

Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ “Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника”
Національна академія педагогічних наук України

ВІТАЛІЙ КОНОНЕНКО

ЛІНГВОПОЕТИЧНІ ЕТЮДИ

Київ – Івано-Франківськ
ДВНЗ “Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника”
2018

УДК 81'42:81'322.5:82+821.161.2

ББК 81.21

К64

Затверджено до друку рішенням вченої ради
ДВНЗ “Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника”
(протокол № 7 від 27 лютого 2018 року)

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор І.М. КОЧАН;

доктор філологічних наук, професор А.М. ПОПОВСЬКИЙ

На обкладинці: мозаїчне панно А. ГАУДІ

Кононенко В.І.

К64 Лінгвопоетичні етюди: [монографія] / Віталій Кононенко. – Київ; Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2018. – 304 с.

ISBN 978-966-640-445-2

У монографії висвітлено теоретико-методологічні засади лінгвопоетики як наукової дисципліни, розглянуто комплекс проблем текстотворення й образотворення, використання в текстах українського письменства мовно-естетичних засобів. На прикладах художнього дискурсу проаналізовано новітні тенденції розвитку сучасного ідіолекту, появу елементів новостилію, зокрема в творчості авторів модерністського й постмодерністського напрямів, вплив авторського мовлення на удосконалення української літературної мови. Розглянуто інноваційні процеси в художньому мовленні.

Монографія призначена насамперед учителям, викладачам, студентам, широкому загалу читачів.

УДК 81'42:81'322.5:82+821.161.2

ББК 81.21

ISBN 978-966-640-445-2

© Кононенко В. І., 2018

© ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”, 2018

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| Переднє слово. | 5 |
| Розділ 1. Засади лінгвопоетичних досліджень. .9 | |
| 1.1. Лінгвопоетика сьогодні. | 9 |
| 1.2. Лінгвокогнітивна інтерпретація гіпербо- лічних і квазігіперболічних утворень. . 38 | |
| 1.3. Український верлібр: тлумачення текстів. | 62 |
| Розділ 2. Інновації в лінгвопоетичному просторі. | 87 |
| 2.1. Процеси художнього текстотворення. .87 | |
| 2.2. Семантичні зміни в структурі художнього дискурсу. | 115 |
| 2.3. Оновлення образотворення. | 133 |
| Розділ 3. Художні образи в прозових і поетичних текстах. | 151 |
| 3.1. Знакові поетизми Михайля Семенка. . .151 | |
| 3.2. Українська проза на зламі: лінгвостилістич- ний вимір. | 177 |
| 3.3. Модерні тексти: Юрій Андрухович і Оксана Забужко. | 207 |
| Розділ 4. Художнє мовомислення Валерія Шевчука. | 238 |
| 4.1. Система мовно-естетичних компонентів у текстах Валерія Шевчука. | 238 |
| 4.2. Уявний світ у дискурсі Валерія Шевчука. | 265 |

| | |
|------------------------|-----|
| Післямова. | 283 |
| Література. | 287 |
| Показчик імен. | 297 |
| Резюме. | 300 |
| Summary. | 302 |



ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Сучасне вивчення лінгвопоетики передбачає комплексний аналіз багатовекторних аспектів філологічного аналізу з опертям на теорію дискурсу як системи вербальних засобів відтворення художнього світу. Дослідження мовистилу художньої літератури, що має давню традицію, за останній час вийшло на якісно новий рівень, пов'язаний із досягненнями в таких галузях знань, як лінгвокультурологія, лінгвокогнітологія, лінгвопрагматика, психолінгвістика. Такі лінгвопоетичні категорії, як ідіолект і ідіостиль, концептна метафорика, тропеїстика, текстотворення й образотворення, одержали нове бачення й трактування [див., зокрема: Jakobson 1960; Lakoff 1980; Єрмоленко 2009; Арутюнова 1999; Степанов 2004; Faconnier 2002; Мойсієнко 2008; Гальперин 2007; Кондратенко 2012; Puzynina 2009; Кононенко 2014 та ін.]. Нова лінгвопоетична парадигма ґрунтується на розгляді художніх текстів національного письменства як системи різноспрямованих тенденцій з урахуванням традиційної системи зображально-виражальних засобів у їхній проекції на сучасні пошуки ново-

стилю, що їх репрезентують твори модерністського й постмодерністського напрямів.

Українські художні тексти минулих часів і свідчення, хоч і підлягають періодизації [див.: Русанівський 2002: 305–306 та ін.], однак у лінгвопоетичному вимірі можуть розглядатись як єдиний літературно-художній рух зі своїми злетами й прорахунками, з наступництвом і відхиленням від нового, занепадом у періоди поневолення й піднесення як вияву національно-культурного відродження. Водночас – навіть за умов визнання традиційних засад української літератури – паралельно діє й розвивається модерна лінія її розвитку, що в 20-ті, в 60–80-ті роки ХХ ст., а особливо на теренах незалежної України розквітла й утвердилась як одна з визначальних. Розмаїття форм і напрямів літературного процесу, творчість видатних майстрів слова, модерністські тенденції поставили українське письменство врівень із кращими зразками світової культури, визначили її місце як явища планетарного масштабу.

