культурно-історичних смислів. До таких належать фольклоризми *степ, воля, козак, кінь, калина, тополя, явір, синє море, білий цвіт, роса, біла хата, пісня, серце, ластівка, чайка, сад, дерево, яблуня, місяць, зоря, вітер, човен* та ін. Показовою є, зокрема, лірика Т. Мельничука, інтенціональна природа індивідуальної словесної творчості якого ґрунтується на рецепції народнопоетичних образів.

Наприклад:

байдаки личком
до **моря** нахилились
ми ж так любились
братів не кували
синє море визволяли

а тепер
синє море потопає
крізь **човен**
витікає

а човен покинув
червону калину
одним-один
на чужині гине [14: 41]

У мовно-змістовій організації цього вірша простежується зв'язок як із народноепічною картиною українських дум, так і загалом із фольклорним світом, його складниками, що не мають однозначної жанрової маркованості. Саме фольклоризми в такій взаємодії формують підтекст поезії, в якому знаходять своє вираження поряд із волелюбними та страдницькими мотивами також мотиви трагічної долі рідного краю.

Подібний спосіб максимально широкої смислової перспективи засвідчує й побудований на трансформації знакових для українського фольклору образів ідіостиль В. Голобородька. Його поезія під назвою «Вся Україна» відтворює ідею батьківщини через промовисті для етнокультурного простору фольклоризми:

Тут — уся Україна:
із **золотими пшеничними нивами**,
із **блакитним небом у високості**,
із **матір'ю** нашою,
вічною **Берегинєю**,
яка розпростерла над нашими головами,
над **золотими нивами**,
над **блакитним небом**
святим покровом **стражденні руки** свої [11: 8].

Наведений початок твору є характерним способом репрезентації означеної заголовком теми через використання узагальнених народно-поетичних образів, які розгортаються в конкретний історичний та просторовий виміри батьківщини відповідними реаліями (*Сагайдачний, Довженко, Чернігівщина, Поділля, Прикарпаття*).

Здатність фольклоризму в новітніх ідіостиліях зберігати своє генетичне й семантичне начало і водночас виходити за його межі як форманта суто авторського світосприйняття зумовлює його перетворення на знак універсальності національного буття. Яскравою ілюстрацією такої індивідуально-авторської рецепції фольклорного образу є наведений нижче фрагмент із лірики Василя Голобородька, що містить фольклоризм *пісня*:

Засвідчуємо терени свого існування **піснями**:
пісня лунає від обр'ю до обр'ю —
тут ми живемо [11: 9].

Подібне смислове наповнення має цей фольклоризм і в ліриці В. Стуса, вкладаючи в парадигматично-текстову орбіту інші не менш значущі образи:

А з безгоміння, з глуму світового
напружена підноситься рука
і **пісня** витикається тонка,
як віть оливи у долоні Бога,
і сподіванням встелеться **дорога**,
і в серці **зірка** заболить жалка [16: 192].

Виразне протиставлення *пісні безгомінню* означає глибинний символізм фольклоризму *пісня*, формуючи при цьому смислову перспективу суголосними образами *дороги* й *зірки*.

Концептуальна значущість фольклоризмів проявляється не тільки в субстанціональній, а й атрибутивній сфері. Фольклорні означення, насамперед колірні, акумулюють оцінні народні характеристики реалій як складників фольклорної картини світу. Особливо продуктивними в сучасній українській поезії є фольклорно марковані епітети *білий, червоний, чорний, зелений, синій, жовтий, золотий*. Текстотвірні функції подібних народнопоетичних означень часто взаємодіють з алюзіями, прямим і прихованим цитуванням фольклорних текстів, як, наприклад, у ліриці В. Герасим'юка:

Боже мій, Боже, в **чорну** днину
Крила вона схотіла мати,
щоб **полетіти на Україну**
Свого милого шукати.
<...>

Грішні, ми прокляли ту днину
і під **чорними небесами**
низько летіли на Україну,
бо вона летіла над нами [10: 64].

Явні чи приховані фрагменти фольклорних творів задають модус існування авторського тексту, що можна проілюструвати такими поетичними рядками Т. Мельничука:

церковця красна
ой красна
панна у кріслі
церковця красна
ой красна
іде над нами
<...>
іде над нами
краєм Дунаєм
за золотим веслом
за золотим веслом
щоб нас не знесло [14: 44]

Актуалізація поетом ідеї збереження духовних цінностей, християнського осердя народного життя здійснюється шляхом відсилання реципієнта до колядкових прототекстів з їхніми характерними мотивами будування храму, походу до Бога.

Сучасна поетична особистість нерідко виражає себе цілісною картиною органічно поєднаних образів, які у фольклорі перебувають на відносно віддалених смислових векторах. Цікавим у цьому плані є вірш «Іржавий осінній явір» із ґрунтованої на авторських рецепціях фольклорних образів збірки В. Герасим'юка «Діти трепети»:

Як пахне **явір** восени!
Як пахне **явір**!
Ще й при потоці, наяву,
вві сні, в уяві...
<...>
Живою кров'ю і кістьми
в злові, в неславі
осінній **явір** обніми,
іржавий **явір**.

Його **роса** подріботить
у тебе в оці.

«Прости», — шепочеш. Він горить,
і **кінь** в потоці [10: 65].

У розкритті заголовного образу важливу роль відіграє скоординована ще в межах фольклорного світу зв'язка *явір — кінь*.

Традиційний для народної поезії образ *коня* є одним із найуживаніших в українській поезії, у тому числі новітній. Відіграючи надзвичайно важливу роль і відзначаючись особливостями поетичної семантики в окремих ідіостилях, відповідний фольклоризм стає наскрізним для поетичного словника нашого часу. Наведемо приклади поетичного слововживання фольклорного образу *кінь* різними авторами.

сутеніє вечір мій вогнем
і журавлем коло **криниці**
козацьке щастя під **конем**
а **кінь** мій білолиций [14: 36]

Прилетіли **коні** — ударили в скроні.
Прилетіли в серпні — ударили в **серце**.
Ударили в **долю**, захмеліли з **болю**,
Захмеліли з болю, **наіржались** вволю.

Отакі то **коні** — **сльози** на долоні [8: 293].

По кореню людина
веде **червоного коня**.
<...>
Людина напува **коня**
І в ніч по кореню
веде
із яру
дня [9: 37].

На тихі води і на ясні зорі
падає лебідка білими грудьми.
<...>
Там, де копита **кбня вороного**
розбризкали геть ярі іскри, 'дного
із днів була відкрилася дорога,
та при самій урвалася меті [16: 319].

Будь, **коню** мій, стрибожий на бігу.
Будь, **коню** мій... Журба моя — як ворон.
Лежу в труні з вовківнею Іуд.
Навколо ніч, мов чорний згусток крові [15: 49].

Попри всю індивідуальність рецепцій цього образу в поезії цитованих Т. Мельничука, М. Вінграновського, М. Воробйова, В. Стуса, С. Сапеляка відчутна спільна для авторів його фольклорно-семантична домінанта як одного з характерних знаків етнокультури.

Новітня українська поезія демонструє нову якість фольклорної стилізації. Ця нова якість виникає внаслідок переборення риторизму фольклорного слова, що дає поштовх авторському образотворенню й вираженню сучасного погляду на світ. Обмежимося прикладом із лірики Світлани Йовенко:

На **камені**, на **камені** зросла,
 На камені я сію **руту-м'яту**.
 <...>
 Та раптом вродить **диво-камінь мій** —
 Спишу я всі листочки — розмалюю... [12: 22].

Таке переборення приводить до появи несподіваного, але ідейно вмотивованого ефекту обманутого очікування. Фольклорна стилізація в такому випадку виявляється ілюзорною, як, зокрема, в поезії Ліни Костенко «Українське альфреско»:

Над шляхом, при долині, біля старого граба,
 де **біла-біла хатка** стоїть на самоті,
 живе там **дід і баба**, і **курочка** в них **ряба**,
 вона, мабуть, несе їм **яєчка золоті**.
 <...>
Дорога і дорога лежить за гарбузами.
 І хтось до когось їде тим **шляхом золотим** [13: 27].

Своєрідна для суто фольклорної замальовки назва вірша та фінальної рядки твору («*Остання в світі казка сидить під образами. / Навишпиньки виглядають жоржини через тин*») уводять авторську оповідь у сучасний світовий контекст й актуалізують мотив плінності часу з його здобутками і втратами.

Складну взаємодію фольклорної образності з поетичними ідіостіями — авторським та «персонажним», суб'єктивним і об'єктивним — можна бачити у вірші В. Голобородька «Калина об Різдві», присвяченому В. Стусові. Розлогий текст присвяти завершують такі рядки:

Я **саджаю** на білому аркуші **калину**,
 що в **лузі синім цвітом процвітає**:
 поки перший рядок дописую —
 на другому рядку **калина** уже **вирастає** на папері,
 на третьому рядку **калину**
 на той бік **замерзлої річки**
 — **білої криги паперу** — нахилию,
калиновий місток — на повернення творю [11: 24].

У наведеному уривку фольклоризми не тільки дають напрямок індивідуальному образотворенню автора, а й зумовлюють переклик зі Стусовими мотивами страдницького шляху українського поета-патріота.

Активне входження фольклорних образів у сучасну поетичну мову є лише одним із виявів етнокультурної значущості словесної народної творчості, свідченням потенційних можливостей її образних засобів трансформуватись і функціонувати в постійно змінюваних умовах життя суспільства, на що націлюють дослідників, зокрема філологів, фольклористичні студії нашого часу [див. 1, 2].

Розглянуті вище особливості рецепції новітньою українською поезією фольклоризмів як знаків національної культури не вичерпують, звичайно, всієї проблематики означеної теми. Вони лише окреслюють деякі її найважливіші аспекти й дозволяють зробити такі головні висновки.

Фольклоризм як чинник конструювання фольклорної картини світу, яка відбиває систему національних ідей та етнокультурних смислів, у мові новітньої поезії є виявом особливостей існування модерністської поетичної свідомості з її тяжінням до етнокультурних стереотипів, образів та символів.

У поезії фольклоризму належить важлива роль форманта «ідеології» твору, виразника його глибинних підтекстів, що відбивають авторські інтенції.

Результати індивідуально-авторської рецепції фольклоризмів акцентують не їхні зовнішні, формальні, видимі ознаки, а суттєві історичні смисли, парадигмально марковані національні «логоси».

Уживані в мові новітньої української поезії фольклорні елементи як носії специфічної інтертекстуальності, що є однією з диференційних ознак модерної літератури [6], стають важливими конструктивними складниками естетичних явищ національної культури, якими є поетичний твір та ідіостиль поета в цілому [3]. Сучасні індивідуально-авторські поетичні картини світу досить продуктивно спираються на вербальні знаки етнокультури, формуючи за їх допомогою паралельно з психологічною духовну орієнтацію читача [7] при спілкуванні з неповторним світом вічно оновлюваної поезії.

Література

1. Адоньева С. Б. Прагматика фольклора. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та; ЗАО ТИД «Амфора», 2004. — 310 с.
2. Аникин В. П. Теория фольклора: Курс лекций. — 3-е изд. — М.: КДУ, 2007. — 431 с.
3. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки національної культури // Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). — К.: Довіра, 1999. — С. 358–368.
4. Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова. — К.: Наук. думка, 1987. — 245 с.

5. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. — К.: Довіра, 2006. — 703 с.
6. Фатеева Н. А. Контрапункт інтертекстуальності, или Интертекст в мире текстов. — М.: Агар, 2000. — 280 с.
7. Ярмусь С. Духовність українського народу. — Вінніпер, 1983.

Тексти

8. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. — Т. 1: Поезії. — Тернопіль: Богдан, 2004. — 400 с.
9. Воробйов М. Ожина обрію. — К.: Рад. письменник, 1988. — 159 с.
10. Герасим'юк В. Діти трепети: Поезії. — К.: Молодь, 1990. — 126 с.
11. Голобородько В. Калина об Різді. — К.: Укр. письменник, 1992. — 207 с.
12. Йовенко С. Безсмертя ластівки. — К.: Дніпро, 1989. — 487 с.
13. Костенко Л. Сад нетанучих скульптур. — К.: Рад. письменник, 1987. — 202 с.
14. Мельничук Т. Князь роси: Вірші. — К.: Молодь, 1990. — 145 с.
15. Сапеляк С. Без шаблі і Вітчизни. — Торонто: Видання Дослідного інституту «Україніка», 1989.
16. Стус В. Палімпсест: Вибране. — К.: Факт, 2003. — 432 с.

2007

Фразеологія як чинник формування художнього світу поезії і прози Миколи Вінграновського¹

Стійкі словесні комплекси є важливими формотвірними компонентами ідіостилію письменника і становлять інтерес як із погляду добору автором фразеологізмів, що визначається взаємодією інтралінгвістичних (семантичні та стилістичні властивості сталих сполук) та екстралінгвістичних (світогляд митця, коло висвітлюваних ним проблем та ін.) чинників, так і з точки зору функціонального навантаження цих мовних одиниць у художньому контексті.

¹ У співавторстві з Ю. Калашник.

Цікавим у науковому плані є також питання фразеотворчої активності письменника, зокрема на рівні оригінальних словесних образів, які формують поетичну фразеологію та афористику.

Своєрідність ідіостилю М. Вінграновського неодноразово привертала увагу дослідників [1–7].

Актуальність теми цієї статті зумовлена зверненням до фразеологічної системи художньої мови письменника (на матеріалі і поезії, і прози), що не була предметом спеціального аналізу. Такий підхід дозволяє простежити основні тенденції використання загальномовних засобів і створення індивідуально-авторських образних одиниць як формантів неповторного художнього світу М. Вінграновського.

Фразеологічний компонент у мові поезії М. Вінграновського виразно демонструє відзначуваний дослідниками «особливий колорит, у якому прослідковуємо багатство проявів життя, багатобарвність і багатозвучність світу, що створює враження мінливо-бентежної стихії» [7: 9–10]. Певною мірою це досягається «послідовно-закономірною трансплантацією фольклорної атрибутики (символів, алегорії тощо) на щедre поле його поетики» [там само]. Насамперед знайомі народнопоетичні сталі сполуки привертують увагу читача в «мінливо-бентежній стихії» лірики М. Вінграновського, стаючи надійним образним контекстом несподіваних авторських асоціацій.

Серед фольклоризмів фразеологічного типу не можна обійти неодноразово вживаного поетом образу народних дум *на ясні зорі, на чисті води*. Наприклад: «**На ясні зорі, чисті води** / Пливи, скривавлена любов!» [8: т. 1: 124]; «**На ясну зорю і на чисту воду** / В благословенний і єдиний час / Цілуєм руку своєму народу» [8: т. 1: 300]. У першій ілюстрації фольклорний фразеологізм узято без видозміни, але він за змістом контрастує з подальшим епітетом, що й створює стилістичний ефект нового сприйняття традиційного образу. Трансформація ж граматичної форми в другому прикладі суттєво не впливає на семантику та стилістичні властивості образу, і він сприймається як величання близького, особливо дорогого. У контексті «**Під тихий крок зорі, під води призаснули** / На цей пісок і ми вкладаєм свій крок» [8: т. 1: 225] спостерігаємо зміну і форми, і змісту фольклорного образу, який набуває сучасного звучання, відбиваючи суспільно-політичну ситуацію певного періоду.

Поет іноді вдається до ремінісценцій, як, наприклад, у звертанні до свого народу: «*Я на сторожі коло тебе / Поставлю атом і добро*» [8: т. 1: 11], — де використано усталений образ із вірша Т. Шевченка.

Близько до такого фразеовживання є актуалізація окремих складників народнопоетичного фразеологізму, що на рівні підтексту співвідносяться з відповідно цілісним образом: «*У годину суху та вологу / Відходились усі мости*» [8: т. 1: 376]. У наведеному контексті непрямо виражено

смысл фольклорних символів, зокрема й образу калинового мосту. У поезії «Сеньйорито акаціє, добрий вечір...», з якої взято приклад, повертає увагу й супровід активно вживаних у народній мові сталих сполук (етикетна формула *добрий вечір*, молитовне *слава Богу*). Цим досягається природність поетичного висловлювання, що передає особливості світосприйняття поета, багатство й несподіваність його вражень.

До засобів поетичної фразеології традиційно відносять перифрастичні вислови, які в поетичній творчості М. Вінграновського представлені досить широко. Так, наприклад, низкою перифраз поет створює оригінальний образ Києва: «*слов'янства золота столиця, світанок мови і добра, духовна міра нації Дніпра, вікно у світ стооке*» [8: т. 1: 217]. Перифрастичним висловом звертається автор і до улюбленого Дніпра: «*Привіт тобі, ріко моєї доли!..*» [8: т. 1: 90]. У поетичній мові М. Вінграновського мають місце й складніші перифрази, образний смисл яких спирається на контекст усього ліричного твору, наприклад: «*Безсмертні келихи людського повнозвуччя, / Осяяння безсмертні океани...*» [8: т. 1: 93], — де подано своєрідні образи вершинних здобутків живопису.

У поетичній фразеології М. Вінграновського відзначаємо чимало своєрідних епітетних сполук та інших образних поєднань, що ґрунтуються на традиційних для поезії поняттях і символах. Такими є, наприклад, словообрази *білий сон* [8: т. 1: 208], *сон любові* [8: т. 1: 132], *гірка зоря, зоря-пересмута* [8: т. 1: 214], *зорі молоді* [8: т. 1: 391], *берег юності* [8: т. 1: 80], *високі очі* [8: т. 1: 364], *ясновельможний* (пор.: *сивий туман* [8: т. 1: 350] тощо. До цієї групи прилягають і позначені оригінальністю метафоричні образи на зразок *синьо посміхається зоря* [8: т. 1: 328], *твої уста цвітуть в устах моїх* [8: т. 1: 335] і под.

Фразеологізовані образи, використані або створені М. Вінграновським-поетом, органічно поєднуються з фраземікою прозових творів письменника. Автор залучає фразеологію до описів та характеристики подій і персонажів, зокрема в малій прозі, як у незмінній формі, так і в авторських видозмінах головним чином задля семантичного збагачення та посилення експресивних властивостей сталих сполук.

Творчій манері М. Вінграновського притаманне створення самобутніх словесних образів, тому, за нашими спостереженнями, його мовна палітра загалом не обтяжена фразеологізмами. Письменник нерідко використовує різноманітні стійкі сполуки в нетрансформованому вигляді. Серед них неодноразово функціонують такі: *знати втришия* [8: т. 3: 12, 222], *хоч вий* [8: т. 3: 203, 152]; *ні живий ні мертвий* [8: т. 3: 141, 146]; *дати горака* [8: т. 3: 179, 141]; *сидить в печінках* [8: т. 3: 71, 219].

М. Вінграновський досить часто створює індивідуально-авторські порівняння (наприклад: *присадкуватий, мов трактор* [8: т. 3: 37], *руки, як тісто, обличчя — перина* [8: т. 3: 243]), хоча іноді звертається й до

усталених компаративних зворотів типу *мов заведений* [8: т. 3: 20], *мов намальовані* [8: т. 3: 22], *як з води* [8: т. 3: 48], *як у прірву* [8: т. 3: 219], *як пеньки* [8: т. 3: 112], *як нам і не снилось* [8: т. 3: 223]. Ці образи стосуються різних суб'єктів порівнянь.

Низка використовуваних фразеологізмів має лайливий характер і вносить розмовно-просторічний колорит: *чорт з нею* [8: т. 3: 178], *чим чорт не шутить* [8: т. 3: 223], *к бісу* [8: т. 3: 41], *на греця* [8: т. 3: 47], *хай йому грець* [8: т. 3: 154], *а щоб ти був скис* [8: т. 3: 106], *та хай вони скажуться* [8: т. 3: 208], *чорти нас понесли* [8: т. 3: 81]. Ці сталі вислови передають емоційність персонажів або авторського мовлення.

Експресивність досягається різного роду трансформаціями стійких сполук, до яких удається і М. Вінграновський. Невисокий ступінь виразності забезпечується інверсією компонентів фразеологізму, наприклад: *«Вона показала мені свого чорно-фіолетового язика. Блиски з нього блискавка і загрими грім — гроза, якої не бачив світ»* [8: т. 3: 183]; *«а тут ще в кіно познімається, байдики побити»* [8: т. 3: 225].

Відчутнішою є експресія, створювана заміною компонента фразеологічної одиниці, переважно на синонімічній: *«Тепер ми дорогу сюди знаємо, виїдемо завтра не в собачий, як сьогодні, голос, та дістанемо човна»* [8: т. 3: 207]; *«А тут на дзьобі уже зима, заплава замерзне — що тоді?»* [8: т. 3: 285]; *«Скачучи по Європі на її кінематографічних вісках, полк свідомо відчув, що престиж його валиться в змаганні з важкопузими недолугими співвітчизниками...»* [8: т. 3: 240]; *«Ваше світло нехай працює, а ви **прямуйте своєю дорогою!**»* [8: т. 3: 41]; *«Розвінчаний господарем Геракл ображено, але достойно **покривуляв** з подвір'я **світ за очі** на город»* [8: т. 3: 68].

Авторське начало більш помітне, коли трансформується кілька компонентів сталого вислову, наприклад: *«Тож перед тим, як все-таки попрощатися, **сіроманець морських широт** ввічливо кашлянув, набрав під щоки повітря...»* [8: т. 3: 52]; *«Що ти **муркочеш собі під нюхало** і світиш, як в підземеллі?»* [8: т. 3: 48]; *«Вони стояли **писок навпроти писка** й вичікували, хто першим опустить хвоста!»* [8: т. 3: 57]; *«Напружинені, вони полотніли, і їхні вуса **свербіли на бій! На битву!**»* [8: т. 3: 57]. Письменник звертається до такої заміни, змальовуючи поведінку тварин. З одного боку, ця трансформація мотивована ідейно-тематичним планом творів, а з другого, — створює гумористично-іронічні контексти.

Для стилю М. Вінграновського характерним є метафоричне використання фразеологізмів: *«А полька-бабочка **як сказалася!**»* [8: т. 3: 50]; *«Так і в нас такої радості **хоч відбавляй!**...»* [8: т. 3: 126]; *«Отоді вовк ставав на великий піст»* [8: т. 3: 61]; *«Це у твого вовка голова не **варить**...»* [8: т. 3: 66]; *«У цуцика **відідрало мову!**»* [8: т. 3: 28]; *«Під воро-*

нами, зневажаючи світ і все живе, “собі на умі”, горбато пролітають на кривих своїх крилах сірі чаплі» [8: т. 3: 183]; «А підпалені вози котилися! Як по нотах» [8: т. 3: 237]. Створювані контексти можуть набувати іронічності чи гумористичного забарвлення.

Автор поширює склад фразеологізмів додаванням атрибутивного компонента, який виражається займенником або прикметником: «...все життя в мене моя душа в п'ятках...» [8: т. 3: 22]; «...з лісосмуги до їхніх персон вирине моє велике цабе!» [8: т. 3: 30]; «...зупинив я охочого до балачок сексуального морського вовка...» [8: т. 3: 42], — що так само вносить гумористичний струмінь.

Поширювачі мають різну семантику, наприклад: «Збиралися вони вже яке літо, та якось не виходило: то те, то се, то щось іще, словом, тільки й того, що збиралися» [8: т. 3: 247]; «Я догризав собі голову і заздрив артистам: тиняються від хати до хати, попивають вино, один до одного по гостях ходять, позіхають і ждуть...» [8: т. 3: 203].

У мові аналізованих творів спостерігається вклинювання образних елементів: «Своїм коронним, спеціально для вас підготовленим номером вас вінує тричі лауреат районного огляду художньої самодіяльності, наш колгоспно-агітаційно-інструментальний ансамбль “Бурячок”!» [8: т. 3: 49]; «...я їх ненавиджу з Сона-діда і з Сона-прадіда» [8: т. 3: 306].

Для підсилення образності М. Вінграновський застосовує накопичення фразеологізмів, в основному синонімічних: «Та Манюні вони були, як до воза п'яте колесо, — вони їй були ні до чого!» [8: т. 3: 131]; «— Не роззявляти ротів і не ловити гав! — командував Дузь» [8: т. 3: 45]; «...і помертвілий песьо такого дав горака, такого дав свічака, що опинився нарівні з сорочим гніздом і ледве його не осідлав» [8: т. 3: 28].

Художньо найбільш виразними, на нашу думку, є ті контексти, в яких образність сталої сполуки знаходить авторське розгортання: «Мить — і з Султанчика й з мене полетіло би тільки дрантя!.. Та дрантя не полетіло» [8: т. 3: 13]; «Якби в мене був глузд, я б з нього зійшов...» [8: т. 3: 348]; «“Швидкою Настею” ми забезпечені. Роботи не буде. — Якою “Настею”, як не буде?» [8: т. 3: 224]. Як бачимо, письменник має на меті створення іронічних контекстів. Це забезпечується шляхом використання заперечної конструкції з тим же фразеологізмом, обігруванням семантики сталої сполуки або повтором окремих компонентів в інших реченнях.

Заслуговує на увагу й афористика М. Вінграновського, що є важливим складником системи мовних засобів його ідіостилу, показником великих фразеотворчих можливостей автора. Влучні образні вирази поета близької формою до прислів'їв, які справедливо вважаються народними афоризмами. Подібні утворення можуть мати в поетичній мові М. Вінграновського не тільки підвищену, але й знижену конотацію.

Наприклад: «*Це щастя — трясця: нападе / І вже не скоро відійде*» [8: т. 1: 59]; «*Душа наїлася та бреше*» [8: т. 1: 131]. Сатирично-іронічна тональність забезпечується тут використанням згрубілої лексики.

Здебільшого ж в афоризмах узагальнюються оцінки митцем різних життєвих явищ, вони звичайно являють собою сентенції морального плану, актуалізують високість мрій і почувань, духовну велич і оптимізм людини. Наведемо приклади: «*У кожнім дні своя пора світанна*» [8: т. 1: 87]; «*Поета очі — це вітчизни очі*» [8: т. 1: 145]; «*Нам вічно треба небом жити, / По шию будучи в планеті!*» [8: т. 1: 124]; «*Доріг багато, але шлях один!*» [8: т. 1: 81]; «*Щасливий той, хто, і зазнавши мук, / життя прожив прозоро і натхненно. / Щасливий той, хто серця світлий звук / Проніс в трагедіях епохи недаремно*» [8: т. 1: 82]; «*Нема сердець, яких не брала рана, / Яких ніколи біль не обів'є*» [8: т. 1: 85]; «*Минає все, лиш наше не минає*» [8: т. 1: 67] та ін.

Гострота поетичного мислення та своєрідність художнього світу М. Вінграновського знаходять відбиття також в актуалізованих фразах типу «*Сльозам немає влади*» [8: т. 1: 76]; «*Цю жінку я люблю. Така моя печаль*» [8: т. 1: 174]; «*Мій день народження — це ти*» [8: т. 1: 103]; «*Я сів не в той літак*» [8: т. 1: 205]; «*Любово, ні! Не прощавай!*» [8: т. 1: 142]. Такі поетичні вислови відзначаються смисловою злотованістю й довершеністю форми відбиття звичайних життєвих ситуацій та обставин.

Отже, фразеологічний склад художньої мови М. Вінграновського засвідчує відмінне використання сталих сполук у прозових та поетичних творах. Його поетична мова спрямована переважно на високе звучання, і відповідно добираються й трансформуються образи, що мають традиційні витоки. Тематика прозових творів сприяє ширшому залученню різноманітних за семантикою та стилістичним забарвленням фразеологізмів. Письменник збагачує літературну мову словесними образами, що виникають унаслідок як трансформування стійких комплексів, так і авторського фразеотворення.

Література

1. Андрієць О. Мовностилістичний феномен інтимної лірики Миколи Вінграновського // Південний архів (філолог. науки). — 2001. — № 9. — С. 11–45.
2. Андрієць О. Особливості ідіостилю Миколи Вінграновського // Південний архів (філолог. науки). — 2000. — № 8. — С. 17–51.
3. Базилевський В. Логіка поезій: літозбір Миколи Вінграновського. — К., 1986. — С. 143–150.
4. Дзюба І. Духовна міра таланту // Вінграновський М. Вибрані твори. — К., 1986. — С. 5–22.

5. Ільницький М. Світогляд і талант // Укр. мова і літ. в шк. — 1980. — № 3. — С. 15–24.
6. Маленко О. Лінгвопоетика Всесвіту в українському художньому тексті: Еволюція смислів. — Х., 2004. — 184 с.
7. Салига Т. Поет — це слово. Це його життя // Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. — Тернопіль, 2004. — Т. 1: Поезії 1954–2003. — С. 5–54.
8. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. — Тернопіль, 2004. — Т. 1, 3.

2007

Інтертекстуальність як стилетвірний чинник у поемах Івана Світличного

У передмові до книжки Івана Світличного «У мене — тільки слово», виданої 1994 року харківським видавництвом «Фоліо» в серії «Українська література ХХ століття», Михайлина Коцюбинська відзначила, що шістдесятник Іван Світличний «відбувся як “голос духу”, як людина своєї доби, її жертва, її сумління» [6: 27]. Сказане можна доповнити хіба наголошенням того, що створене поетом стало помітним явищем у вітчизняній літературі й має безсумнівну естетичну вартість. Згадана книжка вмістила твори, які ввійшли до двох раніше виданих збірок — «Ґратовані сонети» (Мюнхен, 1977) та «Серце для куль і для рим» (Київ, 1990). Серед численних поезій і поетичних перекладів, що склали книжку, привертають увагу три поеми: «Архімед», «Рильські октави», «Курбас». Стилістика тих досить своєрідних творів значною мірою ґрунтується на інтертекстуальності, що видно вже з підзаголовка першої (*За Плузниковим «Галілеєм»*) та безпосередньої назви другої. Аналізові стилістичних функцій інтертекстуальних елементів у мові поем і присвячено цю статтю.

Терміном **інтертекстуальність**, активно вживаним у сучасній філології, у тому числі лінгвістиці, позначають наявність у певному тексті слідів інших текстів, а в широкому розумінні — діалогічний зв'язок тексту в семіотичному універсумі з попередніми текстами (рекурсивний) та з подальшим текстотворенням (прокурсивний). Виявами інтертекстуальності є цитати, алюзії, ремінісценції, римейк і мандрівні сюжети, парадигматики асоціацій, синкретизм жанрів та функціональних стилів тощо [7]. До інтертекстуальності відносять і так звану автокомунікацію, тобто діалог автора із собою, і різножанрову творчість пись-

менника (тропічна інтертекстуальність — за Р. Якобсоном). У термінах когнітивної лінгвістики інтертекстуальність як ланка між новими пошуками і культурною традицією моделюється у вигляді читацьких фреймів, що є засобами перекодування кожного новоствореного тексту й водночас механізмами розширення глобального інтертекстуального фрейму. Актуалізовані Оленою Селівановою ознаки інтертекстуальності, які подано вище, визначають і напрямок дослідження цього явища в художньому дискурсі — насамперед як текстотвірного і стилетвірного чинника.

Поему І. Світличного «Архімед», яка може бути зразком ефективного творчого використання інтертекстуальних засобів, Михайлина Коцюбинська назвала «глибоко особистим твором», у якому «невільничі реалії лягли на Плужникову інтонаційно-ліричну канву, породивши щось дуже зворушливе — ліричну сповідь, опосередковану через відомий літературний твір» [6: 26]. Зовнішніми ознаками інтертекстуальності в структурі поеми «Архімед» є не тільки авторський супровід заголовка з посиланням на «Галілея» Є. Плужника, а й звідти взятий промовистий епіграф:

Убієнним синам твоїм
І всім тим,
Що будуть забиті,
Щоб повстати в безсмертнім міті,
Всім
їм
— Осанна! [4: 94; 6: 141].

Відповідний епіграф співзвучний — і семантикою, і стилістично — тому, який автор «Галілея» взяв із поезії М. Некрасова:

От ликующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви.

Як і в прототексті, в «Архімеді» широко використано риторичні звертання до уявних опонентів, серед яких виділяються концентрацією почуття зневаги знеособлені займенникові узагальнення «*Всякі! Ви...*». Але якщо в Є. Плужника ліричний герой кидає виклик міщанському оточенню, то в І. Світличного адресат конкретизується іронічною вказівкою на тих, хто, прикриваючись гаслами щасливого майбутнього, здійснює репресії та вбивства: «*Ви, / Хто людми — мов у карти, / Це ви творите щастя? / Це — світ новий?*» [6: 141]. У текстах обох поем є мікробраз *Ното sapiens* [4: 96; 6: 142], що вплітається в гостродискусійний монолог ліричного героя. Контрастом до сподівань Плужникового героя-жертви на те, що майбутні покоління побачать «*справді*

велику / Невмирущу, як вічність, любов» [4: 110], є реквіємні пасажі І. Світличного з ключовим словом *подзвін*, яким поет означає жакливу дійсність вибудованої тими наївними сподіваннями імперії зла: *«І по вас, і по них, і по сих, і по тих — / Подзвін! / Розмивається материк, / Скелі падають у безодні, / А в душі — голосіння, у серці — крик. / Подзвін! Подзвін!»* [6: 146–147]. Як у «Галілеї», так і в «Архімеді» заголовний герой вивищується над оточенням і залишається незламним у своїх переконаннях. Схожі пульсуючі стилістичні течії обох поем мають аналогічні кульмінаційні фінали зі стрижневими крилатими висловами мудреців.

У «Галілеї» Є. Плужника:

А живіть собі, як вам бажається!
Через те, що —
ви чуєте? —
все-таки
о б е р т а є т ь с я ! [4: 110].

В «Архімеді» І. Світличного:

А ідіть ви всі до стоматері.
Бо, ви чуєте? — Є вона все-таки,
Точка опору! [6: 147].

Майже без змін подає автор відомі слова Галілея, а щодо твердження Архімеда про необхідність *точки опору* для того, щоб перевернути світ, то І. Світличний вдається до трансформації вислову шляхом паронімічної заміни на *точка опору*. Оскільки поема «Архімед» була задумана як осанна учасникам і численним жертвам терору, до яких належав і сам І. Світличний, то подібна видозміна була стилістично очікуваною й актуалізувала відповідну ідею твору.

Поєми «Рильські октави» передує така авторська ремарка: «Автор, натхненний “Чумаками” Рильського, міркує про мистецтво, а свої міркування присвячує Ігореві Калинцю та Василю Стусу» [6: 148]. Іван Світличний розпочинає твір цитатою з М. Рильського: *«В повітрі дощ, і гречка пахне тепло, / Немов розлився буритиновий мед...»* [5: 18; 6: 148], — і всю подальшу оповідь в октавах будує на осуді ідилічного замилування й байдужого споглядання в епоху страшних катаклізмів і соціальних потрясінь. Текст поеми наповнений алюзіями та цитатами з різних віршів М. Рильського, які репресованому поетові справедливо видаються далекими від реального життя й конформістськими: *«...на Вкраїну знагла налетів / “З-за гір та з-за високих сизокрилий”»*; *«Самої правди син»* [6: 148]; *«Доби нової знак! Знак терезів!»*; *«...в криваво-чорний вік / Він славив дощ, і гречку, й медоноси, / Троянди, й виноград»* [6: 149]; *«Краса, сестра з мінливими очима, / Як давній Янус»* [6: 151] та ін. В октавах, як і в тюремних сонетах І. Світличного, нерідко вжи-

ванються просторічні слова й навіть вульгаризми, за допомогою яких автор досягає їдкої іронії й сарказму, на що вказують дослідники його поетичної мови [див., зокрема, 3]. Достатньо різко характеризує поет відомого метра літератури щодо життєвої позиції останнього: «Він, бард, сидівши у лайні по вуха, / Всіх інших, смертних, закликав у рай. / І хто там його слухав чи не слухав, / Кричав він “слава” і кричав “ура”» [6: 149]. Свої нищівні оцінки Іван Світличний супроводжує риторичними питаннями й роздумами про творчість поетів-дисидентів:

Негречно? Так, братове, я б не мусив
В свинячий голос ганити Парнас.
Та чиста муза Калинців і Стусів
У нас, громадо чесна, і при нас,
Гвалтована на лежачій Прокрустів.
А де той лицар, той несвинопас,
Щоб став за негвалтовану горою?
Не густо між Боянами героїв [6: 149].

Мова «Рильських октав» густо насичена словообразами автора «Чумаків», має задану твором-джерелом ритмомелодійну канву, однак для неї характерна поліфонічність, публіцистична загостреність, динамічність стилю, у якому ліричні медитації переходять в іронічні чи підкреслено сатиричні коментарі ліричного героя.

З великим гнівом і внутрішнім болем ув'язнений поет звинувачує пристосовництво митців: «...скурва муза з виблідлим лицем / підстилкою служити всім готова» [6: 151]. І при цьому він, віддаючи належне життєвому і творчому подвигу Стуса й Калинця, звертається до служителів музи: «Поети! Не пишайте вінцем / Лавровим. Ваш вінець — терновий» [там само]. Засобами вираження авторського кредо тут є також інтертекстуальні елементи — крилаті вислови, що відсилають до культурної традиції.

Поему «Курбас» Михайлина Коцюбинська визначила як найсильнішу в поетичному доробку Світличного. Головне в ній, на думку критика, «спонтанність поетичного виливу чуття, та магія слова, що походить від повноти злиття з матеріалом, від внутрішньої ідентифікації себе з героєм, <...> автентичність переживання й сила експресії» [6: 27]. Інтертекстуалізація в цій поемі знайшла чи не найповніше художнє втілення й засвідчила, що звернення до відомих текстів попередників і гостра полеміка з ними з позицій морально-етичного максималізму є однією з найважливіших характеристик поетичного ідіостилу І. Світличного.

Автор використовує аж три епіграфи до твору. Це, зокрема, страшні своїм підтекстом слова з поезії М. Бажана («Ламали людям ми горби, / Щоб вирівнять хребти») та тематично прозорий рядок Ліни Кос-

тенко про трагедію видатного режисера — «*Курбас ліг у ту промерзлу землю*» [6: 152]. Перша частина поеми має Тичинину назву «Вітер з України» і вся насичена відповідними інтертекстуальними мікрообразами: «*Вітер! Не вітер — буря! Трощить, ламає з коренем... / Вітер! Рев! Свист! Кружеляння! ("Нікого я так не люблю!")*»; «*Вітер із України...*» [6: 152]; «*Вітре із України! Де ж ті кларнети сонячні? / Де золотий твій голін? Арфи і флейти — де?*»; «*Вітер із України! Чортів, проклятий вітер!*»; «*Вітер із України! Що за чума еси? / Таже гули космічні оркестри — і небо вторило! / Таж потрясали гімни бані небесних сфер!*» [6: 153]; «*Зоряний час? О фарс! / Скіфи ви! Азія! О будьте прокляті ще раз! / Будьте... Я вас не знаю. Знати не хочу вас*» [6: 154]. Елементи «чужого» тексту, змістово й формально трансформовані, як наголошує Людмила Бублейник, вступають у складні смислові відношення з першоджерелом, у тому числі світоглядного характеру [2: 134]. Водночас у процесі асиміляції інтертексти, зауважує дослідниця, ускладнюються рисами, поява яких зумовлена новими впливами — нового дискурсу на першоджерело [там само]. Спепеляючими безкомпромісними словами гніву й зневаги звертається речник репресованих до класиків радянської поезії: «*Що ви — поглухли? вимерли? струни бандур ослабли? / Доля скрутила? Меч Дамоклів? Чи Божий перст? / Трудний він і тернистий, шлях на Голгофу слави <...> Страшно?*»; «*...ми, вами оптом продані, <...> ми, вами смертно прокляті, / Розстріляні й перевішані частки вашого Я*»; «*Жерці Аполлона Прокрустам творять девізи й стяги: / "Ламаємо людям горби, щоб вирівнять хребти!"*»; «*Естет-садисти! Чорної магії професори!*» [6: 153]. Як видно з наведених цитат, ідейний смисл Тичининих інвектив з його «Відповіді землякам», у якій тогочасна критика вбачала «пафос боротьби з ворогами революції» [1: 15], трансформується, вони, ті гнівні осуди, бумерангом повертаються до співця космічних оркестрів й усіх тих, хто відкрито не включився в боротьбу зі злом, не став на захист масових жертв комуністичного терору.

Два наступні розділи поеми «Курбас» — «Лакримоза» та «Гетьман Мельпомени» — містять пристрасні звернення автора до Маестро зі словами підтримки й спокути за нелюдські страждання, що випали на його долю. Саркастично звучать трансформовані інтертекстеми з космічними образами в проекції на майбутнє: «*Вам, хто краї північні / Вгноїли, Вам, Маестро, / Викварять пеани Космічні / Випробувані оркестри*» [6: 154]. Важливим концептуальним інтертекстуальним елементом у стилістиці поеми є образ богині трагедії Мельпомени. Саме в цьому контексті використано характеристики головного героя — «*чародій Мазайлів, в країні Малахія — маг*» [6: 155]. Як улюбленець Мельпомени Курбас дає клятву йти до кінця дорогою честі: «*За підлі, за яни-*

чарські регалії і клейноди, / За оргії самогвалтів, за кайфи саморозп'ять / Я честі свою твердиню, нескорений образ свободи, / Фортецю своєї гідності — душі — не здам і на п'ядь» [6: 155]. І особливого смислу набуває передфінальне інтертекстуальне вкраплення з відомого вірша П. Тичини: «Стою, ніби Дант у неклі, стою — непорушна скеля»; знову з'являється тут переосмислений образ космічного оркестру: «Космічний оркестр — могутній! — у гетьмана Мельпомени» [6: 156]. Останній у вічність крок Маєстро ступив з високо піднятою головою.

Активно послуговуючись інтертекстуальністю зі стилістичною метою, Іван Світличний не тільки йшов за літературними зразками, як це можна спостерігати в поемі «Галілей», а й полемізував із попередниками, насамперед у принципових питаннях служіння правді та добру, що яскраво демонструють поеми «Рильські октави» і «Курбас». Інтертекстуальні елементи в аналізованих творах здебільшого зазнають смислової, емоційної, а нерідко й формальної перебудови. Ці елементи значною мірою є стилістичним контекстом твору. Разом із тим у процесі тексто- та стилетворення інтертекстуальні елементи ускладнюються й унаслідок зворотного впливу нового дискурсу на першоджерело. У поемах Івана Світличного — це зміна оцінних акцентів і значною мірою контрастність на змістовому та конотативному рівнях. Маємо справу зі своєрідною рецепцією творів Є. Плужника, М. Рильського, П. Тичини, М. Бажана як важливою стильовою рисою І. Світличного — автора оригінальних і, поза сумнівом, художньо значущих поем.

Література

1. Антологія української поезії: У 4 т. — Т. 3. — К., 1957. — 428 с.
2. Бублейник Л. Лингвистические аспекты интертекстуальности // Бублейник Л. Поэтическое слово Иосифа Бродского. — Луцк, 2004. — С. 133–143.
3. Веневцева Л. В. Стилістична роль фразеологізмів у поетичній мові Івана Світличного // Тенденції розвитку української літератури та літературної критики нових часів: Тези доп. та повідомл. наук. конф. — Х., 1996. — С. 92–93.
4. Плужник Є. Галілей // Вибрані поезії. — К., 1966. — С. 91–110.
5. Рильський М. Чумаки // Поеми. — К., 1984. — С. 18–32.
6. Світличний І. У мене — тільки слово. — Х., 1994. — 431 с.
7. Селіванова О. Інтертекстуальність // Селіванова О. Сучасна лінгвістика: Термінологічна енциклопедія. — Полтава, 2006. — С. 191–192.

Українські народнопоетичні символи у фольклорній та індивідуальних художніх картинах світу¹

Важливим компонентом художньої системи українського фольклору й формованої ним картини світу є народнопоетичні символи. Фольклор як явище, похідне від міфологічного пізнання дійсності й особливостей його відображення в старожитніх текстах, засвідчує тяглість способів образного мислення та форм словесної його репрезентації. Грунтуючись значною мірою на міфологічному сприйнятті дійсності, вербальні символи української народної поезії демонструють не лише типологічну спорідненість із символікою інших народів, насамперед слов'янських, що переконливо показав свого часу О. Потебня, а й суто етнічну позначеність, національну специфіку. За народнопоетичним символом стоїть і певний дискурс, і водночас ментальність у її лінгвокультурному вияві. Специфічними, етнічно маркованими є фольклорні символи головним чином за семантичним обсягом та частотою вживання. Маємо на увазі численні народнопоетичні образи-символи, належні до флори, фауни, уявлень про час і простір, життя і смерть, про всесвіт. Їх можна розглядати як характерні коди, що вводять у світ фольклорних текстів. Навіть більше: сам народнопоетичний символ є своєрідним згорнутим текстом.

У фольклорній картині світу символіка репрезентує ключові ідеї й пов'язані з ними фрагменти цієї картини. Базові для українського фольклору символи (*явір, верба, калина, кінь, зозуля, ластівка, сокіл, зима, весна, хата, море, сонце, місяць, зоря* тощо) стають центрами широких символіко-асоціативних полів, виявляючи при цьому свою сенсову поліфонію й дискурсивну багатовекторність. Саме в такій значущості вони є невичерпним джерелом авторських рецепцій як чинника формування індивідуальних поетичних картин світу.

В ідіостилях видатних майстрів слова народнопоетичні символи збагачуються новим змістом, набувають додаткових художніх якостей і на ранніх етапах нової української літератури помітно зберігають зв'язок зі своїм джерелом і питомим контекстом. Такою переважно можна вважати фольклорну символіку в поезії Т. Шевченка. Скажімо, в поезії «Коло гаю, в чистім полі...» відповідний зв'язок забезпечує низка фольклорних символів, а саме: *гай, тополя, зелений дуб, трута-зілля, могила* та ін. [11: 451–452]; у вірші «Закувала зозуленька» подібну єдиальну функцію виконують народнопісенні символічні образи *зозуленька*

¹ У співавторстві з М. Філоном.

ка, зелений гай, квіточки, вода, молодії літа [11: 459]; для поезії «Думка» («Вітре буйний! Вітре буйний!») аналогічними за функцією є прикметні фольклорні образи-символи *буйний вітер, синє море, червона калина, русалка, сонце* [11: 14–16]. У цьому разі той чи той символ належить одночасно як до фольклорної, так і до індивідуальної художньої картини світу.

Історико-еволюційний поступ української літератури, зміна типів художнього мислення приводять до відчутних видозмін у ставленні автора до фольклору. Посилення індивідуально-авторського начала в поезії виявляється в максимальному ступені перетворення фольклорного матеріалу, що, відзначимо, є типологічною ознакою розвитку літератур у XIX–XX сторіччях [див., зокрема, 3: 111–136]. Однак в українській літературі фольклор при навіть найглибших трансформаціях не втрачає своєї канонічності і в світоглядно-ідеологічному, і в образно-стилістичному сенсах. Тому вважаємо за можливе віднести його до тих канонів, про які в літературознавчому плані переконливо говорить Соломія Павличко [4: 627–636]. Про це свідчить, зокрема, практика функціонування фольклорних символів у новітній українській поезії.

Відтак зрозуміло, що літературна традиція передбачає певний ступінь вияву авторської свободи у використанні фольклоризмів — від максимально зближеної з фольклорними образами художньо-літературної рецепції до їх сутнісних трансформацій [1: 34]. Для авторської поезії нашого часу характерним є таке вживання народнопоетичних символів, при якому зберігається тільки фольклорне тло, а символічне значення розвивається в новому напрямку й стає формантом оригінальної художньої системи. Та система з усіма її складниками, у тому числі символами з народної поезії, репрезентує ідеальну модель дійсності у свідомості поета, тобто індивідуальну художню картину світу.

Наші спостереження над функціонуванням народнопоетичних символів в українській поезії останніх десятиліть охоплюють ідіостилі тих поетів, у яких індивідуалізована картина світу не тільки у своєму текстовому, але й підтекстовому вираженні значною мірою закорінена у фольклор. До таких митців належать М. Вінграновський, В. Герасим'юк, В. Голобородько, І. Малкович, Т. Мельничук, В. Стус. Індивідуальні художні картини світу названих авторів, на нашу думку, чи не найвиразніше демонструють не просто перетин із фольклорною картиною світу, а й органічну взаємодію з нею на рівні концептуальних її складників. Це знаходить своє характерне вираження, з одного боку, в переключенні стрижневих образів — формантів авторських ідіостилів, а з другого, у концентрації, ключовій ролі окремих символічних образів у структурно-семантичній організації одного твору.

Властивість ядерного народнопоетичного символу бути згустком різнорідних асоціацій та мотивів зумовлює розгортання індивідуальної художньої картини світу в її парадигматичних зв'язках із фольклорною картиною світу. Так, в аналізованих нижче поезіях спостерігаємо фольклорну зв'язку символів *хата* — *кінь* зі своїми акцентами на першому чи другому її складнику, з переходом до різних за своїм наповненням розгорнутих поетичних образів.

У М. Вінграновського:

Будеш, мати, мене зимувати,
 Будеш мати мене коло **хати**...
 Ходить полем мій **кінь вороненький**... [5: 154].

У В. Голобородька:

Щоночі мій **кінь** виривається із стайні
 і скаче із чужини на батьківщину —
 до **білої хати**, де ти живеш [7: 84].

Пов'язаний з образом *хати* фольклорний символ *кінь* у наведених поезіях характеризується високою частотністю (відповідно 6 та 13 уживань) і властивою для кожного автора мотивною спрямованістю. У ліриці М. Вінграновського на стійкий для фольклору мотив провадження матір'ю сина в похід нашаровується вічний для художньої літератури мотив розлуки дітей і батьків. Натомість у вірші В. Голобородька цей образ стає чинником формування мотиву трагічної розлуки закоханих. З погляду особливостей поетичного використання одного й того ж образу коня привертає увагу у М. Вінграновського підкреслено фольклорне означування (*кінь вороненький*, *кінь молоденький*, *коник молоденький*), а у В. Голобородька поряд із народнопоетичними атрибутами (*золота підкова*, *срібна вуздечка*, *шовкова грива*) несподіваним, але питомим для літературної традиції є введення характеризованого образу в парадигму квітки. Показовою є сама назва поезії — «Думка у синіх квітах».