Водночас постало закономірне питання: мовостиль геніального Шевченка, класична традиція в літературі, що суттєво позначились на творчості письменників, у наш час мали піднятися й піднялися на новий щабель майстерності [див.: Павличко 1999]. Отож які її вияви в лінгвопоетиці? Численні праці в галузі вивчення ідіостилів письменників ХХ – початку ХХ ст. висвітили чимало яскравих сторінок письменницької праці, однак тема ця воістину

невичерпна, як і невичерпна літературна творчість наших сучасників.

Розвою українського художнього слова передовсім у ХХ – на початку ХХІ ст. присвячені ці лінгвопоетичні студії. Автор прагнув на прикладах лінгвопоетичного аналізу окремих явищ літературної творчості, що дають уявлення про її мовно-естетичні пошуки (скажімо, щодо нової метафорики, верлібрової поезики), доробку письменників традиційного напрямку й модерністських тенденцій, оновлення ідіолекту письменників – сучасних авторів відстежити закономірності, передбачити як можливі подальші кроки піднесення досягнень і величі української літератури.

Українське письменство активно включилося в загальнонаціональний процес оновлення літературної мови за рахунок як залучених питомих мовних елементів, які вважалися застарілими, так і оновлення лексики новотворами на ґрунті мовотворчості, частково шляхом запозичень. Паралельно відбувається збагачення мовностилістичної системи завдяки розширенню метафоричного слововживання, подолання виявів стандартизованого мовлення, включення нових засобів та ідіостильового розмаїття.

У книжці представлені розвідки теоретико-методологічної проблематики лінгвопоетики як наукової дисципліни, функціонально-семантичний аналіз текстів українського письменства (переважають посилання на тексти ХХ – початку ХХІ ст.). Добір авторів художніх творів, які досліджуються, здійснений у такий спосіб,

щоб це давало змогу відстежити основні тенденції розвитку українського художнього дискурсу цього періоду, показати на матеріалах прозаїчних і поетичних текстів збереження традиційних форм письменства, появу елементів новостилю, зрештою, засвідчити високий рівень художньої досконалості письменників старшого покоління і молодой генерації майстрів слова.



Розділ 1. ЗАСАДИ ЛІНГВОПОЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

1.1. Лінгвопоетика сьогодні

Дослідження лінгвопоетики як системи правил, за якими будується художній дискурс, поповнюються в наш час новими теоріями й поглядами, що відбивають загальний рух гуманітарних наук, накопичення знань, зокрема в галузі лінгвокультурології, лінгвокогнітології, лінгвопрагматики, психології. Ускладнення аналізу мови українського письменства зумовлене потребами вивчення національної культури не лише як естетичної, а й пізнавальної, духовної цінності; поглиблення наукових пошуків у цій царині викликане активізацією інноваційних процесів в українському мовному просторі, появою нових модерністських течій, зрештою, тенденціями до оновлення художнього ідіолекту в цілому.

Посилення уваги філологічної науки до “творчих аспектів мови” (Е. Бенвеніст), художнього мовомислення пояснюється розвитком теоретичного мовознавства, орієнтованого на опрацювання знань у сфері глибинних проблем семантики, системи словесного кодування, відтворення підсвідомого як мовно-естетичного

явища тощо. Вивчення відповідності або невідповідності семантичній правильності, загальнолітературній нормі, передовсім у вигляді її “порушення” в ім’я досягнення мовно-естетичного ефекту, відтворення інноваційних явищ в ідіостилі письменників, що стає виявом внутрішніх потенцій мови, дає змогу піднятися на рівень загальномовозначної проблематики.

Визначення поетики як галузі власне лінгвістичного чи власне літературознавчого аналізу, естетики чи психології не є першорядним, оскільки саме в поєднанні зусиль і спрямувань учених на перетині теоретичних засад різних наук і вимальовуються принципи опрацювання мови художньої літератури як національного феномену¹. Водночас для дослідника-мовознавця художні твори становлять предмет зацікавлення передовсім як текстові структури, що дають матеріал для дослідження художнього дискурсу, системи образних засобів. Р. Барт зазначає: “На противагу творові (традиційному поняттю, що віддавна і досі сприймається, так би мовити, по-ньютонівськи) виникає потреба в новому об’єкті, що виник внаслідок зрушення або перетворення попередніх категорій. Таким об’єктом є Текст” [Барт 1996: 380]. Текст стає основним фактичним матеріалом, об’єктом поглибленого аналізу.

Сучасні дослідження текстів художньої літератури розглядаємо, виходячи з того посту-

¹ Див. щодо поєднання лінгвістичного й літературознавчого аналізу художніх текстів: [Puzynina 2009: 59].

лату, що текст мистецького твору складає окрему семіотичну систему, що художній дискурс відбиває дійсність не безпосередньо, а через відтворення уявного світу, інтенсійної, можливої, а не істинної, реальної мовної картини. Звідси постає доцільність сприйняття художніх текстів як організації мовно-естетичних знаків [Єрмоленко 2009: 4-5], здатної відображати образи нереальні, химерні, міфологічні й інші, згідно з волею автора, попри труднощі встановлення зв'язку на шкалі “адресат – адресат”.

Зрештою, сучасний підхід до лінгвопоетики, як і до лінгвостилістики – враховуючи, що ці наукові сфери мають чимало точок перетинання, зокрема в розумінні понять “стиль”, “образ”, “мовностилістичний засіб”¹, – передбачає, що в епіцентрі досліджень художнього мовлення, як і інших стилів, має знаходитись мовомислення, методологічні засади вивчення якого лягають у підґрунтя виокремлення мовної і концептної картин світу. Як зазначає М.М. Кожина, “дійсна специфіка художнього мовлення полягає у властивій тільки їй якості, яку можна назвати художньо-образною мовною

¹ Актуальним видається постулат, що “поняття поетики й стилістики за самою своєю суттю залишаються в найближчі роки “розмитими” [Григорьев 1979: 49]; водночас можна припустити, що предметом лінгвістичної поетики залишаються передовсім проблематика мовно-естетичних аспектів аналізу художніх текстів, дослідження ідіолектів і ідіостилей, в широкому баченні – “вивчення мови як поетичного факту” [Винокур 1959: 392].

конкретизацією, а саме у здатності слова в контексті художнього твору ніби перетворювати слово-поняття в слово-образ” [Кожина 1972: 27].

З іншого боку, лінгвопоетичний, лінгвостилістичний аналіз надає неоціненний матеріал для розуміння мисленнєвої діяльності як окремого автора, так і носія національної мови загалом. С.Я. Єрмоленко зауважує: “Осмислення проблем стилістики безпосередньо пов’язане з філософією мови, з актуалізацією психологічного напрямку в мовознавстві. Саме цей напрям превалує в сучасній науці про мову, хоч як назвемо цю галузь пізнання – функціональною, комунікативною, антропоцентричною, когнітивною, прагматичною чи будь-якою іншою лінгвістикою” [Єрмоленко 2005: 113]. По-новому оцінити доробок українського письменства, зокрема за часи державної незалежності, з урахуванням літературної традиції попередніх періодів можна, вочевидь, лише в масштабах теорії пізнання, національно-культурного контексту у цілому.

На порядок денний постає проблематика національно специфічного в красному письменстві, його відповідності запитам широкого читача; з іншого боку, досягаючи національно-культурний компонент у художній творчості, не можна не брати до уваги ідіолектні й власне ідіостильові особливості текстів, авторські пошуки мистецького почерку, того “домішку” в загальнодискурсивних процесах, який і вирізняє голос одного майстра слова на тлі інших.

Лінгвопоетичний аналіз за таким підходом постає як облігаторний, невід’ємний від інших форм оцінювання художнього тексту, однак не єдино можливий, такий, який вимагає доповнювати ідейно-естетичний, літературознавчий, загальнофілологічний принципи дослідження.

В основу відтворення образного мовистилу, зображувальності художнього мовлення покладено вивчення механізмів метафоризації, забезпечення двоплановості смислу – первинного й зміщеного. На думку Е. Кассіра, мови, як і міфу, властива одна й та сама концептна форма – метафоричне мислення [Cassirer 1925: 68], отожд саме розуміння метафоричності як фундаментального принципу мовотворчості передбачає з’ясування її природних властивостей не лише в теоретико-методологічному вимірі, а й в конкретиці її прагматичної дієвості. Визначення мисленнєвого підґрунтя метафоричних перенесень не має ігнорувати й інший аспект її вивчення – як саме, якими засобами (лінгвокультурологічними, лінгвокогнітивними, лінгвопрагматичними) забезпечено використання тропів загалом і метафори в широкому розумінні зокрема.

Розгляд метафори в лінгвокогнітивному аспекті передбачає з’ясування механізму її утворення, висвітлення тих мовних джерел, текстових засобів, які забезпечують перенесення значення. Зведення сутності метафори до “вживання слова, який позначає деякий клас предметів, явищ і т. п., для характеристичної або найменування об’єкта, що входить в інший

клас, або найменування іншого класу об'єктів, аналогічному названому в якому-небудь відношенні” [Арутюнова 1990: 296], навряд чи є вичерпним. Адаже в творення метафори, поряд зі стрижневим словом або словосполученням, зазвичай бере участь словесне оточення, більш або менш протягнутий контекст, у межах якого й постає метафоричне значення як таке. В зв'язку з цим ускладнюється проблема обмеження контурів метафори як контекстної одиниці зі стрижневим компонентом і залежними членами. Розширена метафора може виходити за межі окремого висловлення, може складатися з цілісного фрагменту; не виключений розгляд невеликого за обсягом художнього тексту, скажімо, вірша, як розгорнутої метафори зі своєю внутрішньою ієрархічною організацією. Порівняйте поетичний текст “Папороті”:

*Птиці зелені
у пізню пору
спати злетілись
на свіжий поруб.
Тихо спустились
на жовту глицю
птиці зелені,
зелені птиці.
Крилами били,
пера губили,
голови сизі
низько хилили...*