Ще глибшу трансформацію народнописанного символу *кінь* спостерігаємо в Т. Мельничука, де взагалі відчувається ототожнення ества ліричного героя з концептуальним змістовим наповненням відповідного фольклорного образу:

був я **конем білим**
білим конем був я
 серед саду був я
білим конем-снігом
 а посеред снігу
білим конем-цвітом

та прийшла зозуля

сизо закувала
й серце моє біле
у землі розтало
крап-крап-крап

а був я **конем білим** [9: 19]

У наведеній поезії, як, до речі, і в цитованих вище, народнопоетичні символи засвідчують тяглість не тільки поетичного словника, а й духовних начал у житті народу. Суто індивідуальна картина світу, базовими складниками якої є фольклоризми, не обмежується власне лінгвальним виявом, а маніфестує глибинні світоглядні начала в етнокультурній їх проекції. Природним видається інтерпретувати стрижневий для вірша Т. Мельничука образ коня як вираження цілісності й вічності духовного буття у світі постійних змін та химерних ілюзій. У цьому смисловому наповненні характеризований образ покладено в основу афористично вираженої В. Герасим'юком поетичної думки — «Нас винесуть з безчестя наші **коні**» [б: 254] — з виразною проекцією базового її фольклорного символу на сучасні проблеми, зокрема в царині духовності.

Фольклорний символ, як було зазначено вище, можна розглядати як своєрідний згорнутий текст. Це стосується не лише субстантивних, а й атрибутивних образів-символів. Нерідко в індивідуальних художніх картинах світу останні далеко відступають від питомої функціональної значущості й лише формально залишаються означеннями. У своїх глибинних творчих можливостях вони стають головними, текстово акцентованими членами атрибутивних сполучень. Наприклад, у вірші В. Голубородька «Пильність» лейтмотивний атрибутивний образ *жовтий* — при своїй незвичній сполучуваності (*жовті ідеї*) — у структурі художнього цілого концентрує в собі цілу низку фольклорних сенсів. Це і розлука, і смерть, і дорога, і загибель, що в авторському контексті розвиваються в напрямку до ідей неправильності, ворожості:

«Він **жовтий**, у нього **жовті** ідеї!» — кричали на весіллі
<...>
«Він **жовтий**, у нього **жовті** ідеї,
хай же він згине у тюрмі»
<...> «На гільйотину його!» — вивезли разом з тюрмою на
плаху [7: 42].

Порівняймо зі Стусовим: «**Вижовкни, світе мій, / споловій мою душу, ранній**» [10: 38]. Фольклорна символічність колірного означення *жовтий* є в обох авторів вихідною для розгортання індивідуальних смислів, надзвичайно містких, неоднорідних і глибоко асоціативних.

Характерну взаємодію фольклорної та індивідуальної художніх картин світу демонструє вся лірика В. Стуса. Однією з точок їх перетину є стрижневий для народної словесності загалом епітетний словообраз *білий світ*, до якого поет звертається не один раз. Наприклад, у вірші «Не могу я без посмішки Івана»:

Мое ж досьє, велике, як майбутнє,
напевне, пропустив котрийсь із трутнів.
Із тих, що **білий світ** мені окрали,
окравши край, окрали спокій мій,
лишивши гнів ропавий і кривавий
і право — надриватися в ярмі [10: 85].

Або в поезії «Трени М. Г. Чернишевського»:

Це божевілья пориву, ця рвань
всеперелетів — з пекла і до раю,
це нависання в смерть, оця жага
розтлінного
весь **білий світ** розтлити
і все товкти, товкти зболілу жертву,
щоб вирвати прощення за свої
жахливі окрутенства... [10: 228].

Образ *білого світу*, потенційно безкінечний у своїй смисловій перспективі, всеохопний і цілісний, який у фольклорній картині світу майже втратив оту свою первинно-символічну «білість», у Стусовій поезії «відновлює» деякі важливі значеннєві складники: «...*що білий світ — він завжди білий / і завжди добрий — білий світ*» [10: 134]. Атрибутивність у семантичній структурі символу стає ознакою широкого простору авторських поезій (*білий біль*, *біле узолів'я*, *біла стужа*, *білий ранок* і т. ін.), в якій уже представлено і фольклорне, й літературне, і світське, й релігійне.

Новітня українська поезія максимально повно використовує історичні вертикальні контексти, що стоять за певними символами, які актуалізуються у своїх первинних семантичних вимірах. Це положення можна проілюструвати поезією І. Малковича «Пракорабель»:

Вантажений **каліною**, сповільна
він рівно опускається до дна;
сто років углибає — божевільна
у тих прозорих **водах** глибина.

Там сховок духу, там — **ясна година**,
комори наші: з тих запасників
зцілюща виринатиме **калина**
на сотнях затасних **кораблів** [8: 31].

Видається прикметним, що архетипні образи корабля й калини в текстовій структурі твору змінюють свої смислові акценти, увиразнюючи суміщеність амбівалентних понять матеріального і духовного, життя і смерті, тимчасового і вічного.

Варто окремо вказати на промовисті з погляду зв'язку з міфологічно-фольклорним світосприйняттям та народними християнськими уявленнями назви поетичних збірок: «Князь роси» Т. Мельничука (1990), «Діти трепети» В. Герасим'юка (1991), «Калина об Різдві» В. Голобородька (1992), «Із янголом на плечі» І. Малковича (1997), «Спалені каміні» А. Мойсієнка (2003) та ін. Назва книжки вибраних поезій, як і заголовок конкретного твору, є виявом авторської інтенційної інтертекстуальності, а в нашому випадку — свідченням фольклорно-легендного підґрунтя створюваного митцем. Основна функція заголовка (і збірки, й окремої поезії) полягає в актуалізації авторського концепту, яким презентується текст у своїй перспекції та прагматичності. Щодо фольклорно маркованих назв поетичних збірок, то їх необхідно розглядати як актуалізатори всіх текстово-дискурсивних категорій, що формують із поєднаних текстів цілісний художній простір важливого фрагмента індивідуальної картини світу, певною мірою співвіднесеної з фольклорною.

Таким чином, народнопоетична символіка і у фольклорі, і в авторській поезії, особливо новітній, є важливим засобом не тільки образного представлення світу, а й ідейно-світоглядної його концептуалізації. Саме тому в ідіостилях сучасних поетів найбільшу продуктивність виявляють ключові етнокультурні символи, які конденсують історично значущі смисли про найважливіші сфери буття українського народу. Не відриваючись від першоджерел, фольклорні символи стають формантами якісно нових, позначених підкресленою суб'єктивністю художніх світів.

Література

1. Аникин В. П. Теория фольклора: Курс лекций. — 3-е изд. — М., 2007. — 431 с.
2. Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова. — К., 1987. — 245 с.
3. Михайлов А. И. Пути развития новокрестьянской поэзии. — Л., 1990. — 277 с.
4. Павличко С. Теорія літератури — К., 2002. — 679 с.
5. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. — Т. 1: Поезії. — Тернопіль, 2004. — 400 с.
6. Герасим'юк В. Була така земля: Вибране. — К., 2003. — 392 с.
7. Голобородько В. Калина об Різдві: Вірші. — К., 1992. — 207 с.
8. Малкович І. Із янголом на плечі: Вірші. — К., 1997. — 152 с.
9. Мельничук Т. Князь роси: Вірші. — К., 1990. — 145 с.

10. Стус В. Палімпсест: Вибране. — К., 2003. — 432 с.

11. Шевченко Т. Твори: У 3 т. — Т. 1: Поетичні твори. — К., 1963. — 732 с.

2008

Внутрішній монолог як засіб характеристики головного героя в поемі-симфонії Павла Тичини «Сковорода»¹

Постать Григорія Сковороди, філософа й поета, гуманіста й просвітника, вельми примітна не тільки на шляху історії, а й у шерезі образів, якими осмислюється сама історія. Серед майстрів слова, які створили видатні мистецькі полотна про Сковороду, особливе місце належить Павлові Тичині — авторові однойменної поеми-симфонії.

Над поемою П. Тичина працював два десятиріччя (1920–1940 рр.), але, як відомо, так і не закінчив її. Поема-симфонія «Сковорода» — особливе явище в українській літературі ХХ ст. Вона задумана як своєрідний пам'ятник мислителеві і співцеві, шукачу істини, який усе життя був «свободолюбом, мудраком». Багаторічна праця над поетичним образом Сковороди ґрунтувалася на всебічному осмисленні його творчої спадщини. При цьому автор, на жаль, не подолав характерного для радянського часу стереотипу сприйняття Сковороди як суперечливої натури, соціально активної особистості. О. Яровий справедливо наголошує, що у своєму масштабному творі «Тичині, “безкровно репресованому” системою, не вдалося зберегти об'єктивність у висвітленні Сковороди як громадянина, і місцями він заполітизував рідну йому фігуру українського мислителя. Та лишилося багато прекрасних, поетичних сторінок симфонії “Сковорода”, особливо ранніх, 20-х років, з яких постає потужний багатогранний образ неспокійного мислителя, людини, яка бажає щастя й добра своєму народові, всьому людству... <...> Поетове серце шукало опори в тих постанях, які любили людину як найвищу цінність» [8]. Отже, в Тичининому образі Сковороди можна віднайти як справжні, так і зовсім не притаманні поетові-філософу риси.

Основним засобом художнього зображення Тичиною філософських роздумів Сковороди, його пошуків, вагань, відкриттів є майстер-

¹ У співавторстві з Г. Губаревою.

но виписане внутрішнє мовлення героя, за допомогою якого розкривається його духовний світ.

У сучасному мовознавстві внутрішнє мовлення вивчається в психолінгвістичному, когнітивному, комунікативному, стилістичному аспектах. Внутрішнє мовлення є одним із способів організації поетичного тексту й виявляється у формі прямого мовлення героя, авторської розповіді, мовлення героя з коментарем автора [3: 3]. Найчастіше внутрішнє мовлення співвідносять із внутрішнім монологом. Зазначмо, що поняття внутрішнього монологу трактується по-різному: «з одного боку, як автокомунікації, діалогу мовця з самим собою; з іншого, як потоку свідомості, який імітує спонтанну емоційно-мисленнєву діяльність людини» [2: 393]. У художньому тексті він відіграє роль відтворення сфери справжніх думок і почуттів героя, є засобом декодування непрямих мовленнєвих актів, підтексту [там само]. Внутрішній монолог завжди містить суб'єктивну інформацію, оскільки відтворює заглиблення людини у свій внутрішній світ. Він побудований звичайно у формі прямої мови з елементами непрямой, невласне прямої мови; авторський внутрішній монолог ведеться від першої особи, монолог героя твору — від третьої [1: 223]. У синтаксичному плані внутрішній монолог становить конструкцію, специфіка якої зумовлена тим, що слова мовця не орієнтовані на слухача. Звідси — різні типи односкладних речень, неповні, обірвані конструкції в його структурі.

У поемі-симфонії «Сковорода» внутрішні монологи або займають цілі розділи («Перший монолог Сковороди», «Другий монолог Сковороди», «Піднятий меч»), або є вкрапленнями в текст окремих частин і виявляються у формі невласне прямої мови.

На самому початку поеми, у розділі «ALLEGRO GIOCO», усамітнений герой дякує Всевишньому за те, що *«щедро, щедротно»* наповнює душу *«спокоюм, і миром, і злагодою, й любов'ю»*. На лоні мальовничої природи *«між садами рожайстими, серед криничного узлісся, на полі повному, де хвиля хвилю ле і зупинятися не хоче»*, його дитинно чиста душа блаженствує, *«всіма цвітами процвітана, добрим скарбом переповнена»* [5: 51]. І хоч через пересуди ченців невдовзі *«замість гармонії підуть зітхання, і думи тяжкі поженуть у поле, на край світа»*, він не перестає шукати гармонії в самому собі, бо поле, *«просто і довершене»*, весь час нагадує йому сакральне *«пізнай себе самого»* [5: 52–53]. Так поступово, наслуховаючи думи героя, читач входить у прихований від стороннього ока його внутрішній світ.

Помічений у природі *«фігурний трикутник»* із *«бренного, текучого і безконечного»*, символами чого є *«колос, Дніпро — небо, тимчасово заспокоює Сковороду й породжує в душі нові пісні — хвалу Творцеві за те, що «потрібне зробив нетрудним, а трудне непотрібним»*. Настрівив

й потаємним думам героя імпонує все довколишнє: «*і понад гречкою бриніння бджіл, а ще отари понад лісом, і Києва далекого торжественість нагорна*» [5: 53–54]. Внутрішні монологи Сквороди, думи-сповіді наодинці з природою, яскраво відтворюють складні моменти самоаналізу, щирого захоплення гармонією світу. Це виявляється і в широкому використанні книжної, здебільшого церковнослов'янської лексики, і в близькій до біблійної побудові фрази, і в емоційній багатозначності інтонацій, і в символіці образних паралелей. Характерними для передавання вагань, роздумів є різноманітні односкладні речення, зокрема інфінітивні (напр.: *«Тікать, тікать з монастиря цього...»* [5: 183]), у яких повторення інфінітива передає «високий ступінь чуттєвого піднесення героя» [6: 184].

Однак блаженство героя не було тривалим. Сумна розповідь дівчини-пастушки про злигодні й панську наругу породжує сумніви щодо гармонії там, де *«безвинні ллються сльози кругом, кругом, а я од них тікаю»*. Слова Маринки *«А вам, напевно, весело живеться, що ви все граєте?»* теж не сходять із думки:

«Напевно, весело живеться».
 Ніколи блискавка отак не біла, не палила,
 як душу його
 ці слова.
 Справді.
 Чого прийшов він у цюю пустинь?
 Хіба не на те, щоб пожити?
 Щоб мир знайти і спокій
 і Бога щасливого в собі відчути, у натурі
 Бога, якого і Сократу не вдалось побачити,
 гармонію душі? [5: 57]

І в роздумах про вічне відтепер постає інший тригонал: *земля — огонь — вода*, що мисляться ним (і відповідно сприймаються читачем) як символи правдолюбства, поривань людини бентежного духу. Герой доходить висновку, що *«гармонія неіз'яснима* там, де світ поділено на *«світ вгорі і світ внизу»*. Він замислюється: *«Чи справжня була моя проповідь, яку я підносив?»*, і в його мові з'являється слово *боротьба* [5: 57–59]. У переданому монологом внутрішньому зламі Сквороди, й особливо в подальших його роздумах, відчувається намагання П. Тичини за ідеологічними вимогами часу зробити зі свого героя «соціально активного типа, мало не симпатика гайдамацького руху» [8].

Попри ідеологізацію поглядів Сквороди автор поеми-симфонії вводить до тексту внутрішні монологи-роздуми, у яких передано погляди філософа на смисл людського буття та творчості, його розуміння щастя, що засвідчують інтертекстуальні перегуки з творами філософа:

Ой щастя — нещастя ой срібне!
Чому все трудне — непотрібне?
Тому, що потрібне — це все.
Як будеш шукать свою стать, —
користь, любов чи верстать, —
шукай свою свою стать, бо це все [5: 126].

Щастя, за Сковородою, не мислиться без «сродної праці» («*шукай свою стать, бо це все*»). Цей мотив у поемі звучить чи не найбільш вірогідно.

Самим собою Сковорода постає й у відтворених Тичиною любовних переживаннях:

О кохання тонкостанне, сірооке!
Ти явилось раптом, як вихор:
надуло надо мною паруси
і погнало по морю, погнало...
Човен мій від бурі хилитається.
Чи гребінь хвилі, чи безодня — не питається.
Одно підкидається, одно підкидається...
О кохання тугострунне, теплорукє!
Невже ж тебе я знов не доторкнусь?
Не доторкнусь устами келиха,
в якому сік,
цілющий сік солодкий, виноградний? [5: 100–101]

У наведеному монолозі органічно передано піднесений стан героя засобами високої поетики. Такими є епітетні сполуки *кохання тонкостанне, тугострунне*, образні паралелі *пристрасть — буря, почуття — човен, кохання — келих із цілющим соком*, повтори, інтонаційне увиразнення. Прикметно, що Сковороді було притаманне розуміння любові з погляду християнської моралі. У своїй поезії він зближує поняття *любов і Бог*:

Все минає, але любов після всього зостається.
Все минає, але не Бог і не любов [4: 85].

Отже, високий стиль відповідного монологу не лише тонко передає закоханість героя, а й відтворює всеосяжне почуття любові, сповідваної ним.

Із внутрішніми монологами головного героя перегукуються здебільшого й мотто, подані майже до кожного розділу. У них поштовхом для розгортання поетичного тексту є елементи, які пов'язані з філософією Сковороди й водночас є ключовими образами в мовній тканині твору (*печаль, огонь, рух* та ін.). Мотто з ключовим «*Познай себе*» відбиває сквородинські пошуки істини, проте автор спрямовує їх у соціальну площину.

Особливий інтерес становлять внутрішні монологи, які П. Тичина зробив окремими розділами поеми. «Перший монолог Сквороди» за структурою нагадує «діалог із самим собою», як характеризує внутрішнє мовлення Р. Якобсон [7: 316]. У ньому показано філософські роздуми героя про сутність світу, матерію, дух і відтворено його вагання й сумніви:

Огонь. Буран. Тяжіння. Рух. Свідомість.
Матерія...
Біжить життя моє
спіралями. В спіралях тих я гину!
(Самотністю подоланий). І я
в спіралях тих —
як у страшних обіймах
Лаокоон! (Самотністю). Печаль.
Постій, життя! (Печаль). Постій,
спинися.
Я добіжу, я порівняюсь. Я — о ні, о ні! [5: 119]

Авторові вдалося передати напружений психологічний стан героя майстерним поєднанням засобів експресивного синтаксису: нанизуванням номінативних речень, розгортанням думки у формі запитання — відповіді, насиченням тексту риторичними питаннями й окличними реченнями, які виконують роль емоційних центрів мовлення. Виразну стилістичну роль тут відіграють вставлені конструкції з повторенням у них окремих компонентів попереднього тексту (*самотністю подоланий, самотністю, печаль*), пов'язані за змістом, вони розкривають психологію героя.

У заключній частині монологу відчутна домислена Тичиною настроя зміна Сквороди, який тепер переконаний у необхідності соціальних змін. Це засвідчують категоричні твердження, передані особливою ритмікою: «*Погнобленню — кінець!*»; «*То ж і є / та грамота! Ота Абетка світу, / що ми погноблених навчатимемо по ній / (безпомилково!) / ненависті! Любові! То ж і є та грамота!*» [5: 121]. Звернімо увагу на виділене окличною інтонацією вставлення, що з особливою силою наголошує на новому стані Сквороди.

Така внутрішня переконаність героя визначає зміст розділу «Другий монолог Сквороди», який композиційно співвідноситься з першим монологом і розвиває авторську ідею прозріння філософа. Фінал цього розділу текстуально перегукується з початком «Першого монологу Сквороди»:

Огонь. Буран. Тяжіння. Рух. Свідомість.
Матерія. І засміявсь-сміявсь,
що переміг [5: 275].

У цьому художньому обрамленні передано те, що бентежило Сковороду, але словам надано різних смислових акцентів. Якщо на початку першого монологу було засвідчено вагання героя в пошуках істини, то в кінці другого виразно показано перемогу Сковороди над самим собою, що цілковито є версією автора поеми. Бунтарські та богоборчі думки, висловлені героєм у цьому монолозі, навряд чи можна пов'язувати з реальною постаттю Сковороди.

Розвиток ідеї бунтарства зумовлює появу символічного образу піднятого меча в однойменному розділі, яким завершується поема. П. Тичина ніби повертається до пантеїзму Сковороди («*Будь славно, природо, за все*» [5: 345]), однак символічні образи *вітру*, *бурі* наповнює пафосом боротьби, пов'язуючи їх з ідеологемами радянської доби (*боротьба*, *бій*, *пригноблення*), а також із традиційним мотивом простування до щасливого майбутнього.

Отже, внутрішні монологи в поемі-симфонії П. Тичини «Сковорода» є визначальним засобом характеристики головного героя. Специфіка монологів, які є вкрапленнями в окремі розділи, полягає в тому, що в них автор не лише озвучив роздуми філософа, а й зумів передати його душевний стан. Голос героя і голос поета органічно переплітаються, породжуючи сповнені внутрішньої музики верлібри монологів. Монологи-розділи як цілісні побудови дозволяють повніше розкрити внутрішні сумніви й пошуки Сковороди, за формою вони нагадують драматичні партії, на що вказує, зокрема, наявність авторських ремарок.

Образ Сковороди, створений поетичною уявою П. Тичини, хоч і мав в основі риси свого прообразу, все ж таки був надто осучасненим і підтримував культивованій міф про народного співця, захисника інтересів пригноблених, борця за соціальну справедливість.

Література

1. Пономарів О. Стилістика сучасної української мови : підручник / Олександр Пономарів. — Тернопіль, 2000. — 248 с.
2. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / Олена Селіванова. — Полтава, 2006. — 712 с.
3. Сенічева О. А. Засоби вираження внутрішнього мовлення в художньому тексті : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.15 — загальне мовознавство / О. А. Сенічева. — Донецьк, 2005. — 21 с.
4. Сковорода Г. Вірші. Поеми. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Григорій Сковорода. — К., 1983. — 541 с.
5. Тичина П. Сковорода / Павло Тичина. — К., 1971. — 403 с.

6. Чабаненко В. А. Структурно-стилістичні особливості інфінітивних речень / В. А. Чабаненко // Вибрані праці з мовознавства. — Запоріжжя, 2007. — С. 181–193.
7. Якобсон Р. Избранные работы / Роман Якобсон. — М., 1985. — 461 с.
8. Яровий О. Слід Григорія Сковороди [Електронний ресурс] / Олександр Яровий. — Режим доступу : www.pravoslavye.org.ua/index.php?action=fullinfo&r_type=&id=5874

2009

**Експресивний синтаксис
як стильова домінанта мови
щоденника Костянтина Москальця
«Келія чайної троянди. 1989–1999»¹**

Синтаксична організація тексту — один із невід’ємних складників як загальномовної, так і індивідуально-авторської виразності. У текст як витвір мовної діяльності добираються певні моделі та засоби для висловлення думки й формування необхідного смислу.

У доповіді Н. Гуйванюк «Експресивний синтаксис: досягнення і проблеми» на Міжнародній науковій конференції з актуальних проблем синтаксису (м. Чернівці, жовтень 2006 р.) наголошено на важливості дослідження динаміки формально-семантичної структури речень різної будови, їх наповнення новим комунікативним змістом, поетично змодельованим відтворенням дійсності через призму авторського Я, систему образних асоціацій, що відбивають вир думок і почуттів мовця.

Щоденники як одна з давніх форм викладу, на думку Е. Соловей, ваблять літератора тим, що з літературою перебувають у стосунку невизначеної і рухливої міри спорідненості [4: 34].

У статті, присвяченій дослідженню мови щоденника О. Довженка, Л. Мацько відзначає: «В українській (та й не тільки в ній) лінгвостилістиці взагалі не вивчений і не описаний жанр щоденника, його мовні параметри» [1: 36]. Причину цього вона вбачає в грізкій історії української мови і нашого культурного життя. Щоденники вважаються сокровеним документом душі й тому не виставляються напоказ. «Україно-

¹ У співавторстві з Ю. Калашник.

мовні щоденники визначних політичних і культурних діячів України, — зауважує науковець, — ніколи не друкувалися» [1: 36].

Об'єктом нашого дослідження є експресивні засоби синтаксису в мові щоденника Костянтина Москальця «Келія чайної троянди. 1989–1999». Показовим для стилю цього твору є активне функціонування односкладних конструкцій різного типу, що виявляються яскравими виразниками авторських інтенцій.

В анотації до видання зазначено, що «Келія чайної троянди» — «твір, який, попри формальні ознаки щоденника, є високохудожнім текстом, гранично відвертим відбитком глибокого й інтенсивного внутрішнього життя, усвідомленням трагічності й — водночас — радості земного перебування Поета» [2: 4]. Слід підкреслити, що специфіка щоденникового стилю автора простежується не тільки на формальному рівні, а й на рівні змістовому та художньо-виразальному.

Костянтин Москалець із приводу видання свого щоденника висловлює такі думки: «Спочатку було навіть лячно, коли отримав авторські примірники — адже це моє найінтимніше письмо. Так, наче вийшов голим на вулицю. А потім прочитав — і збайдужів; окремі записи справді цікаві, деякі не дуже істотні, але все разом... не складає цілісного твору. Так само, як моє життя. Тут радше система розривів, дискретність і мовчання вибудовуються у систему, а не те, що я прагнув оприявнити словами» [3: 35].

Щоденник фіксує не стільки конкретні події та ситуації, скільки їх переживання автором, що й зумовлює специфіку побудови фраз, добір комунікативних типів речень, їх емоційне забарвлення.

Типи односкладних речень використано К. Москальцем різною мірою.

Найбільш активно серед односкладних речень функціонують **безособові конструкції**.

За нашими спостереженнями, переважають безособові речення, головний член яких виражений сполученням предикативних слів *можна, не можна, необхідно, неможливо, треба, не треба* з інфінітивом основної дії. В основному в таких конструкціях містяться певного роду настанови, пов'язані з пошуком сенсу буття і творчості: «...заспокоєння **треба дотримуватися**, його **треба досягати**. Зрештою, всього **треба досягати**...» [2: 90]; «**Треба встати і вийти** з ілюзійної клітки, вигаданої іншими людьми без мене» [2: 44]; «Але все це **треба виконувати**, цього **треба досягти** в дійсності, а не моделювати в теоретичних міркуваннях...» [2: 77]; «**Треба натомість творити** новий устрій життя, нові твори, нового себе» [2: 15]; «Адже **треба йти** далі, далі, до вічного Собору, до вічного неба над ним...» [2: 75]; «І ніколи в цьому»

житті **не треба питати**, задля чого звучить музика і навіть її грають, — бо це зрозуміло і так, без питань та відповідей» [2: 21].

У безособових реченнях цього типу може подаватися осмислення сприйняття поезії, певних її форм: «...І саме з цією мовою (Зерова) **треба вести діалог, вслухатися і відчитувати все, що там присутнє**» [2: 141]. У наведених контекстах простежується експресивність, зумовлена нагнітанням предикатів або їх поширювачів.

Безособові речення, що мають головний член, виражений предикативним словом *немає* (*немає*), здебільшого передають душевний стан автора: «*Чітких відповідей немає, немає останніх відповідей і готових розв'язань, — зате є свобода волі і свобода вибору*» [2: 37]; «**Немає України — і мене немає**» [2: 80]. Зрідка в них може йтися і про матеріальні речі, як-от: «*Жодного телефонного дзвінка, жодного гостя / гості (!), жодного гонорару, жодної нової книжки, сорочки або штанів, жодної нової касети з новою музикою*» [2: 134–135]. У цьому реченні передається гірка іронія внаслідок поєднання понять, що належать до різних логічних рядів, як однорідних. Стилістична виразність посилюється еліпсисом головного члена, чим досягається логічне акцентування об'єктних поширювачів.

Ефективним засобом експресії є використання безособових структур як лейтмотиву: «*Нікого немає в цьому передвечірньому просторі після спекотного дня; нікого й нічого зайвого — тільки простий дар і проста вдячність за нього...*» [2: 106]; «*А може, це прозріння щодо того, що більше нікого й нема у цьому серпневому надвечір'ї, нікого, окрім вас, людей*» [2: 106]. Своєрідне обрамлення щоденникового запису безособовим реченням актуалізує зміст останнього й посилює враження самотності людини.

Безособові речення з головним членом, вираженим особовим дієсловом на позначення буття із заперечною часткою (*не було, не буде*), нерідко передають протиставлення віри і зневіри автора в житті. Наприклад: «*Був потрібний мені рівень, але не було — і немає! — ідентичного такому рівневі якраз українського менталітету, української мови...*» [2: 71]; «*Адже не було перед нами Бога зі своїм Об'явленням і Благою вістю. Не було спільного, одного-єдиного Вчителя*» [2: 92]; «*...пошуки першопричини, якої вічно не було і тепер уже не буде*» [2: 48]. Експресивність у цьому разі може підкреслюватись також інтонацією, як у першому прикладі.

У мові аналізованого щоденника не менш активно функціонують безособові конструкції, головний член яких виражений предикативним прислівником. Одні з них виражають різні стани природи й довкілля: «*На вулиці сніги й мороз, у хаті тепло й затишно*» [2: 117]; «*Нарешті стало холодніше...*» [2: 101]; «*Тихо. Так тихо, аж у вухах шумить*» [2:

34]; «*Так гарно: осіння Матіївка*» [2: 95]. Здебільшого вони передають фізичні або психічні почування письменника, а саме: «*Не весело й не сумно, тільки щем якийсь у серці...*» [2: 47]; «*На серці було спокійно і затишно, і віяло чимось непередавано юним...*» [2: 122]. Стан автора щоденника відповідно переживається й читачем.

В односкладних реченнях спостерігаємо антонімію, створювану семантикою головних і другорядних членів, як-от: «*Це натомість — дійсність, за якою більше не треба тужити, не треба шукати її надсилу, не треба кликати — треба замовкнути, щоб почути поклик Краю, бо Він тут*» [2: 85]; «*І тому все менше хочеться озиратися назад. Там уже все вицхло. Все більше хочеться дивитися просто, світлим очима...*» [2: 129]; «*Незабаром дощі й тумани і все меншатиме зеленого, а більшатиме жовтогарячого й золотого світла із-за вікон*» [2: 25].

Автор творчо використовує й стилістичні можливості граматичних омонімів: «*Пора цвісти мініатюрним незабудкам. Пора відцвісти пишним півоніям. Пора починати спів братам цвіркунам. Пора збирати каміння. Пора поратися — тобто робити час...*» [2: 171]; «*Період/пора хаосу. Пора, коли зупиняється час...*» [2: 171]. Зіставленням модальних слів та однозвучних іменників досягається передання часового плину та статичності.

К. Москалець звертається до парцеляції компонентів головних членів, досягаючи цим їх смислової акцентуації, наприклад: «*Треба потрапити до свого життєвого кола, і тоді не виникатиме питання про боротьбу. Або створити собі таке коло*» [2: 134]; «*...А вночі нестерпно хотілося померти. Померти або перемінитися, тільки не залишитися в оцьому*» [2: 120]; «*Хочеться усамітнитися у лісовій хатинці, де б не було поїздів і автомобілів, — років на десять. Усамітнись. Очиститися. Написатися, врешті, досхочу*» [2: 7]. Наведені контексти виразно відтворюють внутрішній стан автора.

Характерним стилістичним прийомом при використанні односкладних речень у мові щоденника є звичайний повтор. Наприклад: «*Хоча писалося сьогодні добре — без особливих осяянь, без геніальних концептуальних поворотів. Просто так писалося, писалося просто — як дихаєш уві сні*» [2: 184]; «*...так треба було, тепер ти розумієш, що десять безумних років треба було саме так, інакше це був би не ти сьогоднішній...*» [2: 18]. Автор щоденника стверджує, що вибір у житті робить людина, і передає цю думку висловом із використанням інверсованого контактного повтору: «*Людина розставляє довкола себе копії сіна і помирає від голоду, так їй і треба. Бо їй, отже, треба так*» [2: 46]. Тим самим, з одного боку, створюється своєрідна гра словами, а з другого, максимально увиразнюється висловлена думка.

Безособові речення залучаються для опису творчого процесу письменника: «**Ритмічні вірші неможливо написати; їх можна тільки скласти, організувати, проявляти**, зумовлюючи внутрішнім розміром процесу мислення, яке створює дійсність, інваріантним мерехтінням його “хвиль”»; **неможливо створити** всю дійсність одразу. **Писати можна** прозу; її ритм — це набагато ширша амплітуда коливань маятника...» [2: 45].

Запис 9 жовтня 1992 року [2: 74] має структуру складного синтаксичного цілого з ланцюжковим зв'язком: «**Треба** надзвичайної зосередженості духу, такої самої, якої шукали і знаходили такі середньовічні містики, щоб перетривати, пережити, перетворити цей жорсткий час без богів, час, коли загинули стара мова і стара культура, а нових іще немає, й невідомо, чи будуть вони “взагалі” і якими вони будуть... **Треба викопати** коріння жоржин і заховати їх у погреб — до наступної весни. <...> **Треба повиривати** бадилля помідорів і перцю, **позгрибати** решту картоплі і бур'янів, **винести** все це на город за хатою, а навесні спалити, щоб посадити нову картоплю, нові помідори і перець, нові жоржини з оцього-таки старого коріння. Мова й культура не загинули, — просто осінь тепер, а потім буде зима, — тільки чи ж уперше переживати, перетворювати нам зиму? **Треба дочекатися** весни і висадити їх у свіжий пухкий ґрунт, прохаючи у небес дощу і сонця нашого насущного, щоб зійшли, і завітували, і принесли нові плоди, в яких є насіння. **Треба берегти** насіння. Берегти зерна. А для того, щоб берегти, **треба** надзвичайної зосередженості і чистоти духу, терпіння і любови...» [2: 74]. Запис побудований за принципом паралелізму, у результаті якого мова і культура постають живими, природними явищами.

Серед численних **інфінітивних речень** експресією відзначаються питальні речення риторичного характеру: «**Невже і я став отаким? Навіщо тоді жити?**» [2: 139]; «**Куди ж ви поділися, любі брати мої й сестри, де тепер шукати вас, звідки виглядати?**» [2: 140]; «...як же **не бути** мені серед них **закутим і невдоволеним?**» [2: 59]; «**Навіщо примушувати** цей організм (мову) виконувати невластиві йому функції...» [2: 49]. У щоденнику інфінітивні речення, як і інші різновиди односкладних структур, містять головним чином роздуми над смыслом буття, людським оточенням, поведінкою автора, призначенням мови.

3-поміж **неозначено-особових речень** заслуговують на увагу ті, що відзначаються афористичністю вираження філософських узагальнень: «**Виходу не шукають** за письмовим столом, подумки і уявно...» [2: 145]; «**Вихід шукають** — і майже завжди **знаходять**, якщо **роблять** це постійно і наполегливо...» [2: 145]. Подібні вислови мають перспективу стати крилатими.

Слід відзначити, що в мові щоденника зовсім не функціонують традиційні узагальнено-особові речення. Цей різновид односкладних речень представлений **конструкціями часткової узагальненості**. Оповідач тут ніби відсторонюється від названих дій чи вчинків. З одного боку, головний член цих речень позначає дії як звичайні, типові не тільки для мовця, а й для інших осіб: «**Натомість падаєш, натомість втомлюєшся; замість крил — гирі, хочеш заснути — і не можеш**» [2: 101]; «...**Через Баха розумієш і приймаєш Бога ліше, ніж через усі блискучі і стрункі пояснення...**» [2: 16]; «**Якось усе це затягнулося, час провис, наче стоїш у довжелезній черзі і знаєш, що стояти доведеться ще три-чотири години...**» [2: 50]. З другого боку, за нашими спостереженнями, для речень часткової узагальненості в щоденнику більше притаманна семантика відстороненості від змальовуваних подій, так ніби автор оцінює збоку те, що відбувається в його житті, наприклад: «**Пером, тим більше таким, як у мене, багато не заробиш. Мимоволі знову починаєш покладати всі надії на чудо...**» [2: 145]; «**Отак прокидаєшся від довгого десятилітнього сну, ніяк не можеш повірити, що це вже дійсність, і просто п'єш і ніяк не можеш напитися нею, дійсністю-сонцем**» [2: 49].

Є стилістично значущий випадок нагнітання речень цього типу, при якому викладається перебіг дня: «**Слухаєш Моцарта, палиш сигарети і п'єш каву на балконі, живеш. <...> Милуєшся, намагаєшся запам'ятати, забрати з собою. Перекладаєш поляків — Сосновську, Стелиговського, Дороша, читаєш польські, російські, українські часописи, ходиш на прогулянки, живеш. <...> Готуєшся до Великодня.**

Бережеш чистоту, боїшся (остерігаєшся) марнувати час. Роздмухуєш жаринку життя свідомості...» [2: 84]. У наведених контекстах саме виділеним конструкціям належить роль основного чинника експресії оповіді.

Речення часткової узагальненості мають синонімами двоскладні речення подібної семантики, останнім і надається перевага.

Означено-особові речення виявилися найменш уживаними в мові щоденника К. Москальця. Серед них виділяємо речення із самоапеляцією, як-от: «**Ходімо ж! Ходімо, нічний самотнику, одвічний блукачу, черговий Дон Кіхоте; ходімо, палкий містику, тонкий лірику, безпритульний філософе, лицарю й аскете, ходімо вже, ніч розпочалася!**» [2: 65]. Наведені звертання містять самохарактеристику. Як відзначає Е. Соловей, це самоіронія, наскрізь іронічні його самоатестації, самоапеляції — автор свідомий того, ким він виглядає і ким є [4: 34].

У досліджуваному тексті функціонує низка речень із риторичними звертаннями й звичайним повтором головного члена: «**Здрастуй, моя люба Матіївко. Здрастуй, моя маленька, тиха Індіє. Здрастуй, хато**

моя, притулку мій єдиний, крапле світла і ладу серед безмежного хаосу і нерозрізненої птьми. *Здраслуй, лісе. Здраслуй, Сейме*» [2: 161]. Експресія риторичних звертань відчутно збагачується повтором предиката.

У мові щоденника К. Москальця досить широко представлені й **номінативні речення**. Автор звертається до цих конструкцій для того, щоб зафіксувати певний час, наприклад: *«Московська ніч»* [2: 9]; *«Останній вечір у Москві»* [2: 11]; *«Неділя, січень 1991 року, тиша»* [2: 36]; *«Моя тридцята осінь»* [2: 90]; *«Перший осінній день»* [2: 106]; *«Весняна ніч»* [2: 127]; *«Передостанній день зими»* [2: 119]. Поетичністю відзначаються перифрастичні вирази на позначення часу: *«Пора мініатюрних квітів і коників»* [2: 170].

Номінативні речення використовуються також для створення пейзажу, опису інших природних явищ: *«Сліпучо-жовта скирта соломи в сусідньому саду, яблуні і шпаківня, добрі, споконвічні речі з власними назвами»* [2: 38]; *«Цвіркуни і нетлі, легкі пахоці матіол у сутінках...»* [2: 67] та ін. Щоденникові пейзажі К. Москальця відзначаються мальовничістю. Це буває навіть тоді, коли відсутні «замальовки» як такі, а лише вловлюються найхарактерніші ознаки певної пори року, зокрема осені: *«Сонячний вересневий день, своєрідна осіння чіткість ліній та кольорів»* [2: 134]. Іноді пейзажі викликають у письменника асоціації з картинами відомих художників, наприклад: *«Осінь. Тиша з цвіркунами і “білими хмарами по дорозі голубій”, з формами, кольорами і чистотою а la Далі»* [2: 106]. Особлива яскравість притаманна пейзажам, в яких автор подає власні метафори, а саме: *«Яскравий лютневий день — блакитний крем неба, пухнасті верики білосніжних хмар, червоно-цегляні стіни будинків, сніги»* [2: 83].

У щоденнику мають місце майстерні описи інтер'єру: *«Букет із сухими голівками декоративного маку, “миколайчиками”, з пір'їнами і двома пташиними гніздечками. Заспиртований скорпіон. Портрет Вірджинії Вулф, дерев'яний круцифікс, привезений із Кракова, картина, подарована Андрієм Пилиповичем: сліпий з книгою»* [2: 107]. Слід відзначити таку особливість наведених речень, як винесення опису майже кожної речі в окреме номінативне речення. Припускаємо, що цим досягається підкреслення важливості для автора кожної деталі.

Називними реченнями передається осмислення життя, його плину й сенсу: *«Праця і страждання, втома і відпочинок, біль і насолода, скінченна черга...»* [2: 133]; *«П'ятнадцять років. Дружба. Спалахи недовіри, ненависти і холоду у стосунках поміж нами. Втечі й повернення»* [2: 92].

За допомогою номінативних речень відтворюється низка подій із максимальною сконденсованістю їх часового перебігу. Наприклад: *«Концерти, кави, гори, розмови. Приїзди Галі до Львова, мої приїзди в Урїж;*

побачення з донькою, кидання камінців у Бистрицю» [2: 13]. Такими реченнями передаються також роздуми над життям в Україні, над її історією: «Цілковита непростежуваність ідеї тієї картини, у якій мені випало народитися й жити, мовою якої я думаю і говорю, цілковита розірваність і заплутаність історії, невизначеність основних, засадних рис ідентичності українського народу...» [2: 71]; осмислення літературного процесу: «Антонич, Свідзинський, неокласики, Чубай, Рябчук. Цього мало» [2: 71]; враження від прочитаного: «“Кімната Джейкоба” Вірджинії Вулф; відколи прокинувся, думаю про цю невеличку повість...» [2: 69]; сприйняття музики, її образів: «Засніжені канали, струнки собори, в яких з музикою Баха, Генделя, Моцарта звучить і музика Альбіні. Хори, в яких Моррісон і Дžoуплін співають разом» [2: 66].

Переважає більшість номінативних речень у мові щоденника поширена означеннями. Наприклад: «Пізній-пізній вечір, цвіркуни шаліють...» [2: 65]; «Затишний шелест крапель у тополиному листі, прохолода і спокій» [2: 128]; «Сонячний, морозяний, веселий і засніжений день» [2: 38]; «Добрі, старі істини, здобуті аскетами-містиками в пустелі, вечірній мед і джерельна вода, спокійний, простий і життєтворчий свіжий хліб на чистій скатертині» [2: 55]; «Будиночок із кольорових кубиків, збудований Владою» [2: 54]; «Перший осінній день. Кімната, заповнена м'яким, затишним, сонячним світлом, велетенська крапля кришталевого яблука...» [2: 106]; «Цей дивовижно божественний Бах!» [2: 16].

Оскільки специфічною рисою аналізованого щоденника є роздуми над прожитим, він відбиває усамітненість автора, тишу, життєвий спокій, певною мірою працю письменника, то відчуття певного руху, дій, створюється не відповідними дієсловами, а саме віддієслівними іменниками: «Бециумне **обертання** сузір'їв» [2: 88]; «Червень, **позбавлення** від нестерпної ноші, від рабства, від ув'язнення, **збавлення**, про яке стільки благав Бога, **спинення**, свобода» [2: 55].

Узагальненість, констатація передаються абстрактними іменниками: «**Осмисленість** думок, слів і вчинків, **осмислення** доволішиности, наявність ладу і гармонії <...> задля внутрішнього простору, сповненого ясним і чистим світлом» [2: 76].

Ми виявили поодинокі випадки створення автором своєрідних неологізмів у ролі головних членів: «Усе — **напів**. **Напів-усе**, **напів-я**» [2: 13] або обігрування значення слів: «**Осердя**. **При** — **сутність**. **На** — **явність**. **Явна сутність**. **Суттєва явність**, **сміслом** наповнена **яв**, **реалізований**, **зримий акт**. **Буттєвий**, **духовний акт**. **Видобута іскра**, **вирощений хліб**, **збудована хата**, **написана сторінка**» [2: 77].

Номінативні речення звичайно в мові «Келії чайної троянди» є простими й функціонують самостійно. Нерідко вони можуть бути

головною частиною складнопідрядних речень. Наприклад: «Ця свобода, яка приносить пощаду навіть нищому і зрешітньому...» [2: 16]; «І призахідне сонце над Сеймом. І перо, яке пише не так тонко і вибагливо <...>. І ліс, до якого всього двадцять кроків» [2: 69]. За нашими спостереженнями, у щоденниковому викладі аналізовані конструкції виконують композиційну функцію, виступаючи своєрідним зачином, оскільки майже завжди розташовуються на початку щоденних записів. Це засвідчують наведені вище приклади.

В одному із записів (від 21 лютого 1991 року) номінативні речення виконують функцію обрамлення: «...сліпуче весняне сонце, <...> чотирнадцять градусів тепла і голоси птахів, псів, людей» [2: 48] (на початку) і «Теплий лютневий день, дійсність сонця і лагідного нарешиті повітря, дійсність пташиних, собачих і людських голосів, безмовна дійсність мене» [2: 50] (у кінці).

Номінативні речення в мові щоденника досить часто починають розлогі складні синтаксичні конструкції з різними типами зв'язку, частинами яких вони є. Так, у записі, датованому 19 серпня (1992 р.) номінативне речення «Снас» відіграє роль лейтмотиву, ним розпочинається кожен абзац. Наступні речення, як правило, двоскладні: «Снас. Мамин день народження. <...> Снас. Цвітуть чорнобривці, жорджини і портулак. <...> Снас. Завжди вважав, що саме писання книг є моєю найавтентичнішою самореалізацією. <...> Снас. І одна-єдина нетля сидить на столі біля мене, спостерігаючи, як я пишу» [2: 68]. Повтор назви релігійного свята робить відчутним його настання й одухотвореність у зв'язку з цим відтвореного автором буття.

Розглянуті типи односкладних структур у мові щоденника «Келія чайної троянди. 1989–1999» виконують різноманітні функції: смислотвірну, композиційну, виражальну. Функціонуючи в тексті, вони збагачують його стилістичні можливості, створюють виразні напружені контексти. Односкладні речення містять глибокий значеннєвий та емоційний підтекст і є одним з яскравих засобів експресивності мови щоденника.

Література

1. Мацько Л. Зачарований словом / Любов Мацько // Культура слова. — К., 1996. — Вип. 46–47. — С. 35–40.
2. Москалець К. Келія чайної троянди. 1989–1999 : щоденник / Костянтин Москалець. — Львів : Кальварія, 2001. — 204 с.
3. Москалець К. Post scriptum / Костянтин Москалець // Критика. — 2002. — № 6. — С. 35.
4. Соловей Е. Втеча по колу як покута за інших / Елеонора Соловей // Критика. — 2002. — № 6. — С. 34–35.

**Мовна особистість митця в індивідуально-
авторській поетичній картині світу
(спостереження над лірикою
збірки Анатолія Мойсієнка «Спалені камені»)**

Поетія завжди була й залишається особливим видом словесної творчості, пізнання її таїни ніколи не може бути вичерпаним. В останні десятиріччя дослідники все частіше звертаються до поняття картини світу, включаючи до неї й вербальні художні надбання національної культури. При цьому з погляду змісту їх співвідносять із міфологічними, релігійними та філософськими уявленнями про світ, а з погляду форми вираження — з мовною картиною світу [див. 5]. Відбиваючи традиції художнього освоєння дійсності й постійні мистецькі пошуки в царині мови, поетична картина світу формується взаємодією суб'єктивних світів творчих особистостей і засвідчує естетичний напрям мовного розвитку.

Мова поезії не є просто фрагментом мовної картини світу як такої. Остання становить тло картини поетичної, формованої не звичайними мовними засобами, а естетичними знаками [2]. Зв'язок між відповідними картинами аналогічний перетину й дотичності понять «мова» та «поетична мова» з художньо-функціональним критерієм їх розмежування. Для поетичної мовної картини світу характерне наповнення символами, трансформованими міфологемами та фольклорними образами, авторськими новотворами й аксіологічними актуалізаціями.

Збігаючись із мовою загального вжитку матеріально, поетична мова репрезентує своєрідну взаємодію **мовного** і **творчо-художнього**, вона є якісно новим лінгвальним явищем. «Поет у мові та мова в поеті» — так назвав одну зі своїх статей Ю. Лазебник. Уживану поетом мову в її автореалізації дослідник відносить до картини світу, а власне поетове мовлення, здатне моделювати значення ірреального, уявного, зараховує до суто творчого здобутку, породженого егоцентризмом поетичної свідомості [4: 64]. Важливою з огляду на це є вказівка автора на суб'єктивний характер відбору та групування мовних засобів у зв'язку з концептуально-мовною здатністю митця. В основі такої здатності, як підкреслено, лежить відображений та упорядкований у свідомості лексикон як відбиття поетової ієрархії смислів і цінностей [там само: 65–66]. Мова поезії, отже, не може розглядатися як певний набір мовних засобів, оскільки матеріалізує естетично вартісні смисли, поява яких і зумовлена нею.

У світлі сказаного вище особливого значення набуває проблема пізнання мовотворчого простору поета-лірика на тлі використуваної

ним мовної картини світу. Адже взагалі, як зауважив О. Потебня, «світ мистецтва складається з відносно малих і простих знаків великого світу» [7: 125]. Проте відповідні знаки набувають художньої значущості лише як внутрішньо пережиті, суб'єктивно структуровані та образно виражені, на чому й ґрунтувалися потебнянські лінгвопоетичні ідеї. Для ліричних творів насамперед мовна особистість автора стає ключем до естетичного їх сприйняття. На це вказував з погляду змістового наповнення лірики Ю. Шевельов, характеризуючи «Палімпсести» В. Стуса. «Лірика, — писав він, — може обирати найрізноманітніші теми, від любовних до політичних, від пейзажних до філософських, її спектр безмежний, але які б і скільки б тем вона не брала, кінець кінцем вона має лише одну тему — особистість самого поета» [8: 237]. На рівні мовної форми ліричної поезії особистість її творця так само виразно відчутна й естетично релевантна.

Лірика А. Мойсієнка становить безумовний набуток української модерної поезії, тієї її частини, що не відділяється самоцільно від традиції, а природно впливає з утверджених віками естетичних кодів у пошуках відповідної часові образності. Нашу увагу привернула, зокрема, збірка з оригінальною назвою «Спалені камені», до якої ввійшли написані впродовж кількох десятиліть твори різних років, що не включалися до інших поетичних книг автора. Упорядники збірки М. Зимомря та О. Білоус представили її читачеві як цільно-ліричну й акцентували насиченість художнього дивосвіту лірика [6: 9]. Подані в цій статті спостереження мають на меті окреслити вербальні виразники того дивосвіту, показати їх участь у формуванні образу автора як мовотворчої особистості.

Назву збірці дано за образом одного з віршів, лаконічних і глибоко символічних. Ось повний його текст: «Спалені камені / Не лише / Пам'ятають / Гірку правду про світ» [6: 86]. Камінь у слов'янській народній традиції, як відомо, є одним з об'єктів поклоніння, шанування. Це один із найдавніших міфопоетичних символів, який належить до ядра міфологічної картини світу й відзначається надзвичайно широкою парадигмою символічних значень. Камінь символізує першопочаток, основу, міцність, життя і смерть, а також є характерним оберегом. Біля кам'яних баб українці здійснювали ритуал із молитвою-проханням порятувати від біди, передусім від голоду. Авторське означення *спалені*, очевидно, символізує втрату минулого, однак «пам'ять» каменів є почвальною також і для прийдешніх поколінь у їх постійних устремліннях пізнати правду світу. Зроблений поетом акцент осучаснює міфологічний образ-символ і вводить його в контекст нової епохи.