Л. Костенко

У вірші йдеться про рослину-міфологему *папороть*, відтворену в образі *зелених птиць*; назвати рослини *птицями*, вочевидь, недостатньо для відповіді на питання: що це за *птиці*, чому вони уподібнені папороті, як вони виявляють свої властивості тощо? Постає завдання розкрити смисл розгорнутої метафоричної картини зі стрижневим компонентом *зелені птиці* (вони *зелені*, бо це *папороть*, а *птиці*, бо опое-тизовані завдяки народним віруванням). За приклад метафоричного слововживання на ґрунті суб'єктивних асоціацій слугують поетичні рядки: *вії засипують море / по небі торочаться / райські птиці в полум'ї* (В. Вовк), образність якого забезпечується поєднанням “непоєднаних” за смислом слів: *вії засипують, засипують море, по небі торочаться, торочаться птиці, птиці райські, торочаться в полум'ї* (образ *райських птиць* навіяний біблійними мотивами).

Метафоричне значення слова в дискурсивних умовах може посилюватися й послаблюватися, набувати нові та втрачати наявні конотації; зрушення смислів у системі “метафора – не-метафора” часом не доконечно визначені, отож і встановити межу між одним та іншим уживанням утруднено; постає завдання вияву сполучення в слові чи вислові водночас метафоричного й неметафоричного значень, із ускладненням загального смислу. Нюансування таких значень не розраховане на сприймання їх адресатом у розчленованому вимірі, навпаки,

саме в новоутвореному смисловому комплексі постає художність, поетичний сенс і окремого слова, і “спровокованого” ним словесного оточення [див.: Searle 1979: 77–88].

Звернімося, для прикладу, до тексту поезії Лесі Українки “Дим”. Спочатку дізнаємося, що *у ріднім краю навіть дим солодкий та коханий; ідеться про дим ‘суміш частинок згоряння’, але його сприйняття як солодкого й коханого зумовлює метафоричний уміст: він викликає почуття задоволення, внутрішньої втіхи. Далі в тексті слово дим повертає своє пряме значення (поглядають на димок, простуючи до лісу, на димок, простуймо на димок, дим влетів мені в вікно, поганий дим, дим в курній хатині, дим гриз очі; із контексту дізнаємося, що дим рідний, де рідний уже переводить слово дим в образний ряд). Дим у чужій країні описаний як такий, що набув антропологічних ознак:*

*І день, і ніч, і кожну хвилину
Беззвучно і тасмно, та виразно
Він [дим] промовляє: “Я тут, я завжди тут”,
Той дим проник мені у саме серце...*

Отож дим промовляє, проник у серце, де одухотворений дим стає стрижневим компонентом метафори (людину охоплює почуття, які забезпечують зв’язок із первинним ураженням – *солодкий та коханий*). Порівняймо з іншим прикладом: *Дихають тихо акації ніжні, / Злегка колишуться в сутіні срібній... / Чом я,*

скажіть, не акація ніжна, / Нащо думки мене спалюють, мучать? (О. Олесь), де забезпечений перехід від прямого значення слова акація ‘вид дерев і кущів’ до порівняння дівчини з акацією, тобто до вживання слова як образу.

Не менш виразне “мерехтіння” смислів являє вживання епітетів, розвиток метафоричних значень відбувається в них не одновимірно, а стадійно, з появою одних і зникненням інших ознакових і образних прикмет. Внаслідок широких лексико-семантичних варіацій (пор.: “Серед усіх частин мови саме прикметник має найбільший лексико-семантичний потенціал” [Кононенко І. 2009: 13]) атрибут посилює свою смислову вагу, одержує потужні стилістичні конотації і на цьому ґрунті формує образну структуру, часом більш потужну, ніж керівне ім’я. Звернімося до тексту:

*Срібно-сірий сніг суворий
Срібно-сивий сипне сум
На блискучі білі болі,
Білі блиски білих дум.*

В. Кобилянський

(порівняйте: *срібно-сірий сніг, сніг суворий, срібно-сивий сум, блискучі білі болі, білих дум*).

Водночас не можна не враховувати можливості імпліцитного, зовні “непоказного” порівняння ховати в собі потенції образності, які можуть розкриватися внаслідок самої здатності порівняння розширюватися до меж мета-

форичного вживання. К.Г. Городенська наводить прикметний приклад можливого усвідомлення доволі-таки стандартизованих за змістом порівнянь як ускладненої підрядної частини, котра висвітлює прихований у ній образ: *Обличчя біле, як стіна* ← *Обличчя біле* + *Стіна біла*; *Дівчина гарна, мов квітка* ← *Дівчина гарна* + *Квітка гарна*; *Обличчя сяяло, наче сонце* ← *Обличчя сяяло* + *Сонце сяяло*; *Хмари насувалися, ніби хвилі* ← *Хмари насувалися* + *Хвилі насувалися* [Городенська 2010: 46–47]. Розгорнуте порівняння у вигляді предикативної частини на кшталт *Дівчина така гарна, як чарівна (яскрава, запашна і под.) квітка* дає змогу принаймні частково подолати стереотипне мовомислення.