Заголовний символ у ліриці збірки «Спалені камені» підтримується традиційними народнопоетичними образами *сонця, зорі, дороги* тощо, що

є стрижневими в оригінальних метафорах, якими формується ідіолект поета. Підтвердженням сказаного можуть бути наведені нижче мікробрази: **сонце** — з крильми печальними [6: 23]; **започ зорі в'яне** [6: 84]; **Дорога заплуталась у яворах, / Пружинить корінням тугим дорогою...** [6: 25] та ін. У цьому контексті сприймається й не видається надто вишуканою тропеїчна мозаїка на кшталт «*Мов дині плід, / тужавіє на сонці / У зорянім баитані / плід землі*» [6: 28]. Сприйняте митцем стає мірилом його світовідчуття, близького й зрозумілого тим, кому адресує поет свій ліричний настрій, кому відкриває свою живу, чутливу душу.

У поезії, надто ліричній, активно використовуються позначення ледве вловимих порухів баченого, пережитого. Серед ключових художніх означень такого плану в аналізованих текстах заслуговують на увагу епітети **тремкий** і **тремпливий**, наприклад: **Тремка зажуря твоїх віч** [6: 12]; **Тремпливі відсвіти бузкові, / Любове, з-під твоїх небес** [6: 13]; **Я німів у тремкому мовчанні** [6: 19]; **На тремливого проліска міні** [6: 27]; **Тремливого звуку галузка** [6: 43]; **І прокажу тремливе слово віхи я** [6: 62]; **жіночості тремкої ніжна квіт** [6: 74]; **Адже ти — пелюстка тремка** [6: 81]. Загалом епітетика А. Мойсієнка в «Спалених каменях» є досить багатою й різноманітною. З-поміж традиційних поетичних означень, зокрема колірних, слід відзначити такі, як **голубий** (**блакитний**), уживане найчастіше, а також **білий**, **багряний**, **зелений**, **синій**, **червоний**. Поряд можна віднайти в мові поезій і авторські новотвори, головним чином складного типу: **тіло джмеля — золоте-голубе** [6: 11]; **вітрів лелекокрилі зраї** [6: 28]; **Мій Києве, під сонцем золотобанний, / Під місяцем жасминно-голубий...** [6: 30]; **На тлі оночетворенім землі...** [6: 35] тощо. Білість душі свого уявного опонента поет означає як **білоайстрову** зовні та **штучно-алебастрову** насправді, наділяючи відповідні епітети відтінками підкреслено зниженої оцінки.

Поетичний словотвір А. Мойсієнка-поета може бути об'єктом окремої студії, адже маємо справу з результатами творчого пошуку найвагомішого образного слова мовознавцем високої кваліфікації. Вдумайтесь у цілісну семантику й глибокий художній смисл деяких із його неологізмів: **многоголось** [6: 17], **злотовагонь** [6: 18], **розрадаблискавка** [6: 20], **сонцезеніт** [6: 30], **світлонебо** і **чорноземля** [6: 31], **чорносміх** і **вітер-стрічень** [6: 47], **блакитно-холоднавий** [6: 55], **снігстома** [6: 67], **довіку-віку-споконвіку** [6: 68], **мрійно-осяйний** [6: 72], **терен-роси** [6: 75], **чорнющо-чорний** [6: 95]. Крім образно-смыслового навантаження, подібні вербальні новації відіграють і важливі ритмомелодійні та текстотвірні функції, що сумарно й спричиняє їх появу в ліриці.

Розглядаючи за збіркою «Спалені камені» поетичний ідіолект А. Мойсієнка з погляду втілення образу автора як мовної особистості, не можна не відзначити афористичності мови аналізованої лірики, її наповненості значущими образними актуалізаціями. Ось приклади поетових афоризмів: «*Навіщо зорям ніч? / Щоб бути зорям зорями*» [6: 79]; «*Добротою людською / натомлений день / Вже не схоче спочити / у ночі олжживій...*» [6: 21]; «*Владикою усім земним владикам / Мій віри і карб...*» [6: 54]; «*І все ж — над болем буде море!*» [6: 63]; «*Ліс думок, / не доглянутий вічністю, / Колись за єдину мить / може вибухнуть*» [6: 85]. До цього різновиду творчих знахідок поета слід віднести й актуалізовані мікробрази спонукального характеру: «*Коли ж обляжуть холодины / одразу душу і вуста, / Мій друже, / вихід тут єдиний: / Сам холодиною не стань*» [6: 41]; «*...шукай зорю!*» [6: 61]; «*Не поруш / Руху / ти / Нерухомістю*» [6: 76] і т. ін. У поєднанні з іншими складниками образного світу поета такі прозорі змістом мікроконтексти набувають естетичної вартості, стають виразниками художнього змісту окремих творів і лірики всієї збірки, формантами відповідного поетичного ідіостилю.

Продовжуючи традиції попередників, класиків української поезії, А. Мойсієнко засвідчує вірність ідеї новаторства в ліриці в душі гранослов'я, актуалізує своє розуміння поклонання художника слова, необхідність віри в усемогутність слова. Зневірितись у слові, застерігає він, — то змалити й принизити душу; і поет образно позначає зневіру митця у слові: «*Крило душі, знекровлене у слові, / Не маритиме небом, не злетить...*» [6: 44]. А поезія, відповідно, покликана породжувати прагнення до високого лету й наснажувати людину вірою в ідеал — таке творче кредо лірика опосередковано виражено в наведених рядках.

Новітня українська поезія, до якої належить і розглядувана в статті лірика А. Мойсієнка 80–90-х років ХХ та початку ХХІ ст., що склала збірку «Спалені камені» 2003-го року видання, демонструє розмаїтий художній світ. У тому світі, суціль метафоричному, як наголошує М. Коцюбинська, наявне «оригінальне переплавлення традиційного образного досвіду» [3: 135]. Варто виділити названу дослідницею ознаку **переплавлення**, оскільки сучасна лірика містить оновлені традиційні образи й орієнтована головним чином на інтелектуально-емоційну зрілість читача в їх сприйманні. Візьмімо хоча б такий контекст із поширеними в поезії образами-символами *сонце, небо, весна, зима*: «*Весною звикли співать ми сонце, / Зимою зимно холод нести... / І хто це мудрий такий, і хто це / Примусив мак на снігу цвісти? / Нести по білім багрян'я у весни / Й новітнє небо в нескорі стріть...*» [6: 20]. Підтексти в наведеному уривку глибинні й вельми сучасні, що видно, зо-

крема, з мікрообразів квітнучого на снігу маку й новітнього неба, нескорою стрітого. Можна, поза сумнівом, убачати тут не лише поетичну образність, а й відгомін соціальних потрясінь доби.

Образна модель світу, яка визначила художню структуру поетичного простору збірки «Спалені камені», вербально виражена різними засобами. Взаємодія тих засобів (оновлених традиційних символів, лексичних новотворів, оригінальних тропів) формує читачеві уявлення про автора як творчу мовну особистість, що породжує тексти поезій, які необхідно віднести до мовно-естетичних знаків національної культури [див. 1]. Саме мовотворчий потенціал А. Мойсієнка дозволяє зарахувати його поетичну творчість до помітних сучасних художніх надбань українського народу.

Література

1. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки національної культури / Світлана Єрмоленко // Нариси з української словесності (стилістика та культура мови) / Світлана Єрмоленко. — К., 1999. — С. 358–368.
2. Калашиник В. С. Мова поезії і картина світу / В. С. Калашиник (див. у цьому збірнику).
3. Коцюбинська М. Х. Про поезію поезії : метафора в сучасній українській поезії / Михайлина Коцюбинська // Мої обрії : у 2 т. / Михайлина Коцюбинська. — Т. 1. — К., 2004. — С. 135–154.
4. Лазебник Ю. С. Поет у мові та мова в поеті / Ю. С. Лазебник // Мовознавство. — 1992. — № 1. — С. 63–69.
5. Лисиченко Л. Мовна картина світу та її рівні / Лідія Лисиченко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. — Т. 6. — Х., 1998. — С. 129–144.
6. Мойсієнко А. Спалені камені : зб. поезій / Анатолій Мойсієнко. — Вінниця, 2003. — 96 с.
7. Потебня О. О. Естетика і поетика слова : зб. / О. О. Потебня. — К., 1985. — 302 с.
8. Шерех Ю. Трунок і трутизна (Про «Палімпсести» Василя Стуса) // Третя сторожа : Література. Мистецтво. Ідеології / Юрій Шерех. — К., 1993. — С. 222–264.

Поезія Бориса Грінченка «Перша жінка (народна легенда): міфологічні витоки, ідейно-художні особливості¹

Нова українська література на всіх етапах свого розвитку демонструє виразний зв'язок із міфологією та фольклором. Цей зв'язок виявляється в ідейно-художній рецепції міфологічних і фольклорних сюжетів, мотивів, а також у переосмисленні й індивідуально-авторському трансформуванні окремих образів як домінантних складників міфопоетичної картини світу. Саме звертання українських письменників до надбань народної словесності зумовлене як суб'єктивними, так і об'єктивними чинниками, насамперед тим, що в семіосфері української міфології та фольклору знаходять своє концептуальне вираження найважливіші проблеми буття людини — її походження, життя і смерті, добра і зла, взаємодії матеріального й ідеального. Чільне місце в українських народних віруваннях посідають легенди та перекази про появу перших людей на землі.

Первісні уявлення наших предків про довколишній світ і місце людини в ньому зазнали помітного впливу християнства. На цій основі ґрунтувались українські легенди про створення Адама і Єви [2: 87–94]. В українському міфологічному дискурсі водночас існує відмінна від біблійної версія про першу жінку як попередницю Єви. Згідно з тією легендою Бог, створивши Адама з глини, наслав на нього сон, створив йому з рожі жінку та й поклав поруч. Прикметною є реакція Адама на цю жінку та його розмова з Богом: «Адам прокинувся, побачив, що жінка не така, як він, та й каже до Бога: “Не хочу я жінки з квітки; коли б мені таку жінку, як і я”. Тоді Бог знову нав'яв на Адама ще глибший сон. Коли Адам заснув, Бог виїняв з нього одне ребро, створив з того ребра Єву й поклав біля Адама. Адам прокинувся, побачив, що жінка його така, як і він, і взяв її собі. Бог і питає Адама: “Ну, то що, яка жінка тобі до вподоби більше — чи та, яка з квітки, чи та, яка з твого ребра?” — “Вже ж бо мені більше до вподоби та, яка з мого ребра”, — відповідав Адам. — “А на Мою думку, — каже Бог, — та краща, яка з квітки: Я її дам Сину Своєму за матір”. Узяв Бог ту жінку, як створена була з квітки, й відіслав на небо...» [2: 93–94]. Образ жінки, створеної з рожі, улюбленої в українців квіткою, є символом жіночого ідеалу, неземної краси, духовного начала.

Характерні для кінця XIX — початку XX століть ідейно-художні пошуки пов'язані значною мірою з виразним протиставленням земного

¹ У співавторстві з М. Філоном.

й небесного, матеріального й ідеального. В українській літературі означеного періоду відповідно посилюється увага до глибинних міфологічних джерел з їх особливим осмисленням і вираженням духовності. Український модернізм, що знаменує появу нового типу художньої свідомості, органічно асимілює континуум міфологічних і фольклорних текстів. Особливо помітною в цьому аспекті є художня практика Лесі Українки, зокрема її драматургія [див. 1; 5]. До митців, творчість яких засвідчує зв'язок літератури з народнопоетичними джерелами, належить і Б. Грінченко.

Розглядаючи фольклорні витoki поезії Б. Грінченка та особливості індивідуально-авторської рецепції образів і мотивів народної словесності, А. Погрібний слушно зауважує щодо «вмілого синтезування народнопоетичної основи та авторського вимислу, демократизму змісту» [4: 163]. Це повною мірою можна віднести до художнього переосмислення української легенди про першу жінку на землі. Естетична вартість аналізованої поезії якраз і полягає в майстерному образному втіленні ідейно-художнього змісту легенди. Зберігаючи основну сюжетну лінію народної оповіді, Б. Грінченко водночас відходить від сакралізованої версії про перетворення тієї першої жінки на Богоматір. Для поета фінал легенди стає підґрунтям ідеального образу жінки взагалі. Означена естетична настанова автора відчутна в усіх мовностилістичних складниках твору, завдяки чому ключовий образ постає цілісним, художньо завершеним, концептуально вагомим.

Ідеальність першої жінки в поетичному висвітленні Б. Грінченка зумовлена досконалістю і всемогутністю її Творця, адже вона є витвором Божим. Відповідні акценти автор зробив уже на початку поезії: «Господь всевладний творчий рух / Зробив могутю рукою / І удихнув живущих дух / У тіло, пишиє красою» [3: 104]. Образ Бога як творця жінки неземної краси послідовно реалізується в усій смисловій структурі твору. Звернімо увагу, зокрема, на атрибутивну характеристику Творця в наведеному зачині (*всевладний, могутю, живущих*), яка розгортається і в подальшому: *божественними руками, Господня всевладна сила, господній зір* [3: 106]. Високість небесної сили не могла не позначитись і на її незвичайному людському витворі.

Створений Богом із безплідного порошу, мертвої глини перший чоловік Адам був наділений розумом і «серцем повним почуття» [3: 105]. При цьому важливо відзначити, що поет говорить не про досконалу людину, а лише про її здатність розуміти й почувати. Живий Адам у земній своїй сутності зображається автором на тлі гармонійної природи, сповненої яскравих барв, мелодійних співів, любові. Невідповідність між земним началом і божественною природою спричинила відсутність бажання героя злитися з довколишнім світом, утечу від якого

символізує сон. Саме під час Адамового сну Бог і створив першу жінку як порятунок першого чоловіка від самотності.

На відміну від Адама, ця жінка була створена з частини ідеальної природи — «найкращої квітки з-між квіток» [3: 106]. Художня деталізація образу першої жінки виразно протистоїть лаконічному описові Адама й у своїй змістовій характеристиці актуалізує опозицію небесного земному. З мовностилістичного погляду таке протиставлення досягається використанням засобів зображення незвичайного, чудесного: «*І дивної уроди тіло / З троянди стало перед ним; Людина дивная стояла — / Земля укупі й небеса: / Немов зоря, душа сіяла, / Мов квітка — тишина краса*» [3: 106]. Саме в ореолі неземного начала постає така жінка перед Адамом за характеристикою Бога: «*Подругу тобі дарую: / Душею — сьйво божества, / Красою — квітку запаишную, / Се неба часточка жива*» [3: 106]. Цілісність життя в раю, за Божою настановою, повинна забезпечуватись органічним синтезом земного і небесного.

Такою ж ідеальною в поезії Б. Грінченка постає й витворена Богом земля. Формування її образу значною мірою забезпечується актуалізацією епітетних сполук із символічними означеннями, що містять підкреслено позитивну оцінку — *блакитні стрічки, море молоде, квітчастий край, ланя струнка, бджоли золотії* [3: 105], а також уведенням їх у розгорнуті метафоричні контексти високої тональності: «*Промінням грало і тремтіло / Веселе небо...*»; «*І де лука квітчастим краєм / Горнулася ніжню до гайка...*» і т. ін. [там само]. Ідеальний світ земного раю увиразнюється його контрастом темряві й безплідному пороху, в який Бог удихнув життя, створюючи Адама.

Оскільки Адам через свою земну сутність не дослухався поради Бога, той вирішив створити йому жінку за його подобою. Ось що було сказано при цьому: «*Гаразд: Я дам тобі дружину, / Як сам еси, таку земну...*» [3: 107]. За легендою, Бог узяв створену з квітки жінку за матір своєму синові. Б. Грінченко ж оригінально й досить несподівано зміщує акцент значущості першої жінки в площину довічного пошуку чоловіком жіночого ідеалу та постійного прагнення до нього. Про це свідчить проникливе передбачення, поетично виражене словами Бога: «*Щасливий будь собі з тією! / Та й ся стоятиме повік / Перед турботною душею! / До віку кожен чоловік, / Що після тебе буде жити, / Серед своїх найкращих мрій / Все буде в серцеві носити / Глибокий жаль, журбу по їй! / Не вмере у душах образ любий, / Краси й добра найкращий квіт!...*» [3: 107]. Символічний характер авторської інтерпретації фіналу народної легенди відбивав одну з важливих течій тогочасної української літератури.

Ідея неземного ідеалу та його потреби в житті земному з особливою силою виражена в заключній частині Грінченкової поезії. Зрештою збулося Боже провидіння: «*І сталося, як Господь сказав: / Той образ дівчини-квітчини, / Пів-янгола і півлюдини, / Ніколи нас не покидав. / Його в душі ми все голубим, / Всім серцем прагнемо його, / А він сіяє світом любим / Из неба чистого свого. / І кожному він тільки мрія, / Повік несправджена надія / До нас на землю прихилить / Небесно-чистую блакить*» [3: 107]. Високість цілісного образу неземної жінки передана мікрообразами, основне семантичне навантаження яких відбиває ідею світла, сйива, небесності (*пів-янгол, півлюдина, сіяє світом любим, неба чистого, несправджена надія, небесно-чистую блакить*). Мовні засоби вираження відповідної ідеї в наведеному контексті, як і в усьому текстувальному просторі твору, відзначаються такою аксіологічною маркованістю, що повною мірою відбиває авторську настанову на створення ідеального образу.

Витворений народною уявою образ першої жінки в художній рецепції Б. Грінченка знайшов своє оригінальне ідейно-естетичне вирішення. Аналізовану поезію з повним правом можна розглядати як характерне свідчення художніх пошуків української літератури початку ХХ ст. Глибоко сприйнята і творчо трансформована народна думка про жіночий ідеал, утілена в українській легенді, зумовила появу мистецьки вартісного поетичного твору, актуальність ідеї якого визначається непроминушістю вічних духовних потреб людини.

Література

1. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / Олена Бондарева. — К. : Четверта хвиля, 2006. — 512 с.
2. Булашев Г. О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях / Георгій Булашев. — К. : Довіра, 1992. — 414 с.
3. Грінченко Б. Перша жінка (народна легенда) / Борис Грінченко // Твори : у 2 т. — Т. 1 : Поет. твори. Оповідання. Повісті. — К. : Наук. думка, 1990. — С. 104–112.
4. Погрібний А. Г. Борис Грінченко. Нарис життя і творчості / А. Погрібний. — К. : Дніпро, 1988. — 268 с.
5. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія. — 2-ге вид., доповн. і перероб. / Ярослав Поліщук. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. — 392 с.

Функціонально-семантичне поле аспектуальності в ідіостилі (за матеріалами ліричної поезії Василя Борового та Петра Ротача)

У лінгвістиці з поняттям аспектуальності пов'язують передусім сферу видових і суміжних значень, що мають певне мовне вираження. Базовими для аспектологічних студій є видові та видо-часові категорії, а також способи дії, які виявляються головню в таких дієслівних опозиціях, як **динамічне / статичне, граничне / безмежне**. Крім того, беруться до уваги аспектуально релевантні складники тексту, формовані недієслівною лексикою та синтаксичними засобами.

Виділення в середині минулого сторіччя слов'янськими мовознавцями класів і підкласів дієслів з аспектуальним значенням і відповідно семантичних типів видової співвіднесеності та неспіввіднесеності, подальше дослідження контекстуальних і ситуативних умов реалізації окремих видових значень зумовили висунення концепції функціонально-семантичного поля аспектуальності. Описові цього поля на основі принципів функціональної граматики присвятив монографічну працю О. Бондарко [2], де вчений не тільки узагальнив певні здобутки аспектології, а й окреслив нові напрямки її розвитку. Автор детально розглянув компоненти поля аспектуальності, визначив фундаментальні аспектуальні ознаки. Важливим є висновок дослідника про те, що в слов'янських мовах домінує така ознака аспектуальності, як відношення дії до її межі.

Наші спостереження над аспектуальною семантикою в системі поетичного ідіостилю ґрунтуються на принциповій можливості проекції аспектуальності на висловлювання в складі тексту. Видається вартою дослідницької уваги специфіка вияву в тексті поетичного твору таких аспектуальних ознак, як граничність і безмежність, процес розвитку й цілісний факт, одноактність і багатократність, позначення початку, тривання та закінченості дії. Щодо функціонально-семантичного поля аспектуальності в ідіостилі поетичної мови, то його слід розглядати як своєрідне мікрополе, у якому згідно з ідейно-художньою концепцією автора актуалізуються окремі аспектуально значущі засоби. Використання останніх, як засвідчує наше дослідження, має системний характер і за внутрішньою впорядкованістю, і стосовно структури ідіостилю.

Для аналізу функціонально-семантичного поля аспектуальності як форманта авторського стилю ми обрали лірику Василя Борового та Петра Ротача — поетів, близьких, як видається, характером своїх духовних життєписів, непохитністю громадянських позицій, глибиною роздумів та узагальнень і водночас простотою, довірливістю емоційного спілкування з читачем.

У поетичній збірці «Полинова сага», що видана 2003 року в Харкові в серії «Бібліотека слобідської класики», з передмовою Івана Дзюби, нашу увагу привернув однойменний центральний розділ, у якому вміщено 43 твори. Під такою назвою, як зауважує автор, мала б вийти ще в 1974 році шоста книжка поета, але її так і не було видано через ідеологічні підозри щодо українського символу гіркоти, покладеного в основу ліричної оповіді. Циклові передусе вірш-мініатюра з поміткою в кінці (*з читаного*), ключовими словами якого з погляду життєвих підсумків є дієслова доконаного виду (*стежечку згубили ви, щонайглибші плеса водою сповнено, рови такі покопано, загубились весла*). Тим самим відповідні рядки — цей своєрідний пролог до розділу-циклу — ніби програмують межові орієнтири пережитого й подій, фіксованих поетичним словом, актуалізують цілісність і закінченість важливих відтворюваних дій.

У мові аналізованих поезій В. Борового дієслівні форми доконаного виду становлять понад 40% (відповідно 267 проти 365 форм недоконаного виду). В окремих поезіях циклу автор підкреслює доконечність реальних чи уявних дій перевагою дієслів доконаного виду. Таким є, зокрема, вірш «Поет», у якому їх понад дві третини (13 із 19) і вони несуть основне ідейне навантаження: *скаже Суд, у збуреному світі, обрав стежину, вийшов я в житейську хуртовину, нам не розминуться на землі* та ін. Тим самим увиразнюється поетове кредо — готовність служити людям, відповідальність за свою творчість перед сучасниками й майбутніми поколіннями. Превалює доконаний вид і в поезії «Хлоп'я», де показано рішучість сина *«врага комуни»* до сміливих дій у боротьбі з соціальним злом, із тоталітарною системою: *«Ми, — каже, — зерно ще провієм, / Зметем в одвійки весь кукіль»*. На сприйняття обов'язковості майбутніх вчинків-дій хлоп'яти зорієнтовано й авторський коментар: *«І що ж подумалось про те? / Якщо віліє — то змете!»* Виражений семантикою відповідних дієслів доконаного виду зміст постає в уяві читача як неминучі завершені дії.

Деякі твори містять приблизно однакову кількість дієслівних форм доконаного та недоконаного видів («Читаючи Сквороду», «Останній монолог Куліша», «Прадід мій», «Народна балада», «Акварелі»). Це зумовлено, на нашу думку, динамікою зображуваних творчих пошуків та їхнім зв'язком із результативністю, як, наприклад, у віршах, присвячених Сквороді й Кулішеві. Ту саму мотивованість аспектуальної врівноваженості вбачаємо й у поетичних замальовках В. Борового під назвою «Акварелі». У поезії «Прадід мій» автор відтворює процес праці героя та його душевну щедрість і людяність, що виявились у порятунку сусідів, зокрема дітей, від голоду й холоду. Прадід, який з любов'ю майстрував, орав і сів, віддав на дрова заготовлену задалегідь для

себе домовину, а багатим урожаєм збіжжя поділився з тими, хто голодував: «*до зернини хліб увесь роздав*». Створена поетом «Народна балада» подає трагічну картину зради побратима з актуалізацією неминучості суду за зраду. Останній рядок вірша «*Не минеться злomu — вір в баладу*», як і весь твір, співвідносить доконаний вид (доконечність відплати зрадникові) з видом недоконаним (*вір*) як указівкою на незавершеність, постійність дії, спрямованої на збереження й підтримку віри в справедливість.

Тільки недоконаний вид дієслів наявний у текстах двох поезій: «Коляда в сорок першому» та «А він же був — той ранній ранок...». У першій можна вбачати стильову настанову на часову необмеженість давнього народного звичаю: *благословлялося на світ, йшов колядувати, дзенькала божниця, сипав з щедрої руки, світилась з покуті сльоза* та ін. І як паралель — ще тільки передчуття небезпек воєнного лихоліття: *світ наш дико не зривався, смерті крик тайсь у криці, спали літаки*. Таке зіставлення підкреслює як значущість побажань малого колядника, так і тривожне очікування наближення страшної небезпеки. Співвідносним стилістично до розглянутих вище видових уживань у згадці про передвоєнну колядку є добір лише дієслів недоконаного виду в невеликому ліричному вірші-спомині про далеке дитинство, де *ляскає праник, паслись коні, зорі падали у полі, дні гортав <...> вітряк*. Подібну ситуацію плинності, живого сприйняття минулого, його непроминулості відтворює В. Боровий і в поезії «І пригадалося подвір'я...», де вживає лише одне дієслово доконаного виду (*пригадалося*) в подальшому контексті дієслів недоконаного виду, знаків незавершених дій і процесів, актуальних для різних часів.

У більшості поезій аналізованого циклу можна знайти дієслівні форми обох видів — з незначною перевагою виду недоконаного або близьким до рівноваги співвідношенням. Характерним є з цього погляду програмний вірш циклу — «Полинова сага». Дієслова недоконаного виду відбивають процес гартування полину (*гірко віє, шепоче щось, пригадує, наливавсь свинцем* і т. ін.), а виду доконаного — завершеність того процесу й гідність полину для оспівування його сагою (*появлявся думами терпкими, переповнився гіркотою, сльози світу в себе увібрав* тощо). Авторський висновок — звертання до своїх творінь: «*Коли ідеши між люди, щира пісне, / Нануйся моці в нього*» — на тлі такого зіставлення особливо виразнюється.

Показовий для теми нашої статті матеріал містить і збірка Петра Ротача «Що збулося, що не збулося...» [5], до якої увійшла, за визначенням автора, «пізня лірика». В анотації до книжки вказано на «щемну ліричну мелодію» вміщених у ній віршів, у яких «бринять спогади дитинства і юності, звучить голос умудреної життя людини, її непідроб-

на любов до отчого краю, до свого кореня, до України» [5: 2]. У цьому контексті значний інтерес становить дослідження аспектуальних засобів художнього осмислення поетом свого життя: витоків і процесу життєвих борінь, здобутків і духовно-діяльної перспективи. Дві основні групи відповідних засобів певною мірою запрограмовані зіставленням заголовного позначення результативності дії, досягнення її межі (*що збулось*) та заперечення результативності як такої (*що не збулося*).

У мові поезій збірки в цілому переважають форми дієслів недоконаного виду (із загальної кількості майже 500 дієслівних уживань їх близько 300, тобто 60%). Окремі вірші (їх 3 з 42) мають лише відповідні позначення незавершеності дії, процесуальності. Решта поетичних текстів мають кількісно неоднакові співвідношення обох видових форм, що наочно демонструє взаємозв'язок аспектуальних значень і смислову їх співвідносність.

Серед дієслів недоконаного виду, що активно вживаються в поезіях П. Ротача, домінують ті, які мають значення тривалості дії, процесуальності і не містять додаткової вказівки на межу дії та здобутий результат. Тим самим поет наголошує на безконечності світу, динаміці життя, плинності та тривалості певних дій, процесів чи станів: *лється* (блакить, музика), *сяє* (небо, обличчя матері), *співає* (птахи), *шумить* (світ), *яріє* (Шевченкова сльоза), *кличе* (голос), *пестить* (погляд), *сумує* (душа), (мати) *молиться*, (вперед) *іди*, *служив* (народові), (доки) *живу*, *п'янить* (чар весни), *зникають* (дні), (додому) *спішив*, *білють* (сніги), (сонце) *роздарює* (дари), *палять* (мислі), *впокоює* (трепет листя) і т. ін. Чимало дієслів недоконаного виду вжито з заперечною часткою *не*: (у непам'ять) *не йду*, (душа) *не хоче відпускать* (мрії), *не шукать* (чужого броду), (слави) *не співаю; не був, не є і не стаю* (байдужим) тощо. І стверджувальна, і заперечна форми дієслів цього граматичного різновиду зустрічаються в окремих контекстах, що виражають значення умови чи побажання: *не заглядали б у чуже; щоб серце не боліло; щоб працювати хотілось*. Двоплановість аспектуального значення наявна у використаного автором двовидового дієслова *ринуть*: «І слова, мов дощ весняний, *ринуть*». Проте тут превалює значення не завершеної в майбутньому дії, початкової її межі, а тривання її на час повідомлення (пор. суміжний ряд: *люба праця гоїть серце, шелестить папір, давнє ожива*). Значення майбутньої дії (у цьому випадку з початковою межею завершеності), на нашу думку, підтримується можливою проекцією на майбутню дію відповідних словоформ в афористичних рядках вірша: «Люба праця *не судомить* спину, / Серце ж над буденність *підійма*», — де може мати місце зіставлення та смислове поєднання значень доконаного й недоконаного видів.

У вірші «Груші», присвяченому пам'яті батька, поет зовсім не звертається до форм доконаного виду. Але виражена вжитими словоформами дія сприймається, завдяки контекстові, як завершена: (*дня вересневого дідуся*) **виносить** (*відерце груш*), (*діти*) **беруть**, (*сік медвяний*) **бризкає**, **дає** (*чужим*), (*свої*) **не хочуть** (*ні груш, ані діда*). Часова конкретизація дії (*вересневого дня*) орієнтована на сприймання її як повторюваної й такої, що має внутрішню межу. У цьому разі говорять про імпліцитну межу, яка має периферійний характер. Для поетичної мови взагалі і для певного її ідіостилю наповнення тексту та його компонентів смисловими відтінками в такий спосіб є досить важливим.

Нашу увагу привернуло також часте поєднання в одному мікроконтексті дієслівних форм обох видів, як і в ліриці В. Борового. При цьому дієслова недоконаного виду здебільшого виконують допоміжну роль (*мушу бути вдоволеним, хочеться побачити те село, прагну душу обігріти* та ін.), аспектуальні значення подібних граматичних сполук помітного впливу на стилістичну характеристику контексту не мають. Експресивну функцію виконують суміщення або зближування аспектуального значення стану й недалекої в майбутньому завершеної дії: *смує* (*душа за дощем*) — (*квітневої днини*) **бризне** (*дощ*), **підє** (*за луки*), (*душу мою*) **забере**. В останніх трьох видових формах імпліцитно присутня смислова можлива інтерпретація дії не тільки як очікуваної, але і як здійсненої в минулому.

З-поміж дієслівних форм доконаного виду в аналізованому матеріалі виділяємо різні групи на позначення способів дії, тобто тих граматичних ознак, які дослідники так само відносять до аспектуальності [див., зокрема, 6]. Передусім слід назвати активно вживані поетом-ліриком видові форми інтенсивно-підсилювального та інтенсивно-процесного способів дії: **пройдено і пережито**, (*життя*) **промчало**, (*осінь*) **прошуміла**, **витоптали** (*луг*), **проніс** (*пам'ять про святощі*), **взнісся** (*образ матері*) і т. ін. Близьким до названих вище є кумулятивний спосіб дії, позначуваний формами доконаного виду: (*мій дух*) **процвіте**, (*блакиттю*) **розігріте** (*серце*) та деякі інші. Можна вбачати тут не лише семантичну, а й стилістичну близькість, що виявляється, зокрема, у наявності певних експресивних відтінків.

Великою кількісно та багатою з погляду стилістичних можливостей відповідних дієслівних форм є група аспектуальних засобів, що позначають фінитивний спосіб дії. Такі граматичні форми актуалізують як початок дії зі сприйняттям її як завершеної (*весна віине ніжністю, стрепенеться серце* та под.), так і власне фінальну частину, результат дії: **зіллюся** (*з землею*), **ляже** (*ужинок у саквину*), **оживу, народяться** (*інші*), **відійду** (*у снігу*) тощо. Іноді на цей спосіб накладається фінально-комплексивний, як у першому дієслові з наведеного нижче контек-

ту: (*серце*) **догорить і згасне**. Зауважмо, що форми доконаного виду в описуваному ідіостилі виступають як авторське бачення майбутнього, що засвідчує більшість поданих прикладів, або ж мають спонукальний характер: **пиди вдихни** (*запах поля*). Актуалізують фінал дії також інфінітивні форми доконаного виду, так само спрямовані на майбутню дію: **не посіять** (*вдруге жито*), **не спіймать** (*мить*). Однак аксіологічне значення дієслів в останніх ілюстраціях імпліцитно розширює їхні видо-часові межі.

Розгляд приблизно однакового текстового простору лірики В. Борового та П. Ротача (відповідно — 43 і 42 твори) засвідчив близькість стилевих манер поетів, зокрема щодо використання аспектуальних засобів. В обох ліриків переважають форми недоконаного виду, хоч і форми на позначення завершеної дії представлені досить широко й виконують важливу ідейно-художню роль. Певні особливості видових дієслівних уживань належать до важливих стилістичних чинників поезії, що підтверджує й наш аналіз. Вивчення функціонально-семантичного поля аспектуальності в проекції на поетичний ідіостиль, як видно з поданих у цій статті спостережень, допомагає з'ясувати питання про принципи добору, групування та стилістичного використання відповідних засобів згідно з авторськими настановами, а також побачити їх дотичність до процесу формування своєрідного стилю митця слова.

Література

1. Безпояско О. К. Граматика української мови : Морфологія / О. К. Безпояско, К. Г. Городенська, В. М. Русанівський. — К. : Либідь, 1993. — 336 с.
2. Бондарко А. В. Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии / А. В. Бондарко. — Л. : Наука, 1983. — 208 с.
3. Боровий В. Полинова сага / Василь Боровий. — Х. : Майдан, 2003. — 198 с. — (Бібліотека слобідської класики).
4. Загнітко А. П. Теоретична грамати́ка української мови : Морфологія / А. П. Загнітко. — Донецьк : Вид-во ДонДУ, 1996. — 437 с.
5. Ротач П. Що збулось, що не збулося... : пізня лірика / Петро Ротач. — Полтава : Верстка, 1998. — 56 с.
6. Теория функциональной грамматики: введение, актуальность, временная локализованность, таксис / В. П. Неделков, М. А. Шелякин, В. С. Краковский и др. — Л. : Наука, 1987. — 348 с.

Епітет як художньо-сміслова домінанта поеми Івана Світличного «Курбас»¹

У дослідженнях естетичних явищ, до яких належить художня література, важлива роль відводиться емоційно-образним означенням, для яких характерні оригінальність, нечасте вживання та індивідуальне змістове наповнення [1: 3]. Епітетні структури О. Веселовський відносить до усталених формул, які вважав «нервовими вузлами поезії», тими нерозкладними елементами поетичної мови, які формують мотиви — своєрідні корені поезії [2: 494–500]. Ця стаття присвячена аналізу епітетики поеми І. Світличного «Курбас» як образно-сміслові основи твору.

Поема Івана Світличного «Курбас» займає особливе місце в художній спадщині письменника. Твір сповнений надзвичайної сили внутрішньої напруги, максимального, загостреного до краю авторського чуття, відзначається всеохопним висвітленням трагізму життя крізь призму символічного образу заголовного героя — митця, невмирущого у своїй духовній величі. Повну, точну й глибоку характеристику поеми дала Михайлина Коцюбинська в передмові до книги «У мене — тільки слово»: «Найсильніша у поетичному доробку Світличного написана в таборі поема “Курбас”. Поема нерівна, мабуть, потребувала б іще втручання авторської руки, та є в ній та спонтанність поетичного виливу чуття, та магія слова, що походить від повноти злиття з матеріалом, від внутрішньої ідентифікації себе з героєм. Звідси — автентичність переживання й сила експресії. Звідси — Поезія» [5: 27]. Не можна не погодитися з дослідницею щодо високої художньої вартості твору, його виразної поетичності.

Текст поеми невеликий обсягом — усього 173 віршові рядки. При цьому досить помітною є насиченість твору різноманітними епітетами (близько 150), які формують не тільки особливості організації означального простору художнього цілого, а й введення тексту в парадигму української культури з властивою для неї діалогічністю. Епітетика поеми «Курбас» виявляє свою функціональну специфіку лише в її нерозривному зв'язку з прикметними для твору рисами архітектоніки та ключовими символами.

Привертає увагу надтекстова епіграфічна частина твору, представлена трьома авторами: М. Бажаном («Ламали людям ми горби, / Щоб вирівнять хребти»), Л. Костенко («Курбас ліг у ту промерзлу землю») та С. Глузманом («Я живу на костях мертвих, костях голодних, в плечу берцовости осин и берез»). Кожна з використаних поетом спеціально

¹ У співавторстві з М. Філоном.

дібраних для епіграфа цитат означає тематично-смыслову доміанту, проєктовану на весь текст поеми в цілому та на його частини зокрема.

Першу частину, що повторює назву Тичининої збірки «Вітер з України», побудовано на контрасті оспівуваного творцем «Сонячних кларнетів» вітру оновлення світу і розбурханої червоної стихії, що несе смерть, нищення — фізичне й духовне. Саме епітетні структури є визначальними засобами зображення жахів існування радянських в'язнів на межі життя і смерті. Авторська настанова в цьому разі зумовлює використання цілої низки художніх означень із пейоративною конотацією: *сонце таке мертвотне; скрижаніле тіло; холод державний, крутий, монарший; погребний хор; згорблені кістяки; бушлати сірі в каламуті сірій, у власній дубленій шкурі* та ін. Цей ряд доповнюють знущальні оцінки в'язнів наглядачами: *чортів люд, шобло колимське, чортове ви насіння, вельмишановне стерво* тощо. Концентрацією зниженої оцінки характеризуються й гостро викривальні авторські означення прямих винуватців усіх тих жахів та їхніх мовчазних спільників (до речі, такі оцінки могли належати також головному героєві): *криваві вандали, вимуштрувані Сальєрі, Гамлети роздвоєнські, естет-садисти, чорної магії професори* тощо. Означальний простір розділу поеми, який має назву «Вітер з України», з прикметними для нього семантичними координатами (мертвотності, холоду, сірості, руйнації) значною мірою постає як реалізація ідейно-смыслових інтенцій епіграфів.

У такій характерній семантико-композиційній побудові тексту заголовний образ розділу набуває нової смыслові значущості порівняно з Тичининим, він стає аксіологічно амбівалентним і в такій своїй якості виразно виявляє власне інтертекстуальні функції. Цей образ є наскрізним у відповідній частині тексту (13 уживань), його семантика розкривається через градацію — з переходом від опозиційності до цілковитого заперечення; саме з ним пов'язані інші інтертекстеми з поетичного дискурсу Павла Тичини. У художньому світі поеми з її акцентами на нежиттєвості, жорстокості й сваволі мажорні звучанням епітетні образи (*сонячні кларнети, золотий гомін, космічні оркестри*) набувають нового значення, втрачають високу поетичність, піднесеність і наповнюються гіркою іронією. Образ вітру з України досягає смыслові кульмінації та максимального семантичного перетворення в символічних мікрообразах на зразок: «*Хто тебе, вітре, з'яловив? Хто здичавив тебе?*» Вимір його справжності здійснюється в семантичному полі епітетних словообразів народної поезії: *кров калинова, свианний прадух, слава твоя козацька, щира правда*; сюди ж слід віднести й авторський образ *виструнений хребет*. Персоніфікований образ українського вітру як косовиці смерті й чуми акцентується Тичининими означеннями *чортів, проклятий* з подальшою градацією питальних інвектив: «*Скільки перетроцив ти?*»

Скільки *перекосив?*» Індивідуально-авторська рецепція інтертекстуальних елементів формує не тільки земний, але й відповідний вихідному текстові космічний простір з іншою смисловою тональністю та емоційним звучанням: «*Вітер із України. / Що за чума еси? Таже чули космічні оркестри — і небо вторило! / Таж потрясали гімни бані небесних сфер!*» Притаманна поемам І. Світличного інтертекстуальність у її текстотвірній та стилістичній значущості [див. 5] якнайповніше реалізується й стає виразним складником ідіостилю саме в поемі «Курбас».

Важливим для смислового розгортання заданої автором теми є перехід від космічного обширу до окремих персоналій — знакових постатей української радянської культури. Поет створює надзвичайної сили опозицію *ми — ви*, яку конструюють означення, у тому числі розгорнуті: «*А ми, вами оптом продані, а ми, вами смертно прокляті, / Розстріляні й перевишані частки вашого Я*»; «*ви, зі страху безстрашні*» і т. ін. Від імені колективного *ми* далі дається нищівна оцінка мовчазних співтворців зла: «*Пощо ви, троглодити, вилзли із печери? / Це ваша святоц-місія? Зоряний час? О фарс! Скіфи ви! Азіяти!*». У фіналі розділу «Вітер з України» І. Світличний використовує інтертекст, спрямовуючи його викривальну силу проти самого автора — П. Тичини. Необхідно зазначити, що авторська оцінка в цьому випадку органічно зливається з оцінкою головного героя поеми.

Другий розділ поеми «Лакримоза» структурно відрізняється від першого й третього, має іншу ритмомелодійну організацію та стилістичну тональність. У його змісті епітети не настільки насичують текст. Однак і тут вони становлять своєрідні смислові ключі для прочитання як цього розділу, так і наступного. Зміна часової площини поетичної оповіді спричиняє зовсім інший ракурс художнього зображення учасників та мовчазних свідків епохи ГУЛАГів. При цьому відповідні їх оцінки даються в історичній перспективі, уводять читача в період вимушеного прозріння й запізнілого формального покаяння. Звідси характерна для автора іронічна оцінка, сконцентровано виражена нанизуванням епітетних структур: «*Зронять солоні сльози / Юди, тюхи-матюхи. / Скажуть: хіба ми знали? / Скажуть: тепер ви мудрі!*»; «*Щастя (на жаль, посмертне) / Збудить в них заздрість чорну*» і т. ін. Саркастично зображує поет майбутню реабілітацію політ'язнів: «*Викварять пеани Космічні / Випробувані оркестри. / Вам монумент поставлять / Бронзовий, імпозантний*». Виразно символічне автор поєднує з приземленим, однак навіть означення матеріальних явищ у поетичному контексті недвозначно набуває символічної значущості, оскільки такий контекст є фрагментом мови культури, для якої «характерна певна абсолютизація ознаки, необхідна для перетворення її на символ» [4: 13]. Другий розділ виконує важливу композиційну функцію у структурі тексту, визначаю-

чи зміну головним чином голосу автора на голос Курбаса, що звучить на повну силу в заключному розділі «Гетьман Мельпомени».

Передаючи слово головному героєві, поет констатує запізнілість свого звертання («слова мої запізнілі»), оскільки вони звернені в минуле, яке не можна змінити, а зрештою, немає в живих і тих, кому вони адресовані. Але автор не певен, що його почують, за його іронічною оцінкою, «ті, хто ще теплі й цілі, / Ті, хто має ще вуха і очі». На відміну від авторського, голос Маестро звернений у майбутнє: «Стоїть він, мов древній витязь за Київський вал, стоїть / На вітрі, на хвищі, й губи, мов клятву, мов найсвятішу / Молитву, шепочуть у безвість часів-покоління-століть: / — Я Курбас (казали: геній, улюбленець Мельпомени...)». Самохарактеристика Маестро пластичними означеннями творить цілісний художній образ Митця-воїна, немічного фізично, але сильного духовно, упокороного тілесно, та не зламаного духом: «Я, виголоданий до мумії в лабетах у костюмах, / Вітрами продутий наскрізь, засушений, мов кістяк. / Я, вільний від рабства слави і вільний від рабства страху, / Гордюю на ваш блазенський, відьомський шабаш-спектакль». Роль статиста — не для нього; вимушений лінчувати в собі митця, він не згоджується бути бовваном глухонімим: «Я не ваш». Гімном свободи, відваги й нескореності звучать слова героя: «Я честі свою твердиню, нескорений образ свободи, / Фортецю своєї гідності — душі — не здам і на п'ядь». У мовній партії Курбаса теж виразно заявляють про себе інтертекстуальні елементи, у тому числі означального характеру. Вони звучать як полемічне слово в діалозі з їх творцями. Відтак справжній митець Курбас протиставляється декларативному Тичині: «Стою, ніби Дант у Пеклі, стою — непорушина скеля <...> / Триклятий і сторозтерзаний, на мізер, на порох стертій, / Я понесу в могилу не виламани горби». Останній мікрообраз повертає читача до епіграфа, взятого з поезії М. Бажана. А гнівні звинувачення пристосованців («Таврую вас, підлих: ниці! Ганьблю вас тупих: раби!»), у яких проступають алюзії Шевченкових оцінок, органічно входять в оцінне поле, побудоване автором і означене вже цитованими іменниковими епітетами *скіфи*, *азіати* — символічними образами всього гідного зневаги й презирства.

Творча уява автора створює викінчений образ справжнього митця в миті натхнення на порозі страти. Кожна деталь розгорнутого поетичного образу містить означення високого регістру, що підносить Маестро до Космічних висот, де автор у своєму натхненні уподібнюється Богові-Творцеві: «Маестро — прекрасний. Профіль орла — як у Мікеланджело. / Зіходить святе натхнення. Він творить. Він сам не свій. / І помаху руки всевладний, і вітер басує вражено, / Органно. Звучить симфонія розбурханих ним стихій. / Космічний оркестр — могутній / —

у гетьмана Мельпомени. / *Життя — то вогниста музика, а творчість — божиста гра*. Значущість епітетних образів виявляється і в заключних рядках поеми про *коронну роль* — зустріч насильницької смерті з високо піднятою головою: «*Курбас ступає твердо у вічність останній крок*». Заключний рядок поеми, де Маестро виступає не жертвою, а переможцем, ніби розмикає поле смерті, конечності і символізує вічне безсмертя духу.

У багатоплановій структурі поеми І. Світличного «Курбас» художні означення є наскрізними взаємопов'язаними образними елементами, які формують поліінформативність тексту, його своєрідні смислові перегуки із знаковими для української культури ХХ століття явищами.

Література

1. Бибик С. П. Словник епітетів української мови / С. П. Бибик, С. Я. Єрмоленко, Л. О. Пустовіт ; за ред. Л. О. Пустовіт. — К. : Довіра, 1998. — 431 с.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — Л. : Гослитиздат, 1940. — 646 с.
3. Калашник В. С. Інтертекстуальність як стилетвірний чинник у поемах Івана Світличного / В. С. Калашник (див. у цьому збірнику).
4. Признаковое пространство культуры / отв. ред. С. М. Толстая. — М. : Индрик, 2002. — 432 с.
5. Світличний І. О. У мене — тільки слово / Іван Світличний. — Х. : Фоліо, 1994. — 431 с.

2010

Значення і смисл поетичного слова в лінгвістичному вимірі¹

Прикметна для сучасної лінгвістики зміна дослідницьких парадигм, що виявляється в посиленні уваги до діяльнісної сторони мови, ролі людського чинника в ній, процесів текстотворення та комунікації, спрямовує мовознавців на подальше вивчення фундаментальних явищ **зміст, значення, смисл** як репрезентантів реальної онтології мови та функціональних її виявів у різних дискурсах. З усією очевидністю актуалізується сьогодні питання про термінологічне окреслення й визначення когнітив-

¹ У співавторстві з М. Філоном.

ної природи названих феноменів. Особливо виразно нетотожність значення і смислу в їх відношенні до змісту заявляє про себе в поетичній мові, яка становить своєрідну, відмінну від загальнономовної систему.

Висвітлення означеної теми в контексті не лише сучасних наукових поглядів і теорій, а й етапних здобутків історико-лінгвістичної думки повною мірою підтверджує непроминущу цінність семасіологічних ідей О. Потебні. Розуміння видатним українським філологом сутності семантики слова, виокремлення в ньому ближчого й дальшого значень, наголошення на неоднорідності статусу та функціональних виявів внутрішньої форми слова — все це ґрунтувалося на проникливому осягненні процесів мовотворчості, у тому числі й на матеріалі поетичних текстів, зокрема народної словесності.

Принципово важливим для об'єктивного наукового поступу вітчизняного мовознавства в розумінні слова та художньої сфери його функціонування є положення про органічний зв'язок слова з думкою, про діяльнісно-комунікативну природу значення слова, про співвідношення суб'єктивного та об'єктивного у вираженому словом змісті. У лінгвофілософській праці «Думка і мова», дослідженнях із теорії поетики художньої літератури (словесності) О. Потебня по суті визначив основу диференціації значення та смислу, часто апелюючи при цьому до поетичного слова.

Для розуміння особливостей семантики слова поетичного, нетотожності його значення і смислу основоположною є потебнянська ідея про креативно-процесуальний характер слова. «Значение слова, — наголошує дослідник, — есть выражение мысли лишь настолько, насколько служит средством к ее созданию; внутренняя форма, единственное объективное содержание слова, имеет значение только потому, что видоизменяет и совершенствует те агрегаты восприятий, какие застают в душе. <...> Значение слова или, точнее говоря, внутренней формы, **представления**, для мысли сводится к тому, что а) оно объединяет чувственный образ и б) условливает его сознание. То же в своем кругу производит идеал в искусстве» [17: 183–184]. Зауважмо, що в поетичній мові внутрішня форма слова як виразник його об'єктивного змісту суб'єктивується й стає своєрідною призмою, крізь яку просвічують особистісні смисли, що формують суб'єктивний зміст художнього слова в його читацькому сприйманні.

Поетична думка з'являється й реалізується в тексті внаслідок динамічної взаємодії зовнішнього (загальнономовного, системного) та внутрішнього (суб'єктивного) контекстів, причому в художній творчості провідна роль належить останньому. Слослове поле поетичного слова, або його дальше значення, формує властивий свідомості автора внутрішній світ асоціацій, значень і смислів, що, трансформуючись, задають

потенційні смислові параметри тексту. Основою формування художнього значення та конструювання художнього смислу є словесний образ у його текстуальній репрезентації та естетичній значущості. За Потебнею, «поетичний твір є словесним утворенням, у якому для значення потрібен образ. Лише за посередництвом конкретного вербального образу відбувається перетворення думки, формування широкого значення і витворювання узагальнень. Тим самим поезія відкриває нам невідомі раніше стани нашої душі й дозволяє залучити до їх співпереживання широке коло <...> тих, хто сприймає поетичні твори» [10]. Отже, значення та смисл слова у світлі потебнянських ідей мовотворчості, зокрема поетичної, слід розглядати невідривно від процесу пізнавальної діяльності людини.

Пізнання поетичного твору через розпізнавання, осягнення значень його формантів, насамперед слова, виявлення смислового континууму художнього тексту забезпечує найбільш ефективний комунікативний результат тоді, коли автор і читач (адресант і адресат) належать до простору однієї культури, є носіями тієї самої національної картини світу. Якщо ж вони репрезентують різні національно-культурні коди, є носіями різних мов, ментальностей і традицій, то перехід від значення до смислу при сприйманні поезії читачем надзвичайно ускладнюється або й зовсім не здійснюється. Тому проблема «значення і смисл» набуває особливої актуальності при перекладі художньої літератури, зокрема творів поетичних.

Значення поетичного слова веде в царину смислів, однак шлях до них не є одновимірним і прямолінійним. «Осмыслить языковые средства текста (т. е. вскрыть их значения) еще не значит понять смысл текста, — зауважує Н. Валгіна. — За пониманием стоит сложный процесс, условно говоря, состоящий как минимум из трех стадий: 1) выбор в словах контекстуально актуализированных значений, 2) выявление поверхностного смысла на базе этих значений, 3) постижение внутреннего смысла с учетом контекстуальной мотивации» [3: 140–141]. Внутрішній смисл зумовлює естетичну цілісність поетичного тексту. Категорія смислу набуває свого онтологічного вираження саме в тексті. Не випадково явища тексту і смислу в дослідженнях останніх десятиріч розглядається як взаємозумовлені [див. 3; 4; 8: 265–488; 14; 16; 18]. Художній твір як належний до особливого типу текстів відзначається унікальною природою смислу, що характеризується різним ступенем його усвідомлення, наявністю периферійних зон, нечіткістю й дифузністю.

Література, на думку Р. Барта, є такою системою значення, де смисл і передбачається, і вислизає. При цьому дослідник має на увазі специфічні вторинні смисли — рухливі й плинні [1: 283–284]. Ця смислова динаміка залежить від багатьох чинників, зокрема від здатності слова виража-

ти той чи той тип дискурсивного значення. Тим самим означаються загальнонаукові орієнтири дослідження проблеми смислу в річищі філософського аспекту мови і загальної теорії пізнання [див. 15, 19].

Поетичне слово є репрезентантом мовного існування художнього тексту як естетичного об'єкта. Таке слово, як і текст загалом, постає перед реципієнтом у власне лінгвальній сутності, тобто як явище мови. Тому аналіз значення поетичного слова (і тексту) має свій лінгвістичний вектор, що окреслює параметри досліджуваних явищ і передує їх естетичному розгляду. Однак абсолютизувати необхідність первісного сприйняття художнього твору в його чисто пізнавальній лінгвальній даності поза сферою естетичного не варто. Поетичний текст, поза сумнівом, веде в царину різноманітних форм культурного існування мови — міфологічних, народнопоетичних, релігійних та ін. Потенційно й реально кожне слово несе в собі відбиток культурного цілого, в якому знаходять вираження інтенції суб'єкта культури (мовця), зберігає незнищений слід типових колективних уявлень про світ. Отже, слово для автора є певною мірою зразковим, модельним, воно детермінує правила його художньої вербалізації.

Фольклоризм, міфологема, релігійний символ, словообраз етнічної обрядовості — всі ці можливі конструктивні елементи поетичного твору відзначаються первинною (дотекстовою) естетичністю і потужним зарядом художності ще до свого входження в авторський текст. Специфіка останнього значною мірою зумовлена естетичним модусом відповідних формантів у системі координат національної мовно-культурної картини світу. Скільки б ми не прагнули збагнути значення поетичного слова як суто мовного явища (у його власне лінгвістичному вимірі), ми ні на крок не наблизимось до розуміння вербальної таїни твору, якщо не візьмемо до уваги того очевидного факту, що мова не обмежується граматиною, фонетикою чи стилістикою. Спосіб культурного існування мовного форманта, що стає конструктивним елементом форми поетичного тексту й чинником побудови цілісного естетичного об'єкта, зумовлює його первинну сутність: він детермінує граматику смислів, а не правила сполучуваності чи способи граматичного оформлення речення. Тому лінгвістично пізнати поетичне значення — це з'ясувати як ті ознаки тексту, що мають загальномовний характер, так і ті, лінгвальний характер яких є способом вираження «граматикалізації» культурно-семіологічних сторін об'єктів, позначених дотекстовим словом. Таким чином, конструктивні елементи, що організують формально-змістову єдність слова в його поетичному значенні, реалізуються в межах закономірностей, які не слід зводити лише до знаків мови й розглядати поза зв'язком зі сферою естетичного дотекстового оформлення дійсності у слові.

Смисл є не тільки текстовою, а й лінгвокультурологічною категорією, сутність якої полягає в культурній концептуалізації у її вербальному вираженні в умовах дискурсної реалізації. Відповідно, концептуальний аналіз може засвідчити, на думку В. Кононенка [11: 36], три основні напрямки текстуального формування та пізнання смислу слова: по-перше, багатство виявів смислових нашарувань і конотацій, по-друге, їхню певну «розмитість», неузгодженість у внутрішніх перетинаннях, по-третє, «прив'язаність» таких прагматичних даних до дискурсу з метою інтерпретації як цих даних, так і текстів загалом.

У світлі висловлених вище міркувань видається важливим звернутися до творчої практики митців слова, аби, бодай частково наблизившись до таїни високої поезії, окреслити обрії художнього значення й намітити перспективи смислового його наповнення. Поетичний текст формується словом і водночас формує саме поетичне слово в його якісній контекстуальній зумовленості. Автономність значення слова при цьому втрачається, а народжений ним смисл стає виразником усього тексту, здатним доповнюватися позатекстовою інформацією. Спроможність слова до семантичних перетворень, синтезу змістових елементів тексту залежить від багатьох чинників, зокрема від місця слова в координатах національно-культурного простору. Показовим щодо взаємодії значення та смислу є індивідуально-авторське вживання широкого шару лексики, належної до знаків національної культури. Серед цих знаків особливою продуктивністю відзначаються, зокрема, такі, як *день*, *сонце*, *зоря*, *кінь*, що є предметом нашого подальшого аналізу.

Названі словообрази в поетичних текстах виконують здебільшого роль ключових слів, як, наприклад, у ліриці Ліни Костенко: «*У присмеркові доброї дїбровості / пиеничний присмак скошеного дня. / На крутосхилах срібної дніпровості / сїдлає вічність чорного коня*» [12: 299]. Якщо зіставлення *дня* з *вічністю* сприймається певною мірою як актуалізація життєвої миті на тлі нескінченного, то *чорний кінь* у розпорядженні вічності є образом, що зовсім не має прозорого, однозначного прочитання. Можливо, це знак ночі, що приходить на зміну дня, або символічне позначення неминучості втрат і життєвого фіналу, а чи щось особисте в контексті близького, рідного, свого, втіленого в прикметні лексичні новотвори. Очевидно, все це водночас і ще додатково щось близьке до означеного, не назване автором, оскільки для поетеси «несказане лишилось несказаним» [12: 14].

Така інтерпретація смислового наповнення поетично вжитого слова по суті завершує складний процес його декодування, що здійснюється в напрямку від розпізнавання загальнономовного значення до конкретизації на базі перцептуальної та контекстуальної інформації, яка пов-

ною мірою виявляє особливості асоціативних зв'язків, семантичних структур пам'яті та ціннісних орієнтирів особистості.

Подібний напрямок сприйняття та осмислення поетичного слова є універсальним для комунікації на осі *автор — текст — читач*. Але в кожному конкретному випадку контекст формує свій вектор пошуку смислу. Наприклад, одним із стрижневих у поетичному світі П. Гірника є образ *кона*, уживаний у різних текстових структурах: «*Додому, козаки, додому! / Сідлайте **думного коня***» [6: 63]; «*Дикий **кінь** у мого болю. Заговорений. / Дике поле під ногами. Перевіяне*» [6: 74]; «*Крилами поле орали **коні**, / Які обтяло життя*» [6: 155]; «*Спіткнувся мій **кінь** об стиси. Помиратиму в полі*» [6: 143]. Наведені контексти означають головний шлях формування смислової інтенціональності образу, який акумулює культурно-історичну пам'ять слова.

Привертає увагу своєрідна стилістика образу *кона* в ліриці М. Вінграновського, як-от: «*...висниться мені / На зорянім **коні** мені Шевченко, / Довженко й Київ в серці на **коні***» [5: 364]; «*Зацокоти мені, **коню-птах***» [5: 99]; урешті, згущення образної семантики й можливих смислів у віршовій мініатюрі — посвяті П. Загребельному: «*Прилетіли **коні** — ударили в скроні. / Прилетіли в серпні — ударили в серце. / Ударили в долю, наіржались вволю. / Отакі-то **коні** — сльози на долоні*». Якщо в останньому наведеному контексті і просвічують контури скороминущих літ, яких доганяють на калиновому мості кіньми вороними, про що йдеться у відомій народній пісні, то вимальовано ті смислові орієнтири надзвичайно тонко, оскільки перспективу суб'єктивного прочитання й переживання образу помічено знаком безкінечності.

Досить багатою на оригінальний розвиток семантики традиційних поетизмів є мова поезії Т. Мельничука. Візьмімо такий, зокрема, контекст із насиченістю словообразів, аналогічною першому прикладу (у Ліни Костенко): «*На самому денці казарми / стислося **сонце** / шельмують білих **лебедів** / змітають / останні крихти **крил***» [13: 88]. І ще один показовий для цього автора контекст оригінальних слововживань: «*І **ріка** давно вже замужем / за **каменем** / тому і чиста*» [13: 103]. Символічні образи *сонце*, *лебеді*, *крила*, переведені поетом із безмежного природного обширу в простір невільничої казарми, семантично трансформуються й зумовлюють смисл, породжуваний опозицією *воля — неволя*. Так само семантично оновлюються символи просторово суміжних об'єктів *ріка* і *камінь* через уособлення останніх та несподіваний моральний висновок. Суто суб'єктивний напрямок асоціацій містить образ *сонця* і в такому контексті у Драчевій баладі про батька значення і поетичний смисл словообразу зоря: «*Старий, прямиий, як **щогла**, ходить полем, / Три чверті віку мнє **зорю** в долоні*» [7: 19], — де

суб'єктивно можна вбачати певний зв'язок із віком людини, її життєвими ідеалами, але при цьому до повного осмислення вкладеного в авторський символ так і не дійти.

Смисл поетичного слова, вихідною точкою формування якого є значення, виявляє свої конструктивні функції в організації різних шарів текстової та підтекстової інформації. У структурі художнього тексту смислові інтенції невіддільні від образу, мотиву, поетичної ідеї, взаємодією яких формується змістовність естетичного цілого. Дихотомія значення і смислу в поетичній мові може бути об'єктом не тільки описового лінгвістичного виміру, а й спеціальної лексикографії. У річці завдань поетичної лексикографії необхідно наголосити на одному особливо важливому моменті. Якщо ідіоматичні словники не передбачають перекладу з «мови» поетичних образів на мову універсальї логіко-семантичних структур, то для словників ономапоетичних формулювання визначень, адекватних ядерним іманентним ознакам одиниць художніх слововживань, є одним з основних завдань. При цьому реалізація конкретних завдань має спиратися на врахування ряду антиномій, що відображають сутнісні риси поетичного тексту: алогічність конкретно-чуттєвого образу — «формальна» логіка його смислу; комунікативна, естетична значимість конкретно-чуттєвого образу — принципова неможливість його когнітивного вираження; поняттєво-експліцитний характер «ближньої» функції поетичного слова — образно-генералізаційна «дальша» функція, що виникає внаслідок проекції на поетичний знак особливого (концептуального) рівня семиотичної організації тексту; цілісність семної структури віртуальних мовних знаків — вибіркова актуалізація її складників у тексті; аналітичність синтаксичних структур — синтетичність поетичних концептів; гомогенність семантики в мікроконтексті — гетерогенність у макроконтексті [9: 133–134]. Базові змістові величини поетичного тексту **значення** і **смысл** маніфестують його як динамічну структуру, в якій іманентно взаємодіють реальне і віртуальне, імпліцитне й експліцитне, об'єктивне і суб'єктивне. Феномен поезії полягає в пошуках смислових параметрів слова і тексту, що відбивають специфіку художньої комунікації та ціннісні взаємозв'язки автора і читача.

Література

1. Барт Р. Литература и значение / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. — М. : Прогресс, 1989. — С. 276–296.
2. Богомолова М. А. Текст и смысл: стратегия чтения / М. А. Богомолова // Критика и семиотика. — 2004. — Вып. 7 — С. 133–141.

3. Валгина Н. С. Теория текста / Н. С. Валгина // <http://evartist.narod.ru/text14/15.htm>.
4. Васильев С. А. Синтез смысла при создании и понимании текста / С. А. Васильев. — К. : Наук. думка, 1988. — 240 с.
5. Вінграновський М. С. Вибрані твори : у 3 т. — Т. 1 : поезії / Микола Вінграновський. — Тернопіль : Богдан, 2004. — 400 с.
6. Гірник П. М. Посвітається : поезії / Павло Гірник. — 3-тє вид. — К. : Пульсари, 2009. — 376 с.
7. Драч І. Ф. Теліжинці : поезії / Іван Драч. — К. : Рад. письменник, 1985. — 199 с.
8. Залевская А. А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст : избр. труды / А. Залевская. — М. : Гнозис, 2005. — 543 с.
9. Калашиник В. С. Поетичне слововживання як об'єкт української лексикографії / В. С. Калашиник, М. І. Філон // Взаимодействие украинского и русского языков на территории Украины и актуальные вопросы их исследования и преподавания. — Полтава, 1993. — Т. I. — С. 132–134.
10. Калашиник В. С. Філософія словесного образу у працях О. О. Потебні / В. С. Калашиник (див. у цьому збірнику).
11. Кононенко В. І. Смысл у функціонально-комунікативному аспекті / В. І. Кононенко // Ономастика і апелятиви : зб. наук. праць. — Дніпропетровськ : ДНУ, 2007. — Вип. 30. — С. 33–39.
12. Костенко Л. В. Вибране / Ліна Костенко. — К. : Дніпро, 1989. — 559 с.
13. Мельничук Т. Ю. Князь роси : вірші / Тарас Мельничук. — К. : Молодь, 1990. — 152 с.
14. Мыркин В. Я. Текст, подтекст и контекст / В. Я. Мыркин // Вопросы языкознания. — 1976. — № 2. — С. 86–93.
15. Павилёнис Р. И. Проблема смысла : Современный логико-философский анализ языка / Р. И. Павилёнис. — М. : Мысль, 1983. — 286 с.
16. Парахонский Б. А. Понимание текста и эвристические функции слова / Б. А. Парахонский // Понимание как логико-гносеологическая проблема. — К. : Наук. думка, 1982. — С. 122–143.
17. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. — М. : Искусство, 1976. — 614 с.
18. Солодилова И. А. Смысл художественного текста. Словесный образ как актуализатор смысла / И. А. Солодилова. — Оренбург : ГОУ ОГУ, 2004. — 153 с.
19. Щедровицкий Г. П. Смысл и значение / Г. П. Щедровицкий // Проблемы семантики. — М. : Наука, 1974. — С. 76–111.

Образ слова в ліриці Миколи Руденка

Тема слова, покликання творця естетичних словесних вартостей належить до традиційних у поезії. Тією чи тією мірою ця вічна тема художньої творчості надихає кожного поета. Не обійшов її своєю увагою й Микола Руденко — один із найяскравіших представників Луганщини в українському красному письменстві.

У передмові до збірки 1991 року видання М. Слабошпицький високо оцінив здобуток поета, відзначивши «гостроту його думки й колосальну наповненість слова почуттям» [3: 26]¹. Правомірність такої оцінки підтверджують, зокрема, рядки з вірша М. Руденка «Біла сторінка»: «*Де відшукаю, де роздобуду / Слово, що ходить пружно і дзвінко?*» (с. 48). Таке слово, з пружною і дзвінкою ходою, митцеві підказувало життя, до якого постійно був звернений його художній пошук.

У книжці матеріалів про майстрів слова Луганського краю вміщено спогади М. Руденка під промовистою назвою «Найбільше диво — життя» [2]. Відчуттям дива життя людського породжене кредо митця: «*Я слово буду гранувати, / Щоб стало долею землі*» (с. 110). Звертаючись до уявного поета, М. Руденко дає мудру пораду: «*Забудь про ямби, про сонети й рими, / А просто Словом стань...*» (с. 76). І найбільша творча радість, щастя вільної людини — попереду: «*Ітимеш світом, рівним сонцю й небу, / Ні перед ким не падаючи ниць*» (там само). Поет означає своє слово епітетом *горде* і говорить про необхідність його сприйняття читачем з урахуванням життєвих випробувань, що випали на долю автора: «*...небесне воно чи земне, / Чи помре, чи злетить над світами — Не питайте, люди, мене, / Доки я за дротами...*» (с. 186). Таке слово нікого не залишає байдужим, бо воно вистраждане.

Поезію М. Руденка порівнює з *космічною битвою*, характеризуючи її як *молитву й присягу* (с. 157), як *хліб духу, мудрого духу* (с. 114). Не рима важлива в ній, а передусім духовне начало — *дух, що у вогні / Живе могутньо, вулканічно* (с. 149). Творче натхнення та свою місію митця — провісника й поводиря — М. Руденко передає розлогим образом поетичних слів: «*В мені горять слова святим куцем Сінаю, / І кличуть, і болять, бо нині я — поет*» (с. 328). Великий його земляк Іван Світличний боронився від неволі — фізичної й духовної — словом, що було для нього найважливішим: «*У мене — тільки слово*». І саме художнє слово, на думку Михайлини Коцюбинської, давало в'язневі можливість долати тяжкі випробування підневільного життя: «*Поетичне сло-*

¹ Посилання при наведених далі цитатах із поезій М. Руденка — на сторінки цього видання.

во, читацькі враження, мистецькі ремінісценції — союзники, рятівники» [4: 26]. Так само й Микола Руденко, воля якого гартувалася «за дротами», молився Богові за дар слова, проголошуючи: «А хто ж ми є? Слова. Живі слова» (с. 272). Нагадування поета про Бога, який і ранив, і лікує словом, у його ліриці не є випадковим.

В одному з віршів М. Руденко взагалі слово зіставляє з Богом. Акцентуючи безсмертя народного духу, національної мови, він проголошує: «Безсмертя нації — у слові, / А слово — Бог земних віків» (с. 109). Це своєрідне звернення до сучасників і нащадків можна сприймати і як поетів заповіт свято берегти рідне слово, побожно ставитися до мови народу, його духовних надбань. Адже, як свідчать дослідники-мовознавці, «слово не лише містить і передає актуальну інформацію, воно акумулює також загально-гуманістичну, соціально-історичну, інтелектуальну, етнокультурну, експресивно-емотивну, оцінну інформацію, значущу для того чи того соціуму» [1: 25]. У справедливості відзначеного в наведеній цитаті переконують і наші спостереження над образною характеристикою слова в ліричній поезії М. Руденка, заглибленій у життя, наповненій почуттями синівської любові до материзни й високістю естетичних ідеалів.

Література

1. Жайворонок В. Етнолінгвістика в колі суміжних наук / В. В. Жайворонок // Мовознавство. — 2004. — № 5–6. — С. 23–35.
2. Руденко М. Найбільше диво — життя / Микола Руденко // Слово пам'ять береже / упор. Л. Нежива, О. Неживий ; передм. О. Неживого. — Луганськ : Шлях, 2001. — С. 66–75.
3. Руденко М. Поезії / Микола Руденко. — К. : Дніпро, 1991. — 413 с.
4. Світличний І. У мене — тільки слово / Іван Світличний. — Х. : Фоліо, 1994. — 431 с.

Мовно-естетичні знаки *душа* — *печаль* — *слово* у поетичному світі Ліни Костенко¹

Кожний поет являє своїм сучасникам і прийдешньому особливий світ роздумів, почуттів, оцінок, матеріалізований у мові. Поезія виражає творчу індивідуальність у її внутрішніх перетвореннях, духовних пошуках. Неповторний світ лірики Ліни Костенко видається індивідуально-глобальним усесвітом, що органічно поєднує найінтимнішу таїну земного буття з просторово-часовими вимірами космічного.

За О. Потебнею, «світ мистецтва складається з <...> малих і простих знаків великого світу» [5: 125]. Правомірність цієї думки якнайкраще засвідчує поезія Ліни Костенко. Мовотворчість великої поетеси — неоціненне надбання естетично вартісних смислів і цінностей.

Про художньо-словесне мистецтво мовних особистостей та його форманти як своєрідні складники культури народу в її тяглоті вагомо говорить Світлана Єрмоленко: «Непересічні мовні особистості володіють талантом інтуїтивно відчувати колективний досвід у сприйманні естетичної природи слова й трансформувати його в такі мовні форми, які і за природою творення, і за характером сприймання (саме в єдності цих двох процесів!) постають як мовно-естетичні знаки національної культури» [2: 358–359]. Такими своєрідними мовно-естетичними знаками в українській культурі є стрижневі образи-символи мовотворчості Ліни Костенко.

З-поміж авторських знакових образів привертають увагу такі, як *душа*, *печаль*, *слово*, що мають не лише самостійну поетичну семантику, але й набувають додаткових естетичних смислів шляхом перетинання та взаємодії.

Розгляд названих образів-символів доцільно розпочати з номінування сутності людини — *душа*. Естетичне наповнення цього образу здійснюється передусім за рахунок художніх означень. «Словник епітетів української мови» [1] фіксує чимало епітетних сполук із цим словом, у тому числі наводить низку ілюстрацій із поезії Ліни Костенко. Це, зокрема, означення характеру людини: «*Її сняться хмари і липневі грози, / Чиясь душа, прозора при свічі*» [4: 41; далі цитуємо за цим виданням] та вживання оригінальних епітетів: «*Душа, зруйнована, як Троя, / Своїх убивць переживе*» (с. 542); «*Уже всі звикли: геніїв немає. / Поснулим душам велено хропти*» (с. 207).

Епітетна характеристика внутрішнього світу ліричної героїні, експлікованого в образі *душа*, досить багата й різноманітна. З відповідних

¹ У співавторстві з Л. Савченко.

означальних сполук постає її нелегка, часом трагічна доля: *розгублена душа* (с. 273), *піввечена душа* (с. 300), *душа моя, одиначка* (с. 218), *душа моя, знайдібіда* (с. 194), *душа, забинтована білим сміхом* (с. 193).

Поодинокі фрагменти поезії містять випадки підкреслено позитивного означування душі: *відкрита моя душа* (с. 155), *непродана душа* (с. 376), *жагуча душа* (с. 403).

Авторське означення душі у сполучі *душа поза межею витривалості* (с. 226) відтворює найвищу напругу, в якій постійно перебуває лірична героїня. Близькими до названого є образи в генітивних бінарних сполуках *біцепси душі* (с. 150), *січкаря душ* (с. 167), *мігрень душі* (с. 234) — із соціальною характеристикою епохи, в якій живе поетеса. В інших генітивних метафорах зі словом *душа* відбито просторово-часовий вимір історії: *душа полів* (с. 339), *кордон душі* (с. 261), *душа тисячоліть* (с. 347).

Душа як вираження сутності та безсмертя людини в поетичному світі Ліни Костенко перебуває в безперервному русі й дії. Показовими з цього погляду є такі контексти: *душа складала свій тяжкий екзамен* (с. 14), *зігрілася душа, розмерзлась, ожила* (с. 407), *душа посварилася з Богом* (с. 237), *гине моя душа, задивлена в чужу* (с. 287), *душею стерп* (с. 380), *болить душа словами* (с. 380), *душа до краю добрела* (с. 283), *душа пройшла всі стадії печалі* (с. 266). Тобто семантична багатоплановість і смислова ємність образу *душа* забезпечують йому роль стрижневого компонента авторських афористичних висловів.

Не втрачаючи своїх внутрішніх і функціональних зв'язків у межах образної системи ідіостилю, авторські афоризми тяжіють до автономного вживання. Це стає можливим завдяки їх наповненості соціально важливим змістом, морально-етичній спрямованості, довершеності й естетичності форми. З-поміж висловів із компонентом *душа* вирізняємо ті, що розкривають теми безсмертя народу та його духовних витоків: *«Цінує розум вигуки прогресу, / Душа скарби прадавні стереже»* (с. 21); *«Душа належить людству і епохам»* (с. 27); *«Душа шукає слів, як молитов»* (с. 254); *«Душа — єдина на землі держава / де є свобода чиста як озон»* (с. 261).

В афористиці простежуємо й наскрізну тему супротиву життєвим випробуванням: *«Життя — це оббирання реп'яхів, / що пазурами уп'ялися в душу»* (с. 178); *«Як невимовне віршами не скажеш, / чи не німою зробиться душа?!»* (с. 31). Лірична героїня за будь-яких умов не втрачає віри в можливість душевної рівноваги: *«У закутку душі хай буде трохи сад»* (с. 68); *«Сахається розгублена душа, / почувши раптом тихі кроки щастя»* (с. 273). Однак поетова душа не може існувати без тривога, оскільки *«блаженний сон душі мистецтву не сприяє»* (с. 88).

Звертаємо увагу й на авторські лексичні новотвори. Серед них особливою експресією вирізняється оказіональний прислівник *щодуші*, ужитий в одному синонімічному ряду з часовими позначеннями: «*І так щодня, щовечора, щоранку, / так щодуші! — Мигтить у всі кінці*» (с. 115).

Важливий атрибут душевного стану поетеси — *печаль* як всеохопне відчуття небайдужості, тривоги. Через градацію виміру цього відчуття Ліна Костенко передає його крайню межу, що стає підставою для переходу в іншу якість — розпач змінюється надією: «*Душа пройшла всі стадії печалі / Тепер уже сміятися пора*» (с. 266).

«Словник епітетів української мови» подає два приклади художніх означень з аналізованим словом. Це *чиста печаль* (с. 283) в оточенні поетичних образів (*дивна отрута, спрагла жага*), що передають силу кохання. Крім того, вказано на оригінальний епітет *прискіпливий* у такому контексті: «*...залишилась по мені / лиш тінь від мене на стіні. / І ця печаль, прискіплива, як слідчий*» (с. 212). Серед помічених оригінальних означень у відповідних епітетних сполуках назвемо й такі: *пронизлива печаль* (с. 406), *сонячна печаль* (с. 410), *гірка печаль світань* (с. 293). Вони характерні для поезики Ліни Костенко, оскільки відтворюють складну гаму почуттів авторки та ліричної героїні.

Сема 'печаль' наявна і в активно вживаному синонімі *туга* з посиленою конотацією означуваного. Семантику та експресивність стрижневої номінації в такому разі визначає контекст, наприклад: *у тузі вічної розлуки* (с. 99), *смертельна туга плакала органно* (с. 225), *душі людської туго і тайго* (с. 82), *зжилася з тугою чайною* (с. 162).

Семантичне поле *печаль* таким чином розширюється, перетинаючись із мікрополями *туга, журба, сум*, які, у свою чергу, утворюють об'єднане макрополе.

Як і в образі *душа*, семантичне перетворення поетичного знака *печаль* засвідчують оригінальні генітивні сполуки: *дотик печалі* (с. 235), *гілочка печалі* (с. 244), *пожжежі печалі* (с. 314), *печаль годин* (с. 255), *барельєфи печалі* (с. 107), *дитя печалі* (с. 370). Матеріалізація абстрактного образу за допомогою конкретного складника уможливорює слухове, зорове та дотикове «вимірювання» *печалі*, робить відповідне відчуття всеосязно сприйманим.

Глибокий смисл та емоційність мають афоризми з компонентом *печаль*: «*Печаль моя — ріка без переправи, / На тому боці спогади живуть*» (с. 412); «*Різьбить печаль свої дереворити*» (с. 344); «*Так думки печаль прополоскала, / що, як сад, під зливою живу*» (с. 329); «*Тихо строчать дощі... І навіщо мені ця печаль? / Що я хочу спитати у цієї сумної кравчині?*» (с. 320). Матеріалізація цього образу в названих сполуках конкретизує абстрактне поняття як тактильно відчутне. Це

відчуття підтримують дієслівні форми *різьбити* та *прополоскати*. Останній контекст контамінує значення 'дош', 'осінь', 'печаль', а дієслівна форма *строчити* та назва істоти *кравчиня* об'єднує їх, асоціативно утворюючи елегійний, спокійний образ осені.

Сема 'печаль' в авторських контекстах переживається із семами 'слово' і 'душа', формуючи складний триєдиний образ: «*І слів нема. І туга через край*» (с. 286); «*А прийде ніч — болить душа словами*» (с. 380); «*Не говори печальними очима / те, що бояться вимовить слова*» (с. 276). Отже, образи *душа* й *печаль* актуалізуються в *слові* як семантичному центрі ідіостилу поетеси.

«Словник епітетів» подає цілу низку поетичних означень до образу *слово*, узятих із мови творів Ліни Костенко: *страшне слово* (с. 138); *шалене слово* (с. 187); *слова легкі й порожні* (с. 277); *зацьковані слова* (с. 172); *забрехує слово* (с. 163). Як оригінальні наведено епітети в сполуці *густі смарагдові слова* (с. 161), хоча, як видається, своєрідними є й означення *зацькований, забрехує*.

Авторські поетичні означення в контекстах *із правдою розлучені слова* (с. 173); *мої слова, у чоботи не взуті* (с. 187); *серцем вистраждане слово* (с. 155); *мої слова од болю недоріки* (с. 298) створюють незвичайні художні образи, де епітет перебирає на себе основне значення, надаючи аналізованому слову додаткового забарвлення.

Контекст «*Душа моя обпалена, / і як ти ще жива? / Шукаєш, мов копалини, — / слова, слова, слова!*» (с. 194) не просто поєднує виділені образи, а зближує їх семантично, підкреслює їх невіддільність.

Ліна Костенко відмежує легкодухі, нещирі слова від справжніх, наповнених думкою й почуттям, тих, із яких постає поезія. Вони становлять семантично протилежні поля — з опозицією означень слова. З одного боку — *байдужі слова* (с. 99), *гучні слова* (с. 69), *із правдою розлучені слова* (с. 173), *каламутне слово* (с. 534), *кулеметна черга слів* (с. 129); з другого — *необхідні слова* (с. 59), *потрібне слово* (с. 243), *посіяне слово* (с. 59), *єдине слово, що має безсмертний сене* (с. 261), *безсмертні слова* (с. 165), *невимовні слова* (с. 390). Опозиція позитивної оцінки наявна в означеннях поетового слова: «*ти знаєш слово-брилу / і слово-філігрань*» (с. 194), — де перший епітет відбиває вагомість (пор: *слово непосильне для пера* — с. 266), а другий — витонченість витвору митця.

До семантичного поля «слово» належать і синонімічні складники — лексеми *вірш, мова, поезія*. Вони активно живуть у поетичній мові Ліни Костенко: «*Адресовані людям вірші — найщиріший у світі лист*» (с. 135); «*і безтурботна молодь без акценту / вже розмовляє мовою заброд*» (с. 368); «*Поезія згубила камертон. / Перецвілає, буз-*

кова і казкова. / *І дивиться, як скручений пітон, / скрипковий ключ в лякливі очі слова*» (с. 173).

Життя слова асоціюється з існуванням усього живого. Цим зумовлені яскраві поетичні метафори, що передають різні життєві етапи — від народження до загибелі чи безсмертя: «*Слова росли із ґрунту, мов жита*» (с. 161); «*Слова як сонце сходили в мені*» (с. 14); «*А слово ж без коріння, покотиться, втече*» (с. 23); «*Посіяне слово не сходить в полях*» (с. 59); «*Це лиш слова. Зате вони безсмертні. / Вгамуйте лють. Їх куля не бере*» (с. 165). Такі мікрообрази органічно вплітаються в канву авторського світосприйняття, продукуючи численні афоризми про слово й поезію.

Поетична творчість для Ліни Костенко — це самозреченість, саможертвність, праця на межі душевної напруги. Це відбито в таких поетичних узагальнених образах: «*Поети — це біографи народу / а в нього біографія тяжка*» (с. 268); «*Ще слів нема. Поезія вже є*» (с. 28); «*Ви поезія, вірші? / Чи тільки слова? / У майбутнього слух абсолютний*» (с. 8); «*Поет природний, як природа. / Од фальші в нього слово заболить*» (с. 69); «*А вірші ридають... Отак і життя промине*» (с. 238). Афористичні вислови про слово як атрибут поезії посилюють сприйняття мікрообразів, символів, уводячи читача в неповторний світ високої авторської естетики вислову.

Аналізовані образи-символи постають із лірики Ліни Костенко естетично вартісними виразниками авторського світосприймання. *Душа* з абстрактного позначення внутрішнього світу, почуттєвої сфери людини творчою уявою поетеси трансформована в істоту, якій притаманні всі земні радощі і печалі. Постійна її супутниця в авторській мові — *печаль*, так само олюднена, здатна сама пробуджувати в читачеві співпереживання. Саму себе й усі свої тривоги та сподівання поетеса передає в слові. Явлене душею, здатною до найтонших виявів чуття, воно зворушує кожного, хто входить у його художній простір. Мовотворчість поета-лірика відкриває новий образний світ, зітканий з естетично значущих смислів [див. 3]. У цьому світі однаково важливими є і мікро-, і макрообрази як різної складності мовно-естетичні знаки культури.

Особливе місце в художній мові Ліни Костенко посідають засоби міфології та фольклору. Народнопоетичні та міфологічні елементи, трансформуючись, сприймаються як канонічні естетичні знаки і водночас як авторські. Ці знаки входять у пласт використаних поетесою образів світової культури. Сплав національного і традиційного, звичного і неповторного, особистісного і загальнолюдського вибудовує дивовижний мовосвіт, ім'я якому — Ліна Костенко.

Література

1. Бирик С. П. Словник епітетів української мови / С. П. Бирик, С. Я. Єрмоленко, Л. О. Пустовіт ; за ред. Л. О. Пустовіт. — К. : Довіра, 1998. — 431 с.
2. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови) / Світлана Єрмоленко. — К. : Довіра, 1999. — 431 с.
3. Калашиник В. С. Мовна особистість митця в індивідуально-авторській поетичній картині світу (спостереження над лірикою А. Мойсієнка) / Володимир Калашиник (див. у цьому збірнику).
4. Костенко Л. В. Вибране / Ліна Костенко. — К. : Дніпро, 1989. — 559 с.
5. Потебня О. О. Естетика і поетика слова : зб. / О. О. Потебня. — К. : Мистецтво, 1985. — 302 с.

2010

Образне слово автора «Образів рідної мови»

Ініціатор і вмілий організатор, подвижник і неодмінний учасник науково-практичної конференції «Образне слово Луганщини», яка вже десятиріччя скликає на довірливу фахову раду дослідників художніх надбань славетного краю сходу України, професор Віктор Ужченко сам був не тільки академічним ученим-мовознавцем, а й людиною тонкого естетичного чуття та неабиякого хисту образотворення. Вивчаючи всебічно словесні скарби рідної мови, передусім фразеологію, він і мову своїх наукових та методичних студій щедро пересипав оцінно-емоційними засобами, які, проте, ніскільки не знижували вагомості висловлених думок і узагальнень, а, навпаки, увиразнювали зміст сказаного й забезпечували глибину сприйняття. Підтвердження правомірності такої характеристики мови лінгвістичних студій Віктора Дмитровича знаходимо в численних працях з улюбленої ним багатой на образність української ідіоматики.

У посібнику для вчителів «Вивчення фразеології в середній школі» (К., 1990; далі в прикладах зазначаємо в дужках сторінки цього видання) автор постійно супроводжує аргументовані методичні поради виявом свого захоплення невичерпними художніми можливостями української мови, що, на його думку, має посилити зацікавленість учнів відповідним мовним матеріалом. Це насамперед авторська образна

характеристика мови та її безмежної і багатобарвної словесної палітри: (фразеологічно багата мова) *відкриває глибини й самої мови-криниці* (3), *іскрометні скарби мовної образності* (3), *з моря фразеологізмів письменники відбирають такі...* (12), *образні перлини* (171) і т. ін. Науковець підкреслює природність творчої роботи учнів у ході вивчення фразеології, адже, як він справедливо вважає, *фразеологізми дитина починає засвоювати «з молоком матері»* (29) і *світ фразеологізмів учні пов'язують зі своїм дитячим світом* (25). У вмілого, небайдужого вчителя заняття з фразеології йдуть *на вищому щаблі зацікавленості* (130), що забезпечують різні форми і методи навчальної роботи: це й інтерв'ю в місцевих письменників на тему *«Чисті джерела»* з наступним виступом перед гуртківцями (39), і передача *«Біля фразеологічної криниці»* (131), і цикл першоквітневих гумористичних обговорень теми *«Шпаргалка»* з використанням фразеологізмів на зразок *осідлавши свого коника, не забувайте про вуздечку* (131). Та особливого, ужченківського звучання слово досвідченого вченого й методиста набуває в описі пропонуваного мовно-літературного вечора *«Бабине літо»: «...Прикрашений по-осінньому актовий зал школи, жовтаво-червонясті гірлянди бабинолітнього листу»* (149) — з центральним образним означенням листа пори золотої осені.

Рясно пересипана мальовничими образними засобами мова науково-популярного видання В. Д. Ужченка *«Образи рідної мови»* (Луганськ, 1999; далі так само, як і попереду, посилаємось на сторінки цієї праці). Нагадуючи про різні засоби живописання, якими користуються художники, скульптори, письменники, автор наголошує на тому, що *найбільший живописець — народ-образотворець* (3). Образну основу мають і промовисті назви розділів книжки: *«Животоки рідного слова»* (5), *«Людина у дзеркалі рідного слова»* (29), *«Дивосвіт рідного слова»* (51), *«Дозрілі квітки мислення»* (192). Свою увагу дослідник зосереджує на *повнозерному слові* (5) та згустках народної мудрості — фразеологізмах.

Нікого з читачів не залишать байдужим слова дослідника про фразеологічні образи як сторінки історії рідного краю, оскільки в них *нуртують воля й неволя, дівоча туга й рідкісні в часи ясирних торгів щасливі хвилини* (5). Про фразеологічну палітру *«Енеїди»* І. Котляревського Віктор Ужченко пише, що вона *буквально сплетена з яскравих ниток фольклору, звичаїв, обрядів...* (4).

Актуалізуючи думку про найважливішу роль мови в єднанні різних поколінь в історичне живе ціле (за К. Ушинським), Віктор Ужченко підкреслює неоціненне значення фразеології як засобу формування великого національного утворення. *«Червоною ниткою в ньому — цьому живому єднанні, — пише він, видатний фразеолог, — проходять фразеологічні образи рідної мови»* (203). Віктор Дмитрович глибоко

ввібрав у себе мудрість і красу сталих народних висловів, створив свій стиль їх наукового опису й виявив неабиякий талант естетично значущого образотворення.

У матеріалах VIII Регіональної науково-практичної конференції «Образне слово Луганщини» (Луганськ, 2009) Віктор Ужченко, мій науковий побратим, опублікував статтю про мої поетичні спроби, про видані на той час три збірки поезій. Перша з них «Осінній дивоцвіт» вийшла в Луганську 2000 року. Це й дало підстави долучити мене, полтавця, до творців образного слова Луганщини. Оказіональний утвір *дивоавтор* і підзаголовок статті *«особисте, дивоцвітне, нерозгаданознайоме»* повністю переадресовую Вікторові Дмитровичу — служителяві фразеологічної музи, поетові в житті й науковій творчості.

2011

Соціолінгвістика. Культура мови. Методика

Навчання української мови на російськомовній основі (комплексний підхід і контрастивна методика)

Завдання цієї статті — повернути увагу до методичної проблеми, якій донедавна, хоч вона і була об'єктом дослідження, не надавалося належної уваги, оскільки володіння російською мовою ставилось на перше місце, вважалось достатнім для розв'язання всіх життєвих питань, а вивчення української мови в умовах васальної долі України не підтримувалось ні соціальним, ні моральним замовленням. Навчання української мови в освітніх закладах мало нерідко формальний і до того ж необов'язковий характер (досить згадати масове звільнення учнів від української мови як навчальної дисципліни у школах з російською мовою викладання), про певні успіхи тут можна говорити лише щодо окремих педагогів-практиків.

Опанувати державну мову — така вимога часу до значної частини російськомовного населення України, причому не тільки до росіян, а й до зросійщених українців та представників інших національностей. Помітно посилюється інтерес до вивчення української мови серед численних представників різних народів світу, зокрема тих іноземних громадян, які мають достатні знання з російської мови. Ці обставини й визначають актуальність і невідкладність завдань методичного забезпечення процесу навчання української мови з урахуванням володіння близькою мовою — російською.

Методика вивчення спорідненої, близької мови має свою специфіку, свої переваги та свої труднощі. Зауваження М. Рильського щодо особливої складності для українського перекладача зі слов'янських мов, у тому числі з російської мови, може бути віднесеним і до відповідної освітньої ділянки. Пильної уваги в цьому разі потребує так звана міжмовна омонімія, що спостерігається як на лексико-фразеологічному, так і на фонетичному та граматичному рівнях. Ефективність навчального процесу в цілому залежатиме від уміння викладача й тих, кому адресована його методика, зіставляти системи двох мов — базової і тієї, яку вивчають. Сказане

стосується й методичних основ практичних курсів української мови у формі посібників для групових та індивідуальних занять.

Пропонована стаття побудована головним чином на педагогічному досвіді автора в навчанні студентів, зокрема за кордоном, саме на російськомовній основі. Цей досвід використано в «Самоучителе українського языка» Ю. Ісіченка, В. Калашника, А. Свашенко — першій в Україні після багатьох десятиріч праці такого типу, навчальному посібнику для самостійного опанування української мови, схвально сприйнятому широким читацьким загалом (з 1989 року вийшло три видання книжки). В основному йдеться про початковий етап (або нульовий рівень) процесу навчання та засвоєння знань, але на відповідні методичні засади та розроблену нами систему уроків можна спиратись і на подальших етапах навчання.

Ми виходимо з того, що в навчальній роботі наших учнів і наших адресатів узагалі має органічно поєднуватись нагромадження словникового запасу з паралельним вивченням орфоепічних, фонетичних, граматичних та правописних норм української мови в зіставленні зі співвідносними нормами російської мови. При цьому необхідно актуалізувати своєрідність опановуваної мови на всіх її структурних рівнях. Починати, на нашу думку, доцільно з розгляду співвідношення між літерами і звуками в обох мовах та привернення уваги до особливостей таких звуків української мови, як [г], [и], африкати [дж], [дз], [дз'], нескладові [ї], [й]. Для сприйняття й початкового розуміння україномовного тексту важливо також знати про подовження м'яких приголосних, збереження дзвінкості кінцевих приголосних звуків, відсутність аканья, наявність побічного наголосу в словах і зумовлену цим повноголосу вимову голосних звуків, відсутність їх редукції. Зрозуміло, що всі ці відомості в подальшій роботі буде поглиблено й розширено, але без них, гадаємо, як і без огляду найхарактерніших рис української граматики (кличний відмінок іменників, деякі паралельні відмінкові закінчення, майбутній складний час дієслова, особливості дієслівного керування тощо), а також виразних відмінностей у правописі (наприклад, уживання апострофа), важко обійтись вже на перших заняттях.

Оволодіння основами української фонетики та граматики в нашій методиці базується на роботі з текстом, спеціально складеним на певну тему чи дібраним із літературних джерел. В обох випадках текст має бути насичений мовним матеріалом, що ілюструє винесені на заняття закономірності української мови, її правила. До системи уроків, поданої в «Самоучителе українського языка», наш авторський колектив створив 48 текстів, лише до двох тем («Природа» і «Ярмарок») тексти взято з художньої літератури — уривки творів І. Нечуя-Левицького, М. Ко-

цюбинського, Остапа Вишні. Зв'язні тексти для читання ми супроводжуємо словничками, що містять переклад слів і сталих словосполук (це необхідно для загального розуміння змісту прочитаного), а також невеликими діалогами, орієнтованими на формування навичок усного мовлення. Передбачається розширення роботи над діалогічним мовленням як за рахунок звернення до співвідносних тем російсько-українського розмовника, так і завдяки виконанню ряду спеціальних вправ за змістом опрацьовуваних текстів.

Одне з основних завдань системи зв'язних текстів — подання необхідного для початкового етапу навчання запасу слів, підведення достатньої словникової бази під процес вивчення фонетики, орфоєпії, граматики, правопису в найбільш типовому й характерному для української мови порівняно з мовою російською. Це стосується (маємо на увазі типовість і своєрідність) і самого добору лексики, де слід зважати на доцільне співвідношення відомих за своїм значенням слів і слів специфічно українських. Уже в першому уроці нашого самовчителя зустрічаються такі слова, як *бачити, водночас, довідковий, дуже, жоден, квиток, лунати, повідомляти, працювати, розмова, чекання, що, якийсь* та ін., а в найближчих наступних — також слова та стійкі словосполучки: *батьки, блакитний, будь ласка, вітальний, вітальня, гарний, танок, до запитання, затишний, кетяг, ліжко, місто, на розі (вулиці), отже, підручник, праска, смуга, стрункий, хвилина* тощо. Пригадується захоплення словом *листопад* мого студента з Гваделупи Марселя Каталана (під час викладацької роботи в університеті Бордо-III ще в 1970-х роках). Очевидно, тут можна говорити про особливе мовне чуття, але ж і серед харківських студентів та слухачів курсів знаходяться небайдужі до милозвучного й семантично місткого українського слова (наприклад: *вінишувати, гречний, клечання, линути, манівці, яса, ячати* і т. ін.). Вірус зневажливого і зверхнього ставлення до української мови може бути знешкоджений саме багатством і неповторним «ароматом» її засобів, розмаїтістю її словника. Слід зауважити, що специфічно українські лексика та фразеологія мають урівноважуватися в текстах уроків спільними для зіставлюваних мов словами і зворотами, щоб сприйняття змісту прочитаного й семантики незнайомих мовних одиниць не було надто ускладненим і допомагало якнайшвидшому їх засвоєнню. При цьому потрібно показати наявність однакових у звучанні слів (наприклад: *аеропорт, мама, радіо, рано* і т. ін.), слівформ із певними звуковими відмінностями (*стіл, подрузі* та ін.), міжмовних омонімів (типу *пильний* — укр. і *пьяльный* — рос.). У роботі над лексико-фразеологічним матеріалом у цілому мають бути наголошені семантико-стилістичні відмінності в однаковому і схожому, а також різне співвідношення певних генетичних груп слів і фразеологізмів.

Процес формування в учня (студента, слухача курсів) словникової бази ми не обмежуємо опрацюванням пропонованих зв'язних текстів. На розширення словника, його збагачування орієнтовано й діалоги відповідної тематики та вправи до кожного уроку, якими, з одного боку, закріплюються нові мовні одиниці, що зустрічаються в тексті, а з іншого — поповнюються базові знання. Зважаючи не тільки на комунікативну, а й на кумулятивну, нагромаджувальну функцію мови, ми вносимо до більшості вправ фольклорний матеріал, насамперед прислів'я і приказки, афористичні вислови відомих українських письменників. Лексичний склад другої половини системи уроків помітно збільшується й урізноманітнюється, особливо це стосується таких тем, як «Церква», «Київська Русь», «Запорізька Січ», «Україна», «Український народ у сучасному світі» та деякі інші. Велике значення щодо нагромадження словникового запасу в початківців має самостійна робота зі словником над текстами, уміщеними в додатку до нашого посібника. Саме тому цей посібник можна ефективно використовувати й на подальших етапах вивчення української мови з опорою на знання російської мови.

Сучасні труднощі видавничої бази в Україні не дозволили поки що подати до самовчителя масовим тиражем платівки чи магнітофонні стрічки з записами всіх уроків. Щодо останніх, то їх можна зробити і в кожному окремому випадку навчальної роботи. Це слід мати на увазі й при першій-ліпшій можливості використання комп'ютера з уведенням до його пам'яті як текстів, так і фонетико-граматичного та орфографічного матеріалу з навчальними вправами. Безумовно, великі можливості досягти високого ефекту містяться в телевізійній формі навчання, у тому числі на основі наших методичних пошуків, де до того ж може бути унаочнена мовна ситуація, зумовлена темою конкретного уроку. При традиційності методики й засобів навчання, на яких ґрунтується й наш посібник, ефективність досягається лише систематичними заняттями з дотриманням послідовності та повноти опрацювання матеріалу, наполегливою самостійною роботою над цілісним практичним курсом української мови.

Потребує, на нашу думку, окремого розгляду питання про методичну доцільність визначеного в самовчителі порядку вивчення тем із фонетики, орфоєпії, словотвору, граматики, правопису, про виправданість їх добору до того чи іншого уроку, про достатність пояснень і тренувальних вправ до них. Після вступного заняття ми відразу пропонуємо перший урок із розглядом (на основі прочитаного тексту) вимови ненаголошених [o], [a] та аналізом відмінкових форм іменників І відміни. У фонетичній темі підкреслюємо чіткість вимови названих голосних, відсутність їх (як і всіх ненаголошених голосних звуків) редуції, а також невластивість для української літературної мови «акан-

ня». Граматична тема вимагає актуалізації закінчень давального і місцевого, орудного і кличного відмінків однини, оскільки саме в цих відмінках є розбіжності з російськими паралелями, а кличного відмінка як особливої форми іменника російська мова не має. У найближчих уроках вивчаються відповідно окремі характерні звуки української мови ([г], [ґ], [ц], [ц̣], [ц̣':], [ч], [дж], [дз], [дз̣]), чергування у вокалізмі та консонантизмі, зокрема [о] та [е] відкритого складу з [і] в закритому складі, а також [г], [к], [х] із [з̣], [ц̣], [с̣] як наслідок другої їх палаталізації, звукові зміни в мовному потоці, насамперед асиміляція та спрощення. Разом з тим продовжується освоєння системи відмінювання іменника, чимало місця відводиться найрозлогішій II відміні, привертається увага до спеціальної IV відміни та мішаних груп у I і II відмінах, розглядається також відмінювання прикметників, наголошується наявність у їхніх відмінкових формах стягнених і нестягнених закінчень. Таким чином, можна вважати, що вже перші 12 уроків, у яких подаються перелічені вище теми, дозволяють сформулювати фонетично-орфоепічну і почасти граматичну основи для подальшої роботи над навчальним курсом. У цій частині курсу з'ясовуються також питання про подовження м'яких приголосних, тверду вимову кінцевого [р], збереження дзвінкості кінцевих дзвінких приголосних, а в поясненні до текстів зіставляються деякі різні прийменникові конструкції (*до школи — в школу, з математики — по математике* та ін.).