У лінгвопрагматичному сенсі відокремлення “живих” метафор від стереотипів, застиглих висловів, які втратили образний смисл, вимагає з’ясування асоціативного співвідношення референта й корелята¹. Встановлення того, наскільки цей асоціативний зв’язок усвідомлено як

¹ Зрештою, кожний епітет в умовах художнього контексту викликає більший або менший естетичний ефект. Навіть постійні епітети, які, на перший погляд, видаються стереотипами, можуть набувати стилістичну маркованість, зокрема тоді, коли усвідомлено їхній семантичний зв’язок із народнопоетичною традицією. “Серед традиційних народнопоетичних засобів особливе місце належить постійним епітетам. Абстрактний зміст цих тропів, насичених психологічним, асоціативним змістом, не здається простим, побудованим лише на зовнішніх характеристиках людей, тварин чи явищ природи, а стає основою витворення образів-символів: вороний (ворон) кінь, сивий (сизий) голуб, сиві (соловії) воли, білі лебеді і подібних” [Василько 2004: 177].

художньо виправданий, а сама метафора як “свіжа”, неповторна, можна на ґрунті суб’єктивно-об’єктивних чинників, з опертям на індивідуальне сприймання, яке може бути не завжди об’єктивованим. Постають завдання відокремлення художньої метафори від побутової [див.: Lakoff 1980], визначення ступеня своєрідності метафоричного звороту, авторської новизни. Не сприймаються як метафори, зокрема, стереотипні порівняння на кшталт *гне як билину* (... *мічну силу і красу / Ломе, як билину, / Суше, як росу*. Я. Щоголів), *горить як жар* (*Як жар, горять на степу лоні / Їх короговки вогневі*. М. Чернявський)¹ і под.

Чіткої лінії розмежування між “живою”, свіжою і застиглою, “мертвою” метафорою можна провести далеко не завжди. Стійкі звороти можуть дефразеологізуватися, “застаріла” метафора оживлятися в контекстному середовищі, слово в прямому значенні набувати семантичних конотацій, що ставлять його уживання в один ряд із метафоричним. Скажімо, в тексті *Ніч темна людей всіх потомлених скрила / Під чорні широкії крила... / Всіх владарка ніч покорила* (Леся Українка) стрижневим словом метафори стає *ніч*, бо воно включено в метафоризований контекст (*скрила під чорні широкії крила; владарка*).

¹ Прикметний приклад наводить Ю. Шевельов: “... Котляревський міг ужити фразеологічного звороту *мотати на вус* “примічати” в реченні “Вулкан розм’як, як кваша, Венера те собі на вус”, – хоч він, напевне, зовсім не думав, що Венера мала вуса” [Шевельов 2012: 45].

Компоненти метафори (слова, сполучення слів) у складі метафори можуть набувати нових значень, розширюючи тим самим смисловий потенціал, зафіксований у словниковій статті; відтак на ґрунті семантичного поповнення окремих слів можна суттєво розсунути межі тлумачення окремих слів і висловів. Зрештою, можливою стає відмова від одного значення на користь іншого. Скажімо, шляхом повторення слово, що набуло метафоричного значення, в подальшому тексті продовжує вживатися в тому-таки новому значенні.

Фразема розглядається в цьому контексті як одиниця, що суцільним своїм складом може входити як компонент до поширеної метафори; водночас мотиваційний чинник, внутрішня форма фраземи не є об'єктом власне лінгвопоетичних студій. Скажімо, у висловленні – *Як схоче в гречку скакнути, то й на налігача не вдержиш, ги-ги-ги!..* (Гр. Тютюнник. “Оддавали Катрю”) зворот *в гречку скакнути* ‘зрадити в подружньому житті’ в цілому сприймається як метафора з конотацією глузливості (поза визначенням мотивації звороту). Прикметне в цьому сенсі звернення до “прихованих” метафор, які за мотивацією усвідомлювались як образ, але внаслідок постійного слововживання втратили асоціативний зв’язок, що можна спостерігати в багатьох ідіоматичних виразах на кшталт *пастки задніх, жаба давить, обухом по голові* і под.

Образний сенс фраземи розкривається в разі руйнації її внутрішньої форми; відбу-

вається усвідомлене повернення до її мотивації й відмова від фраземного значення; на ґрунті первинних значень слів, що стали компонентами звороту, розвивається новий смисл; образність фраземи, однак, у нових сполученнях остаточно не втрачається; в новому тексті залишається “залишок” образності, який і створює мовно-естетичний ефект. До прийому висвітлення внутрішньої форми звороту неодноразово зверталися українські майстри слова, всіляко обігруючи смислові нюанси, однак можливості перевтілень на шкалі “сполучення слів прямого значення” – “фразема” – “сполучення слів прямого значення” – “фразема” далеко не вичерпані. Розглянемо приклад:

*Обходити десятою дорогою
Це значить – не лиш першу обминути,
А й одцуратись другої дороги,
А третю так забути, що ніколи
Її не знатимеш, як і четверту,
Дорога п’ята вислизне сама
З-під ніг, вона слизька й непевна,
А шоста ламке ноги – геть її,
А сьома – певна, та на сьоме небо
Не виведе ніколи, бо гріховна,
А восьма поднатужиться на краплю,
Але це не вона, а тільки восьма,
От вже дев’ята, та вже майже тут
Притулиться, прилащиться, але...
А вже десята – саме та дорога,*

*Якою можна справді обійти...
Тож скільки треба тих доріг пройти,
Коли ти хочеш обійти когось
Десятою, найдальшою дорогою...*

І. Драч

Обігрування фраземного значення *обходити десятою дорогою* ‘прагнути не потрапити в погане становище’ побудоване на вісі ‘шлях, яким пересуваються’ (пряме значення) – втрата мотивації стійкого звороту – повернення первинного значення (*десята – найдальша дорога*).

Аналіз символічних функцій і смислів у метафоричному контексті із позицій лінгвопоетики ґрунтується на здібності слів-образів (слів-ідей) [Кононенко 2013: 15] передавати набір значень, часом із нечітко окресленим смисловим контуром. Використання символічного смислу на тлі усвідомлення первинного значення дає мовно-естетичний ефект у разі лінгвопоетичного осмислення висловлення або більш широкого тексту. В.В. Жайворонок відзначає “тісний зв’язок авторської символіки з глибинами символіки народної” [Жайворонок 2005: 147], однак очевидно, що, вдаючись до народнопоетичних чинних символів як лінгвопоетичного засобу, письменник тим самим привносить у їхнє використання нові конотативні ознаки; з іншого боку, власне авторський символ так чи так входить у метафоричний контекст. Розглянемо текст:

*Ой не сійтесь, сніги, ой не сійтесь, рясні,
Не губіть ви останньої слави;
Гріє здалека землю усмішка весни,
Пробиваються проліски, трави.*

О. Олесь

Задля встановлення символічного смислу слова *сніги* береться до уваги контекст: повторований заклик *не сійтесь* щодо явища природи є метафоричним, гіпотетичним; “прив’язування” згубного впливу *снігів* на людську славу – ще один образ; *усмішка весни, пробиваються проліски, трави* – метафори, отож символ *сніги* увійшов у метафоричний контекст, став компонентом розширеної метафори.

Прикметне звернення літературного критика М. Рябчука до слова-символу *стигма*, взятого з біблійної оповіді про рани розіп’ятого Ісуса Христа; за визначенням автора, це “рани, що відкриваються на тілі людини під впливом самонавіювання” [Рябчук 1991: 328]; за приклад правлять віршові рядки Б. Рубчака:

*Хоч бурі обличчя зрили,
Бо ж риють обличчя брил, –
у плечах твоїх похилих
збережені стигми крил.*

Слова *стигми стріл* – “не лише прикмета поезії як такої, а й своєрідна парадигма всієї української історії; стигми крил, стигми культури, стигми історичної пам’яті й національної

самосвідомості” [там само: 331]; алюзійне слово *стигма* тим самим розкрило свої приховані смислові потенції в символічному виразові *стигми крил*.

Звертаючись до аналізу метонімічних зрушень у слововживанні, дослідник лінгвопоетики має відділити явища мовно-естетичного рівня від побутових заміщень назв більш широкого значення на спеціалізовані назви, попри те, що такі перенесення зустрічаються в художніх текстах (скажімо, у висловленні “Час нам зо сцени зійти” І. Франка під позначенням *зо сцени* міститься вказівка на необхідність припинити активну діяльність; вислів *зійти зо сцени* доволі стандартизований). Інша мовностилістична ситуація виникає тоді, коли автор знаходить такий замітник загальноживаному слову-поняттю, який характеризує явище в новому ракурсі, додаючи до його номінативного значення суттєві оцінні конотації.

Постає ідея обернення тропів – переходу порівняння, символу, метонімії, епітета, гіперболи в метафору [див.: Кожевникова 1979: 215], отож в умовах одного контексту творення метафори-порівняння, метафори-символи й т. д. або розширеної метафори, трансформація одного тропу в інший – процес складний, художньо неоднозначний. Адже так чи так два тропи взаємодіють між собою, до того ж на глибинному рівні виявляє себе й первинне значення кожного з прототипів; вимальовується комплексний смисл, де кожному тропеїчному утворенню відведена своя роль, але де лише

спільність нового образу виявляє себе в повному вираженні. Порівняйте: *Аж ось і ліс. Він зустрічає Данила, як тата: гілля немовби одхиляється з-понад стежки, щоб він часом не вдряпнувся, пеньки немовби одступають від неї, щоб він часом не спіткнувся. А сонечко сіється крізь молоде листя та цвіт диких яблунь на стежку, і вона весело ряботить Кузьці в очах* (Гр. Тютюнник. “Лісова сторожка”) (з одного боку, наявні метафори “прямої дії”: ліс зустрічає (до того ж як тата), сонечко сіється, стежка весело ряботить, з другого боку, дії сил природи лише уподібнюються діям живих істот: *гілля немовби одхиляється, пеньки немовби одступають*).