Слід сказати, що названими темами не вичерпується ні фонетичний, ні тим більше граматичний матеріал. Далі йде аналіз українських нескладотворчих голосних, особливостей уживання [и] та [і] після шиплячих та [г], [к], [х], позиційного чергування приголосних і голосних, у тому числі нескладотворчих, чергування [о] — [и] у сполуках звуків [ро], [ло] — [ри], [ли] та інших фонетичних явищ. У граматичній частині курсу подаються відомості про займенникові та числівникові форми, що мають розбіжності з російськими відповідниками, розглядаються в зіставному аспекті дієслівні категорії, форми дієприкметника, дієприслівник, службові частини мови, вигук. Звертається увага на особливості українського словотвору, зокрема в іменних частинах мови та дієслові. З орфографічних тем виділено в окремі заняття вивчення правопису апострофа та правопису слів іншомовного походження. Останні три уроки не містять нового фонетико-граматичного чи орфографічного матеріалу, а передбачають повторення вивченого. Доцільність пропонованого розподілу освоєваних тем убачаємо в певній їх самодостатності й органічності їх зв'язку з аналізованими зв'язними текстами та між собою, що дає змогу в навчальному процесі постійно спиратися на раніше вивчене та сприяє створенню уявлення про українську мову як оригінальну динамічну систему.

Важливу роль у системі уроків, яку подає наш навчальний посібник, відіграють тренувальні вправи. Виконання практичних завдань є необхідною ланкою в процесі вивчення мови, на основі різноманітних вправ формуються навички усного і писемного мовлення, що, власне, і є головним показником володіння мовою. Характер пропонованих нами вправ визначається методичними засадами всього навчального курсу, порівняльно-зіставним спрямуванням його матеріалів. Значна їх частина безпосередньо пов'язана з текстами до уроків і містить завдання, які передбачають вибір мовних одиниць для ілюстрації аналізованих фонетичних чи граматичних явищ, групування тих одиниць та їх зіставлення з російськими паралелями, словозміну згідно з розглядуваними морфологічними закономірностями тощо. У ряді вправ подаються речення з відповідними фонетико-граматичними завданнями до них (вставити пропущені літери, дописати потрібні закінчення, розкрити дужки, відповісти на запитання чи поставити запитання, дібрати синонім або антонім, у тому числі синонімічну синтаксичну конструкцію, вибрати з довідки потрібне слово і поставити його в певній формі та ін.), багато уваги приділено перекладові слів, словосполучень, речень з російської мови, у процесі якого мають бути актуалізовані характерні особливості української мови на певному рівні її структури. Великого значення надаємо творчим роботам, особливо на завершальному етапі вивчення системи уроків, де пропонуємо підготувати повідомлення, усну чи письмову розповідь, власне невеликий твір не тільки за прочитаним текстом, але й з опорою на додаткову літературу, самостійно добути відомості.

За умов самостійної роботи над уроками навчального посібника досить відчутною є потреба в матеріалах для самоконтролю щодо правильності виконання вправ, хоч такі матеріали не будуть зайвими і при роботі під керівництвом викладача; тим самим цей вид навчальної діяльності певною мірою зближується з тестуванням. Віддаючи належне роботі з тестами, хотів би застерегти від ігнорування випробуваних, традиційних форм і методів навчання, від своєрідної тестоманії, яка нічого, крім шкоди, не може принести нашій освіті. Вивчення мови не можна уявити без словника, такий словник потрібен і в самовчителі з системою уроків. Ми подаємо два словники: українсько-російський і російсько-український. В українській частині першого даються відомості про основні форми відмінюваних частин мови та звукові чергування, в усіх українських словах, крім односкладових, позначено наголос. Словник посібника, звичайно, не може замінити великих лексикографічних видань перекладного типу, до яких обов'язково має звертатися той, хто вивчає мову, але він полегшує процес навчання, особливо на початковому етапі вивчення мови.

Викладені положення щодо комплексного підходу до процесу навчання української мови на російськомовній основі та використання при цьому контрастивної методики не претендують на всеосяжність і повноту висвітлення порушеної методичної проблеми. Наша система навчальної роботи в цьому напрямку зовсім не є єдино можливою, вона не виключає нових творчих пошуків з іншими підходами й методиками. Можна лише вітати появу за останні два-три роки кількох навчальних посібників з української мови для російськомовного читача. Це «Украинский язык для начинающих» львів'ян З. Терлака та О. Сербенської, дві праці знаного київського методиста й захисника прав української мови І. Ющука («Украинский язык для начинающих») і «Я выучу украинский язык»), а також самовчитель «Изучаем украинский язык» Ю. Жлуктенка, Є. Карпіловської, В. Ярмак, В. Русанівського. Кожен із них має свої переваги, а всі разом вони доповнюють одне одного, і головне — у викладача й тих, кого він навчає, чи тих, хто навчається самостійно, з'являється можливість вибору і відповідно посилюється зацікавленість.

Хочу навести уривки з двох листів нам, авторам «Самоучителя украинского языка». «Большое спасибо за книгу, — пише літпрацівник з Єкатеринбурга Ольга Седова (йдеться про посібник І. Ющука «Украинский язык для начинающих»), — я очень обрадовалась этому неожиданному сюрпризу... Пособие мне понравилось: оно хорошо дополняет изданный Вами разговорник, а сравнение с русским — облегчает пользование им. Еще мне друзья прислали “Самоучитель украинского языка”, подготовленный Вашим же коллективом. Его я еще не просмотрела внимательно, но чувствуется, что это глубокое и серьезное языковое пособие. Особенно радует разнообразие предлагаемых упражнений и живой характер учебных текстов». Другий лист — від студентки Київського педагогічного інституту Ганни Ровнянської. Вона пише про своє звільнення від української мови в школі (закінчувала 9 і 10 класи в Україні, переїхавши з Казахстану), про свою роботу над опануванням української мови спочатку в педучилищі, а потім у педінституті та допомогу в навчанні нашого «Самоучителя украинского языка». Авторка листа захоплена тим, що українська мова розкрилася перед нею своїми барвами і своєю неповторністю, і так закінчує своє послання: «Я написала вам про це все, тому що мої успіхи — ваші успіхи. В училищі, в інституті без української мови я нічого б не змогла зробити...». До цього можна додати, що посібник використовується у вищих навчальних закладах Харкова, у тому числі технічних і військових, на курсах товариства «Просвіта». Попит на навчально-методичну літературу з української мови помітно зростає, і це вселяє надію на справжнє духовне відродження України на ґрунті найбільшої нашої коштовності — мови.

Проблеми функціонування сучасної української мови як державної

Слобожанщина та її столиця Харків сьогодні є своєрідним центром гарячих пристрастей навколо питання про реалізацію конституційного положення щодо державного статусу української мови й водночас чи не найяскравішим прикладом тієї парадоксальної ситуації, у якій продовжує перебувати наша мова навіть у власній державі.

Значення Харкова в історії української культури, мови, духовності в цілому загальновідоме. Нагадаю, що з цим містом пов'язана творча діяльність великого українського філософа, поета Григорія Сковороди, який старокнижну літературну традицію доповнив зверненням до живого мовлення, а також творчість фундатора української художньої прози на живомовній основі Григорія Квітки-Основ'яненка і видатного мовознавця-славіста Олександра Потебні, що так по-синівському опікувався долею рідної мови. З ближчого до нас часу не можна обійти ренесансу української культури в 1920-ті роки, де Харків як столичне місто відігравав провідну роль у функціонуванні української мови. Якщо взяти до уваги ці факти й те, що більшість харків'ян — етнічні українці, то справжнім анахронізмом виглядає ухвала про офіційний статус у місті російської мови, яку прийняла міська рада 25 грудня 1996 р. після п'ятої річниці незалежності України. При цьому місцева влада грубо порушила Конституцію України, що й дало підставу громадським організаціям національно-патріотичного спрямування, зокрема обласному відділенню Конгресу української інтелігенції, звернутися з відповідним поданням до суду. Зауважу, що скарга продовжує переходити від однієї судової інстанції до іншої, навіть сьогодні довести владі антизаконність її дій досить складно. На блокування процесу розвитку державної мови впливає і повне зросійщення інформаційного простору в регіоні: засилля російськомовних періодичних видань, телекомпаній, студій. Переважно російською мовою подається в місті реклама, хоча тут спостерігається й безвідповідальне захоплення англійською мовою.

На жаль, панівна донедавна російська мова в Україні ніяк не поступається своїми позиціями, а в окремих регіонах завдяки щедрому фінансуванню Москви навіть розширює сфери функціонування. І все ж маємо визнати, що конституційне закріплення за українською мовою статусу державної підвело юридичну основу під дальшу мовну політику держави (інша річ, що вкрай потрібні заходи вживаються надто повільно) і дозволило громадським організаціям ширше розгорнути свою культурно-просвітницьку діяльність.

Однак не забуваймо і про небезпеку самозаспокоєння: все, мовляв, узаконено, тому українська мова сама собою посяде належне їй місце в суспільстві. Наведу з наукової праці Б. Ажнюка відповідь одного американського українця на питання з анкети про ставлення до української мови: «Раніше, коли ми вважали, що українська мова може занепасти в Україні, то ми принципово вважали, що ту мову треба плекати в діаспорі. Тепер є така атмосфера, що Україна є забезпечена, тому нам не треба так старатися ту мову зберегти» [2: 10]. Хотів би наголосити, що така позиція збігається з розумінням мовної ситуації в сучасній Україні також багатьма її громадянами, які будують свою державу. Однак така думка помилкова й неконструктивна.

Серед проблем, розв'язання яких могло б сприяти утвердженню української мови як державної, назву передусім невідповідність між офіційно декларованим і реальним місцем української мови в різних ділянках суспільного життя: освіті, науці, культурі, діловодстві, військовій справі тощо. Це наслідок того, що немає конкретної державної програми, яка б підтримувала та захищала українську мову.

Суттєвою перешкодою є думка про меншовартість української мови, яку насаджують недруги української нації і, що гірше, сприймають наші співвітчизники. Це можна спостерігати навіть на найвищому рівні, коли керівництво держави іноді використовує російську мову в офіційних діалогах із представниками інших держав. Не доводиться вже говорити про значну кількість депутатів парламенту, урядовців, представників місцевої влади, які розмовляють по-російськи. Мотиви відмови від державної мови в цьому разі мають політичний характер і виражаються до примітиву просто: «Знаю, але не хочу користуватися цією мовою»; «Не знаю — і не хочу знати».

Отаке ставлення до української мови пов'язане з відступництвом і вуальюється ідеєю українсько-російської чи російсько-української двомовності, що мислилася в радянську добу і мислиться багатьма й тепер як рух в одному напрямку — до опанування російської мови. Та багато повчального щодо розуміння проблеми двомовності ми знаходимо у творчій спадщині Олександра Потебні.

Твердженням про те, що в процесі історичного розвитку всі мови мають злитися в одну загальнолюдську (разом із зникненням відмінностей між народностями), учений протиставляє свій погляд на цей процес і двомовність як таку. Важливою вихідною тезою у Потебні в розгляді відповідної проблеми є теза про **своєрідність, неповторність** думок і дій кожного мовця. Знеособити людину вихованням, як і зробити зовсім схожою на взірць, на його тверде переконання, неможливо. Так само Потебня схильний розглядати і контакти мов через контакти їх носіїв-народів, де йому бачиться «лише взаємне збудження». Потеб-

ня звертає увагу на якісну відмінність між різними мовами: «Язyki различни не только по степени своего удобства для мысли, но и качественно, то есть так, что два сравниваемые языка могут иметь одинаковую степень совершенства при глубоком различии своего строя» [1: 83]. Уважаючи мови глибоко відмінними системами прийомів мислення, він убачає в можливій заміні різних мов однією загальнолюдською неминуче зниження рівня думки. Мова є водночас і шляхом усвідомлення естетичних та моральних ідеалів, тому і в цьому аспекті різниця між мовами для Потебні не менш важлива, ніж щодо пізнання взагалі.

Двомовна людина, на думку вченого, переходячи від однієї мови до іншої, змушена змінювати при цьому характер і напрямок течії своєї думки. Це положення проілюстровано, зокрема, мовною діяльністю Федора Тютчева — російськомовного поета і франкомовного політика, дипломата, представника вищої сфери.

Особливу увагу хочемо привернути до важливого, з нашого погляду, міркування видатного мовознавця щодо шкільного, освітнього аспекту двомовності. Знання двох мов у дуже ранньому віці, зазначає Потебня, роздвоєє коло думок і перешкоджає науковій абстракції. А відтак навіть в обдарованих дітей діяльність думки чужою мовою він трактує як таку, що шкодить думці рідною мовою, через що вивчення іноземних мов має ґрунтуватися на достатньому засвоєнні мови своєї, рідної.

Розглядаючи у зв'язку з питанням двомовності поняття денаціоналізації, Потебня висловлює своє переконання в тому, що остання «сводиться на дурное воспитание, на нравственную болезнь: на неполное пользование наличными средствами восприятия, усвоения, воздействия, на ослабление энергии мысли; на мерзость запустения на месте вытесненных, но ничем незамененных форм сознания; на ослабление связи подрастающих поколений со взрослыми, заменяемой лишь слабою связью с чужими; на дезорганизацию общества, безнравственность, оподление» [1: 73]. Заперечення спроб русифікації свого народу стає підставою актуалізації вченим прав національних культур, права кожного народу на самостійне існування та розвиток.

Щодо зрізничкованості народів і зв'язку останньої з їх потягом до загальнолюдськості, то Потебня робить такий іронічний висновок: це все одно, що думати, ніби людина, підносячись над своїми звіроподібними предками, прагне до загальнотваринності. Уважніше б читати це і глибше вчитуватись усім провідникам загальнолюдського у відриві від національного, зокрема й тим, хто дивиться на загальнолюдське тільки кризь призму російської мови чи котроїсь іншої світової!

Аналізуючи стан мов національних меншин в умовах США, Юрій Шевельов зауважив, що вижити ці мови можуть лише в контексті двомовності, паралельно з мовою англійською. Щодо української мови в її

боріннях проти асимілятивних впливів інших мов, насамперед російської, то тут учений з розумінням поставився до позиції Потебні, який відстоював шлях самостійного розвитку мови свого народу. Не слід при цьому нехтувати спорідненістю української та російської мов, що, за логікою, мала б сприяти опануванню обох. Для цього конче потрібно позбутися політичних мотивів і ввести українсько-російські мовні контакти в річище «взаємного збудження», про що писав свого часу Потебня як про єдино плідний і перспективний шлях взаємодії мов.

Оскільки нова мовна політика міжнародної спільноти має забезпечити у ХХІ ст. спілкування в процесі обмінів і контактів завдяки **дбайливому ставленню** до розмаїття мов світу і сприяння викладанню національних мов, про що йшлося на I Регіональній конференції Міжнародної федерації асоціацій сучасних мов 1993 р. у Познані [2: 14], то українська мова має посісти в тому процесі гідне місце. Цього можна досягти повнокровним функціонуванням української мови в усіх ділянках життєдіяльності українського народу як у своїй державі, так і за її межами, вивченням української мови як іноземної, високим рівнем духовності української нації.

Література

1. Потебня О. Мова. Національність. Денаціоналізація: Статті і фрагменти / Упорядк. і вступ. ст. Ю. Шевельова. — Нью-Йорк, 1992. — 155 с.
2. Третій міжнародний конгрес українців, 26–29 серпня 1996 р.: Мовознавство: [Тези та повідомл.]. — Х., 1996. — 344 с.

1997

Тверда вимова зубних приголосних перед [i] в сучасній українській мові (теоретичний та ортологічний аспекти)

З-поміж питань, здавалося б, часткових, але таких, що мають принципове значення для розуміння своєрідності української мови як системи й саме тому знаходять потрактування в працях Юрія Шевельова, вибране для цієї статті є чи не найбільш показовим щодо невідповідності між справді науковим пошуком та офіційно формованим у радянський час поглядом на порушувану дослідниками проблему. До нього вчений звертається в полемічному творі з промовистою назвою «Так нас навчали правильних проізношеній» [3], де виважено й аргументова-

но доводить нормативний характер розрізнення твердих і м'яких приголосних перед [і] залежно від походження останнього, посилаючись на студії Олекси Синявського та віддаючи належне кваліфікованому підходу в питаннях літературної вимови таким видатним українським фонетистам, як Петро Коструба й Микола Наконечний.

Харківським науковцям нинішнього сторіччя творчо пощастило, якщо мати на увазі можливість бути учнями й пізніше колегами таких учених-наставників, як Микола Наконечний, якого тепло згадує серед молодих на час його студентської пори вчителів і Юрій Шевельов. Автора цих рядків (очевидно, не без певного впливу факту належності до природних носіїв твердого типу вимови приголосних у звукосполуках зубних та [і] пізнішого походження) Микола Федорович залучив до спільної праці на ділянці української орфоепії, запропонувавши, зокрема, підготувати разом доповідь на підсумкову наукову конференцію викладачів філологічного факультету ХДУ.

Та доповідь, виголошена десь на початку 70-х років, викликала жваву дискусію, виявивши як опонентів, так і багатьох прихильників основних її положень, у тому числі щодо розрізнення твердості і м'якості зубних приголосних у відповідних позиціях. Дещо пізніше, після виходу 1976 року монографії Миколи Пилинського «Мовна норма і стиль» [2], ми у співавторстві з М. Наконечним написали рецензію, у якій загальна позитивна оцінка праці супроводжувалась рядом критичних зауважень у зв'язку з деякою непослідовністю вченого на рівні теоретичних узагальнень і практичних рекомендацій, насамперед у питанні нормативності твердоприголосної вимови перед [і]. Але не з нашої вини рецензія не була опублікована.

В українському усному літературному мовленні нашого часу (як і в діалектах) наявні два варіанти вимови приголосних [д], [т], [з], [с], [л], [н], [ц] у сполученні з [і], що походить з [о], а також із цим голосним (так само генетично пізнішим) у закінченнях називного відмінка множини прикметників твердої групи. Це передусім — непалаталізована, тверда вимова поданих вище приголосних у зазначених звукосполуках: [поділ], [стіл], кілька [разіў], [голосіў], [милі] діти, питання ці [йасні], юнаки [смуглолиці] (прикладів подібних слів і слівформ з описуваним тут явищем твердої вимови можна наводити дуже багато); не пом'якшуються зубні приголосні перед [і] у складних словах та на стику слів у сполуках: [спортінвентар], [сад і город] і т. ін. Поряд із цією традиційною вимовою, при якій зубні приголосні звучать твердо (подібно до вимови і в інших мовах; у відповідних словах і слівформах російської мови теж твердими є названі приголосні), сучасна українська орфоепія допускає, як відомо, також і м'яку вимову: [под'іл], [с'т'іл], [раз'іў], [голос'іў], [мил'і], [йас'н'і], [смуглолиц'і] — як рівноправний

варіант у межах норми, зважаючи на те, що така вимова властива чималій частині носіїв літературної мови, як і говорів. Уперше про це чітко сказано було в двотомному «Курсі сучасної української літературної мови» за редакцією Леоніда Булаховського (1951 р.) і менш виразно — у першій книзі п'ятитомного видання «Сучасна українська літературна мова» за редакцією Івана Білодіда (1969 р.).

У згаданій вище відповіді своїм опонентам Юрій Шевельов рішуче виступив проти спроби впровадити безваріантну норму щодо звучання приголосних перед [і] за рахунок віднесення твердоприголосного типу вимови, здавна поширеного в нас і ближчого до вимовних особливостей інших слов'янських мов, до «застарілих», «ненормативних» уподобань певного кола мовців. Бездоказово ідею відмирання важливої риси української орфоєпії так само рішуче відкидав і Микола Наконечний. З цих позицій учений розглядав, зокрема, деякі місця монографії «Мовна норма і стиль» [2] як надто суперечливі, позначені непослідовністю. За його порадою до нашої рецензії на цю книжку було внесено посутнє зауваження, що подається нижче. Наперекір власним поглядам на норму літературної вимови як «реальний, історично зумовлений і порівняно стабільний факт» [2: 94] і своїм же твердженням про силу традиції в літературній мові та велику стійкість її фонологічної системи, всупереч його ж, М. Пилинського, висновкові, що вже «на кінець XIX — початок XX ст. сформувалися основні норми усного літературного мовлення» [3: 280], наш автор фактично солідаризувався тут, на сторінці 53, з поглядами укладачів словника-довідника «Українська літературна вимова і наголос» (1973 р.). Посилаючись на сторінки 12–13 того довідника, він твердить, ніби традиційне розрізнювання сполук із нем'якими зубними приголосними перед [і] з [о] та сполук із м'якими зубними приголосними перед [і] з [е], з [ѣ] уже, мовляв, відживає і певною мірою протистоїть кодифікованим нормам української вимови. Погляд на здиференційовану вимову [ді], [ті]... — [д'і], [т'і]... в українській мові нашої доби як на ніби таку тенденцію, що відживає, ми схарактеризували як помилковий і в корені неправильний.

Безперечно хибна думка про «відживання» дуже поширеної і тепер у масах мовців традиційної вимови типу [ніс] — *носа* пояснюється тим, що цю визначну рису фонологічної системи нашої мови розглядають не на вищому, **фонологічному** рівні, пов'язаному зі смисловим розрізнюванням слів і словоформ, а тільки в суто **фонетичному** плані, де йдеться вже не про фонему, а про самі алофони, або варіанти фонем, які не використовуються в мові для диференціації значень слів і форм їх.

Тверді та м'які зубні приголосні є різними фонемами, що в численній частині (у мільйонів) мовців — носіїв української літературної мови — досить чітко, як правило, зберігають смислорозрізняльну функ-

цію, тобто здатність диференціювати слова й форми не лише перед [а], [о], [у], [е], [и], а й перед [і]. Порівняймо: [тік], *току* і [т'ік] від *текти*; [подіј] від *подоїти* і [под'іј] від *подія*; [синіў] від *син* і [син'іў] від *синіти*; [сік], *соку* і [с'ік] від *сікти*; [дружні] від *дружний* (одностайний) і [дружн'і] від *дружній* (приязний); [п'існі] від *пісний* і [п'іс'ні] від *пісня*; [ц'ілі] від *цілий* і [ц'іл'і] від *ціль* та багато інших таких і подібних до них слів-паронімів (загалом їх у мові велика кількість [1: 150–165]). Тут заміна твердого приголосного на м'який перед [і] звичайно — у свідомості цих мовців — міняє склад фонем у слові, отже, й саме слово, значення його. У другій, так само численній частині мовців (налічує також мільйони) тверді приголосні перед [і] — всередині слів — звичайно пом'якшуються, хоч і не в усіх випадках, отже кореляція [д] — [д'], [т] — [т']... перед [і] в носіїв цього типу вимови здебільшого «нейтралізується», що приводить до появи нових численних омонімів, відсутніх, як правило, у першій частині мовців.

Множення омонімів є в принципі небажаним, виразно негативним явищем у мові. Їх нагромадженню, зокрема внаслідок ширення м'якоприголосної вимови розгляданих у цій статті сполук, певною мірою сприяє й наша система графіки, яка не позначає на письмі різниці у звучанні відповідних слів. Однак головна причина криється в недооцінці орфоепічних норм і культури усного мовлення в цілому. Недостатня ще робота над українською орфоепією в школі, як свідчить мовна практика, загрожує не тільки тим, що дедалі шириться серед нового покоління знівельована вимова на зразок [т'ік] — *току*, а й дечим іншим. Варто згадати хоча б штучне розривання афrikати [дж], розкладання її на два звуки у словах на зразок *бджола*, *раджу*, теж викликане впливом графіки. А щодо вимови приголосних перед [і] в таких, наприклад, словах і формах, як *ясність*, *сильні*, *славні* (їх дуже багато), у боротьбі за усунення омонімії у випадках типу [дружні] *оплески* і [дружн'і] *почуття до когось* у великій допомозі нам стають інші слов'янські мови.

Про поступове внесення піднебінного елемента в приголосні, що сполучаються з [і], яке походить із [о], писав свого часу Павло Житецький у праці «Очерк звуковой истории малорусского наречия» (1876 р.). Коментуючи відповідні міркування відомого мовознавця, Юрій Шевельов зауважив: «Минуло сторіччя, а тверда вимова все зникає. Чи не занадто довго? Чи не прийняли і Житецький і Тарасюк варіантність, зумовлену впливами різних говірок, а тепер і російської мови, за тенденцію літературної мови? Чи, навпаки, тверда вимова зубних перед [і] не виявляє подиву гідної цупкості й опірності? Звуки, що мають фонематичний характер, не так легко й скоро зникають з мов»

[3: 205]. І далі вчений каже про марність будь-чийого втручання в цей процес та необхідність його справді наукового дослідження.

Саме твердий тип вимови незаперечно засвідчують фонозаписи українського літературного мовлення з початку ХХ ст., які до останніх днів життя збирав один із найвизначніших фонетистів Микола Наконечний. У багатій фонотеці дослідника є жива мова основоположника українського професійного театру й актора Марка Кропивницького, голоси відомих українських письменників Павла Тичини, Максима Рильського, Остапа Вишні, Петра Панча, Олеся Гончара, Михайла Стельмаха, Василя Козаченка, Івана Виргана, сценічні партії та інтерв'ю знаних українських акторів Данила Антоновича, Івана Мар'яненка, Гната Юри, Віктора Добровольського, Софії Федорцевої, Лариси Руденко, Юрія Тимошенка, Анатолія Солов'яненка, Романа Черкашина — безумовно найкращі, найавторитетніші зразки усного українського мовлення, що можуть правити за еталон сучасної української літературної вимови. А ще вчений спирався на дані постійних спостережень за мовними особливостями колег-науковців, студентів, учителів, журналістів — усіх, із ким доводилося йому спілкуватися, мати творчі контакти.

Послідовно відстоювана Миколою Наконечним думка про ортологічну значущість твердої вимови зубних приголосних перед [i] у численних словах і словоформах сучасної української мови суголосна поглядам на цю проблему інших учених, для яких підставою того чи іншого твердження завжди були дослідницькі пошуки з усебічним і глибоким аналізом фактів. До таких учених, безсумнівно, належить і Юрій Шевельов, зокрема і в конкретному питанні розрізнення твердості — м'якості приголосних перед [i] як однієї з важливих рис фонологічної системи сучасної української мови.

Література

1. Наконечний М. До вивчення процесу становлення й розвитку фонетичної системи української мови // Питання історичного розвитку української мови. — Х., 1962. — С. 100–165.
2. Пилинський М. Мовна норма і стиль. — К., 1976.
3. Шевельов Ю. Так нас навчали правильних проізношень // Шерех Ю. Поза книжками і з книжок. — К., 1998. — С. 236–280.

Питання про самотність української мови й літератури в російській науковій думці початку ХХ ст.¹

В історії російсько-українських мовних контактів є не лише чорні сторінки всіляких утисків і заборон української мови, намагань асимілювати її, що становило основу державної російської політики протягом останніх століть і дається взнаки й до сьогодні. У ній можна знайти також свідчення об'єктивного аналізу ситуації та відстоювання представниками російського суспільства права української мови на вільний розвиток. На особливу увагу заслуговує Доповідна записка Імператорської Академії наук Комітетові Міністрів Російської імперії «Объ отмѣнѣ стѣсненій малорусскаго печатнаго слова»² — цінний документ (на превеликий жаль, мало відомий як широкому загалові, так і фахівцям), схвалений загальними зборами Академії ще на початку 1905 р. й надрукований у Санкт-Петербурзі 1910 р. [2].

Записка була підготовлена спеціальною комісією з авторитетних учених: історика Олександра Лаппо-Данилевського та сходознавця Сергія Ольденбурга, біологів Володимира Заленського (до речі, вихованця Харківського університету) та Андрія Фамінцина, філологів Пилипа Фортунатова та Олексія Шахматова. Очолював комісію видатний російський мовознавець і літературознавець, автор ряду праць з українознавства, зокрема таких, як «Шевченко серед поетів слов'янства» (1912), «Український народ і українська мова» (1913), академік Федір Корш. У передмові до публікованої доповідної записки було зазначено, що вона являє собою «наиболѣ компетентное мнѣніе о малорусскомъ языкѣ». Щоправда, деякі важливі питання стану української мови на той час автори обійшли, оскільки передне слово містило зауваження, що Комітет Міністрів Росії, виконуючи царський указ, не має на меті «скільки-нибудь затрагивать вопросъ о языкѣ преподаванія въ народныхъ школахъ малороссійскихъ губерній» (тобто політика зросійщення залишалася без змін).

Незважаючи на це, то було наукове обґрунтування самотійності, окремішності української мови та законності її права на вільне функціонування, що не втрачає своєї актуальності, хоч яким дивним таке видається, і в незалежній Україні, де українську мову проголошено державною.

У Записці йшлося насамперед про царські укази 1876 та 1881 рр., що забороняли видання творів українською мовою, за винятком історич-

¹ У співавторстві з І. Шудриком.

² У цитатах зберігасмо оригінальний правопис.

них документів, словників і художньої літератури (творів «изящной словесности»). При тому було наголошено, що відповідні укази не публікувалися й не увійшли до «Зведення законів». Початок обмежень і навіть заборони української мови, на думку укладачів Записки, йде від циркуляра міністра внутрішніх справ Валуєва 1863 р. Указ царя від 12 грудня 1904 р. вимагав вилучити з постанов про друк «надмірні утиски», чим і зумовлені робота академічної комісії та її компетентні висновки.

Імператорська Академія наук, ознайомившись із доповіддю комісії, визнала, що «цензурныя стѣсненія малорусскаго печатнаго слова» після виходу Валуєвського циркуляра викликали «неестественный ростъ малорусской литературы въ Галиціи» та «недовольство образованныхъ слоевъ малорусскаго населенія Россіи» [2: 6–7]. Ці обставини значною мірою враховувались авторами документа й зумовили його загальну критичну спрямованість.

Члени комісії намагались об'єктивно розкрити історію становлення та розвитку української мови, її вплив на формування російської літературної мови. У Записці наводяться приклади переслідувань «малорусскаго книжнаго языка» за Петра I, є згадка про «усиленіе великорусскаго елемента» у викладанні в Київській духовній академії. Високо оцінено літературну діяльність Івана Котляревського, «Енеїда» якого називалася «первой серьезной попыткой употребленія чисто-малорусскаго языка для литературныхъ цѣлей», а пізніші драматичні твори «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник» — подальшим виявом авторської «глубокой симпатіи къ малорусской народности и къ малорусскому языку» [2: 10]. Як позитивні явища в історії української культури характеризуються видання українських народних пісень Миколи Цертелєва (1819), Михайла Максимовича (1827, 1834, 1849), Амвросія Метлинського (1854). Подаються також відомості про творчу діяльність на ниві української мови та літератури Григорія Квітки-Основ'яненка, Петра Гулака-Артемівського, Євгена Гребінки, Леоніда Глібова, Миколи Костомарова та інших талановитих письменників.

На основі аналізу змісту української літератури першої половини XIX ст. комісія дійшла висновку про те, що «в дѣлѣ демократизма малорусская литература лѣтъ на 50 обогнала великорусскую» [2: 12]. Розглянувши перші повісті та оповідання Марка Вовчка, драматичні твори Андрія Ващенка-Захарченка, твори Пантелеймона Куліша, зокрема його історичний роман «Чорна рада», опублікований 1859 р. українською мовою в «Малорусскомъ литературномъ сборникѣ» Данила Мордовцева, а також матеріали науково-літературного часопису «Основа», що виходив у Петербурзі протягом 1861–1862 рр. за редакцією Василя Білозерського, автори доповідної Записки так оцінили можливі перспективи розвитку української мови: «Можно было ожидать полного

расцвѣта малорусской письменности во всехъ родахъ, выработки единого малорусскаго литературнаго языка, осмысленнаго первоначальнаго обученія малорусскаго простаго народа посредствомъ родной его рѣчи» [2: 14]. Але тяжкий удар, який було заподіяно українській справі розпорядженням міністра Валуєва від 1863 р. про заборону книгодрукування «на малорусскомъ языкѣ», призводить до того, що «украинская литература, полная надеждъ на лучшее будущее, была разомъ пришиблена» [2: 17]. Після цього, як підкреслюють академіки, «литературная работа украинцевъ переносится во Львовъ къ великой пользѣ и гордости Австрій, но и къ не меньшему, если не большему, вреду и униженію Россіи» [2: 18]. Прикрим видавався авторам Записки той факт, що «эта роковая ошибка [йдеться про згадуваний Валуєвський циркуляр — авт.] не только не была исправлена, но черезъ 13 лѣтъ еще усугублена» [2: 19]: імператор Олександр II, як відомо, перебуваючи на лікуванні в Емсі (Німеччина), 1876 р. підписав указ, яким підтверджувалася заборона українського друкованого слова. Указ не був опублікований, але діяв через царських чиновників неухильно.

Укладачі Записки вважають, що акти 1863 та 1876 рр. не відповідають інтересам як російської народності, так і російського письменства. Адже вони «изъяли изъ области вліянія великорусской литературы значительнѣйшую часть малорусской письменности», «разрушили <...> братскую связь» [2: 30]. І далі в Записці сказано: «Перебросивъ малорусскую литературу въ Зарубежную Русь, мы прекратили братское соревнованіе ея въ Россіи съ литературой великорусской» [2: 31]. Автори академічного документа переконані, що «свободное развитіе малорусской литературы содѣйствовало бы братскому единенію Южной Россіи со всей остальной» [2: 34]. Та на шляху до цього з'явилися перешкоди, початок яким поклав «плодь самага печального недоразумѣнія» [2: 35], як було по-інтелігентському схарактеризовано горезвісний Валуєвський циркуляр.

Співчуваючи українській інтелігенції, члени комісії підкреслюють: «Только горячая любовь къ родной Украинѣ помогла малорусскому образованному обществу перенести тяжкій и совершенно имъ незаслуженный ударъ» [2: 38]. А маховик репресивної машини щодо української мови все розкручувався: у 1894 р. царизм «въ самой рѣзкой формѣ» підтвердив заборону завезення «малорусскихъ книгъ» із-за кордону [2: 24], а в 1895 р. було заборонено дитячі книжки українською мовою. У таких умовах українським діячам культури нічого іншого не залишалось, як підтверджувати любов до України своєю творчістю, активним спротивом офіційним настановам, відстоюванням своїх законних прав.

З приводу безглуздої вимоги закону 1881 р. при написанні українських текстів вдаватися до «общерусскаго, т. е. на самом дѣлѣ велико-

русского, правописанія» автори записки зауважили, що ця «затѣя неисполнимая, потому что правописание неизбѣжно подчиняется фонетикѣ, а въ работахъ лингвистическихъ, какъ словарь, представляется дѣломъ прямо немислимымъ» [2: 23]. До цієї оцінки, як кажуть, додати нічого.

Учені, члени комісії, переконливо довели безпідставність офіційних тверджень про «языкъ общерусскій» [2: 24]. Вони звертають увагу на різкі діалектні відмінності трьох мовних груп: «сѣвернорусской», «среднерусской», «южнорусской». Посилаючись на дослідження Олексія Соболевського, вони роблять висновок про «значительное удаление южнорусскихъ (малорусскихъ) говорювъ какъ отъ среднерусскихъ, такъ и отъ сѣвернорусскихъ уже въ периодъ дотатарскій» і про те, що «историческая жизнь этихъ народностей не создала общаго для нихъ языка» [2: 25]. Книжна українська мова, на думку академіків, вироблялась у XVI та XVII ст. на основі двох писемних мов — церковнослов'янської та західноруської. Згодом, зауважують науковці, «книжный малорусскій языкъ» був забутий і літературною мовою стає «живой разговорный языкъ» [2: 26–27], що демонструє закономірність та природність виникнення «малорусскаго письменнаго языка». Подальший розвиток української літературної мови видається їм так само закономірним.

У доповідній Записці переконливо спростовується поширена на той час офіційна думка про «великорусскій языкъ» як «общерусскій», який для українців може бути рідним, як і для великоросів, тобто росіян. Тому в українців ніби й немає потреби розвивати свою мову. Вискокваліфіковані фахівці наголошують, що мова виникає і розвивається за специфічними законами, які мало залежать від волі людей. Не можна нав'язувати мові невластиве їй, у тому числі й на рівні правопису. Спробу «сблизить посредствомъ правописанія малорусскій языкъ съ русскимъ» вчені оцінюють як «странное заблужденіе» [2: 37] — тобто українська мова, як і російська, повинна мати свою правописну систему, свій шлях розвитку.

У Записці гостро засуджено заборону «чтеній на малорусскомъ нарѣчій» [2: 38]. Критиці піддано також заборону друкувати до музичних нот тексти українською мовою. Як аномалію подано в документі той факт, що з 1876 р. «на малорусскомъ языкѣ» не стало можливим ні говорити публічно, ні співати.

Досить печальним є підсумок проведеного академіками аналізу стану української мови: «...въ ненормальныхъ условіяхъ духовной и умственной жизни живеть въ Россіи народность, насчитывавшая въ январѣ 1897 г. до 23 миллионъ 700 тысячъ душъ» [2: 42]. А втім, зазначається в Записці, «малорусы играли видную роль въ созданіи и въ выработкѣ нашего литературнаго языка» [2: 42]. На користь цього твердження наведено приклади впливу «малорусскихъ писателей и ученыхъ

дѣятелей» XVII та XVIII ст. на московську освіту, а потім і на петровські реформи. У зв'язку з цим не можуть бути нічим виправдані переслідування та приниження української мови царизмом і навіть деякими російськими «демократами», зокрема Віссаріоном Белінським, про що теж нагадає аналізований нами документ.

Заборона української мови офіційними розпорядженнями 1863, 1876 та 1881 рр., на тверде переконання авторів Записки, заподіяла «ущербъ для духовнаго развитія малорусской народности» та «вредъ для русскаго государства» [2: 39]. Висловлюючись за необхідність негайного її скасування, члени комісії вказують на погодженіє відповідного заходу з Комітетом Міністрів. Матеріали авторитетної комісії розкрили принизливий стан української мови й переконливо заявили про шкоду від цього, вони стали підставою для такої пропозиції Імператорської Академії наук у її поданні Комітетові Міністрів: «Малорусское население должно имѣть такое же право, какъ и великорусское, говорить публично и печатать на родномъ своемъ языкѣ» [2: 8]. А для того слід було зняти всі обмеження з української мови, забезпечити їй можливість повноцінного функціонування.

Свою доповідь Академії наук комісія завершувала словами Юрія Самаріна, виголошеними ним ще 1850 р.: «Пусть же украинскій народъ сохраняетъ свой языкъ, свои обычаи, свои пѣсни, свои преданія; пусть въ братскомъ общеніи и рука объ руку съ великорусскимъ племенемъ развиваетъ онъ на поприщѣ науки и искусства, для которыхъ такъ щедро надѣлила его природа, свою духовную самобытность во всей природной оригинальности ея стремленій; пусть учрежденія, для него созданныя, приспособляются болѣе и болѣе къ мѣстнымъ его потребностямъ» [2: 43]. Загальна спрямованість академічної доповідної Записки Комітетові Міністрів Росії не розходилася з цією думкою.

Проте, на жаль, реакція влади на висновки та пропозиції Академії наук була надто повільною, а відповідні заходи здійснювались обмежено. Як відзначав у 1911 р. в «Ілюстрованій історії України» Михайло Грушевський, вирішення порушеної академіками проблеми затяглося, і царський уряд не видав спеціального закону про скасування заборони української мови. Водночас автор засвідчив, що насправді Комітет Міністрів у грудні 1904 р. спеціально зайнявся українським питанням і що у зв'язку з цим Петербурзька академія виступила з «просторою, авторитетною запискою в справі української мови». Та лише восени 1905 р. нові правила щодо періодичних видань дозволили випускати газети та часописи українською мовою, а в квітні 1906 р. були зняті обмеження з книговидаць «на иностранныхъ и инородческихъ языкахъ», у тому числі й україномовних книжок, хоч на практиці місцева адміністрація під різними приводами обмежувала чи й забороняла

українські видання, тиснула їх «карами грошовими, арештами редакторів, замиканням друкарень...» [1: 488–489]. Отже, ситуація мало змінювалася на краще.

Не було вирішено позитивно долю української мови і в Думі, про діяльність якої Михайло Грушевський висловився так: «За всі десять літ думське законодавство не дало українському життю нічого. Навіть для заведення української мови в народній школі в третій Думі не залишилося більшості... В українській справі... і консервативні, і ліберальні, і навіть соціалістичні круги російські до українства настроєні були дуже неприязно» [1: 490]. Сподівання тих, хто від царського маніфесту 17 жовтня 1905 р. чекав розвою конституційного життя в Росії, при якому українство матиме належні умови для вільного розвитку, швидко розвіялися.

Схвально відгукується про зміст академічної Записки та про окремих членів комісії, яка її готувала, Юрій Шевельов у монографії «Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941): стан і статус» [3]. Автор відзначає прихильне ставлення до українських культурних прагнень керівника комісії академіка Ф. Корша, а видатного мовознавця академіка О. Шахматова називає російським оборонцем української мови. Учений подає цінні відомості про комісію з одинадцяти професорів на чолі з Миколою Сумцовим у Харківському університеті, висновки якої враховувалися в підготовці Записки Академії наук. Аналогічна комісія діяла і в Київському університеті.

Текст академічної Записки та її зміст усіяко приховувалися від української громадськості впродовж багатьох десятиліть. Проте її було надруковано в перекладі Володимира Гнатюка у 30-му томі «Літературно-наукового вістника» ще в 1905 р. У 1914 р. петербурзьке видання Записки було передруковане в Києві. І все ж таки об'єктивна в основних положеннях оцінка українсько-російських мовних стосунків широким колам української та російської громадськості відома недостатньо або й зовсім невідома.

В умовах тоталітарного більшовицького режиму порушувана російськими академіками проблема не могла знайти належного розв'язання. І в сучасній Росії, зокрема в офіційних виступах та діях багатьох думців і членів Ради Федерації стосовно України, вихідні позиції залишилися тими, що про них писали члени комісії як про потворні явища в житті російського суспільства майже століття тому. Оцінка Михайлом Грушевським ставлення колишніх російських думців до українства повністю накладається і на сьогоднішніх українофобів як у сусідній Росії, так і в самій Україні, де їх, здавалось би, у природі не могло бути.

Про один із серйозних, неупереджених розглядів проблеми паралельного функціонування української та російської мов ми розповіли

в цій статті. Сподіваємося, що зміст незаслужено забутого документа зацікавить і широке коло читачів, які вболівають за долю рідної мови.

Література

1. Грушевський М. Ілюстрована історія України. — К., 1992.
2. Объ отмѣнѣ стѣсненій малорусскаго печатнаго слова. — СПб., 1910.
3. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941): стан і статус. — Б/м, 1987.

2003

Лексикологія. Фразеологія. Афористика

Афористичний вислів як семантичний і стилістичний компонент усного мовлення

Уміння виразити багато в небагатьох словах, яке Плутарх відносив до найважливіших умов ефективного, сильного мовлення, потрібне як творцеві афоризму, так і тому, хто користується афористичними висловами в практиці мовної діяльності. Усталеність форми цих своєрідних мовних кліше і функціонування їх як засобів оздоблювання тексту зовсім не означають автоматизму їх уживання мовцем. Творчий характер уведення афоризму в мовленнєвий потік зумовлений самою природою семантичної його структури, в якій знаковість звичайно співіснує з динамізмом, рухливістю образу.

У дослідженнях з афористики здебільшого дають енциклопедичне визначення, за яким афоризм, що в перекладі з грецької мови означає «відмежовувати, відривати, визначати», характеризується як думка, виражена в канонічній, відшліфованій, закінченій образній формі, думка повчально-узагальненого характеру, яка стала самостійно вживаним висловом. Власне мовознавча характеристика відповідних одиниць при цьому обмежується підкресленням лаконічності їхньої форми та смислової місткості. Не окреслюється разом із тим і мовний статус афористичних структур, хоч останні, безперечно, є явищами не тільки мовлення, а й мови.

Слідом за Г. Пермяковим, автором цінних досліджень із пареміології, вважаємо за необхідне розглядати афористичний вислів у двох планах — логіко-семіотичному (як знак і модель логічної ситуації) і в плані реалії (як образний мікротекст). Структурно афоризми досить різноманітні, вони можуть відрізнятися один від одного кількістю слів, граматичною повнотою висловлювання, типами словосполучень, структурними й комунікативними типами речень, характером актуального членування. Щодо цього афористика змикається, з одного боку, з фразеологією, з другого, з надфразними єдностями і текстом. Основу ж афористичного фонду мови становлять образно-логічні одиниці, співвідносні з судженням, до яких переважно належать і художні мініатюри

афористичного жанру словесної творчості, що моделюють різноманітні факти дійсності та фрагменти процесу її пізнання.

Отже, афоризми слід розглядати і як мовне явище, і як явище думки, пізнавальної діяльності, і як явище словесної творчості. З лінгвістичного погляду ці надслівні утворення є не що інше, як знаки певних ситуацій чи відношень між предметами (у найширшому розумінні) або їх ознаками. За характером семантики афористичні вислови можуть бути як з прямим мотивуванням, так і з мотивуванням образним, але і в тому, і в тому разі (хоч і неоднаковою мірою) відчутна наявність естетичного начала, певна естетична позначеність. Це стосується не тільки індивідуально-авторських висловів, а й тих фольклорних одиниць, головним чином структури прислів'я, що їх дослідники зараховують також до афористики (останні Г. Пермяков називає «народними афоризмами»).

Смислова місткість при лаконізмі форми забезпечує афоризмам активне функціонування, вони є необхідними й досить стійкими фактами широкого вживання в мовленні, у тому числі усному, важливими елементами ораторського мистецтва. Входячи таким чином у літературну та розмовну мову, афоризми можуть набувати нових значень, нових смислових і стилістичних відтінків; їх канонічність співіснує з потенційною здатністю до семантичного та стилістичного розвитку. Тестимоніум — висловлювання славетних людей, прислів'я, авторитетні судження — античні риторики на цій підставі вважали одним з найважливіших компонентів промови, розрахованої на ефективне її сприйняття.

У зв'язку з питанням про семантико-стилістичні особливості використання афористичних висловів в усному мовленні не можемо погодитися з думкою М. Т. Федоренка, автора праці «Меткость слова: Афористика как жанр словесного искусства» (М., 1975), який стверджує, що «короткий і вдалий вислів тільки тоді стає афоризмом, коли входить у постійний обіг, прийнятий і широко засвоєний живим народним мовленням і загальнолітературною мовою» [4: 32]. Звичайно, це треба мати на увазі, але лише тоді, коли висвітлюється аспект крилатості вислову, оскільки афоризм із різних екстралінгвістичних причин якийсь час може і не бути в постійному обігу, тобто не бути крилатим висловом. Однак афористичність вислову задається вже його семантичною структурою, мовною формою, змістовністю. Інакше як же слід оцінювати щоразу нові афоризми як твори відповідного літературного жанру? Вхідженню афоризму в мовленнєву практику народу сприяють, з одного боку, змістовність, пов'язана з важливими моральними вимогами, з другого, символічність структури, своєрідність композиції та стилістичних форм вислову.

Для правильного розуміння особливостей функціонування афористичних засобів в усному мовленні велике значення має зауваження О. О. Потєбні щодо використання в мовній практиці байки, прислів'я та приказки (постійний присудок при змінних підметах). Важливим у цьому плані є також відоме положення вченого про те, що установлений художній образ дає можливість мовцеві замінити безліч різноманітних думок «відносно невеликими розумовими величинами».

Наші спостереження над своєрідністю вживання афоризмів зроблено на матеріалі двох різновидів усного мовлення: власне публіцистичного (мовлення переконувального призначення в жанрі інтерв'ю — газетно-журнального, радіо чи телевізійного — з поєднанням у ньому форм діалогу і монологу) та навчально-наукового функціонального різновиду в жанрі наукової лекції, що належить до мовлення пізнавального призначення в монологічній формі. Розгляньмо кілька конкретних прикладів мовлення названих стилів і жанрів з відчутною усномовною їх спрямованістю.

В інтерв'ю кореспондентові «Літературної України» (№ 13, 29 березня 1990 р.) під назвою «Трудні дороги “Народної газети”» редактор останньої А. Шевченко так характеризує офіційну підтримку окремих газет і перешкоди в роботі редакції нового видання: *«Та й для “Гостинного двору” Київ одразу виявив гостинність — спокійно друкується на нотній фабриці. Хоч що кажуть, а своя рука таки владика...»* (с. 2). Відоме кліше, доповнене словами з мовленнєвого контексту, стилістично зорієнтоване в цьому разі на посилення іронічного зображення відповідної позамовної ситуації (актуалізація вислову вступним *хоч що кажуть* і трансформація його структури підсилювально-видільною часткою *таки*). Подібну семантико-стилістичну вмотивованість має відомий образний вислів у тексті інтерв'ю С. Колесника тій же газеті (№ 37, 13 вересня 1990 р.): *«Відповідаючи на записки, Шелест примовляв: “Да, мы делали ошибки, а наше нынешнее руководство разве не допускает их? Но сколько все же мы работы сделали!” Воистину: “Мы пахали”...»*. Резюме письменника має підкреслену оцінювальність, іронія набуває тут особливої гостроти.

В іншому місці згаданого інтерв'ю С. Колесника наведено крилаті Шевченкові слова з метою образного вираження висловлюваної думки та створення стилістично піднесеної тональності як контрасту до сатиричного звучання попередньої фрази: *«...Ціла велетенська надбудова типу Агропрому, відповідних відділів у райкомах і райвиконкомах віді-мре як непотріб. І, певно, буде, як геніально писав Шевченко, “в своїй хаті своя правда, і сила, і воля”»* (с. 7). Мовець наводить цитату з посиленням на автора, актуалізуючи при цьому поданий Кобзарем поетичний образ.

Інакше використано широко відомий афоризм Шевченка у вступному слові Ю. Мушкетика на пленумі правління Спілки письменників України при визначенні завдання майстрів слова у справі національного відродження: *«Іншого в нас немає, немає другої України й іншого Дніпра, а без них немає нас, нашої творчості, наших книг»* («Літературна Україна» від 19 квітня 1990 р.). Трансформування добре знаного слухачами вислову зі збереженням стрижневих компонентів загальної його семантики (мікрообрази неповторних України і Дніпра) зумовило ефект стилістичної підвищеності в поєднанні з заключною урочистістю, чого вимагала сама тема письменницької розмови.