Підлягають лінгвопоетичному висвітленню шляхи дискурсивних переходів від прямого до образного значення, поступового набуття словом додаткових смислів і стилістичної заангажованості. Особливо помітними такі трансформації стають у контекстах, наближених до народнопоетичних зразків, у казках, легендах; переосмислене слово набуває за цих умов ознак міфологеми. Розглянемо текст: *Тепер Курінь вже давно живе посеред степу сам-один. Вже й говорити забув. А знав же! Не сам знав, щоправда, а навчився від того, хто його змайстрував, – дядька Деміда, тесля і вишивальника... А другого дня прийшли люди забирати Курінь у степ. Стали підсаджувати його на воза, а він раптом сказав так самісінько, як і Демид: – О-ох! А як везли у степ і вітер ба-*

вився новенькою солом'яною чуприною Куреневою й терся об його солом'яні боки, він уже казав і казав здивовано: – Ш-шо-о? Шо-о-о? (Гр. Тютюнник. “Казка”). “Оживлення” старого Куреня через відтворення набутої ним здатності “говорити”, наслідуючи людину, – типізований прийом метафоризації, що має на меті передати символічний смисл народнопоетичного образу дерева як втілення ідеї життєдайності, єдності людини й природи.

У лінгвопоетичному вимірі оцінюються метафоричні сполуки, які стають стрижневим компонентом фрагмента тексту або тексту в цілому; їхня стилістична функція полягає не лише в організації текстового простору як такого, а й у наданні тексту конотативної забарвленості, створенні ситуації поетичності, тропеїчності як визначальної лінії оповіді. За таких мовностилістичних умов центрована знакова сполука розглядається в межах “вертикального контексту”, за принципами якого синтагматичний план аналізу поступається парадигматичному, а кваліфікація тексту здійснюється через дискурс-аналіз. У цьому сенсі в художньому тексті визначаються ідіостильові домінанти, метафоризовані сполуки, функція яких полягає в забезпеченні єдності образної системи [див.: Алефиренко 2002].

Зазначимо, що в останній період посилялась увага до вивчення ідіостилю, особливостей індивідуально-авторської манери письма. “Мова-текст, – зазначає А.К. Мойсієнко, – ре-

презентує і індивідуальний світ окремого автора, окремого твору, і мовотворчість певного історичного проміжку, певної епохи. І в кожному випадку маємо справу з тими чи тими ознаками-маркерами, що характерні для авторської індивідуальності, фрагмента мовотворчості у відповідних часо-просторових межах” [Мойсієнко 2008: 12]. Ця тенденція пов’язана із пошуками, зокрема й в українському красному письменстві, оновлених художніх образів, розширенням сфери вживання нестандартних форм вираження; майстри слова прагнуть відтворити власну мовну картину світу, систему свого мовомислення, застосовуючи прийоми, що дають змогу пізнати авторський почерк, визначити ті диференційні стильові ознаки, які характерні саме для цього письменника. Такий авторський стиль, як засвідчує аналіз текстів українських письменників минулих часів і сьогодення, не може не відбивати традиційне й новаторське в мовотворчості й водночас не визначати місце поета чи прозаїка в структурі загальнонаціонального ідіолекту. Задля окреслення індивідуального стилю автора має бути зважений на теренах майстерності його творчий доробок у цілісному вимірі, з виокремленням новаторства в слові і в побудові тексту.

Якщо звернутися до віршового тексту В. Ярошенка, написаного 1918 року, кидається у вічі його заповнення численними тропами, прагнення в образно-символізованій формі передати піднесений настрій автора, захопленого спостереженням довкілля; можна вважати, що

за частотністю використаних засобів текст виходить за межі художнього “дозування”, набуває рис надлишкової, перенасиченої образності:

*До неба фіалкова риза
Півкругом зірками проколота,
І сіється золото сизе,
На землю – прозоре золото...
У небі – в фіалковій шкiрі –
Горить половина ока*

(*риза* – слово-метафора, *фіалкова* – метафора-епітет, *проколота до неба* – метафора-гіпербола, *риза проколота* – сполука-метафора, *проколота зірками* – метафора-гіпербола, *сіється золото* – сполука-метафора, *сизе* – метафора-епітет, *прозоре* – метафора-епітет, *сіється на землю* – сполука-метафора, *горить у небі* – сполука-метафора, *горить в фіалковій шкiрі* – сполука-метафора, *горить половина ока* – сполука-метафора). Розглянемо у цьому аспекті поетичний текст І. Калинця, написаний в останню чверть ХХ ст.:

*свіжий хрест
недарма плаче
з нього
космацька живиця
о він ще
ще послужить
замість іконостасу
у нашому
окраденому храмі.*

Вислів *свіжий хрест* метафоризується за рахунок поєднання епітета *свіжий* у значенні ‘з недавно зрубленого дерева’ зі словом *хрест*, загальне значення не лише ‘хрест із недавно зробленої деревини’, а й ‘оновлений, зовні привабливий хрест’; метафора *плаче з нього живиця* має значення ‘хрест викликає сумні відчуття’; метафора *хрест... це, це послужить замість іконостасу* передає значення ‘хрест використовують люди в час богослужіння’; метонімічне уживання слова *хрест* дає змогу створити образ носія святості, божеської милості; метафоричний смисл вислову *у нашому окраденому храмі* передає узагальнене уявлення про рідну країну (*наша*) як про святиню, котру століттями гнобили чужинці. Фрагмент постає як художнє узагальнення, вираження авторської позиції щодо відродження християнських, загальнонаціональних цінностей.