У навчально-науковому підстилі той чи інший афоризм нерідко вживається у функції своєрідного зачину-образу до подальшого подання важливих у пізнавальному плані відомостей, сформульованих автором положень. *«Несколько лекций я намерен посвятить вопросу об отношении поэтических произведений к слову, — так починає О. Потебня першу лекцію з теорії словесності. І далі продовжує: — Говорят, все дороги ведут в Рим, но с точки зрения методической для удобства преподавания можно отдать предпочтение тому или другому пути»* [2: 464]. Аналогічну семантичну поєднаність із авторським текстом має афоризм Дж. Неру, використаний науковим співробітником Інституту напівпровідників АН УРСР М. Стріхою в дискусії про соцреалізм («Через правду життя до істинної культури» — круглий стіл «Прапора»: Прапор — 1989. — № 8. — С. 155): *«У будь-якому разі не можна обійтися без афоризму Неру “засоби спотворюють мету”. Це ще одна ілюстрація: мету можна вважати і реальною, і нереальною, але од того, які засоби обираєш, залежить усе»*. Афористику активно використовують не тільки представники гуманітарних наук, про що свідчить, зокрема, й останній приклад.

Використовування афористичних висловів, зокрема в усному мовленні, має творчий характер, починаючи вже з їх добору. Нестандартності вимагає і семантико-стилістичне включання афоризму в мовленнєвий контекст. Образна характеристика людини, предмета чи ситуації подається співрозмовникові (слухачеві) як відомий кадр, який може впливати на творчу уяву. Будучи ефективним засобом стилістичного увиразнення усного (писемного також) мовлення, афористичні вислови є «своєрідним каталізатором думки, прискорювачем процесу виникнення асоціацій та ідей» [5: 4]. Складність вивчення функціонального аспекту афористики полягає в тому, що афоризми є не тільки усталеними, формально незмінними знаками-кліше як одиниці одного з мовних рівнів, але й надслівними єдностями, фрагментами мовлення, орієнтованими на постійне семантико-стилістичне збагачування, тобто утвореннями динамічної смислової структури. Подані в цій статті спостереження дають підстави для виснов-

ку про те, що в системі мовних рівнів і в загальному алфавіті-словнику мови афоризмам належить власне місце.

Література

1. Античные теории языка и стиля / Под общ. ред. О. М. Фрейденберг. — М.; Л., 1936. — 344 с.
2. Пермяков Г. Л. Основы структурной паремиологии. — М., 1988. — 237 с.
3. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — 614 с.
4. Федоренко М. Т. Меткость слова: Афористика как жанр словесного искусства. — М., 1975. — 255 с.
5. Федоренко М. Т., Сокольская Л. И. Афористика. — М., 1990. — 415 с.

1992

Естетичний аспект розвитку мови: здобутки української поетичної фразеології та афористики

Якщо мову розглядати невідривно від творчості, на чому, зокрема, наголошував і що брав за основу всіх своїх філологічних студій Олександр Потебня, то аж ніяк не можна залишати поза увагою не лише коло питань про функціональну варіантність мовної системи, а й проблему мовного розвитку в цілому. Торкаючись цієї проблеми, Леонід Булаховський у монографічному дослідженні «Розвиток літературних мов» визначив головню мовно-літературний характер цього процесу і вказав на естетичну спрямованість поступу вербальної суспільної комунікації. Щодо системи української мови, то естетичні тенденції в її розвитку засвідчують насамперед такі відзначені вченим явища, як евфонізація висловлювання звуковими змінами та вдосконалення фрази.

Спілкування за допомогою мови постійно стикається зі змінністю світоглядних концепцій, наукової картини світу, а також із необхідністю творення нових виразових засобів. Основною творчою лабораторією як естетичної трансформації наявних у мові лексико-фразеологічних засобів образності, так і нагромадження нових образних одиниць, у тому числі семантично цілісних словосполук, фраз, надфразних єдинств, є поетична мова. Названі одиниці передають і закріплюють художню оцінку відтворюваної дійсності, що забезпечує їм також самостій-

ну естетичну вартість. У цій статті робимо спробу з'ясувати питання про формування образно-сміслових єдностей у мові нової української поезії та особливості їх функціонування як естетичних мовних знаків.

Наукове вивчення художніх засобів на рівні поетичної фразеології та афористики має здійснюватися, з одного боку, шляхом виявлення індивідуальних рис мовотворчості поета (що можна спостерігати частіше), з другого, через пізнання впливу мови художньої літератури, особливо поезії, на розвиток системи мови взагалі і в естетичному напрямі зокрема. Поетичні фразеологізми й афоризми мають тенденцію до відриву від ідіотилів і входження в систему виразових засобів літературної мови. Проблема зв'язку художньої мови з літературною, звичайно ж, не обмежується образно-смісловими єдностями, вона досить широка і складна, але важлива теоретично і практично, передусім в аспекті мовної культури. Щодо таких естетично позначених утворень, як поетичний фразеологізм та афоризм, то їхнє функціонування безпосередньо пов'язане з культурою мовлення.

Зауважмо, що поетичний фразеологізм має всі ознаки загально-мовного фразеологізму, так само здебільшого образного, однак його естетична якість є більш відчутною, актуалізованою. Це можна спостерігати на прикладах широко вживаних у художній сфері спілкування образів, а також побажальної формули з *роси і з води*, змістове наповнення і смисл яких поєднуються з естетично спрямованими оцінками. Так само художньою значимістю характеризуються численні мікрообрази фразеологічного типу на зразок сталої словосполучки *зів'яле листя*, що в поетичному стилі Івана Франка символізує нещасливе кохання і з цим символічним значенням стає елементом системи поетичномовних засобів. Подібні образи легко вилучаються з мови поезії як образно-сміслові єдності, що виражають важливий зміст в естетичному його сприйнятті. Фразеологічна їх семантика формується по-різному: взаємодією прямих і переносних значень лексичних компонентів із доповненням авторською оцінкою (*струни серця* — у ліриці В. Сосюри; *жити раз, але в огні* — у поезії Д. Павличка і т. ін.) чи спонтанним поєднанням слів-компонентів із послабленою знаковою функцією (на зразок образу *на відстані серця* — з лірики І. Драча). Проте поетичний фразотвір є не лише семантичним процесом, а й функціональним становленням відповідних виразів. При цьому вказівка на позамовне, що є основою в інших сферах спілкування, підпорядковується актуалізації власне мовного: у формі поетичного фразеологізму всі складники того, що означається, є значимими, актуальними, мовна форма тут самодостатня й не потребує підтримки позамовною дійсністю.

Афоризм як мовна одиниця має безпосередній зв'язок із комунікативною функцією мови і становить висловлювання, що лежить в основі

будь-якого вербального спілкування. Саме висловлювання необхідно вважати тією реальною одиницею мови, у якій певні словесні знаки, поєднуючись між собою, реалізують зміст думки й водночас дають напрямок смислового наповненню вираженого змісту. Однак афоризм не є звичайним висловлюванням, його комунікативна природа ускладнена тенденцією до знакового статусу в системі мови. Слід мати на увазі й те, що поетичний афоризм у зіставленні з іншими різновидами афористичних одиниць відзначається своєрідністю і відповідно функціонує в мовленні як особливий, естетичний знак. Порівняно з повчальними народними афоризмами (прислів'ями) і, особливо, логічними афористичними утвореннями в публіцистичних текстах поетичні афоризми подають потрібну думку з більш підкресленою художньою маркованістю й відчутнішою спрямованістю на індивідуалізацію образу. Зіставмо за названими вище ознаками, наприклад, прислів'я *«Згода буде, а незгода руйнує»* та афористично актуалізовану фразу з Довженкової публіцистики *«Тільки велике товариство здатне на подвиги»*, з одного боку, і поетичний афоризм Андрія Малишка *«Не боїться темних туч, хто не ламає в леті ключ»*, з другого. В усіх наведених афоризмах узагальнена думка має прозоре образне вираження, але тільки в останньому спостерігається притаманна віршованій мові, у тому числі поетичній фразеології та афористиці, самодостатність мовної форми, її самостійна естетична значимість.

Поетичні фразеологізми та афоризми так чи інакше пов'язані з формальним (парадигматичним) і глибинним (символічним) типами знакового уявлення. Семантичну основу художнього вислову становить особлива взаємодія трансформованих лексичних значень його компонентів, при якій актуальний вияв певного змісту обов'язково доповнюється віртуальним смислом і частин, і цілого. У власне семантичному плані творення поетичного фразеологізму та афоризму має як екстенсiональний, так і інтенсiональний аспекти. Звернення поета до відтвореного предметного чи уявного світу поєднується з визначенням зв'язку між обраними ним структурами та системою слів і словосполук. Естетично значимі надслівні утворення, якими є поетичні фразеологізми та афоризми, постають головним чином на ґрунті асоціативного образного переосмислення значень, властивого фігуральному мовленню, зокрема тропам.

Серед тропів, що реалізують експресивну та естетичну функції мови, провідна роль належить метафорі, значення якої передає нерозчленоване уявлення від суміщення ознак різних предметів і суб'єктивної оцінки тих ознак. Поширеним у поетичній мові є також метонімічний тип образного значення, що ґрунтується на суміжності предметів і передає суміщене враження від них як прилеглих просторово чи за

часом. Прикладом метафоричного образу, характерного для української поезії ХХ ст., може бути фразеологізоване утворення з лірики Павла Тичини *на струнах Вічності перебираю*, де предметна віднесеність із образом одинокої верби перекривається символічним означенням безконечності природи і творчості. Аналогічно формується художня семантика з відповідним смисловим спрямуванням і в афоризмі Василя Стуса *«Зболіле серце, як болід, в ночах лишає слід»* з метонімічним переносом в основі. Логічний зміст у поетичній фразеології та афористиці невіддільний від асоціативності уявлень і експресії, яким у семантико-смисловій структурі цих поетичномовних засобів, як видно з розглянутих ілюстрацій, належить надзвичайно важлива роль.

Естетично вартісні оцінні значення словосполучень і фраз художнього тексту, зараховуваних нами до поетичної фразеології та афористики, формуються не тільки на основі образних переносів у складі різноманітних тропів, а й з опорою на автологічне мовлення: при зіставленні конкретного та абстрактного, більш і менш узагальненого, певного і символізованого значень. Прикладами поетичної трансформації прямих лексичних значень можуть бути назви збірок віршів: *«Земля й вітер»* Павла Филиповича, *«Дорога під яворами»* Андрія Малишка, *«Пелюстки і леза»* Дмитра Павличка. Контекстуальна актуалізація (поняття «контекст» беремо в широкому розумінні) має місце також у семантико-смисловому становленні численних поетичних афоризмів на зразок Шевченкового *«І чужому научайтесь, Й свого не цурайтесь»* чи співзвучного йому *«Є скарби, допоки їх шукають»* — з лірики Ліни Костенко. Питання, яке ставив О. Потебня щодо появи прислів'я (як постає воно з найпростішого виразу окремого випадку), може бути віднесене і до процесу формування значної частини поетичних фразеологізмів та афоризмів. Відповідь на нього (вислів із прямим найближчим значенням при переході його в прислів'я — поетичний твір — стає алегоричним образом [див. 5: 526]) указує на характер надслівних образних утворень фразеологічного та афористичного типів, зокрема тих, які не мають безпосереднього зв'язку з тропікою. Функціональна образна позначеність (як, наприклад, у поетичному фразеологізмі *на рушничок стати*) зближує автологічні в основі структури з відповідними металогічними образами, що у свою чергу сприяє системній організації таких специфічних засобів художньої мови, як поетична фразеологія та поетична афористика.

Підсумовуючи сказане вище, зауважимо, що з лінгвістичного погляду творення образних одиниць надслівної будови слід розцінювати як конструювання з комбінацій словесних знаків різноманітних словосполук і фраз, які Фердінанд де Соссюр зараховував до важливих ланок мовного коду. Поетичномовні фразеологізми та афоризми в усіх їх

структурно-функціональних різновидах підтверджують справедливість зауваження Едварда Сепіра про те, що структура мови дозволяє таке поєднання понять, яке вражає вас як стилістичне відкриття. На цьому й ґрунтується та функціональна здатність, якої відповідні утворення набувають поза своїм контекстом, стаючи при цьому засобами поетичності мовлення.

Здобутки української поезії двох останніх сторіч, особливо на рівні афористики, наочно демонструють естетичний напрямок розвитку мови, що виявляється в появі та функціонуванні знаків суспільно важливої інформації в художньому її сприйнятті. Чимало поетичних афоризмів (і попередніх епох, і нашого часу) актуалізують духовно-моральні орієнтири, так необхідні для нашого сучасника: «*Блаженний муж на лукаву Не ступає раду*» (Тарас Шевченко); «*З усіх старших найстарша правда*» (Леся Українка); «*Красен труд, хоч рясен піт*» (Максим Рильський); «*Забудеш рідний край, тобі твій корінь всохне*» (Павло Тичина); «*Морозять душу пуга*» (Василь Стус); «*Пахне істиною хліб*» (Іван Драч); «*Поета очі — це вітчизни очі*» (Микола Вінграновський); «*Цінує розум вигуки прогресу, душа скарби прадавні стереже*» (Ліна Костенко); «*Якщо планету вище підійму, Вкраїна стане точкою опори*» (Петро Скунець) і т. ін. Вивчення афористичних надбань мови, як і поетичної фразеології, має здійснюватись у руслі відстоюваної Роланом Бартом «конотативної семіології» [1] — з переходом від аналізу статичного знака до аналізу динамічного процесу означування. При цьому власне семантика тісно переплітається зі стилістикою та лінгвопоетикою.

Суперечність між кодуванням та пошуком нових виразових засобів у мові взагалі, а в художній сфері спілкування особливо, є характерною ознакою мовного розвитку. Розглядаючи процеси втрати мовою зображальності та граматичної стрункості, О. Потебня підкреслив, що «мова в сучасному своєму вигляді є настільки ж твором руйнівної, скільки й відтворювальної сили» [5: 221]. Додамо до цього, беручи до уваги фундаментальні дослідження словесної творчості самим Потебнею, а також студії з проблем художньої мови численних його послідовників, що творче начало в розвитку мови превалює і що в динаміці мовної системи простежуються естетичні тенденції. Це підтверджують, зокрема, і наші спостереження над українською поетичною фразеологією та афористикою — цінним надбанням культури української мови.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.

2. Булаховський Л. А. Розвиток літературних мов // Вибрані праці: У 5 т. — Т. 1. — К.: Наук. думка, 1975. — С. 347–470.
3. Вейнрейх У. О семантической структуре языка // Новое в лингвистике. Вып. 5. — М., 1970. — С. 163–249.
4. Зорівчак Р. П. О. Потебня про фразеологічне багатство мови // Наукова спадщина О. О. Потебні і сучасна філологія: Зб. наук. праць. — К.: Наук. думка, 1985. — С. 179–189.
5. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М.: Искусство, 1976. — 614 с.

2000

Наріжні терміни радіології¹

Це незаперечний факт — до початку 90-х років ХХ століття, коли Україна стала незалежною державою й розпочалося видання наукової літератури українською мовою, україномовної радіологічної термінології не існувало. На теренах Української РСР радіологи користувалися російською мовою й російськомовною термінологією, а у випадках поодиноких публікацій фахової літератури українською використовували прості запозичення термінів з російської, перекладені не завжди вдало.

Незаперечним фактом є також те, що прогрес радіології впродовж її столітньої історії складався з технічних, технологічних, методичних і концептуальних здобутків учених, інженерів і лікарів здебільшого Західної Європи й Північної Америки, й тому цілком природно, що поняттєва система фаху творилась в оригіналі англійською, німецькою чи французькою мовами. Безперечно, домінували англійська та німецькомовна терміносистеми. Але після Другої світової війни німецька втратила своє значення мови міжнародного наукового спілкування, і єдиною міжнародною в науці стала англійська, роль якої як світової з появою й розвитком глобальної інформаційної системи Internet стала виключною.

Російськомовна радіологічна терміносистема творилась як запозичення головним чином із німецької, особливо в перші десятиліття історії фаху (до нападу Німеччини на СРСР). Причинами такої ситуації

¹ У співавторстві з І. Корнейко, А. Лазаром, В. Медведєвим, Д. Мечевим, М. Пилипенком, Л. Розенфельдом, В. Рогожиним, М. Спужаком.

були історичні та політичні чинники (наукові, економічні й політичні зв'язки Росії, а потім СРСР із Німеччиною).

В останні десятиріччя існування СРСР радянська радіологія як наукова дисципліна і як практичний фах технічно надто відставала від західної, а відповідно застарілою та неповною залишалась також і російськомовна радіологічна терміносистема, якою послуговувались усі радіологи великої держави. Зберігаючи в собі характерні риси німецькомовної термінології, ця терміносистема дещо відрізнялась від світової, якою стала англійська, а з часом розбіжності збільшувалися. Це спричиняло труднощі, інколи надто значні, при читанні та перекладі світової радіологічної літератури.

Своєрідність ситуації в українській радіології у 90-ті роки минулого сторіччя полягала в тому, що перед фахівцями постало завдання, передусім на рівні мовних аспектів фаху, засвоєння термінів, створюваних державною мовою, оскільки поняття складова була вже засвоєна, але на основі іншої мови. Нині, на початку нового десятиліття існування незалежної України, маємо достатні підстави стверджувати, що це завдання загалом успішно реалізоване, і засобом його розв'язання стало перекладання з англійської мови як світової й такої, що має найрозвиненішу термінологію галузі.

Цілком природно, що це абсолютно логічний і розумний напрямок термінотворення для української радіологічної терміносистеми, адже в такому разі максимально полегшується сприйняття світових досягнень фаху. А оскільки російськомовна термінологія створювалась як запозичення з німецької, то використання її як вихідної стало б фактично запозиченням запозичень.

Тривале вживання українськими радіологами російської термінології зумовило сприйняття останньої як рідної (а для багатьох в Україні російська мова рідна й насправді), і тому деякі цілком логічні й неминучі розбіжності між власне україномовною термінологією, створеною на базі англійської, і російськомовною сприймаються деkim з радіологів, а тим більше нефахівцями, як зазіхання на усталені одиниці рідної терміносистеми. Це відбувається на рівні підсвідомості, й тому не береться до уваги, що саме рідної терміносистеми фаху в Україні не було (бо не було сфери функціонування термінів).

Терміносистема кожного фаху має певну кількість термінів, які слід віднести до наріжних для цього фаху за ознаками вживання їх у всіх розділах спеціальності й побудови на їх основі багатьох похідних термінів.

Розгляд термінів, які ми маємо віднести до базових для нашого фаху, безумовно, слід розпочати з його назви.

Радіологія, медична радіологія, променева діагностика та променева терапія, діагностична радіологія, терапевтична радіологія, ядерна медицина, рентгенологія, рентгенодіагностика, радіаційна онкологія, радіаційна медицина, радіаційний захист, радіаційна гігієна — це далеко не повний перелік термінів, які фахівці вживають майже повсякденно в спілкуванні, навчальній і науковій літературі стосовно різних гілок своєї наукової й практичної діяльності. Що означає кожний із них, як співвідноситься з іншими і, нарешті, чи однаково ми сприймаємо їх зміст?

За визначенням [1], *радіологія (Radiology)* — галузь наукової медицини, яка стосується (dealing with) радіоактивних субстанцій і променистої енергії та використовує обидві — йонізуювальну (наприклад, ікс-промені) та нейонізуювальну (наприклад, ультразвук) — радіації для діагностики й лікування хвороб.

За [2], *радіологія* — вивчення (the study) радіоактивних субстанцій і випромінень (radiations) високих енергій (наприклад, ікс-променів, гамма-променів), головним чином (especially) їх використання в діагностиці й лікуванні.

Маємо визнати, що перше визначення повніше, й тому його слід прийняти для користування в українській радіологічній терміносистемі. З цього визначення логічно випливає:

1. Фах із назвою *радіологія* належить до наукової медицини, і тому зайве використовувати його назву з прикметником *медична*.

2. У межах фаху розглядаються питання використання в науковій медицині як йонізуювальних, так і нейонізуювальних видів випромінень, і, при збереженні в назві історичних коренів, це робить його відкритим для асиміляції в майбутньому нових можливих способів діагностики та лікування на основі променистої енергії.

3. Фах об'єднує діагностичні і терапевтичні технології, тобто променеву діагностику й променеву терапію, і тому термін *радіологія* є цілковитим синонімом назви наукової спеціальності *променева діагностика й променева терапія*.

Природний діалектичний процес інтеграції та диференціації в усіх гілках радіології, пов'язаний зі стрімким технологічним прогресом, наприкінці сторічної історії фаху розділив спеціальність на дві узагальнені субспеціальності: *діагностичну радіологію (Diagnostic Radiology)* та *терапевтичну радіологію (Therapeutic Radiology)*. Визначення цих двох термінів, вочевидь, не становить труднощів — для цього правомірно використати наведене визначення терміна *радіологія*, виключивши з нього уточнення, відповідно, *для лікування чи для діагностики*.

Ширшим, ніж *терапевтична радіологія*, є термін *радіаційна онкологія (Radiation Oncology)*, який визначається як «клінічна та наукова діяльність, спрямована на забезпечення допомоги (management) хворим

на рак (та інші хвороби) з використанням йонізуючої радіації, єдиної чи вкупі з іншими засобами, дослідження біологічних та фізичних основ променевої терапії та професійна підготовка в цій галузі» [5]. До діагностичної радіології як її складові відносимо *рентгенодіагностику*, *комп'ютерну томографію (КТ)*, *магнітнорезонансну діагностику (магнітнорезонансне зображення (МРЗ) — magnetic resonance imaging)*, *ультразвукову діагностику (УЗД)*, *термодіагностику*, *радіонуклідну діагностику*. За аналогією, до терапевтичної радіології слід віднести різні способи радіотерапії: *радіонуклідну терапію*, *телегамматерапію*, *ікс-терапію*, *нейтронну терапію*, *протонну терапію*, *бета-терапію* тощо.

Дещо не вкладаються в просту й начебто чітку схему поділу радіології на дві субспеціальності (діагностичну і терапевтичну радіологію) частини радіології, які отримали власні визнані у світі назви — рентгенологія та ядерна медицина. *Рентгенологія* визначається як «вивчення рентгенівських променів (ікс-променів) у всіх їх застосуваннях» [3], а *ядерна медицина* — це «гілка медицини, що пов'язана з використанням радіонуклідів у діагностиці й лікуванні хвороб» [1], або «клінічна дисципліна, стосовна до діагностичного, терапевтичного та дослідницького застосування радіонуклідів, включно з терапевтичним використанням закритих радіаційних джерел» [3]. Тобто *рентгенологія*, за визначенням, включає рентгенодіагностику та ікс-терапію, а *ядерна медицина* — радіонуклідну діагностику й радіонуклідну терапію. Отже, логічно впливає визнання правильним уживання терміна *рентгенологічне відділення* чи *рентгенологічний відділ* як назви тих відділень (відділів) лікувальних закладів, які оснащені як рентгенодіагностичними, так і ікс-терапевтичними апаратами (чи мають у своєму складі рентгенодіагностичні та ікс-терапевтичні кабінети). За аналогією, відділення, де проводять радіонуклідами як діагностику, так і терапію, мають називатися *відділеннями ядерної медицини*.

І ще один суто практичний висновок із прийнятого визначення радіології: терміни на зразок *рентгенорадіологічний відділ*, *рентгенологічні й радіологічні дослідження* тощо слід визнати такими, що нині позбавлені сенсу, й вилучити із вжитку.

В англійській радіологічній літературі широко вживаються два споріднені терміни *image* та *imaging*. Слово *image* означає «зображення, образ, картину», а слово *imaging* — «процес створення образу (картини) або метод чи спосіб, у який це здійснюється» [1]. Україномовними відповідниками цих термінів для радіологічної терміносистеми є *зображення (image)* і *зображення (imaging)*. З цими термінами створено багато похідних, зокрема, *ultrasound imaging* (*ультразвукові зображення* — спосіб зображення за допомогою ультразвуку, тобто це синонім *ультрасонографії*), *color flow Doppler imaging* (*кольорове доплерівське*

зображення плин), *fluoroscopic imaging* (флюороскопічне зображення — синонім *флюороскопії*), *magnetic resonance imaging (MRI)* (магнітно-резонансне зображення) — спосіб зображення, який використовує комбінування високого магнітного поля і радіохвильового відтворення для створення дво- і тривимірних зображень тіла людини [4]), *medical imaging* (медичне зображення — будь-яка процедура, за якої діагноз базується на реалізації та інтерпретації зображень; вміщує не тільки діагностичні зображення, але також інші методи, такі як мікроскопія, ендоскопія тощо [4]), *diagnostic imaging* (діагностичне зображення — сукупність усіх методів отримання *in vivo* зображень тіла людини в проєкційній та поперечній техніці з використанням ікс-променів, ультразвуку, магнітного резонансу й радіоізотопів [4], синонім *radiologic imaging*); *diagnostic radionuclide imaging* (діагностичне радіонуклідне зображення — зображальний спосіб, який базується на детектуванні випромінення (фотонів) радіоактивних засобів (радіофармпрепаратів), уведених у тіло людини; розподіл радіонуклідів в органах може бути використаний для продукування зображення в різні способи (проєкційні чи реконструйовані зображення); спеціальні способи: *сцинтиграфія*, *сцинтисканування*, *сканування всього тіла*, *ОФЕКТ*, *ПЕТ* [4]; визначення терміна відповідає змісту визначення іншого терміна — *радіонуклідна діагностика*, тобто це повні синоніми); *x-ray imaging* (ікс-променеві зображення — будь-які способи зображення, що використовують послаблення ікс-променів у тілі людини [4]; як видно — це синонім терміна *рентгенодіагностика*).

Визначення термінів, дані в [4], визнані як стандартні для європейської радіології, в тому числі для використання в комп'ютерних системах зв'язку, архівування і комунікації (телерадіологія).

Окремо варто зупинитися на терміні *magnetic resonance imaging (MRI)*, який в останні роки в англomовній літературі повністю заступив інший, використовуваний раніше, а саме *magnetic resonance tomography (MRT)* (магнітно-резонансна томографія). Новий термін *MRI* (магнітно-резонансне зображення) ширший за змістом, ніж *MRT*, оскільки охоплює нові технології використання високого магнітного поля й радіочастотних хвиль для створення образів не тільки зрізів (томографія) тіла людини, а й процесів (плин рідин), станів (гіпоксія тканин), енергообміну в структурах мозку тощо. Таким чином, застосування терміна *магнітно-резонансна томографія* може бути коректним тільки у випадках позначення методу відтворення такою технікою саме зрізів тіла людини. У більш загальних застосуваннях цієї техніки відтворення реальності в образах слід користуватися терміном *магнітно-резонансне зображення*.

Двома головними методами візуалізації діагностичної інформації про стан анатомічних структур тіла пацієнта в проєкційній (традиційній) рентгенодіагностиці є *рентгенограма*, або *рентгенівський знімок* (*x-ray film* — *ікс-променевий знімок*) і зображення в реальному часі на флуоресцентному екрані — *fluoroscopus* (*флюороскопія*). У російськомовній літературі для означення останньої використовують термін *рентгеноскопія*, що автоматично перекладалось (як і в усіх інших випадках) українською як *рентгеноскопія*. Вважаємо за доцільне в цьому випадку порушити традицію в ім'я, по-перше, істини, а по-друге, узгодження української радіологічної терміносистеми зі світовою, тобто англомовною, для того, щоб надалі не створювати непорозумінь при перекладі англійських радіологічних текстів українською. Що ж до істини, то цього боку проблеми ми торкнемося далі.

Інструментом, засобом, яким послуговується радіологія й від якою ця галузь медицини отримала свою назву, є *радіація* (*radiation*), *випромінення*. У [3] *radiation* визначається так: 1. Акт чи процес випромінювання. 2. Енергія, випромінена у формі хвиль або частинок. Таким чином, це визначення диференціює два поняття, які позначаються одним терміном *radiation*. В українській мові є два окремих відповідники для кожного з названих понять: *випромінювання* — акт чи процес викидання енергії; *випромінення* — енергія, випромінена у формі хвиль або частинок. На жаль, ця здатність української мови чітко розрізняти в окремих словах процес і його продукт (наприклад, *зображення* й *зображення*, *випромінення* й *випромінювання*, *опромінення* й *опромінювання*) ігнорується не тільки в побутовій мові (наприклад, у ЗМІ), а й науковій, і навіть у текстах законів (Закон України «Про захист людини від впливу іонізуючого випромінювання»).

До речі, в нормативному словнику [6] зафіксовано два термінологічні варіанти: *іонізуючий* та *іонізувальний*. Перша форма не властива українській мові, але, на превеликий жаль, саме вона, як бачимо, набула поширення. У тому ж словнику бачимо *автоблокувальний* (не *автоблокуючий*), *автоколивальний* (не *автоколиваючий*), *аглютинувальний* (не *аглютинуючий*), *альтернувальний* (не *альтернуючий*), *амальгамувальний* (не *амальгамуючий*), *асфальтувальний* (не *асфальтуючий*), *бавовнозбиральний* (не *бавовнозбираючий*), *бальзамувальний* (не *бальзамуючий*), *вимірювальний* (не *вимірюючий*), *бетонозмішувальний* (не *бетонозмішуючий*), *бетоноукладальний* (не *бетоноукладаючий*), *бомбардувальний* (не *бомбардуючий*), *бракувальний* (не *бракуючий*), *брикетувальний* (не *брикетуючий*). Цей перелік можна було б продовжити, але цього, певно, досить, щоб усім стало очевидно і зрозуміло, який варіант відповідає нормам української мови.

Крім двох синонімічних термінів *радіація* та *випромінення*, маємо також два близьких за значенням слова: *промені* й *проміння*. Нам здається доцільним, не виключаючи в частині випадків використання останніх термінів як синонімів перших, надати термінам *радіація* та *випромінення* узагальненого значення, а *промені* й *проміння* вживати з визначеннями конкретних видів радіації: *альфа-промені* (*альфа-проміння*) (*alpha-rays*), *анодні промені* (*anode rays*), *бета-промені* (*beta-rays*), *катодні промені* (*cathode rays*), *характеристичні промені* (*characteristic rays*), *пряме проміння* (*первинне проміння*) (*direct rays, primary rays*), *гамма-промені* (*gamma-rays*), *жорстке проміння* (*hard rays*), *непряме проміння* (*вторинне проміння*) (*indirect rays, secondary rays*), *розсіяне проміння* (*scattered rays*), *м'яке проміння* (*soft rays*), *ікс-проміння* (*рентгенівське проміння*) (*x-rays, roentgen rays*), *гальмівне проміння* (*braking rays, bremsstrahlung rays*).

Необхідно окремо зупинитися на *ікс-променях* (*ікс-промінні, рентгенівських променях, рентгенівському промінні*). Світова радіологічна література назву цих променів уживає виключно як *x-rays*. Ця обставина зумовлена не тільки суперечками навколо пріоритету відкриття ікс-проміння, а й — головним чином — посмертним побажанням В. Рентгена, викладеним у його заповіті, щоб відкрите ним випромінення не називали його ім'ям, що й виконують учені світу. Лише німецькомовна література з абсолютно зрозумілих причин (національний пріоритет!) уживає назву цього проміння за іменем В. Рентгена — *рентгенівське проміння* (*промені*). З німецької літератури цей термін увійшов до російськомовної терміносистеми, а з неї (знову автоматично!) — до українськомовної. Нам, маючи І. Пулюя як попередника В. Рентгена, дивно або навіть смішно копіювати цей термін із російської, а не світової літератури. Від терміна *рентгеновские лучи* походять *рентгенологія, рентгенодіагностика, рентгеноскопія, рентгенографія, рентгеноterapia, рентгеновський знімок, рентгеновське зображення, рентгеновський апарат, рентгеновський екран, рентгенодіагностический апарат, рентгенотерапевтический апарат, рентгеновська трубка* і т. ін. Ці терміни ми сприйняли разом із вивченням спеціальності й десятки років уживали, поки спілкувалися насамперед російською мовою. Знову ж виникає питання: чи треба зберігати традицію автоматизму перенесення термінів в українську з російської термінології, а не зі світової? Вважаємо, що наші російські колеги не мають ображатися, коли ми критично розглянемо ці терміни в процесі творення власних.

Так от, насамперед віддамо належне талантові В. Рентгена й наголосимо, що саме він подарував людству новий вид діагностики — *рентгенодіагностику* у вигляді *рентгенівського знімка* (*рентгенограми*). Ця обставина була настільки значною, що історія медицини тепер поділя-

ється на дві епохи: *дорентгенівську* і нинішню — *рентгенівську*. Але в природі не існує *рентгенівської трубки*. Є трубки Куліджа, Крукса, Пулюя, а трубки Рентгена — немає. В усьому світі пишуть — *x-ray tube* (*ікс-променева трубка*). Це справедливо щодо Крукса, Куліджа, Пулюя. В Україні це маємо пильнувати особливо.

В. Рентген не мав жодного відношення до лікувального застосування ікс-променів, тому треба вживати для цієї методики термін *ікс-променева терапія*, або *ікс-терапія*, що чудово вписується в наявний ряд термінів: *альфа-терапія*, *бета-терапія*, *гамма-терапія*, *нейтронна терапія*, *протонна терапія* тощо.

Аналогічні міркування змушують прийняти також терміни *флюороскопія* (замість *рентгеноскопія*), *флуоресцентний екран* (замість *рентгенівський екран*), *ікс-терапевтичний апарат* (замість *рентгенотерапевтичний апарат*). Як бачимо, це не дуже велика кількість відхилень від нашої іншомовної традиції.

Певний час у радянській радіологічній літературі точилася дискусія стосовно вживання терміна *доза* з додатком *радіації* чи *опромінення*. Такі суперечки пояснюються тим, що, як уже говорилося, *доза* є мірою не безпосередньо потоку проміння, а похідної від неї — поглинутої в речовині енергії. Тому правильним є вираз *доза опромінення*. До того ж, в англomовній літературі вживається *exposure dose*, що за змістом перекладається саме як *доза опромінення*. Більше того, *доза*, виміряна в повітрі як модельному середовищі, варіантно в англomовній літературі іменується просто *exposure*, тобто *опромінення*.

Але словосполучення *доза опромінення* чи російське *доза облучения* викликає деякий спротив сприйняття, тому що слово *доза* означає певну кількість чого-небудь, слово *опромінення* в українській мові означає завершений процес дії радіації, а *облучение* в російській мові — дія радіації безвідносно до завершеності чи незавершеності. З цих міркувань зрозуміло, що *доза опромінення* сприймається підсвідомістю як *доза процесу*, що є нонсенсом. Та все ж треба визнати правильним, а тому необхідним для загального вжитку словосполучення *доза опромінення*, зважаючи на те, що українське *опромінення* певно означає закінчену дію й *доза опромінення* має сприйматись як рівень дії радіації. Така позиція знімає ряд інших мовних (чи логічних) труднощів. Наприклад, як логічні сприймаються словосполучення *доза внутрішнього опромінення*, або *доза опромінення від інкорпорованих радіонуклідів*, тоді як *доза внутрішнього випромінення* й подібне позбавлене сенсу. Зважаючи на те, що *доза* означає рівень опромінення, а не кількість радіації, треба вживати терміни *низька доза* (не *мала доза*) та *висока доза* (не *велика доза*).

Вважаємо, що абсолютно доречно нагадати про необхідність чітко розрізняти терміни *опромінення* й *опромінювання*. Останній означає незавершений процес і, на превеликий жаль, у деяких публікаціях (і нерідко) не диференціюється з терміном *опромінення*. Таке зустрічаємо не тільки в популярній літературі, але й у науковій, і навіть в офіційних документах.

На закінчення традиційно запрошуємо всіх наших колег в Україні до конструктивної дискусії з приводу інших радіологічних термінів, які ще можуть викликати непорозуміння.

Література

1. Dorland's Illustrated Medical Dictionary. — 28th ed. — Philadelphia: W. B. Saunders Co., 1988.
2. New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language. — Lexicon Publications Inc., 1993.
3. Wilkins W. Illustrated Stedman's Medical Dictionary. — 24th ed. — Baltimore; London, 1982.
4. Standard Terminology on Computer Aspects of Diagnostic Imaging // Eur. Radiol. — 1995. — № 5. — P. 583–586.
5. Perez C. A., Brady L. W. Principles and Practice of Radiation Oncology. — 2nd ed. — 1992.
6. Орфографічний словник української мови / Уклад. С. І. Головащук, М. М. Пещак, В. М. Русанівський, О. О. Тараненко; АН України. — К.: Довіра, 1994.

2001

Українська радіологічна термінологія: історія, проблеми й перспективи¹ (уривки)²

Радіологія — галузь медицини, яка вивчає дію променистої енергії та радіоактивних речовин і їх використання для діагностики та лікування [1].

Історія радіологічної термінології, як і самої галузі, недовга: започаткування науки — кінець XIX сторіччя, коли були відкриті ікс-

¹ У співавторстві з М. Пилипенком, І. Корнейко, В. Рогожиним, Л. Розенфельдом.

² У нашому виданні вилучено ті фрагменти статті, які повторюють текст наведеної вище праці «Наріжні терміни радіології».

промені (1895 р.) та явище радіоактивності (1896 р.). Одразу ж після відкриття вони почали вживатися в медицині для отримання діагностичних зображень і лікування. Відправним моментом формування термінології галузі в міжнародному масштабі можна вважати Перший з'їзд німецьких рентгенологів (1905 р.), на якому було затверджено такі найменування, як *рентгеноскопія* та *рентгенографія*, які в подальшому стали моделлю для утворення інших термінів цієї терміносистеми в усіх європейських мовах.

Перші україномовні радіологічні терміни фіксуються медичними словниками, виданими на початку ХХ ст. Українській науковій термінології були властиві пуристичні тенденції, що, звичайно, відбилося й у радіологічній термінології: в словнику Галина знаходимо *радіочинний* (сучасне *радіоактивний*), *рентгеногляд* (сучасне *рентгеноскопія*), *рентгенування* [2]. Але, по-перше, терміни ці нечисленні, оскільки сама галузь тільки почала розвиватись, отже, говорити про існування системи термінів у той час ми не можемо. По-друге, незважаючи на намагання дотримуватися національних традицій, наявні терміни не є суто українськими: з одного боку, запозичена сама модель терміна, з іншого, вони скоріше гібридні, бо в них знаходимо як українські (-*огляд*, -*чинний*, -*ування*), так і запозичені (*рентгено-*, *радіо-*) елементи.

У пізніших виданнях тенденції до інтернаціоналізації більш помітні, але такі терміни наводяться паралельно з українізованими варіантами: *рентгеноскопія*, *рентгеногляд* — або з тлумаченнями: *радіофор*, *штучний радіоактивний засіб*; з'являються й самостійні інтернаціональні варіанти: *радіоактивність* [3]. Автори пізнішого видання відмовляються від дефінітивних термінів і залишають або тільки інтернаціональний (*рентгеноскопія*, *радіодерматит*), або гібридний та інтернаціональний (*радіотерапія*, *радіолікування*) [4].

Із середини 30-х до початку 90-х років термінотворча робота стала менш активною, кількість термінографічних видань зменшилася, поступово звужувалася сфера функціонування термінів. Для радіології (як і для медичної терміносистеми взагалі) властивий повний перехід до класичних моделей. У цей час поступово збільшується кількість радіологічних термінів у зв'язку з розвитком галузі. До обробки рентгєнівських зображень було залучено комп'ютерну техніку — з'явилася комп'ютерна томографія. Збільшився арсенал засобів отримання зображення: ультразвук, магнітно-ядерний резонанс, позитронна томографія. Але відсутність літератури з фаху та умов для спілкування спеціалістів українською мовою призвели до того, що протягом двох останніх десятиріч цього періоду в українській мові не існувало термінів, які б відбивали реальний стан розвитку науки. На жаль, в останні десятиріччя існування СРСР радянська радіологія як наукова дисципліна

й галузь медицини відставала від західної, отже, застарілою була й сама російськомовна терміносистема, якою користувались усі радіологи країни. Вона відрзнялася від світової терміносистеми, на розвиток якої протягом цього періоду впливали англійські країни (Велика Британія, США, Південна Африка), бо саме ці країни були на передньому краї в галузі радіологічних розробок. Унаслідок цього українська радіологічна термінологія має розвиватися в тісному зв'язку з англійською мовою.

З наданням українській мові статусу державної з'явилися умови для створення та розвитку радіологічної термінології: вийшла велика кількість медичних словників, які також містять радіологічну термінологію, витримав два видання словник термінів радіології [5; 6], видається «Український радіологічний журнал». Отже, для радіологічної термінології забезпечено і сферу фіксації, і сферу функціонування.

Проголошення незалежності України дало поштовх для створення термінології на національній словотвірній основі, особливо для тих галузей, які не мали термінології або в яких вона була розвинута недостатньо. Незважаючи на утвердження в українській мові греко-латинських засобів термінотворення (що сталося ще наприкінці 40-х років), знов було зроблено намагання побудувати сучасну термінологію на основі українського будівельного матеріалу, тобто продовжити традиції перших українських термінознавців, що можна проілюструвати прикладами з [7]: *рентгенвідбиток, рентгензнімок, рентгенобраз, рентгенограма; променестрах, променежах, променеляк, променебояння, променебоязність, променебоязнь, радіофобія; судиноопис, жиловображування, судиновображування, жиловопис, ангиографія*. Ця робота вирізняється послідовним намаганням авторів знайти якомога точніший український еквівалент російського терміна, побудованого на класичній основі, хоч, на наш погляд, саме завдяки численним варіантам ця робота менш систематизована, ніж перші українські термінологічні видання. Цей словник витримав уже декілька видань, але запропонована термінологія не прижилася. Короткість, одноманітність, відсутність конотацій, символність, великий словотвірний потенціал є тими причинами, завдяки яким класичні терміноелементи закріпилися в більшості розвинутих мов [8]. Для сучасної української мови такий спосіб утворення термінів, мабуть, оптимальний, що доведено термінологічною практикою, результати якої відбито в численних сучасних словниках, виданих різними термінологічними школами; а вихід академічного видання «Російсько-український словник наукової термінології: Біологія. Хімія. Медицина» [9] вирішив спір на користь греко-латинських терміноелементів та «розставив крапки над і» в цьому питанні. Таким чином, терміни, побудовані з греко-латинських терміноелементів, посіли тверді позиції в арсеналі терміносистеми медичної термінології.

Найважливіший здобуток цього періоду 90-х років — доведено, що українська мова може повноцінно обслуговувати науку, навіть її найсучасніші високотехнологічні галузі, в ній є потенціал для створення термінів усіх напрямів науки. Тепер ми маємо зосередити свою роботу на проблемах упорядкування та стандартизації терміносистеми: це, з одного боку, узгодження термінів у міжнародному плані, з другого, вдосконалення термінології з урахуванням законів української мови.

<...>

Цілком зрозуміло, що коли галузь швидко розвивається, то наявний у мові словотвірний потенціал може й не задовольнити потреби найменування нових понять, таким чином, можуть з'являтися нові моделі термінів: так, в англійській мові зараз досить поширені терміни-аббревіатури та терміни, до складу яких увійшли скорочені назви (наприклад, *CT, MRI* та їх похідні *CT appearance, abdominal CT, CT scan, PA chest radiographs, MR equipment, MR arthrography, non-contrast MRI scan*). Зараз такі форми активно запозичуються українською мовою, і хоч автори вживають такі назви більш обережно, з поясненням у тексті, можливо, що це тільки справа часу, бо тенденція утворення термінів за цим зразком уже існує. Отже, необхідним напрямком термінологічної роботи є уніфікація й упровадження термінів-аббревіатур та терміно-елементів-аббревіатур, які є зручними з того погляду, що зменшують довжину термінів-слів та кількість компонентів термінів-словосполучень, що цілком відповідає законам економії.

Таким чином, для української термінології необхідним є, по-перше, створення, по-друге, узгодження термінологічних стандартів. У цьому велику роль можуть відіграти не стільки дво- або багатомовні перекладні словники, скільки словники тлумачні, які поряд із перекладом містять дефініцію терміна. Запозичуючи або перекладаючи новий термін, необхідно привносити до мови не тільки його форму, а й той зміст, який укладено в мові-джерелі. Доцільним та своєчасним було б використання світового досвіду у сфері застосування в українській мові термінологічних стандартів, узгоджених із тими країнами, які визначають зараз розвиток цієї науки, що полегшить упровадження в Україні нових технологій, методик, інформаційних систем і, безумовно, сприятиме розвитку вітчизняної системи охорони здоров'я. Корисним може стати співробітництво з відповідними структурами Європейської асоціації радіологів та Асоціації радіологів Північної Америки.

Ще одна проблема української радіологічної термінології, а цілком можливо, що й більшості термінологічних систем, — її впровадження до сфери спілкування фахівців. Це — робота, яку треба розпочинати на етапі формування медика, зі студентської лави. Необхідним є не тільки опанування суми термінів та встановлення зв'язків із понят-

тевою галуззю; важливо також прищепити навички користування довідковою термінологічною літературою. Треба також ставити за мету узагальнення досвіду термінотворення, вміння аналізувати (тлумачити) значення терміна, виходячи з його лінгвістичної форми, а також синтезувати нові на основі відомого апарату складників.

Література

1. Dorland's Illustrated Medical Dictionary. — 28th ed. — Philadelphia: W. B. Saunders Co., 1988.
2. Галин М. Російсько-український медичний словник. Матеріяли до української медичної термінології. — К., 1920. — 186 с.
3. Кисільов В. Ф. Медичний російсько-український словник. — К.: Держвидав України, 1928. — 142 с.
4. Крамаревський В. О. Практичний словник медичної термінології. — Х.: Рад. школа, 1931. — 86 с.
5. Радіологічна термінологія / Уклад. М. І. Пилипенко, І. В. Корнейко. — Х.: НДІ мед. радіології, 1995. — 627 с.
6. Радіологічна термінологія. Українська, англійська, російська. — 2-ге вид., випр. і доповн. / Уклад. М. І. Пилипенко, Л. Г. Розенфельд. — Х.: ХНДІМР ім. С. П. Григор'єва, 1999. — 436 с.
7. Російсько-український словник. 7000 слів / О. Мусій, С. Нечай, О. Соколюк, С. Гаврилюк. — Умань, 1992. — 124 с.
8. Кияк Т. Р. Прагматичні аспекти стандартизації української термінології // Мовознавство. — 1993. — № 1. — С. 35–38.
9. Російсько-український словник наукової термінології: Біологія. Хімія. Медицина / Уклад. Вассер С. П., Дудка І. О., Єрмоленко В. І. та ін. / За ред. Л. О. Симоненко. — К.: Наук. думка, 1996. — 660 с.

2002

Проблеми перекладу медичної термінології¹

Останні десятиріччя ознаменувались активною працею в галузі термінознавства, але попри всі напрацювання в теоретичному й практичному аспектах, на наш погляд, недостатньо уваги приділялося питанням міжмовної взаємодії термінологій і міжмовної термінологічної еквівалентності в галузі медицини, особливо в зіставленні з європей-

¹ У співавторстві з М. Пилипенком, І. Корнейко.

ськими мовами, що має безсумнівну важливість для упорядкування й стандартизації в міжнародному плані української медичної термінології. Проблеми створення й упорядкування національної термінології повинні вирішуватися з урахуванням постійних зв'язків з іншими мовами [1: 17], отже, проблеми перекладу термінів мають завжди бути в полі зору дослідників разом із проблемами систематизації, стандартизації, кодифікації.

Щодо української медичної термінології, то тут є кілька факторів, які впливають на неї в процесі мовної взаємодії: це контакти із західноєвропейськими мовами, з одного боку, і з російською, з іншого. Таким чином, у своїй роботі ми маємо за мету розглянути проблеми встановлення еквівалентності на рівні терміна при контактах української мови з англійською й російською.

Терміносистема медицини інтернаціоналізована, що зумовлюється використанням багатьма мовами греко-латинського фонду як джерела словотвірних формантів. Кількість інтернаціональних термінів у медицині дорівнює приблизно 89% [2]. У такій ситуації переклад термінів здебільшого зводиться до знаходження відповідних одиниць у мові перекладу чи до утворення складного терміна з використанням арсеналу терміноелементів, які існують у мові.

Однак у деяких авторів створюється помилкове враження про «глобальність» цього правила, що переноситься на всі випадки вживання термінів греко-латинського походження. Практика ж свідчить про наявність у медичній термінології великої кількості «хибних друзів перекладача», тобто слів, які мають подібну форму, але різне значення [3; 4]. У такому разі термін класичного походження, який існує в одній мові, може створити враження про те, що подібний за формою і з тим же значенням термін існує в усіх мовах, і автори вдаються до його транслітерації, не підозрюючи про наявність інших варіантів.

Розгляньмо, наприклад, відомий нашим фахівцям-медикам термін *пропедевтика*. Він визначається як «вступний курс до клінічної дисципліни, який передбачає навчання методів клінічного обстеження хворого, семіотики хвороб і виховання професійних рис особистості лікаря на засадах медичної деонтології» [5: 378]. Ми широко користуємося ним, говорячи про *пропедевтичні дисципліни*, студенти-медики вивчають *пропедевтику внутрішніх хвороб* і *пропедевтику дитячих хвороб*, що зазначено в додатках до дипломів; медичні вищі навчальні заклади мають відповідні кафедри, видаються підручники з цими найменуваннями. Цей термін бере початок від грецького *propaideuo*, а двомовні медичні словники дозволяють перекладати його англійським *prope-
deutics* [6; 7]. Проте словники, видані у Великій Британії і США, не фіксують цього терміна, підручники, присвячені питанням діагностики

й симптоматики хвороб, не мають його в заголовках. Пошук у каталозі бібліотеки Оксфордського університету показав, що єдине наявне в ній англomовне видання — «Propedeutics of children's diseases» — не може вважатися показовим щодо цього, оскільки є перекладним із російської, опублікованим у Москві. Виникає закономірне питання: чи можемо ми вживати в документах і виданнях англійською мовою *propedeutics*, слово, яке англomовні автори не вживають? Наша думка однозначно негативна, у прагненні бути зрозумілими ми повинні вживати лексичний (термінологічний) фонд, наявний у мові. Група «хибних друзів» у медичній термінології досить велика, але ми не будемо далі зупинятися на них, тому що докладно це явище було розглянуто раніше [8].

Другою проблемою, що виникає в процесі перекладу термінології, є синонімія. Питання термінологічної синонімії не нові, свого часу вони досить активно порушувались у спеціальній літературі. Наявність синонімії в термінології свідчить про недостатню вивченість поняття [9: 49]. Синонімія перешкоджає виконанню термінологічною системою її основної функції — збереження та передавання інформації певної галузі знань, закріпленої в поняттях [10: 197]. В українському термінознавстві утвердилася думка про небажаність термінологічної синонімії та її неприпустимість у термінографії [11]. На необхідність усунення синонімії вказують як фахівці, так і мовознавці: у будь-якій галузі науки бажано репрезентувати інформацію в уніфікованій формі за допомогою чітко визначених формою та змістом термінів [12].

Незважаючи на небажаність явища, терміни-синоніми — об'єктивна реальність існування мови, що пояснюється низкою причин: становлення галузі знання, розроблення проблем різними школами, перекладу понять. В українській термінології ми зустрічаємо ще одну причину термінологічної синонімії — вона виникає в процесі перекладу. Розгляньмо таку пару термінологічних найменувань: *місцеворозповсюджений рак* — *місцевопоширений рак*, обидва ці терміни позначають захворювання, яке захопило не тільки окремих орган, але й поширилося на сусідні органи й тканини. Найвірогідніше, ці синоніми виникли в процесі перекладу з російської терміна *местнораспространенный рак*, оскільки словники не завжди точно визначають можливості вибору при перекладі, пропонуючи для *распространенный* варіанти *поширений* і *розповсюджений* без будь-якого пояснення [13]. Для нашого випадку варто було б обрати *поширений*, оскільки *поширюватися* позначає саме збільшення обсягів явища й відповідає природі захворювання.

Говорячи про синонімію, яка виникає в процесі перекладу, треба зупинитися й на такому явищі, як перенесення синонімії з однієї мови в іншу. Дотримуючись думки про небажаність синонімії, часто бездум-

но переносимо в українську мову недоліки інших терміносистем, хоча мали б скористатися нагодою для впорядкування своєї терміносистеми.

Прикладом можуть бути назви видів лікування в галузі онкології. Пухлини лікуються операцією (*хірургія*), опромінюванням (*радіотерапія*), фармацевтичними препаратами (*хемотерапія*), гормональними препаратами (*гормонотерапія*), препаратами, що модифікують імунітет (*імунотерапія*), які використовуються окремо чи в сполученнях із метою знищити злоякісні клітини. Декілька методів можуть уживатися водночас чи по черзі. Сполучення методів лікування отримали свої назви: говорячи про лікування, яке включає різні його види, автори називають його *комбінована терапія, комплексна терапія, поєднана терапія* (відповідно в російській мові *комбинированная терапия, комплексная терапия, сочетанная терапия*), саме в цьому джерело непорозуміння, оскільки терміни ці однозначно не визначені і їх по-своєму розуміє кожний автор. Це ми спостерігаємо як в українській, так і в російській терміносистемі й припускаємо, що до нас це прийшло саме під впливом російської мови. Отже, ми б наважилися внести свої пропозиції щодо наведення порядку у цій ділянці мови медицини.

Для лікування, яке поєднує в собі різні модальності (види), ми б залишили назву *комбінована терапія*. Дієслово *комбінувати* не заперечує можливості додавати до сполучення нові компоненти, тобто є відкритим, а іменник *комплекс*, від якого походить назва *комплексна*, має додаткові конотації, а крім того, компонент закінченості, завершеності. Ми вважаємо доречним залишити єдиний термін *комбінована терапія* для будь-якого комбінування (в англійській вживається *multimodality*), а від назви *комплексна терапія* відмовитися.

Сучасна хемотерапія — лікування за допомогою фармацевтичних препаратів — передбачає здебільшого вживання декількох засобів, отже, є *поліхемотерапією*, англійською вона зветься *combination chemotherapy*. Тож перекладач повинен бути пильним, аби не сплутати англійське найменування з українським *комбінована терапія*, а також англійським *combined modality therapy* (*комбінована терапія*, синонім *multimodality*), *combined radiochemotherapy*, *combined radiotherapy and surgery*, *combined radiotherapy and chemotherapy*.

Якщо різні види лікування йдуть один за одним, таку терапію доречно називати *послідовною*, а для випадку, коли вони застосовуються разом, водночас, із тих назв, які ми знаємо, найвдалішою вважаємо *синхронна*. По-перше, це слово не нове для наукових найменувань, по-друге, дві назви класичного походження добре поєднуються в одному словосполученні. У разі послідовного використання різних видів лікування значення має не тільки той факт, що вони йдуть один за іншим, а й послідовність: що за чим. Таким чином, *послідовна радіохемотера-*

нія та послідовна хеморадіотерапія вказують на порядок, а оскільки він має принципове значення, то, мабуть, це доречно врахувати в термінологічних найменуваннях. В англійській мові є назва *sandwich radio-chemotherapy* та *sandwich radiotherapy and surgery*, яка позначає особливу послідовність: хемотерапія — хірургія — хемотерапія, наприклад.

Радіотерапія та хемотерапія направлені на зруйнування пухлини, але також призводять до небажаних проявів, отже, для послаблення сторонніх ефектів, запобігання ускладненням основної терапії чи їх лікування також уживають додаткових заходів, для яких пропонуємо назву *супровідна терапія* (в англійській мові йому відповідає *concomitant*). Деякі автори називають її *супутня*, але ця назва несе в собі елемент випадковості, тоді як прикметник *супровідний* говорить про активну цілеспрямовану дію.

Насамкінець зупинімося ще на одній проблемі, що виникає в процесі мовних контактів, — розширенні значення терміна в одній з мов за рахунок додаткових конотацій. Так, англійське найменування *office* у терміносистемі медицини має значення «приміщення, де надаються медичні послуги» [14]. Це реалія приватної медичної практики таких країн, як США, Велика Британія, де лікар має окреме приміщення для прийому хворих, виконання деяких досліджень і маніпуляцій, роботи допоміжного персоналу. Зіставлення з нашою реальністю показує, що слову *office* у цьому значенні відповідає *кабінет, амбулаторія*. Популярне зараз українське *офіс* має значення «приміщення фірми», воно набуває додаткових конотацій, що роблять небажаним його вживання в контексті надання медичних послуг. Схожий випадок з англійським терміном *prophylactic*, що походить від *prophylaxis* (заходи, які запобігають розвитку чи поширенню захворювань), однак термін *профілактична медицина* бажано перекладати англійською *preventive medicine* (що й відбито в довідкових виданнях [14]), оскільки *prophylactic* має сленгове значення «презерватив».

Ми розглянули деякі проблеми, які виникають у процесі перекладу медичної літератури, а саме проблеми встановлення еквівалентності на рівні термінологічних найменувань. Численні недоречності, які зустрічаються в літературі, свідчать про недостатню увагу до викладених нами питань із боку перекладачів, редакторів, термінознавців. Усе викладене вище, на нашу думку, вимагає обов'язкового врахування в практиці перекладу наукової літератури, двомовної термінографії, викладання іноземних мов.

Література

1. Англо-русский медицинский словарь / Ажжигитов Г. Н., Бенюмович М. С., Чикорин А. К. — М.: РУССО, 1996. — 608 с.

2. Большой русско-английский медицинский словарь. — М.: РУССО, 2001. — 704 с.
3. Дубичинский В. В. Лексические параллели. — Х.: Харьковское лексикограф. общ-во, 1993. — 152 с.
4. Корнейко І. В. Труднощі перекладу інтернаціональної термінології (українсько-англійські лексичні паралелі в мові медицини) // Викладання мов у вузі на сучасному етапі. Міжпредметні зв'язки. — Вип. 6. — Х., 2002. — С. 224–229.
5. Перерва В. М. О принципах и проблемах составления словаря терминологических словарей // Проблематика определения терминов в словарях различных типов. — Л.: Наука, 1976. — С. 195–201.
6. Російсько-український словник наукової термінології: Біологія. Хімія. Медицина / Уклад. Вассер С. П., Дудка І. О., Єрмоленко В. І. та ін. / За ред. Л. О. Симоненко. — К.: Наук. думка, 1996. — 660 с.
7. Склад і структура термінологічної лексики української мови / Ред. А. В. Крижанівська. — К.: Наук. думка, 1984. — 193 с.
8. Суперанская А. В., Подольская И. В., Васильева Н. В. Общая терминология: Вопросы теории. — М.: Наука, 1989. — 246 с.
9. Чернявский М. Н. Краткий очерк истории и проблем упорядочения медицинской терминологии // Энциклопедический словарь медицинских терминов: В 3 т. / Гл. ред. Б. В. Петровский. — М.: Сов. энциклопедия, 1983. — Т. 3. — С. 410–425.
10. Шахрай О. Б. «Ложные друзья» переводчика // Вопросы языкознания. — 1955. — № 2. — С. 107–111.
11. Шлихта М. И. К вопросу о путях интернационализации научной терминологии (на материале медико-биологических терминов) // Вопросы словообразования в индоевропейских языках. — Томск: Изд-во Томского ун-та, 1976. — С. 101–111.
12. Энциклопедический словарь медицинских терминов: В 3 т. / Гл. ред. Б. В. Петровский. — М.: Сов. энциклопедия, 1983. — Т. 2. — 448 с.
13. Hyde L. The McGraw-Hill Essential Dictionary of Health Care. A Practical Reference for Health Managers. — N. Y.: Mc-Graw-Hill Book Company, 1988. — 468 p.
14. Richards J. C., Platt J., Platt H. Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics. — Harlow: Longman, 1999. — 423 p.

Усталені звороти з лексичним компонентом на позначення кольору в українській загальномовній та діалектній фразеології¹

Дослідження семантики фразеологічних одиниць за лексичними компонентами в українському мовознавстві стало традиційним. Відповідні студії важливі як для пізнання механізму творення властивого фразеологізмам цілісного надслівного значення, так і для виявлення трансформаційних можливостей у сфері лексики. У цьому плані значний інтерес становить шар стійких мовних зворотів із кольороназвами в їхньому складі — словами, що відзначаються багатством семантичних наповнень і як продуктивні форманти мовної картини світу посідають помітне місце в означальному просторі національної культури.

Наше розуміння фразеологічної семантики ґрунтується на усвідомленні не лише її своєрідності, а й особливого зв'язку із семантикою фразотвірних елементів. У структурі фразеологізму відбувається «деактуалізація компонентів, які різною мірою втрачають предметну (денотативну) направленість» [1: 16], але це зовсім не означає повної втрати останніми своєї семантичної сутності й слівності [див. 2]. Думка про те, що, стаючи компонентом фразеологічних одиниць, лексеми зберігають ознаки слова (її дотримуються, зокрема, такі відомі фразеологи, як В. Мокієнко та В. Ужченко), знаходить серед науковців усе більше прихильників. Справді, як у розчині, з яким досить часто порівнюють цілісне значення фразеологічного звороту, наявний солодкий або солоний смак як суттєва ознака відповідно цукру чи солі, так і у фразеологічній семантиці залишаються сліди значень слова — прямого, переносного, асоціативного, символічного тощо.

Оскільки лексичний компонент фразеологізму «наслідує основні ознаки образу-прототипу», а система мовних образів «втілюється у фразеологію... й вербалізується в ній набором образних компонентів» [3: 79], доцільним видається нам уживання терміносполук «образний конкретизатор» і «образний визначник», якими користується ряд дослідників (А. Івченко, В. Ужченко, Д. Ужченко). Лексика, що номінує кольори, в українській мові характеризується широким спектром конотацій, яким належить важлива роль у формуванні фразеологічної семантики. Трансформація переносних лексичних значень у семантичній структурі фразеологізму є одним з основних чинників фразеотворення і свідчить про динаміку образної системи мови.

¹ У співавторстві з Г. Губаревою.

В українській фразеології одиниці з компонентами, що є найменш-вваннями кольорів, становлять помітну групу й відзначаються певними особливостями трансформації означальної семантики в процесі формування надслівних значень фразеологічних зворотів. Фразеологічні словники фіксують значну кількість таких одиниць, що належать до різних ділянок семантичного простору мови. Наприклад, фразеологізми з колірним компонентом *білий*: *біла ворона*, *біла гарячка*, *біла пляма*, *білим світом нудити* (У 1984, I: 55), *видати чорне за біле* (там само: 89), *зав'язати білий світ* (там само: 192), *серед білого дня*; *казка про білого бичка* (*про білу козу*), *біла* (*панська кістка*), *білий як молоко*, *як голуб білий* (*сивий*), *білий мов крейда* (*глина*, *стіна*), *білий як полотно*, *білий як хустка*, *як біль білий* (ВП 2000: 32). Найповніший на сьогодні «Фразеологічний словник української мови» фіксує близько тридцяти фразеологізмів із цим компонентом, серед яких є такі: *біле золото* (ФСУМ 1993, I: 29), *на світ білий не дивитися*, *прощатися з білим світом*, *від білого світу до темної ночі*, *ловити білі метелики*, *білими нитками шитий*, *до білого волосу*, *до білого снігу* (ФСУМ 1993, I: 30). Зауважмо, що майже всі наведені фразеологічні одиниці упорядники визначають за компонентом *білий*. Виняток становлять лише кілька фразеологізмів у словнику Г. Удовиченка: *зав'язати білий світ*, *серед білого дня*, *чорним по білому*. Перші два визначено за іменниковими компонентами, останній — за словом *чорний*. Так само за компонентом *чорний* подано відповідну фразеологічну одиницю *видавати біле за чорне* і в словнику В. Ужченка, Д. Ужченка (УУ 1998: 215). Це, до речі, єдиний помічений нами випадок подання цими авторами фразеологізмів за компонентом-кольороназвою.

Поряд із компаративними зворотами, якими передається звичайно високий ступінь колірної ознаки (білості), маємо в ілюстративному ряду фразеологічні одиниці з різними значеннями компонента *білий* як форманта цілісного значення звороту: «світлий» світ, «помітний серед темних кольорів» (*ворона*, *нитка*), «благородний, належний благородному» (*кістка*), «чистий, незаповнений» (*пляма*) та ін. У семантично не сполучуваній фразеологічній єдності *біла гарячка* імпліцитно присутнє значення «блідий» (такий вигляд зазвичай має хвора людина), а в ідіоматичному вислові *казка про білого бичка* (*про білу козу*) зі значенням «беззмістовне повторювання» (пор. приказку *після тієї та знов тієї*) компонент *білий* значною мірою десемантизується й присутньо не впливає на семантику фразеологізму. Його наявність зумовлена, очевидно, прототипом — вільним словосполученням здебільшого саме з цим компонентом.

Продуктивним в українському фразеотворенні є колірне означення *чорний*, що формує надслівну образну семантику властивими йому переносними значеннями подібно до розглянутого вище лексичного

компонента *білий*, з яким воно пов'язане антонімічними відношеннями, у тому числі на рівні символіки. Чорний колір в образному уявленні українців здебільшого є символом неясності, непрозорості, темних сил, тяжких випробувань, прихованості справжніх намірів. Переважно такими символічними значеннями характеризується образний визначник *чорний* у фіксованих словниках фразеологізмах: *на чорну годину* (У 1984, II: 46), *пробігла чорна кішка* (там само: 164), *про чорний день* (там само: 171), *тримати у чорному тілі* (там само: 231), *чорна душа*, *чорна невдячність*, *чорне діло*, *чорний хід* (там само: 255); *чорна доля*, *чорна пляма*, *чорна смерть*, *як хмара чорна*, *чорне золото*, *чорний віл на ногу наступив*, *чорний ворон*, *у роті чорно*, *чорної пам'яті* (ФСУМ 1993, II: 950); *подавати (виставляти) у чорному світлі*, *ходити в чорному*, *ходити чорно* (ВП 2000: 847). Щодо двох останніх прикладів, значення смутку, печалі в їхній семантичній структурі йде від народно-поетичної традиції вживання епітета *чорний* насамперед із такою образною семантикою.

Фразеологія української мови має у своєму складі одиниці з лексичними компонентами, що належать до найменувань практично всіх основних кольорів, а також деяких їх відтінків (наприклад, *рожевий*). Відповідним кольороназвом як формантам цілісного фразеологічного значення властива образність, переносність. Аналізуючи семантику таких фразеологізмів, слід зважати, зокрема, на розмаїту символіку кольорів, що прямо чи опосередковано відбита в загальному значенні багатьох фразеологічних одиниць. Розгляньмо кілька прикладів: **червоний** — *пускати червоного півня* (У 1984, II: 118), *проходити червоною ниткою* (там само: 170), *червоний (вогняний) півень* (УУ 1998: 146), *аж червоні огні в очах* (ФСУМ 1993, II: 946), *розжарити до червоного*, *розпекти до червоного жару* (ВП 2000: 274); **зелений** — *зелена вулиця*, *зелена неділя*, *зелені свята* (У 1984, I: 223); *зелений змії*, *до зелених віників* (ФСУМ 1993, I: 332); *молодий та зелений*, *молоде-зелене* (УУ 1998: 113); **синій** — *синій птах* (*синя птиця*) (УУ 1998: 160); *за синім морем* (ФСУМ 1993, II: 805), *синя панчоха* (там само: 806); **жовтий** — *жовта преса* (ВП 2000: 306); **рожевий** — *у рожевих фарбах*, *дивитися крізь рожеві окуляри*, *дивитися крізь рожеву призму*, *рожеві мрії*, *бачити в рожевому світлі* (ФСУМ 1993, II: 743). Не в усіх наведених вище сталих зворотах компонент на позначення кольору трансформується однаково. В одних із них базовий іменник узагалі має пряме значення (*неділя*, *свята*, *преса*), а образним конкретизатором і визначником водночас є саме компонент із переносним значенням колірної ознаки. В інших — образним конкретизатором є іменник (*вулиця*, *змії*, *море*, *нитка*, *півень*, *панчоха*), а визначником — його характеристика за кольором на основі певних асоціацій та символів. Поєднання прямого і переносного значень можна вбачати в іменникових ком-

понентах *світло, окуляри, призма*, означення яких за рожевим кольором формує образність зворотів у цілому. Для атрибутивної сталої сполуки *молодий та зелений* характерне розрізнення базової прямої ознаки, за якою подають цей фразеологізм В. Ужченко та Д. Ужченко, конотативної колірної ознаки, що служить за образний визначник в інших авторів (І. Вирган, М. Пилинська).

Наші спостереження над діалектною фразеологією, фіксованою в деяких словниках (див.: ЮІ 1993, П 1996, УУ 2002), свідчать про спільну основу загальнономовного та ареального фразеотворення, зокрема й щодо участі в ньому лексем на позначення кольору. Семантичні трансформації відповідних компонентів є аналогічними: збільшення чи рідше зменшення інтенсивності ознаки та контрастне зіставлення (передусім у порівняльних зворотах), переведення денотативного значення на рівень відсильного, посилення конотативних значень, образності, символічності. Наприклад: *білий як смерть*, Львів. — дуже блідий (ЮІ 1993: 139); *жовтий як віск*, Львів. — про хвору, виснажену людину (там само: 26); *білий (чорний) мов циганська литка*, Полт. — дуже брудний (там само: 83); *білий як циганський сир*, Київ. — чорний, дуже брудний (там само: 135); *білий як лунь*, Полт., Харк. — зовсім сивий (там само: 86); *біленька як нитка*, Сум. — про білолицю дівчину (там само: 101); *голий як руда миша*, Черніг. — дуже бідний; *згинув (пропав) як руда миша*, Хмельн. — безслідно зник; *розійшлися як руді миші*, Полт. — у тому ж значенні (там само: 92); *позеленів як пуп*, Сум. — дуже змерз (там само: 123); *красива як вівця сива*, Харк. — про невродливу стару жінку (там само: 23); *чорноброва як риже теля*, Белг. — про руду дівчину (там само: 150); *червона як калина*, Волин. — про вродливу дівчину (там само: 63); *до білих віників* (УУ 2002: 50), *до синіх (червоних) віників* (там само: 51) — дуже довго; *до білих мух* — з тим самим значенням (там само: 164); *зелень пузата* — пустун (про дітей) (там само: 105); *з зеленою мухою в носі* — хитрий, насмішкуватий (там само: 164); *у голові синій туман* — хто-небудь дурний (там само: 234); *білої кобили сон* — нісенітниця (там само: 124); *купити білі тапки* — померти (там само: 229); *напитися молока з-під чорної корови (кобили)* — стати скаженим, сердитим (там само: 124); *дивитися самим білим* — буди дуже сердитим, розгніваним, поглядати неприязно (там само: 33); *з жовтою карткою* — недоумкуватий, дурнуватий, божевільний (там само: 113); *білий, як іній* — про дуже бліду людину (П 1996, II: 26); *біла, як кристаль* — про чистоту людської душі (там само); *посинів, як буз* — хто посинів від холоду або погано виглядає (там само: 245). У наведеному ряду сталих зворотів, узятих упорядниками словників з мови певних ареалів, можна визначити моделі співвідносності, які характерні для загальнономовної фразеології. Компоненти на позначення кольору тут

виконують означальну функцію, хоч і зазнають семантичних змін та набувають у багатьох випадках образності, символічності.

Окремі діалектні фразеологізми аналізованого різновиду мають варіанти загальнономовних семантичних відповідників без колірною компонента. Порівняймо: *сто куп чортів і сіра свита в додачу* та *сім мішків гречаної вовни* — нісенітниця (УУ 2002: 140). Хоча слід зауважити, що означенню *сіра* в цьому випадку належить допоміжна роль, і його не вважаємо образним виразником у структурі відповідного фразеологічного звороту. У деяких ареальних сталих висловах наявні варіанти означення, як, наприклад, у поданому вище фразеологізмі *білої кобили сон* (в українській мові загальноновживаним є варіант *рябої*).

Суто діалектний характер мають, зокрема, ті вислови, які пов'язані з ситуаціями й реаліями певної місцевості чи певного середовища, де саме компоненти-кольороназви й фіксують те «своє» значення, стаючи при цьому своєрідними відмикачками для розшифрування фразеологічної семантики. Такими є кілька фразеологізмів із компонентом *білий* у словнику східнословобожанських говірок Донбасу: *Біла гора* — божевільня (УУ 2002: 69), *поїхати на Білу гору* — збожеволіти (там само: 72); *з Білої гори (втік)* — пришелепуватий, розумово неповноцінний (там само: 70); *пора на Білу гору* — хто-небудь пришелепуватий, дурнуватий (там само: 88). Компонент *Біла гора* набув переосмислення, пов'язаного з тим, що на цій горі розміщена психіатрична лікарня (м. Сватове). «Донбаський колорит» убачаємо в оригінальних образних зворотах, що характеризують пияків та ступінь сп'яніння: *білий орел* (УУ 2002: 177), *синій у каліку* (там само: 88). Важливі реалії шахтарського краю відбито в утворених на основі синекдохи фразеологізмах із компонентами-кольороназвами: *біла каска* — начальник дільниці, *голуба каска* — директор шахти (УУ 2002: 144). Належність до емігрантського українського середовища передають порівняльні звороти *ясний, як шварц*; *ясне, як шварц* — про непривітну людину (П 1996, II: 297). Основне значення в цих зворотах заперечується порівнянням (*шварц* — чорний, нім.), і на цій основі формується загальна фразеологічна семантика.

Наші спостереження дають підстави для висновку про те, що як у загальнономовній, так і в діалектній фразеології наявна велика кількість сталих зворотів, семантика яких пов'язана з колірним компонентом і в прямих їх значеннях, і в значеннях переносних. Відповідні фразеологізми певного ареалу функціонують здебільшого як стилістичні засоби. Набуття ними, як і взагалі діалектизмами, загальнономовного статусу, входження їх до мовної системи зумовлюються в основному екстралінгвістичними чинниками. Мова приймає насамперед ті утворення фразеологічного рівня, які пов'язані із семантико-стилістичними лакунами і розширюють систему виразових засобів української фразеології.

Література

1. Ужченко В. Д., Авксентьев Л. Г. Українська фразеологія. — Х., 1990.
2. Ужченко В. Д. Внутрішня форма фразеологізму в зв'язку з внутрішньою формою слова // Мовознавство. — 1993. — С. 23–30.
3. Ужченко В. Д. Семантичний центр фразеологізму — образний конкретизатор — образний виразник // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. — 2001. — № 3 (35). — С. 77–83.

Джерела та їх умовні позначення

- Вирган І. О., Пилинська М. М. Російсько-український словник сталих виразів. — Х., 2000. — ВП 2000.
- Удовиченко Г. М. Фразеологічний словник української мови. — К., 1984. — Т. 1, 2. — У 1984, I, II.
- Ужченко В. Д., Ужченко Д. В. Фразеологічний словник східнослов'янських і степових говірок Донбасу. — Луганськ, 2002. — УУ 2002.
- Ужченко В. Д., Ужченко Д. В. Фразеологічний словник української мови. — К., 1998. — УУ 1998.
- Українські приповідки / Зібрав В. С. Плав'юк. — Т. 2. — Едмонтон, 1996. — П 1996.
- Фразеологічний словник української мови / Уклад. : В. М. Білоноженко, В. О. Винник, І. С. Гнатюк та ін. — К.: Наук. думка, 1993. — Кн. 1, 2. — ФСУМ 1993, I, II.
- Юрченко О. С., Івченко А. О. Словник стійких народних порівнянь. — Х., 1993. — ЮІ 1993.

2004

Фразеографічні набутки «Словаря української мови» за редакцією Бориса Грінченка

У передмові до першого великого тлумачно-перекладного словника української мови, виданого в Києві протягом 1907–1909 років, Б. Грінченко назвав цю знаменну для вітчизняної лексикографії працю «першої ступеню по пути создания научного украинского словаря» [I: I, XXIII] і кваліфікував її призначення як «точку опори дальнїйшей

работъ въ томъ-же направленіи» [там само]. За сто років від початку публікування словника зроблено дуже багато в справі створення української наукової мови, особливо щодо опису й унормування лексичного та фразеологічного її складу. Значення «Словаря української мови» за редакцією Б. Грінченка на цій важливій ділянці української лінгвістики важко переоцінити.

Редактор у згаданій передмові нарікав на недостатність матеріалу для подання повної української фразеології й зауважував про те, що чимало сталих словосполук залишилося поза словником. Проте слід відзначити респектабельність використаних укладачами Словаря фразеографічних джерел. Це, зокрема, такі відомі на той час зібрання: Словарь Малороссійських ідіомовъ. Составилъ Николай Закревскій. — М. 1861 (Старосвѣтскій бандуриста. Книга третія); Українські приказки, прислів'я и таке инше. Збірники О. В. Марковича и других. Спорудив М. Номис. Спб. 1864; Нова збирка народнихъ малоруськихъ приказокъ, прьслівьивъ, помовокъ, загадокъ и замовлянь. Впорядкувавъ М. Комаровъ. Од. 1890; Галицько-руські народні приповідки. Зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко. Вип. 1 (А – Відати) [т. Х-й «етнографічн. збірника» Наук. т-ва ім. Шевченка]. Л. 1901. Назви відповідних джерел народної фразеології подаємо за відбитою упорядниками Словаря орфографією та прийнятими на той час бібліографічними правилами, що наочно показує динаміку українського правопису з другої половини ХІХ ст. до початку ХХ ст. та відмінності попередніх і сучасних позначень у бібліографії. Водночас маємо змогу зайвий раз пересвідчитись у тому, що певні правописні впровадження, які дискутуються сьогодні, аж ніяк не можуть стати на заваді повноцінному спілкуванню з попереднім етапом розвитку писемної мови, що виставляють за аргумент противники внесення змін до нинішнього українського правопису. Головне, на що звертаємо увагу фразеологів, полягає в оцінці живомовних зібрань М. Закревського, М. Комарова, М. Номиса, І. Франка як відносно багатого фразеологічного матеріалу, що дозволив Б. Грінченкові та його співавторам дати користувачам словника достатнє уявлення про своєрідність і безмежність скарбів української фразеології. Зауважмо, що укладачі Словаря не обмежувалися названими власне фразеологічними джерелами, а й широко використовували художню літературу, фольклорні матеріали й навіть діалектні записи.

Словник за редакцією Б. Грінченка не тільки давав змогу сучасникам зіставляти словниковий запас української і російської мов, а й закладав основи фахової систематизації української лексики та фразеології. Фразеологічний матеріал у ньому досить багатий і різноманітний. Тільки в першому томі ми виявили понад 600 фразеологізмів різної семантичної структури й неоднакового функціонального навантаження.

Більшість із поданих фразеологічних одиниць належать до народнорозмовних. Важливим є те, що упорядники звичайно посилаються на джерело, з якого взято фразеологічну сполуку, і нерідко ілюструють тлумачення своєрідним уживанням у народній мові, паспортизуючи діалектну базу відповідного використання. Так, наприклад, узятий зі збірника М. Комарова фразеологізм *на відгалі* пояснено як *на досугъ, во время отдыха* й доповнено співвідносним фразеологізованим контекстом уживання базового його компонента: *На овес нема й відгалу*, переклад якого *На овесъ постоянный спросъ* містить позначку-скорочення *Борз. у. (Борзенскій уѣздъ)*. Отже, цим досягалась об'єктивність опису поданого матеріалу, підтверджувалась його вірогідність.

Значна кількість фразеологічних одиниць, поданих у Грінченковому словнику, функціонує в сучасній українській літературній мові і знаходить відбиття в новітніх фразеографічних працях. Це, зокрема, фразеологізми на позначення лінії, неробства: *баглаї бити, баглаї напали, байдики бити*; на позначення беззмістовних, пустопорожніх балачок, словесних дурниць: *беляндраси точити, банелюки плести*; на позначення залищань, загравань: *бісики пускати*; на позначення того, що веде до поганих наслідків: *вилазити (вилізти) боком*; на позначення сильного побиття: *бебехи відбити (надсадити)* і т. ін. Деякі з фіксованих упорядниками Словаря фразеологізмів різняться від описуваних сучасними лексикографами структурно чи й семантично, що деякі мовознавці пов'язують із процесом унормування сталих сполук. Так, наприклад, варіант академічного Фразеологічного словника *грязти голову* протиставляється як нормативний наявним у Словарі варіантам із компонентами *їсти, жувати* [див.: 2: 141]. Не заперечуючи подібного розуміння відмінностей, звернімо увагу на можливість сприйняття (а відповідно й функціонування) окремих із давніших форм саме як варіантів. Прикладів збігу варіантних фразеологізмів Словаря і сучасних словників (див., зокрема: *витрішки їсти, ловити, купувати, продавати*) можна навести чимало.

У низці статей упорядники подавали цілі ряди фразеологічних зворотів різного ступеня злютованості компонентів (від сполучень — до зрощень, або ідіом). Досить широким є, наприклад, ряд сталих висловів з базовим компонентом *давати (дати)*: *давати знати, давати на вік, давати на дзвони, давати на пам'ять, давати на признаку, давати на розум, давати покій, давати помочі, давати помочі-порятунку; давати поради, ради; давати порядок, давати сторчка, давати честь-хвалу, давати чолом, давати руку, дати заміж; дати духопелу, духопелів, духу, матланки; дати пам'ятного, дати парла; дати запотилишника, потилишника; дати товкача; дати чосу, шваби, шкварки*. Семантика останніх кількох зворотів, починаючи з *дати духо-*

пелу, пов'язана з побиттям, покаранням, а решта становить аналітичний відповідник окремої лексики (*давати помочі* — *помагати* і т. ін.) чи має відносно прозоре значення, підказане семантикою компонентів. Розлогим є також ряд квантитативних позначень поняття «дуже багато»: *до біса, до стобіса, до стобісового батька, до гаспида, до гемона, до греця, до злидня, до ката, до лихої години, до напасти, до праса, до сина, до хріна, до чорта*. Цей перелік не є завершеним, оскільки супроводжується вказівкою «и т. д.», що дає підстави говорити про наявність у живому мовленні й інших складників цієї семантичної групи.

Поряд із власне фразеологізмами словник за редакцією Б. Грінченка подавав назви народних ігор або їх елементів. Наприклад, фразеологічні одиниці з компонентом *горіти*: *горить, як сліпий дивиться; як мокре горить, шкура горить (на кому)*, — доповнювались висловами *горю-горю пень* (примовка у грі в щітки) та *горю-дуб, горю-дуба* (номінація роду гри). До останніх із наведених прикладів близькі характером семантики й ті фразеологічного типу сполуки, які відбивають народні звичаї (див.: *волосом світити* — про дівчину, *волосом засвітила* — про заміжню жінку, у якої спав очіпок). Значну частину розглядуваного нами матеріалу становлять перифрастичні вислови. Є тут і народні найменування деяких термінологічних позначень на зразок *живе зілля* (бальзамін), *живе срібло* (ртуть), і жартівливі номінації певних понять (*Адамові слізки* — горілка, *бабині животи* — трясовина, болото; *дядькова хата* — тюрма, *цвілі голови* — дурні і т. ін.). Поряд із тими одиницями цього типу, які функціонують у сучасній мові (див.: *Божа постіль* — смертний одр), подаються й такі перифрази, які у відбитому Словарем значенні новітні фразеологічні словники не подають: *Божа пташка* — бджола, *Божа роса* — молоко. Останню перифразу упорядники взяли з живої мови (є посилання на Борзенський повіт), передостанню — зі збірника М. Номиса.

Тлумачення фразеологізмів шляхом перекладу російською мовою іноді супроводжується стилістичними характеристиками у вигляді відповідних поміток. Наприклад: *босини справляти* — *шутливо: быть безъ обуви, ходить босикомъ*; *шоб тебе у жито головою* — *шутливе пожеланіе богатства, богатаго урожая подъ видомъ брани; руками гомоніти* — *шутливо: писать*. Важливими є також зауваження щодо семантичних особливостей і контексту вживання, як-от: *грубий хліб* — *вмѣсто поганій*; *давати на пам'ять* — *въ выраженіи: Дай, Боже, на пам'ять!* Зазначені доповнення до тлумачень сприяли формуванню в читачів більш повного уявлення про конкретний фразеологізм і сприяли подальшому виробленню принципів наукової фразеографії.

Щодо повноти охоплення фразеологічного матеріалу, то вартим уваги є зіставлення словникових статей Грінченкового Словаря й ака-

демічного тлумачного. В останньому представленні фразеології, звичайно, значно повніше. Так, наприклад, стаття до лексичної одиниці *зводити* з формою *звести* в сучасному словнику [3: III, 490–492] містить понад 20 фразеологізмів із цим компонентом, у словнику за редакцією Б. Грінченка [1: II, 134] подано відповідно 10 фразеологічних одиниць. При цьому мають місце розбіжності не тільки кількісного характеру, але й, зрозуміло, стосовно кола позначуваних фразеологізмами понять чи ситуацій. До академічного словника не ввійшли, зокрема, сталі сполуки *звести брови* (насупитися), *звести дівку* (спокусити й кинути дівчину), натомість до нього внесено чимало нових зворотів із відповідним базовим компонентом (*зводити на манівці*, на слізівке; *зводити курок*, *зводити докупи думки*, *зводити до спільного знаменника*; *зводити рахунки*, *порахунки з ким*; *зводити кінці з кінцями* тощо). У Грінченковому словнику відсутні такі, наприклад, фразеологізми: *легка рука*, *з легким серцем*, *легкий на підйом*. Цікавим є співвідношення поданих в обох словниках фразеологічних одиниць у статтях до слова *мати*: в академічному їх понад 10 [3: IV, 647–648], а в тлумачно-перекладному — лише 4 [1: II, 409]. Поряд із релігійно-обрядовими сталими сполуками (*Божя Мати*, *весільна мати*) та деякими народно-розмовними нейтрального плану (*ніти в матір* — бути схожим на матір, *як мати народила* — зовсім голий) сучасний словник наводить значну частину експресивних лайливих (*враг його матері*, *матері чийї тряся*, *ну тебе к чортовій матері*, *якої вражої матері* і т. ін.), які відсутні в Словарі за редакцією Б. Грінченка. Наявність в останньому тільки сполук *Мати Божя* (Богоматір), *старша мати* (ігуменя), *скарбова мати* (монахиня, яка завідує монастирським господарством) засвідчує не лише недостатність матеріалу на той час, але й, очевидно, свідоме уникнення висловів зниженої експресивності з використанням слова *мати*, оскільки подібні звороти функціонували в тогочасному мовленні й знаходили, зокрема, відбиття в художній літературі (згадаймо хоча б твори Г. Квітки-Основ'яненка).

Тільки в першому томі Словаря, на матеріал якого в основному ми посилаємось у цій статті, є багато своєрідних мовних зворотів, не фіксованих фразеологічними словниками нашого часу [див., зокрема: 4; 5; 6]. Наведемо деякі з них: *Адамові вівці* (верблюди, степовий міраж), *по білому співати* (співати по-церковному), *везти москаля* (брехати, обманювати), *вербу носити почав* (запив), *ляхом вирубати* (говорити по-польському), *витесати нетесаного тесана* (вигадати нісенітницю, обманути вигадкою), *ніс гайдука скаче* (вираз для вказівки на чийсь страшений апетит, посилену роботу щелепами), *теплі води* (вирий), *глухий дуб* (дуб, на якому листя тримається всю зиму), *у голові*, *у головіці було* (був напідпитку), *брати горою* (співати басом високі ноти, співати

першим басом), *в гроші йти* (підійматися в ціні), *сягнути в чужу грядку* (зійтися з чужою жінкою), *дárма-гáрма* (ні з того ні з сього), *дерево загнати* (загнати колочку), *йому дзв'янка світить* (йому везе), *дерти мур* (впадати у відчай), *піти на дешеву* (піти до корчми; *дешева* — проста горілка), *дзьобом сісти* (залишитися на місці, не посунутися), *нарядити дитину* (народити дитину, переважно поза шлюбом), *до аж-аж* (до неможливості терпіти, до найвищого ступеня), *віночка носити* (зберегти цноту, дівоцтво), *допасти коня* (скочити на коня), *дропака дати* (втекти; *дропак* — вид танцю), *напитися по дужку* (напитися вволю, до неможливості ще пити), *уманський дурень* (людина собі на умі), *жалю по кісілю* (дрібниці, не варто жалкувати), *будь здорова з животом* (вітання батька дочці, коли приходить до неї на родини), *кресати в жижку* (танцюючи, п'ятою торкатися литки), *жилавий тиждень* (перший тиждень після Великого Посту), *дуба стати* (остовпіти), *зелений дуб* (рід дитячої гри), *у віку довгий* (довговічний). Крім застарілих (*везти москаля, ляхом вирубати, піти на дешеву* і т. ін.), тут знаходимо багато як суто народних образних зворотів, так і відомих літературній мові одиниць, принаймні як виразних синонімів на зразок *дропака дати*. Фразеологічні скарби Словаря цікаві з погляду не тільки історії мови, а й збагачення словесних засобів виразності мовлення наших сучасників.

Словник за редакцією Б. Грінченка є справді неоціненним внеском в українську лексикографію та фразеографію. Слід віддати належне як тлумаченню в ньому численних фразеологічних одиниць, так і формуванню певних засад словникового опису фразеологізмів. У новітніх працях з української фразеології [7, 8 та ін.] враховано досвід попередників у фразеографічній царині, зокрема й упорядників Словаря, значущість якого підтверджує активне використання протягом цілого століття. Лексика і фразеологія Грінченкового чотиритомника не суціль застаріла, як це твердили ідеологи «розквіту і злиття мов соціалістичних націй», а становить животворне джерело народної мови і є невід'ємною ланкою тяглих традицій вітчизняного словникарства.

Література

1. Словарь української мови / Зібрала ред. ж. «Кіевская Старина»; упорядкував, з додатком власного матеріалу, Борис Грінченко: У 4 т. — К., 1907–1909. — Т. I–IV.
2. Кохан Ю. І. Мовна норма у фразеології (на матеріалі «Словаря української мови» Б. Грінченка і «Фразеологічного словника української мови») // Українська мова: з минулого в майбутнє. — К., 1998. — С. 140–142.
3. Словник української мови: В 11 т. — К., 1971–1980. — Т. 1–11.

4. Удовиченко Г. М. Фразеологічний словник української мови: У 2 т. — К., 1984. — Т. 1, 2.
5. Ужченко В. Д., Ужченко Д. В. Фразеологічний словник української мови. — К., 1998.
6. Фразеологічний словник української мови: У 2 т. / Уклад. Л. С. Паламарчук, В. О. Винник, В. М. Білоноженко та ін. — 2-ге вид. — К., 1999. — Т. 1, 2.
7. Білоноженко В. М., Гнатюк І. С. Функціонування та лексикографічна розробка українських фразеологізмів. — К., 1983.
8. Ужченко В. Д., Авксентьев Л. Г. Українська фразеологія. — Х., 1990.

2007

Лексико-семантична група «змії» в сучасній українській мові: аспекти діахронічного аналізу¹

У контексті наукової проблематики, яку продуктивно розробляв Олександр Царук і яка значною мірою репрезентована в його монографії «Українська мова серед інших слов'янських: етнологічні та граматичні параметри» (1998 р.), видається важливим звернутися до питань сучасного вітчизняного мовознавства, що знайшли своє методологічне обґрунтування й наукове висвітлення у працях В. Німчука, Г. Півторака, В. Скляренка, О. Тараненка, О. Ткаченка та інших провідних українських лінгвістів. Ці питання пов'язані з діахронічним дослідженням окремих лексико-семантичних груп, значущість аналізу яких не обмежується відповідними системними утвореннями, а має вихід у широке коло загальномовних проблем.

Зауважмо, що над результатами вивчення фундаментальних питань походження та еволюції української мови, історичного розвитку її системотвірних елементів завжди буде висіти дамоклів меч апріорності, ненауковості й недостовірності, якщо конкретні студії не будуть спиратися на надійну, достатньою мірою презентабельну, евристично значущу мовну основу. Інша річ, що якість такої основи не можна постулювати, оскільки вона залежить як від визначення об'єкта й предмета лінг-

¹ У співавторстві з М. Філоном.

вістичного аналізу, так і від теоретичних засад та напрямків дослідницької думки.

У лексико-фразеологічному складі сучасної української мови наявні, зокрема, фрагменти (тематичні або лексико-семантичні групи, поняттєві морфолого-словотвірні класи тощо), які містять номінації, різні за своєю історичною глибиною, походженням, важливі і в суто лінгвістичному, і в лінгвокультурному, і в міфологічному планах. Один із таких фрагментів представлений означеною лексико-семантичною групою, яка у своєму повному обсязі ще не стала предметом спеціальних студій, хоч окремі належні до неї назви (*гадюка, вуж, змія* та деякі інші) постійно перебувають у полі зору вітчизняних і зарубіжних дослідників. Як переконає досвід новітніх реконструкцій прадавніх слів, що залучає у свою орбіту й номінації *змія / змій*, такі назви з плином часу та науковим поступом не втрачають пошукового потенціалу й вагомості для діахронічних досліджень.

До складу аналізованої групи, який виявлено шляхом обстеження словників різного типу, міфологічних і фольклорних текстів, етнографічних та діалектних записів, історичних пам'яток тощо, належать численні номінації (їх у нашому реєстрі разом із варіантами близько 200). Прикметною ознакою досліджуваних лексем є належність до загальних і власних назв, що відзначаються своїми структурно-семантичними та функціональними особливостями.

1. Загальні назви: *змій, змія, змій-літавець, змій-опалиха, змій-одимиха, змій-окатиха, змій-омижиха, люта змія, змія-гадина, змія-кропня, змій домовії, змій луговії, змій боровії, змій межевії, змій лужевої, змій земляні, змій гноєві, змій подкупні, гад, гадина, гадь, гадина польова, гадина трав'яна, гадина водяна, гадина хатня, гад лісовий, гад луговий, гад степовий, гад водяний, гад гноєвий, гад погрібний, гад загатний, гад хатній, гади польові, гади трав'яні, гади болотяні, гадина ряба, гадина жовтопуза, гадина поджора, гадина сіра, гадина полова, гадина чорна, чорна чорнуха, ряба рябуха, жовта жовтуха, гаді пожарі, гаді полові, гаді чорні, веретільниця, веретенник, вертій, крутильниця-веретельниця, лісаха, водяха, поляха, огнений бугало, лютий звір, цариця полова, вуж, вужіне, жертва, жретва, краса, драко, драк, шаркань, змій-диявол, змій-жеретій, змій-лиходій, змій-чарівник, змій-полоз, чорт-змій, мідянка, луй, лой, лойкуш, луйка, лойка, лойкушка, ящур, смок, лазуха, кривляк, слипень, слимень, сліпачка, сліпеня, велепень, попейериста, падалка, падалюк, падалниця, падалник, пуганина, свистак, шипошинник, лізунка, поганка, поганоюка, негідниця, паршивка, паскудниця, паскуда, біда, бідиці (збірне), паня, нехар, вона, тотя; щезлаби; фиса, зимльиний чирвак, лісовий вуж; та, що в плиттю сидит; та, що щочит; тотя довга і тотя краса, та щезла би; гадина, нек би їй,*

погане їй імни; гладун-вуж, галиця, красавий, котиця, підземний, газдовник, язя (124).

2. Власні назви: змія *Осоха-Солоха*, змія *Коропія*, змія *Половія*, змія *Скорпія*, змія *Шкурна*, *Шкурапеля*, *Шкуропеля*, *Шкурепія*, *Шкулапеля*, *Шкурлупеля*, *Шкурахвея*, *Шурпеля*, *Шкурапетина*, *Шкарамотна*, *Сукропеля*, *Скулупеля*, *Старая Портупеля*, змія *Жевеса*, змія *Куртупеля*, *цариця Портупеля*, змія *Марія*, *Оленина змія*, *гадюка Вільга*, *цариця Вольга*, *цариця Веретільниця*, *цар Гадюн*, *цариця Лага*, *цариця Ляга*, *цариця Ладина*, *Мла-гадюка*, *цар Хан*, *цариця Ханиця*, *Агипа-цариця*, *Куфія*, *Невія*, *Палія*, *цар Савул*, *цариця Олена*, *цариця Оленія*, *цариця Галя*, *Хівря*, *Яруслав Лазуревич*, *цариця Швелуха*, *цариця Шавулиця*, *цариця Оргера*, *Ганна-Полуоліянна*, *Оляна-Полуоліянна*, *Анна-Полуанна*, *Домникія*, *цариця Яриця*, *Марія-Полумарія*, *Лукерія-Полулукерія*, *Киліяна*, *Іліяна*, *гадина Яселуха*, *Агипа*, *Лукерія*, *Олена*, *Єлина*, *Софія*, *Катерина*, *Маруся*, змія *Анастасія*, змія *Марія*, змія *Оргера*, *Шаи*, змії *безсмертельний Козьолок*, змії *Поганин*, *гадина Черепаха*, *цариця Лістриця*, *цариця Мистриця* (72).

Як бачимо, при перевазі загальних назв над власними, останні становлять значну частину української лексико-семантичної групи «змії».

Її кількісний склад може бути розширений у результаті подальшого обстеження різного роду джерел мовного матеріалу. Однак уже наведені вище факти дозволяють сформуванню певне уявлення про особливості структури та семантики складників цієї групи.

Аналізоване системне утворення можна розглядати як характерне свідчення значущості міфопоетичних інтенцій, зумовлених архаїчним «баченням» *змія*, *змії*, *гадюки* та *вужа*, що виявляється в історичній тяглоті способу непрямої номінації та утворенні численних евфемістичних назв, зумовлених табу. Водночас у дискурсивно маркованих виявах ці номінації мають свої відмінності. Так, у загальнозживаній мові домінують синтетичні номінації (*гадина*, *змія*, *паршивка*, *вона* та інші), і навпаки, у мові спеціалізованих дискурсів (фольклорному, міфологічному, обрядовому) переважають аналітичні номінації (*цариця Оргера*, *змії-жеретій*, *цар Гадюн* тощо), причому більшість номінацій, що містять власні назви, є складниками ономастикону українських замовлянь та казок. Усі ж виявлені назви конституують відповідні образи представників «зміїного царства», що, утім, не є завершеними й цілісними — і не лише через неповноту мовного матеріалу, а й тому, що окремі риси таких образів проступають неявно або зовсім нечітко, оскільки забутими є етимологічні значення, мотивні контексти та культурні пресупозиції історичного плану.

У зв'язку з цим можна окреслити кілька аспектів діахронічного — історико-етимологічного — аналізу мовних одиниць, належних до означеної лексико-семантичної групи: 1) визначення генезису окремих номінацій із затемненою внутрішньою формою; 2) виявлення шляхів і способів поповнення складу назв; 3) здійснення історичної класифікації мовного матеріалу. Кожен з таких аспектів має комплексний характер і, звичайно, потребує для свого висвітлення надзвичайно об'ємних, розгорнутих дослідницьких контекстів.

Стратифікація мовного матеріалу, результати якої є вихідною точкою для визначення особливостей використання дослідницьких методів і проведення процедур лінгвістичного аналізу, відповідно дозволяє виділити чотири групи номінацій. До першої належать наддіалектні, загальномовні, що відзначаються поліфункціональністю й полідискурсивністю (*змій, змія, вуж, гад, гадюка*), етимологія яких з'ясована на широкому загальноіндоевропейському чи загальнослов'янському матеріалі. Другу групу становлять менш досліджені діалектні назви, існування яких засвідчують писемні тексти або живе мовлення, причому такі назви обмежені однією чи кількома групами говірок (наприклад, *лой, лойку, лойка, лойкушка* репрезентують лексику гуцульських говірок). До третьої групи відносимо номінації, вживані в текстах лише певних жанрів. Переважно це назви, що наявні у двох-трьох текстах замовлянь або казок (наприклад: *Осоха-Солоха, цариця Яриця, змія Коропія, змія Кропіня, цариця Вольга, гадюка Вільга, Мла-гадюка, цариця Лага*). Четверта група — це назви, репрезентовані в українській словесності одиничними записами (чи то лексикографічними, чи то етнографічними). Такими є, наприклад, назви казкових зміїв — *Шаи, змії безсмертельний Козьолок, Яруслав Лазуревич*.

Чим більшою контекстуальною обмеженістю й функціональною спеціалізацією відзначаються відповідні номінації, чим виразнішою є їхня асоціативна «незвичність» для сучасної мовної свідомості, тим більше суб'єктивних передумов для класифікації таких назв як результату певної мовної гри, коли структурна й семантична значущість форми мовної одиниці, використаної в процесі номінації, не відіграє вирішальної ролі, а справляє враження абсолютної довільності. При цьому сам акт називання реалізується головним чином з опорою на конститутивні ознаки інтенції міфологічної за наповненням свідомості.

З історичного погляду весь цей матеріал відбиває особливості формування лексико-семантичної парадигми зі значенням «змії» в етнологічному вимірі. Зважаючи на важливу роль змії у світогляді прадавніх народів, спадкоємність культурних форм суспільного життя та діахронічну стійкість багатьох номінацій, належних до аналізованої групи, можна з певністю стверджувати різночасовий багаточасаровий склад

останньої. Як відомо, найдавніші назви змії, засвідчені в сучасних слов'янських мовах, у тому числі українській, виникли ще в праслов'янський період на базі індоєвропейських коренів. До них належать насамперед стрижневі номінації — *змія, вуж, гад*. У цьому зв'язку важливо розглянути відповідний матеріал з метою виявити в ньому давні назви, що виникли в межах української мовної традиції на загальнослов'янському ґрунті або внаслідок історичних міжмовних контактів із неслов'янськими народами. Як показує досвід діахронічного, зокрема етимологічного, аналізу лексики, остаточних однозначних відповідей на питання про походження того чи іншого номена отримати неможна. Нерідко пропонувані дослідниками етимології мають лише вірогіднісний характер. Подані в цій статті спостереження так само не є вичерпними й достатніми для з'ясування сукупності питань генезису назв, що репрезентують в українській мові лексико-семантичну групу «змії».

Значний інтерес у дослідженні лексико-семантичної групи «змії» становлять номінації з онімними компонентами. Ономастикон цієї групи формувався різними шляхами. Особливо продуктивним є виникнення назв змії або гадюки перенесенням власних назв, що позначають інших міфологічних персонажів, наприклад: *Куфія, Невія, Палія* (номінації лихоманки). Широко представлена також ономізація апелєтивів, як-от: *змія Половія, цар Гадюн, Мла-гадюка, змії Поганин* тощо. Один із шляхів формування досліджуваного ономастикону — використання власних імен людей: *Анастасія, Галя, Домнікія, Катерина, Марія, Маруся, Хівя* і т. ін. Ця підгрупа доповнюється надзвичайно виразним з точки зору відбиття міфологічних принципів номінації такими власними назвами, як *Анна-Полуанна, Ганна-Полуом'яна, Лукерія-Полулукерія, Марія-Полумарія, Оляна-Полуоліяна*. У деяких назвах із онімними компонентами помітний вплив християнства, що виявляється у використанні імен святих (наприклад: *Марія, Олена*) з обереговою метою.

Щодо діахронічних аспектів розгляду назв зміїв з онімними компонентами, то вивчення процесів онімізації в широкому культурно-історичному контексті спрямовує дослідника в царину міжмовних зіставлень лексичних одиниць, належних до різних мов — балтійських, германських, тюркських та ін. У цьому плані значний інтерес становить назва змії *Жевеса*, в якій кореневий голосний [e], очевидно, є наслідком гармонійної асиміляції. А отже, вихідною формою слід уважати [живéса] з коренем *жив* — 'жити'. Є підстави вбачати спорідненість української назви *Жевеса* з литовською назвою змії — *gyvatė*, що, на думку Н. Лауринкене, споріднене зі словами «*gyvas* 'живий', *gyvata* 'життя', *gajus* 'живучий', тобто корелює в етимологічній площині з лексемами, пов'язаними зі значеннями життя, живості, живучості» [4: 348]. В інтерпретації В. Тодорова форми з частковими збігами визначе-

но як такі, що становлять найбільший методологічний інтерес при дослідженні найдавніших мовних відношень між балтійськими та слов'янськими гілками, оскільки випадки часткової подібності чи розрізнення між мовними фактами дозволяють прослідкувати динаміку їх розвитку. Історичні основи форми *жити* в її міжмовних зв'язках відбивають спеціальні словники, зокрема «Етимологічний словник української мови» [3: 199–200].

Українські міфологічні тексти зберігають протягом віків багато реліктових мовних явищ. Так, зокрема, номен *змія-кропня*, уживаний в українському замовлянні, може отримати обґрунтовану мовними фактами праслов'янську ретроспективу і бути характеризованим інакше, ніж пропонує О. Юдін. На думку останнього, ця назва належить до групи номінацій, яка містить широке коло утворень, запозичених із грецької мови через старослов'янську, — *скоропи*, *скоропій*, *скорьпий*, *скорьпня*: «Іншомовні слова, назви змії змінюють фонетичну будову відповідно до того чи іншого переосмислення <...>. Через *кропити* осмислена єдина знайдена українська форма *змія-кропня*» [8: 66]. Ми вбачаємо етимологічний зв'язок цієї назви з онімом *змія Коропія*, що у свою чергу етимологічно пов'язаний із праслов'янським діалектним **korpa*, який простежується в окремих слов'янських мовах у назвах жаби, наприклад: білор. *курапа*, укр. *коропавка*, *коропаня*, словенське *krapanka* та ін. Так само може бути розширеним інтерпретаційне поле зміїних назв *Лага* і *Ляга*, оскільки, крім слов'янського апелятивного матеріалу, можна скористатися фактами неслов'янських мов, зокрема грецьк. *βασιλεια λαγῶ* — назва зміїної цариці, на яку свого часу звернув увагу український фольклорист та етнограф М. Дикарів.

У гуцульських казкових оповідях зафіксовано назву *язя*, 'міфічний персонаж, змія з кількома головами' [6: 199]. Було б надзвичайно важливо розглянути цю своєрідну назву в глибокій індоєвропейській ретроспективі з урахуванням наявності двох відмінних між собою форм **ang^{[h]°}*, **og^{[h]°}* — назв ритуально-міфологічних істот «змія» і «змій» [1: 526], перша з яких, як достеменно встановили етимологи, лежить в основі сучасних східнослов'янських найменувань вужа.

Прикметними для з'ясування особливостей історичного розвитку лексико-семантичної групи «змій» є також гуцульські назви *лой*, *луй* та похідні. Функціонування цих назв обмежене Гуцульщиною. Тим несподіванішим є очевидний зв'язок відповідних назв із тюркськими номінаціями змії або дракона, причому в окремих тюркських мовах зустрічаються варіанти з різними кореневими голосними, наприклад: монгольське *луш* 'змія, дракон', давньоуйгурські *lon*, *luo*, можливо, *lō* (у тому самому значенні) [5: 591, 592]. Наведені факти становлять лише незначну частину тих, безперечно, значущих номінацій, що свідчать про

найдавніші витоки складників описуваної нами групи. З іншого боку, не менш важливими є мовні свідчення динамічних процесів у лексичному складі української мови, зумовлених реалізацією внутрішньомовних можливостей, особливостями образного бачення світу та менталітету українців, аксіологічним потенціалом базових назв.

Як зауважує О. Гура, для найменування тварин означеного класу найчастіше у слов'янській народній традиції використовуються назви *гад, щур, погань, нечисть* [2: 274]. В українській мові відносно широко вживаються назви, що містять підкреслено негативну оцінку і, безумовно, виникли пізніше за базові, — *негідниця, паршивка, поганюка, поганка, паскудниця, паскуда* тощо. У народній уяві імена, як відомо, поділяються на гарні і погані. Наведені вище належать до останніх. Номінації з пейоративною семантикою зумовлені певною прагматичною настановою мовця на осуд. Таку настанову спостерігаємо і в розлогій номінації *гадина, нек би їй, погане їй імни*. Подібно до значної кількості наведених власних назв практично всі аналізовані апелюють до евфемістичного характеру.

Означені параметри характеристики лексико-семантичної групи «змій» як складника лексичної системи сучасної української мови на конкретному матеріалі демонструють семантичну строкатість та генетичну неоднорідність її одиниць. Історично-культурна проекція окремих номінацій (*краса, смок, жертва, жретва, веретільниця, Осоха-Солоха, Шаш, люта змія* та ін.) на словниковий склад слов'янських і неслов'янських мов з усією очевидністю свідчить як про архаїчність багатьох назв, що постали на ґрунті праслов'янської мови, так і про мовні контакти давніх українців з іншими народами. З огляду на відзначену полігенетичну структуру лексико-семантичної групи «змій» та її зв'язок із найдавнішими шарами української лексики видається можливим бачити в ній відбиття загальних процесів постання української мови в розумінні О. Царука: «Немає жодного сумніву в тому, що складний своєрідний шлях українського етногенезу не міг не визначити суттєві риси та властивості структури сучасної української мови. Зокрема, пов'язання початків історії протоукраїнських племен із регіоном Середнього Наддунав'я дає змогу гармонійно вписати до їхнього говору численні кельтські, іранські, германські, романські тощо запозичені форми» [7: 198]. Усе сказане націлює дослідників на спеціальний етимологічний аналіз номенів на позначення зміїв з урахуванням усіх здобутків вітчизняного й зарубіжного історичного мовознавства.

Література

1. Гамкрелідзе Т. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы : Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и прото-

- культури / Т. В. Гамкрелідзе, Вяч. Вс. Иванов. — Тбілісі, 1984. — Кн. I–II. — 1409 с.
2. Гура А. В. Символика животных в славянской народной культуре / А. В. Гура. — М., 1997. — 910 с.
3. Етимологічний словник української мови : у 7 т. — Т. 2. — К. : Наук. думка, 1985. — 570 с.
4. Лауринкене Н. Образы земли и змеи и их корреляция в литовских заговорах / Н. Лауринкене // Заговорный текст. Генезис и структура. — М. : Индрик, 2005. — С. 348–354.
5. Севортян Э. В. Этимологический словарь тюркских языков. Общетюркские и межтюркские основы на гласные / Э. В. Севортян. — М. : Книга, 1974. — 767 с.
6. Хобзей Н. Гуцульська міфологія : етнолінгвістичний словник / Наталя Хобзей. — Львів, 2002. — 216 с.
7. Царук О. Українська мова серед інших слов'янських : етимологічні та граматичні параметри / Олександр Царук. — Дніпропетровськ : Наука і освіта, 1998. — 324 с.
8. Юдин А. Ономастикон русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре / А. Юдин. — М., 1997. — 319 с.

2009

Фразеосемантичне поле «зовнішній вигляд людини» в східнослобожанських і степових говірках Донбасу

Українська фразеологія як важливий складник фразеологічної системи національної мови має особливості не тільки щодо кількості відповідного матеріалу, а й з погляду семантики та стилістичного забарвлення належних до неї фразеологізмів. Аналіз цього своєрідного шару засобів вербальної комунікації потребує як загальної характеристики його складу, так і конкретного опису його фрагментів, зокрема за фразеосемантичними полями. Дослідження останніх дає змогу отримати необхідні квантитативні дані, а також одержати уявлення про концептосферу української фразеології — невід'ємної частини здобутків народної мовотворчості.

У світлі висловлених вище міркувань видається доцільним і науково обґрунтованим звернення до авторитетних лексикографічних

праць, які фіксують фразеологію окремих регіонів. До позитивно сприйнятих науковцями ареальних фразеологічних джерел належить «Фразеологічний словник східнословобанських і степових говірок Донбасу» Віктора та Дмитра Ужченків [6]. За об'єкт спостережень ми обрали семантичне поле поданих у цьому словнику говіркових фразеологізмів, які позначають зовнішній вигляд та характеризують фізичні ознаки людини. До аналізованого фразеосемантичного поля відносимо близько 500 фіксованих словником одиниць, включаючи чимало варіантів тих чи тих структурних моделей.

Слід зазначити, що фізичні характеристики людини, у тому числі загальна оцінка зовнішності, займають у лексиці та фразеології української мови досить помітне місце. Увага мовців до морфології та конституції людського організму закономірна. Пізнавальна діяльність людини при цьому звичайно відбиває як об'єктивні реалії довкілля, так і суб'єктивне їх сприйняття.

Цілісне позначення зовнішності з протиставленням за ознаками *гарний (красивий)* і *негарний (поганий)* у розглядуваному матеріалі представлено відповідними варіантно-синонімічними групами при незначній перевазі першої: 15 проти 12. Зовнішня краса підкреслюється структурно різними зворотами, здебільшого порівняннями: *як вільце* (головним чином про дівчину); *як з воску вилитий (виліплений)*; *як із журналу*; *здунь — полетить* (про красиву, модно одягнену дівчину); *хоч малюй; очі на себе бере* (приваблює); *умивається росою* (переважно про дуже вродливу дівчину); *як сімнадцятка* (про гарну на вигляд моложаву жінку); *сороки вкрадуть* (про гарних, чистих, привабливих); *як цвіт калини* (про красиву дівчину); *наливне яблучко* (частіше у множині, про приємні на вигляд, здорові щоки дитини чи дівчини); *як писане яєчко*. Фразеологізми наведеної групи характеризують головним чином жіночу вроду, хоч певною частиною можуть бути віднесені й до оцінки зовнішності чоловіка; їм притаманна позитивна емоційність. Відповідно зовнішня непривабливість передається аксіологічно протилежними образними або експресивно-емоційними синонімічними зворотами, а саме: *страшний як двері*; *як двері з сараю*; *як коняка сива* (зі сл. *красивий*); *ні з лиця ні з росту*; *ні лиця ні фігури*; *і в мир не годне*; *і в мир не підходить*; *рудий піп хрестив* (про некрасиву людину в ластовинні); *як на скаженому поросяті* (негарний, неакуратний, переважно про зачіску); *ніде проби ставити*; *страшний і воєнний* (дуже некрасивий); *з ортом в очах* (про поганий погляд). Окремі фразеологічні одиниці, як і остання з наведених, стосуються певних деталей портрета людини, передусім дають оцінку рисам обличчя. Так, червоне (почервоніле) обличчя характеризує образний вираз *хоч сірники підкурюй (хоч підкурюй)*. Чимало говіркових фразеологізмів містять загалом знижену оцін-

ку веснянкуватого та враженого віспою обличчя (*мухи посиділи; мухи позасідали; дроб'ю побитий; як коб'яче яйце; хоч курчат паси; шилом бритий*) або відносно нейтральну його чи його володаря характеристику (*як гречкою притрушений; знайшли в соняшниках*). Низкою експресивних фразеологічних сполук означено повне, одутле обличчя: *кирпичини не підбереш; хоч котів бий; морда хоч поросят бий; морда хоч сім собак бий* (одутле і зле); *морда хоч собак ганяй* (велике); *хоч навуків бий* (деформоване, ожиріле); *хоч поросят бий; хоч свиней бий; хоч сім собак бий; хоч цуциків бий*. Інші вади зовнішності (наприклад, про косоокість: *одне око на схід, а друге на захід*) відбиті в аналізованій тематичній групі обмежено, одиничними зворотами. Привернено увагу, зокрема, до носа: *хоч бублик чіпляй* (кирпатий); *чус, як на небі млинці печуть* (про курносого); *носом хмари розганяє* (про великий ніс). Очевидно, в уяві мовців характеризовані люди поставали здебільшого в загальному фізичному вимірі, сприймалися на вигляд, де особливу роль відіграють ті ознаки, які відразу впадають в око.

Досить розлогою є варіантно-синонімічна група фразеологічних зворотів на позначення зачіски або відсутності волосся на голові. Тут чи не найбільше образних, нерідко іронічних, жартівливих характеристик лисих і лисуватих: *аеродром на голові; кучерявий без волос; кучерявий без волос, а спереду гичка; волосина вроздріб; дві волосини в коси заплів; дві волосини в три (у чотири) ряди; дві волосини в шість рядів; дві волосини на три перекосини; три волосини; три волосини в кучу збились; три волосини в чотири ряди; три (дві) волосини в шість рядів (дуже рідке волосся); пускати зайчиків (бути лисим); їжак з Чорнобіля; голій качан; хоч ковзайся; як коліно; дзеркального коропа вловити (стати лисим); красу згубити; як лампочка (зі сл. блищати); парик загубити; три пера на голові; як вибитий соняшник (подсолнух); хоч яйця бий* — 24 одиниці. Водночас дошкульно схарактеризовано неакуратні, дивацькі зачіски: *ранок (утро) в курятнику; як у дурного (дурака) на хаті; як віця шльонська* (жінка з відповідною зачіскою); *копна солом'яна* (про розкуйовджене волосся); *курник на голові*. Відсутність будь-якої зачіски в давно не стриженій людини відбиває фразеологізм *хоч комбайном заїжджай*. Значною мірою зовнішній вигляд людини залежить від її одягу, що й демонструють яскраві звороти на позначення передусім його чистоти, акуратності, смаку в його виборі.

Фразеологізми, що характеризують неакуратність людини, включають також зовнішній вигляд за одягом, хоча цю ознаку іноді важко виділити з загального позначення неохайності, забрудненості, непривабливості. У структурі таких фразеологічних одиниць нерідко наявні антропоніми — жіночі імена, що вказує у свою чергу на адресатність відповідних зневажливих образних означень (з варіантами їх 25): *Валя*

з хозтовару; як *Дунька* (*Дуня*); *сарай з пристройкою*; як *Манька в абрикосах*; як *Манька в сливах*; як *Манька з мильного заводу*; як *Манька з вокзалу*; як *Манька з Дмитрівки*; як *Манька з пивзаводу*; як *Манька з тепловоду*; як *Манька з трудоднями*; як *Маня*; як *Маня з мильного заводу*; як *Мотька з вокзалу*; *Стьопа-зальопа*; як *Фрося*; (як) *Фрося з пивзаводу*; як *Фрося Кулакова*; *Христя в намисті*; *усі кози в золоті і цап у намисті* (без смаку одягнений); *чудо горохове*; як *коза в сарафані*; як *яйце на Паску* (про строкатий, безладний одяг жінки); як *петух гамбурзький*; як *петух крашений*. Близькими до наведених є фразеологізми як *двері без завісів*; *кішка драна*; *коза драна*; як *кульома*; (як) *кум слива*; у *свиней технікум закінчити*, які вказують на загальну неакуратність, недбалість чи замурзаність. Напіводягнений вигляд (без верхнього одягу) так само негативно сприймався мовцями, про що свідчить, наприклад, фразеологічний зворот *ходити теличкою* (бути в самій спідниці). Про зовсім роздягнену людину сказано жартиливо: *голий, босий і при галстукі*; *голий, босий, в рукавицях*. Отже, пишнота одягу не бралася до уваги, а цінувались, як видно з матеріалу, чистота, охайність.

Узагалі чистота не тільки одягу, а й тіла, окремих частин людського організму дуже часто була в полі зору творців образних фразеологічних номінацій. Відносно великий ряд говіркових фразеологізмів негативно відбиває таку ознаку зовнішнього вигляду людини, як *брудний*: *боби розводити у вухах*; *буряк з вуха росте*; *хоч буряк сади (садови)*; *можна буряк садити*; *верби у вухах поросли*; *коло вуха золотуха й на три вершки лепу*; *у вухах вовки побували*; *кури ночували*; як *із лави виліз*; *миші ночували у вухах*; *засиджений мухами*; як *циганська нога*; *хоч овес сій*; *хоч огород саджай*; *орати можна*; як *порося смоктав (цілував)*; як *семеро поросят смоктало*; *просо (ріпа) у вухах росте*; *хоч (хоть) редьку сій*; *хоч ріпу сій*; *ріпця повростала*; *хоч розсаду саджай (висаджуй)*; *із свинею поцілуватися*; *свині спали у вухах*; *свиню цілувати*; як *свиню сосав* (переважно про брудні губи); *шахтарський син*; *хоч собак стріляй* (про брудні вуха); *з-під терикона*; *харцизяка з-під шлакової гори*; як *чума в пір'ї*; *чумиза неполена*; *на гарбузи гною дасть*; *хоч горох сій (засівай, сади)*; *гречка вироста у вухах*; *хоч гречку коси*; *хоч гречку (жито, просо, пшеницю) сій*; *хоч гриби збирай*; як *з гряді зліплений*; як *заслінка*; *хоч капусту сади*; *хоч картоплю саджай*; як *кози ночували*; *хоч комбайном коси*; як *кошенята смоктали*; *наче спав під шлаковою горою*; як *із шахти (лави) виліз* — 48 одиниць. Підкреслено знижена оцінка, як і в більшості наведених фразеологізмів, особливо відчутна в характеристиці жалюгідного вигляду нерішучої людини — як *курка обпатрана*, де так само актуалізується непривабливість, що зумовлює емоційне ставлення, схоже на регування мовців щодо неохайності й забрудненості.

Найбільш численними в описуваному фразеосемантичному полі є характеристики за зіставлюваними фізичними ознаками *товстий* — *худий* (близько 200 одиниць) і *високий* — *низький* (близько 100 одиниць). Показово, що названим рисам (також ознаці *лисий*) відведено важливе місце і в дослідженні оцінного позначення чоловіка (мужчини) в коцептосфері української фразеології [4: 122–123]. Надзвичайно багатим і різноманітним є корпус говіркових фразеологізмів, які характеризують товсту, ситу людину: *акваріум проковтнув*; *баба Пихтя* (про дуже товсту жінку); *гладкий як бевтух*; *як бомба*; *як бомбовоз*; *у бочку не влізе*; *у бочку не всадиш*; *як бочка з варенням*; *як бочка з дустом*; *як бочка з жиром*; *як бочка з пивом*; *як бочка з салідолом*; *як пивна бочка*; *як сорокова бочка*; *як бройлер*; *як бочонок з пивом*; *бублика можна з'їсти і діркою закустити*; *як бузівок*; *легше вбити, чим прогудувати*; *вишенька пузата* (товста жінка, зокрема й вагітна); *возом не об'їдеш*; *на волах не об'їдеш*; *вісім, вісім, вісім* (дуже товстий); *вісім на вісім*; *що вишир що вздовж*; *гарбуза проковтнув*; *глобус носити* (з'їсти, ковтнути, проковтнути); (як) *глобус на підтяжках*; *за три годи не об'їдеш*; *ні грама лишнього* (ірон.); *хоч гусей бий*; *два в кубі, два на два*; *входитьи в двері боком*; *у двері не пролізе*; *дев'ять на двадцять*; *дев'ять на дванадцять*; *дев'ять на дев'ять*; *за три дні возом не об'їдеш*; *за сім день не обійдеш*; *жаба пузата*; *жир крізь пальці тече*; *жиром заплів*; *гарні зуби мати* (бути ситим, товстим); *кавуна з'їсти* (проковтнути); *як кадушка*; *і на коні не об'їдеш*; *конем не об'їдеш*; *кість попереду шлунку*; *і козою не об'їдеш*; *як колобок*; *копиця сіна*; *корова громадська* (дуже висока й товста жінка); *як куб*; *куль з піском*; *як луточок*; *як матрас*; *і машиною не об'їдеш*; *метр на метр*; *метр на метр і два в глибину*; *метр на півтора*; *за місяць не об'їдеш*; *мішок кісток і тонна жиру*; (як) *мішок з дустом*; (як) *мішок з комбікормом*; (як) *мішок з піском*; (як) *мішок з салом*; (як) *мішок з соломою*; (як) *мішок сіна*; *м'яч* (м'ячик) *з'їсти* (проковтнути); *за неділю не об'їдеш*; *у півтора оберемка*; *в об'єktiv не влезить*; *не об'їдеш не пройдеши*; *ні об'їхати ні обійти*; *не обминеш*; *у два обхвати не візьмеш*; *легше обійти, ніж перескочити*; *пеньок самохідний* (лайл., про низьку і товсту людину); *краще переплигнути* (перестрибнути), *чим обійти*; *що постав що поклади* (положи); *п'ять на п'ять*; *як ропавка*; *сало наїсти* (розповніти); *сарай з прикалапком*; *сарай з припічком*; *сім на вісім* (вісім на сім); *сім на сім, вісім на вісім*; *на собаках на об'їдеши*; *як ступа*; *ні в тин ні в ворота*; *з тіста* (з кіста) *зліплений*; (як) *торба з салом*; *трактором не об'їдеши*; *три на три*; *три на чотири*; *ударши* — *не промажеш*; *утиюг*, *підперезаний ломом*; *хмара в штанях*; *сім чоловік не обхватять*; *чотири на чотири*; *що* (шо) *в ширину*, *що* (шо) *в довжину*; *шість на дев'ять*; *шість на шість* (103 одиниці). Очевидно, ситість, непомірність у їжі вважалася в народі

однією з основних вад, що й демонструє обсяг фразеологізмів цієї належної до описуваного поля варіантно-синонімічної групи. Звернімо увагу, що наведений тут фразеологізм *вишенька пузата* образно характеризує не тільки просто товсту людину, а й вагітну жінку. Останнє значення мають й інші фразеологічні одиниці, яких ми не залучали до опису, поділяючи думку про доцільність їх віднесення до іншої теми, пов'язаної з обрядом народження дитини [2: 79]. Дещо меншим, але так само розлогим (81 одиниця) є ряд фразеологічних характеристик худі, виснаженої людини: *в батареї засохлий; як батарея; хоч у бердо тягни* (бердо — деталь ткацького верстата); *блоха в скафандрі* (жарг., про дуже худу, низьку людину); *за велосипедом стане й не видно; як велосипед (лісонет); як вилка* (переважно про жінку); *вітер переломить* (тонкий і худий); *вітром носить* (худий, виснажений); *за вітром качається; за вітром ходити* (бути худим, слабким); *худий вмерлець* (виснажений, змучений); *хоч на вузол закручуй; самі (одні) вуха стирчать; світиться як газета; дошка непиляна; Геракл засушений* (жарт., ірон.); *як гичка; як гілка при дорозі; як глист* (дуже худий, зовні неприємний); *(як) глист в обмотках; як глист на підтяжках; (як) глист обморочний* (в обмороці); *(як) глист у корсеті; (як) глист у панамці; (як) глист у скафандрі; (як) глист у фракці; (як) глист у шапці; глиста в обмороці; за голкою не видно; за голкою сховається; як у горобця локоть (лікоть); за граблями [від вітру] ховається; сто грам кісток і ложка крові; дошка пральна; як жердина; через живіт спину чухати; ні жрець, ні мрець* (про худого, хворого); *як заєць* (зі сл. *жирний*, ірон.); *здох та й ходить; як змій* (дуже худий, тонкий); *як зонтик; камбала ходяча; кілограм кісток і метр шкіри; тридцять кілограм з кухвайкою* (жарт.); *тридцять кілограм з чоботами* (жарт.); *тридцять кілограм у мокрій куфайці* (кухвайці); *шістнадцять кілограм з черевиками; не в коня овес травити* (бути дуже худим); *набір кісток на батарейках* (жарт.); *самі кістки та жили; кожа та рожка; за ліску сховається; із-за лопати не видно; метр шкури, ложка синьої крові* (жарт.); *три метри (метра) драпки, а то кістки; мішок з кістками; мішок кісток і банка крові; набір кісток* (ірон.); *набір кісток і два метра (метри) кожси; набір кісток і ложка крові; набір кісток і метр кожси; набір кісток і метр шкури; суповий набір* (дуже худа, кістлява людина); *очі та кістки; як риба засушена; як розпил; ні сало ні м'ясо; скелет на батарейках; на сонці світиться; тремпель ходячий* (високий і худий); *як тремпель* (тремпіль); *тріска сушена* (ходяча); *харчі переводити* (бути худим, хоч і немало їсти); *як хлудина; чухати хребет через живіт; як шальовка* (зі сл. *худий*); *за шваброю не видно; сховатися за швабру; як швабра* (худий, високий); *одна шкура та арматура* (ірон., жарт.). В останній поданий підгрупі зміст ознаки *худий* формується за рахунок соматизмів *ребра, шкіра,*

хребет, кістки, що засвідчує й загальнономовна фразеологія [3: 113]. Як і в протилежній за семантикою зіставлюваній частині, характеристики тут мають переважно відтінок зневаги чи є іронічно-жартівливими.

Такі співвідносні фізичні прикмети людини, як *високий* і *низький*, в українській мовній картині світу звичайно мають експресивне позначення, часто з відчутним іронічним забарвленням. Семантика говіркових фразеологізмів, що характеризують надто високу людину, ґрунтується нерідко на гіперболі, а структурно такі звороти, як і більшість із вище поданих, є найчастіше порівняннями. У межах розгляданого нами фразеологічного поля дуже високу людину означено 50 образно-експресивними одиницями: як *амбал*; як *верба*; (як) *телевізійна вишка*; у *двері не вписується*; як *день без обіду* (високий, довгий); як *дрохва* (*дрофа*); як *дрохва* (*дрофа*) на *ходулях*; *дядьку* (*дядю, дядь*), *дістаньте* (*дістань, дай*) *горобчика*; *дядьку* (*дядю, дядь*), *подайте* (*дістань, подай, видери*) *горобчика*; *тільки електриком бути*; як *жираф* (*жирафа*); *зірок дістас*; *два Івани*; *два Івани в кучі*; *півтора Івана разом*; як *півтораівана*; як *каланча*; *пожарна каланча*; *за три кілометри видно*; як на *коні верхом*; *лоб у лоб* (високий, міцний); *два метри* (*метра*) і *все* (*одні*) *ноги*; *два метри красоти і вся в ногах* (ірон.); *два метри страху* (ірон., високий і худий); *два метри сухої дранки* (високий і худий); *два метри сухостою*; *два* (*три*) *метри краси* (*красоти*); *три метри* (*метра*) *дурості*; *три метри* (*метра*) *сухостою* (високий і худий); *півтора нещастя* (дуже високий); *півтори людини*; *гарна* (*добра*) *палка* (високий чоловік); *гарна палка щось* (*багнуку*) *мішати* (високий і худий); *до потолка*; *ростом вийти*; *хоч собак вішай* (дуже високий); *спина, спина і ноги* (жарт.); *аж під стелю*; *до стелі*; *стовпи забуває*; *стовп ходячий*; як *Іванів стовп* (зі сл. *вирости*); як *стовп дерев'яний* (*телеграфний*) — про високого й худого; *аж під стріху*; як *стропило* (високий, худий); як *стропиляка*; як *фітіль* (*хвітіль*); *зачіпає хмари*; як *чапля* (*цапля*) — переважно про жінку; як *шпала*. Заслуговує на увагу те, що тільки незначна частина відповідних перифрастичних означень містить вказівку на одиниці міри зросту, використані, як і образи в інших порівняльних характеристиках, здебільшого гіперболічно. Характеристика невисокої людини, зріст якої в уявленнях мовців був значно меншим за прийнятний, звичайний, наявна в дещо меншій кількисно групі фразеологізмів, зафіксованих Словником Віктора і Дмитра Ужченків: *аршин з шапкою*; *дихати в груді* (*кому*); *з-під землі не видно*; *од землі не видно*; *їжаку по вуха*; *горобцю по хвіст*; *коню по коліна*; *мурав'ю по шию*; *з голуб'ячий ніс*; *з гулькин ніс*; як *гороб'ячий ніс*; *коту по вуха*; *на ковзанах і в капелюсі* (жарт., ірон.); *на коньках з бубном*; *у коньках і в шляпі*; *метр двадцять з каблучками*; *метр двадцять з кепкою*; *метр двадцять з черевиками*; *метр двадцять з ботинками*; *метр з капелюхом*; *метр з кепкою*;

метр з кепкою та в ботинках; метр з кепкою та коньками (та на коньках); метр з піднятими догори руками; метр з черевичками; метр з шапкою; метр з шапкою і в кросовках (кросівках, красовках); метр і два сантиметри; метр на кирпичині; метр на коні і з кепкою; метр на коньках (та) з піднятими руками; метр на каблуках і з кепкою; метр у кепці (у шляпі, у картузі); метр у чоботях; півтора метра з капелюшком; півтора метра з шапкою і каблуками; у потилицю дихати; дихати в пуп; пеньок самохідний (низька й товста людина); свині по хвіст; свині по цицьки — 41 одиниця. На відміну від широкого використання в означеннях високого зросту людини гіперболи, в характеристиці низькорослих нерідко вживається літота (як, наприклад, у двох останніх порівняльних зворотах чи в порівняннях низької на зріст людини з горобцем, їжаком і навіть мурашкою). У багатьох із належних до цієї варіантно-синонімічної групи фразеологічних одиниць наявне іронічне забарвлення, хоча, зауважмо, іронія, а також жартівливість притаманні значній частині образних надслівних характеристик різних фізичних ознак людини, її зовнішнього вигляду.

Окрім наведених більшими чи меншими групами синонімів, варіантів характеристичних говіркових фразеологізмів окресленого поля, виділяємо відносно нечисленні мікрогрупи з конкретним означенням певних фізичних вад людини (як уроджених, так і набутих). Таких фразеологічних одиниць у нашому матеріалі небагато. Відносно широке коло подібних характеристик має лише кривизна ніг (7 одиниць): *як на бочці сидів; у дитинстві коней об'їжджав; у дитинстві саджали на бочку; служити в кавалерії; на коні народитися; уроки на бочці вчив; між ногами велосипед проїде*. Кількома виразними образами відбито згорбленість, сутулість: *дрючок горбатий (грубо); як коромисло проковтнув; отримати (одержати, отримати) орден Сутулова* (стати сутулим). Якщо в перших двох зворотах наявна знижена оцінка, то останній є суто жартівливим обігруванням семантики слова *сутулий* в оригінальному новотворі — онімному okazіоналізмі. Одиничними фразеологізмами представлено деякі інші зовнішні ознаки: білий колір шкіри (*сметаною мазаний*); довгоногість і стрункість (*ноги з вушей ростуть* — про дівчину); неприродна виструнченість (*палку проковтнути; як швабру (шпагу) проковтнув*); блідість, виснаженість (*муха в діхлофосі; (як) на Чорнобилі побував*); побиття, наявність синяків (*як бубликами обкиданий*). Слабкість м'язів означена літотою в таких порівняльних зворотах: *як у горобця коліно; як у горобця на коліні (під коліном); як у горобця на задній нозі*. Проте названа ознака не є чисто зовнішньою і більшою мірою стосується характеристики сили окремих органів, тобто пов'язана з функціональною прикметою, а не зоровим сприйняттям. Саме зовнішній вигляд схарактеризовано щодо міцної,

фізично здорової людини у фразеологізмах *ломом не доб'єш; хоч ломом бий; слабкий як учетверо мотузок* (ірон.); *не одна тонна хліба вмере* (про здорову, з добрим апетитом людину, яка прикидається хворою). Власне, з наведених груп і мікрогруп та одиничних фразеологізмів і складається означене семантичне поле, фіксоване обраним за джерело діалектним словником.

Спостереження над фразеосемантичним полем «зовнішній вигляд людини» у східнослобожанських і степових говірках Донбасу дають підстави зробити висновки насамперед про кількісне співвідношення характеристик зовнішнього вигляду людини з більшою увагою до таких прикмет (подаємо в спадній послідовності): *товстий, худий, високий, брудний (неакуратний), низький, неохайний* (в одязі й загальним виглядом), *лисий*. Саме за названими ознаками виділяє варіантно-синонімічні групи у відповідному полі східноукраїнської фразеології В. Ужченко [5: 119–142]. Цьому авторові належить і докладний аналіз типових структурно-семантичних моделей діалектних фразеологізмів сходу України, у тому числі Донбасівського регіону [5]. Фізична оцінка людини за шкалою *гарний — негарний* міститься в кількісно менших підгрупах (відповідно 15 і 12 одиниць проти від понад 20 до понад 100 — в попередніх). Показово, що фізичні вади вродженого характеру актуалізовані обмежено. З погляду семантики, окрім традиційних для загальнонародної фразеології реалій, у розглянутих фразеологізмах використано й регіоналізми, пов'язані, зокрема, з шахтарською працею, а також низку місцевих онімів. На час творення окремих одиниць вказують такі компоненти, як *трактор, комбайн, Чорнобиль* та ін. У структурному плані абсолютна більшість говіркових фразеологізмів є порівняльними зворотами, хоча представлені різні типи (генитивні сполуки, перифрази, оксюмори тощо). Досить широко використано образні засоби, насамперед гіперболу та літоту.

Вивчення діалектної фразеології важливе передусім для пізнання функціональної сфери мови, її експресивно-оцінного складника. «У номінативному полі мови регіону, — наголошує Д. Баранник, — існує, наприклад, кілька слів чи стійких словосполучень на позначення одного й того ж поняття, предмета чи ознаки. У процесі розвитку мови відбувається поступова категоріально-функціональна диференціація компонентів ряду: емоційно більш нейтральний синонім, як правило, рухається в напрямі до узусних мовних фактів. Інші залишаються (нерідко — лише до певного часу) експресивно-характеристичними паралаелями. У мові, таким чином, постійно відбувається процес, який можна назвати природним відбором, своєрідною номінальною селекцією» [1: 18–19]. Некодифікована діалектна фразеологія є важливим мово-

творчим набутком і поряд із нормативними фразеологічними засобами активно функціонує у сфері народнорозмовного спілкування.

Література

1. Баранник Д. Х. Народнорозмовний складник лексичної та фразеологічної систем національної мови / Д. Х. Баранник // *Мовознавство*. — 2008. — № 4–5. — С. 18–31.
2. Савченко Л. В. Концептуальна фразеосистема української мови в етнокультурологічному фрагменті родинних традицій / Любов Савченко // *Українська мова*. — 2007. — № 4. — С. 77–90.
3. Селіванова О. О. Нариси з української фразеології (психокогнітивний та етнокультурний аспекти) / Олена Селіванова. — К. ; Черкаси : Брама, 2004. — 276 с.
4. Ставицька Л. О. «Чоловік (мужчина)» у концептосфері української фразеології / Л. О. Ставицька // *Мовознавство*. — 2006. — № 2–3. — С. 118–129.
5. Ужченко В. Д. Східноукраїнська фразеологія / В. Д. Ужченко. — Луганськ : Альма матер, 2003. — 362 с.
6. Ужченко В. Д. Фразеологічний словник східнословобанських і степових говірок Донбасу / Віктор Ужченко, Дмитро Ужченко. — 4-те вид., доповн. і перероб. — Луганськ : Альма матер, 2002. — 263 с.

Список праць В. С. Калашника, виданих у 2006–2011 рр.

П'ять років тому з нагоди 70-річчя проф. Калашника було опубліковано покажчик, що охопив його науковий доробок до того часу (див.: Калашник Володимир Семенович : біобібліогр. покажчик / уклад. : Г. А. Губарева, Р. А. Трифонов. — Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2006. — 28 с.). Пропонуємо перелік робіт, які з'явилися після виходу зазначеного видання.

1. Поезія як чинник розвитку мови в естетичному напрямі // Філологія : зб. наук. праць. — № 1. — Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2006. — С. 3–10.
2. Рідномовний катехізис Івана Огієнка з погляду сьогодення // Мова у професійному вимірі : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. «Мова у професійному вимірі: комунікативно-культурний аспект». — Х. : Ун-т цивільного захисту України, 2006. — С. 21–22.
3. Російсько-український словник з радіотехніки, радіоелектроніки та радіофізики / уклад. В. С. Калашник, О. Я. Кириченко, О. А. Лисенко та ін. ; за ред. В. С. Калашника, М. Т. Черпака. — К. : Наук. думка, 2006. — 679 с. — («Словники України»).
4. Словесний образ України в поемі Івана Багряного «Золотий бумеранг» // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. — 2006. — № 742 : сер. Філологія, вип. 48 : до 100-річчя від дня народж. Івана Багряного. — С. 204–210.
5. Словник фразеологічних антонімів української мови / В. С. Калашник, Ж. В. Колоїз. — 3-тє вид., доповн. — К. : Довіра, 2006. — 349 с. — («Словники України» ; у спільній оправі з кн.: Полюга Л. М. Повний словник антонімів української мови).
6. Сучасна українська мова: Лексика і фразеологія : матеріали для практ. занять / В. С. Калашник, Л. Г. Савченко. — 2-ге вид., випр. — Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2006. — 56 с.
7. Алітерація // Українська мова : енциклопедія. — 3-тє вид., зі змінами та доповн. — К. : Вид-во «Укр. енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2007. — С. 18–19.
8. Асонанс // Там само. — С. 34.
9. Милозвучність // Там само. — С. 358.
10. Немилозвучність // Там само. — С. 426.
11. Фоностилестика // Там само. — С. 796–797.
12. Мовна репрезентація зіткнення етнічних концептосфер у драматичній поемі Лесі Українки «Бояриня» // Вісн. Харк. нац. ун-ту

ім. В. Н. Каразіна. — 2007. — № 787 : сер. Філологія, вип. 52. — С. 88–91.

13. Оказиальне словотворення як засіб концептуалізації художнього світу поета (за ідіостіями В. Стуса, М. Вінграновського, С. Сапеляка) // Вісн. Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника. — 2007. — Сер. : Філологія. — Вип. XV–XVIII. — С. 201–204.

Те саме // Словотворчість шістдесятників. Василь Стус. Ігор Калинець. Іван Світличний. Григорій Чубай : [зб. наук. праць] / [відп. ред. Г. М. Вокальчук]. — Рівне ; Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010. — С. 105–115. — (Лексикограф. серія «Українська індивідуально-авторська неографія»). Вип. 4).

14. Українське словникарство: вчора, сьогодні й завтра // Книжковий клуб плюс. — 2007. — № 3. — С. 8–9.

15. Фольклоризм як знак національної культури та його рецепції в новітній українській поезії / В. С. Калашник, М. І. Філон // Лінгвістична: об'єкт — стиль, мета — оцінка : зб. наук. праць, присвяч. 70-річчю від дня народж. проф. С. Я. Єрмоленко. — К., 2007. — С. 433–438.

16. Фразеографічні набутки «Словаря української мови» за редакцією Бориса Грінченка // Вісн. Луганського нац. пед. ун-ту ім. Т. Шевченка. — 2007. — № 15 (131). — С. 234–239.

17. Фразеологія як чинник формування художнього світу поезії і прози М. Вінграновського / В. С. Калашник, Ю. І. Калашник // Уч. зап. Таврійського нац. ун-та ім. В. І. Вернадського. — 2007. — Т. 20 (59), № 6 : Филологія. — С. 173–178.

18. Духовні обрії Гончара-публіциста : [рец. на кн. : Степаненко М. І. Публіцистична спадщина Олеса Гончара (мовні, навколомовні й деякі інші проблеми). — Полтава : АСМІ, 2008. — 396 с.] / В. С. Калашник, М. І. Філон // Український словопоклонник : на пошану проф. М. Степаненка. — Полтава : АСМІ, 2008. — С. 171–173.

Те саме // Українська мова. — 2009. — № 2. — С. 130–133.

19. Інтертекстуальність як стилетвірний чинник у поемах Івана Світличного // Слово. Думка. Людина : зб. наук. праць із актуальних проблем лінгвістики (до 80-річчя від дня народж. д-ра філол. наук, проф. Л. А. Лисиченко). — Х., 2008. — С. 72–76.

20. На пошану ювілярки : видання мовознавчих студій професора Ольги Муромцевої / В. С. Калашник, М. І. Філон // Вивчаємо укр. мову та літ-ру. — 2008. — № 6. — С. 39.

21. Одержимий любов'ю до рідного краю і слова // Український словопоклонник : на пошану проф. М. Степаненка. — Полтава : АСМІ, 2008. — С. 36–37.

22. Поетичний контекст Івана Світличного: стилістика інтертекстуальності // Вивчаємо укр. мову та літ-ру. — 2008. — № 16–18. — С. 92–94.

23. Про адекватність і безеквівалентність у художньому перекладі (спостереження над мовою детективних оповідань Едгара По в українських перекладах) / В. С. Калашник, Г. В. Яновська // Од слова путь верстаючи й до слова... : зб. на пошану Р. П. Зорівчак, д-ра філол. наук, проф., заслуж. прац. освіти України / редкол. : О. І. Чередниченко (голова) та ін. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. — С. 81–90.

24. Українські народнопоетичні символи у фольклорній та індивідуальних художніх картинах світу / В. С. Калашник, М. І. Філон // Verba Magistri : Мовознавство. Літературознавство. Журналістичознавство. Педагогіка. Методика : зб. наук. праць, присвяч. ювілею д-ра філол. наук, проф. С. В. Ломакович / за заг. ред. В. М. Терещенка та П. Б. Ткач. — Х., 2008. — С. 93–99.

25. Вагоме слово вченого й митця // Олександр Степанович Юрченко — професор Харківського університету : біобібліогр. покажчик / уклад. О. О. Дудка, Ю. Ю. Полякова, Р. А. Трифонов. — Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2009. — С. 3–4.

26. Внутрішній монолог як засіб характеристики головного героя в поемі-симфонії Павла Тичини «Сковорода» / Галина Губарева, Володимир Калашник // У вимірах слова : зб. наук. статей (до ювілею проф. каф. укр. мови Л. Г. Савченко). — Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2009. — С. 104–111.

Те саме // Мовотворчість Павла Тичини у дзеркалі третього тисячоліття : [зб. наук. праць] / [відп. ред. Г. М. Вокальчук]. — Рівне ; Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2011. — С. 30–37. — (Лексикограф. серія «Українська індивідуально-авторська неографія». Вип. 5).

27. Експресивний синтаксис як стильова домінанта мови щоденника Костянтина Москальця «Келія чайної троянди» / В. С. Калашник, Ю. І. Калашник // Наук. вісн. Чернівецького ун-ту. — 2009. — Вип. 475–477 : Слов'янська філологія. — С. 75–80.

28. Лексико-семантична група «змій» в сучасній українській мові: аспекти діахронічного аналізу / В. С. Калашник, М. І. Філон // Українська мова серед інших слов'янських: етнологічні та граматичні параметри : [матеріали Міжнар. наук. конф.] (Кривий Ріг, 5–6 листопада 2009 р.). — Кривий Ріг, 2009. — С. 199–205.

29. Мовна особистість митця в індивідуально-авторській картині світу (спостереження над лірикою А. Мойсієнка) // Світ мови: Поетика текстових структур : наук. зб. на пошану проф. А. Мойсієнка / за ред. проф. М. Зимомрі. — К. ; Дрогобич : Посвіт, 2009. — С. 65–69.

30. Переднє слово // Лідія Іванівна Коломієць — професор Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна : біобібліогр. покажчик / уклад. Ю. Ю. Полякова. — Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2009. — С. 3–4.

31. Поезія Б. Грінченка «Перша жінка (народна легенда)»: міфологічні витоки, ідейно-художні особливості / Володимир Калашник, Микола Філон // У вимірах слова : зб. наук. статей (до ювілею проф. каф. укр. мови Л. Г. Савченко). — Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2009. — С. 10–15.
32. Глумачний словник сучасної української мови : загальнозживана лексика / [уклад. : Л. Г. Боярова, Г. А. Губарева, О. О. Дудка та ін.] ; за заг. ред. проф. В. С. Калашника. — Х. : Весна ; ФОП Співак Т. К., 2009. — 960 с.
33. Глумачний словник сучасної української мови : фахова лексика / [уклад. : Л. Г. Боярова, Г. А. Губарева, О. О. Дудка та ін.] ; за заг. ред. проф. В. С. Калашника. — Х. : Весна ; ФОП Співак Т. К., 2009. — 464 с.
34. Українська поезія ХХ століття в наукових студіях Ю. Шевельова: від Тичини — до Стуса / В. С. Калашник, М. І. Філон // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. — 2009. — № 843 : сер. Філологія, вип. 55. — С. 3–7.
35. Фразеосемантичне поле «зовнішній вигляд людини» в східно-слобожанських і степових говірках Донбасу // Лінгвістика : зб. наук. праць. — № 3 (18). — Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2009. — С. 68–77.
36. Функціонально-семантичне поле аспектуальності в ідіостилі (за матеріалами ліричної поезії Василя Борового та Петра Ротача) // Лінгвістична палітра : зб. наук. праць з актуальних проблем лінгвістики / за заг. ред. проф. Л. А. Лисиченко. — Х., 2009. — С. 334–342.
37. Широчінь і щедрість таланту педагога : [до ювілею проф. каф. укр. мови Л. Г. Савченко] // Вивчаємо укр. мову та літ-ру. — 2009. — № 19–21. — С. 91.
38. Епітет як художньо-сміслова домінанта поеми Івана Світличного «Курбас» / В. С. Калашник, М. І. Філон // Науковий збірник : до 80-річчя від дня народження Івана Світличного. — Луганськ : Глобус, 2010. — С. 193–199.
39. Значення і смисл поетичного слова в лінгвістичному вимірі / В. С. Калашник, М. І. Філон // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. — 2010. — № 910 : сер. Філологія, вип. 60. — Ч. I. — С. 643–647.
40. Мовно-естетичні знаки *душа* — *печаль* — *слово* у поетичному світі Ліни Костенко / Володимир Калашник, Любов Савченко // Культура слова / НАН України ; Ін-т укр. мови. — Вип. 73. — К. : Вид. дім Д. Бураго, 2010. — С. 16–22.
41. Надія (меморіальне слово про звичайну однокурсницю незвичайної долі) : [про Надію Світличну] // Науковий збірник : до 80-річчя від дня народження Івана Світличного. — Луганськ : Глобус, 2010. — С. 292–294.

42. Образ слова в ліриці Миколи Руденка // Образне слово Луганщини : матеріали ІХ Регіональної наук.-практ. конф. — Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2010. — С. 123–125.
43. Питання естетики мови в працях Л. Булаховського // Лінгвістичні дослідження : зб. наук. праць Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. — Вип. 30. — Х., 2010. — С. 105–109.
44. Проблема двомовності вчора і сьогодні // Слово Просвіти. — № 45 (578). — 2010. — 11–17 листопада. — С. 3.
45. Сербський фольклор у дослідженнях О. Потебні / Володимир Калашиник, Людмила Педченко // Украс : Українсько-сербський збірник : Історія. Культура. Мистецтво.— Вип. 1 (4), рік 2009. — К. : Темпора, 2010. — С. 66–73.
46. Слово про велику людину — вченого, колегу, товариша : пам'яті мовознавця Віктора Ужченка // Образне слово Луганщини : матеріали ІХ Регіональної наук.-практ. конф. — Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2010. — С. 16–18.
47. З любов'ю до української мови : [про конкурс з укр. мови ім. П. Яцика в Харкові] // Вивчаємо українську мову та літературу. — 2011. — № 3. — С. 32.
48. Образне слово автора «Образів рідної мови» : [про В. Д. Ужченка] // Образне слово Луганщини : матеріали Х Всеукр. наук.-практ. конф. ім. Віктора Ужченка (м. Луганськ, 14 квітня 2011 р.) / за заг. ред. проф. О. М. Горошкіної. — Вип. 10. — Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2011. — С. 13–15.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Калашник Володимир Семенович

**ЛЮДИНА ТА ОБРАЗ У СВІТІ МОВИ :
вибрані статті**

Комп'ютерне верстання *Ткач О. Є.*

Макет обкладинки *Літ вінова О. О.*

Формат 60x84/16. Ум.-друк. арк. 20,86. Наклад 150 пр. Зам. 0606.

61022, м. Харків, пл. Свободи, 4, Харківський національний
університет імені В. Н. Каразіна.

Надруковано ФОП «Петрова І. В.»
61144, м. Харків, вул. Гв. Широнінців, 79-в, к. 137
Тел. 362-01-52

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ВОО № 948011 від 03.11.03