Якщо сприймати художній текст як явище багатшарове, в якому виокремлюються підтексти, які позначають різні форми представлення авторського мовомислення, скажімо, у вигляді різностильового матеріалу, монологічного й діалогічного мовлення, ліричних або публіцистичних відхилень від основної лінії оповіді, то можна знайти в тексті начерки алюзійних утворень, антиномічних побудов, внутрішньо суперечливих положень. Внесення у вербальний простір чужих висловлень, цитування сторонніх документів, навіть таблиць стає однією з прикмет сучасного текстотворення. Інтертекстові включення вимагають

аналізу в сенсі з'ясування їхньої доцільності, органічності, присутності, функціонально-семантичного навантаження. Таке відсилання до “тексту в тексті” зазвичай виконує образотвірну місію, бере участь у загальній метафоризації як процесі забезпечення художності.

Різноформатні, не завжди прозорі, принаймні для пересічного читача, алюзії на літературні джерела, народну пісню, міфотворчість тощо викликають – навіть за умов непрозорості змістової паралелі – мовно-естетичний ефект, забезпечують додумування, дешифрування закодованого в прецедентних текстах смислу. Алюзія за таких умов має сприйматися не як відтворення інтелектуальності автора, а як свідчення його мовомислення, бачення, пропущеного через складний асоціативний зв'язок, кожна така асоціативна паралель сприймається як засіб по-новому оцінити явище чи подію, подивитись на них очима ще одного, дарма що не обізнаного з цим явищем чи подією автора. Порівняйте:

*де ділось сонце? Вже одсвітило
де ділась пісня? Вже одгула
гамірить місто і дзвонить мило
і окропило “Цвіточки зла”.*

М. Семенко

У цьому вірші під назвою “Місто” автор створює картину неспокойного, гомінкого міста; його образ підтриманий посиланням на збірник поезій Ш. Бодлера “Квіти зла”, в

якому відбилися настрої тривоги, неспокою, сумирності, навіяні відчуттями небезпеки.

Алюзія зазвичай стає елементом розширеної метафори. Складне інтертекстове накладання простежується, скажімо, в химерній оповіді В. Шевчука під назвою “Самсон”: образ українського велетня уподібнений образу біблійного Самсона, за сюжетом герой змагається з уявним левом і перемагає його: *Хвилі полину покотилися ще густіше – вже не було нічого, крім полину та відчаю, крім гіркоти і лева, що швидко пішов йому [Іванові] назустріч. “Ну от, – встигла мигнути йому думка, – ми знову візьмемося з ним уручки”.* Лев стрибнув на нього, й вони покотилися по тому полину, яким заросла церква, а на них із гуркотом звалилася темна лавина чи хмар, чи поламаних дерев (“Дім на горі”). Мовно-естетичний ефект тексту забезпечено шляхом поєднання прикмет української дійсності (*церква, полин*) і біблійного переказу (*лев*); алюзійна паралель уведена із застереженням (героя позбавили зору, тому він не може бачити, чи звір, чи людина бореться із ним). Художньо виправданою постає дихотомія: “Іван – юрма розлючених людей” – “Самсон – лев”, що забезпечує відтворення героїчного мотиву у вчинках персонажу твору.

Включення в дискурс інтертекстових елементів зазвичай не руйнує загальностильову манеру викладу й має стати невід’ємним складником авторського тексту; в цьому сенсі прикметні поширені останнім часом віршові рядки,

що входять у прозову тканину як “рушійна сила” подальшої оповіді. Письменники вводять у текст віршові фрагменти або й закінчені поезії свого чи чужого авторства. Більш складне в лінгвопоетичному вимірі переключення авторського мовлення з одного стилю на інший, поєднання на одній текстовій площині різностильових елементів. Як поширене явище сприймається, зокрема, введення в художній дискурс публіцистичних фрагментів. Подібне стильове явище можна пояснити впливом на мовомислення письменника суспільно-політичної ситуації в Україні, бажанням його як громадянина відгукнутися на події сучасного життя. В цьому аспекті постає проблема визначення доцільності авторських коментарів, їхньої обов’язковості для відтворення ситуацій, які мають бути висвітлені художніми засобами. Не можна не враховувати, що помітний компонент публіцистичності в художньому тексті, суб’єктивізм авторських оцінок може зашкодити забезпеченню художньої манери викладу.

Порівняйте: *Сказати про паризьке лето-вище Шарль де Голль, що воно – повний футуризм, це ще нічого про нього не сказати. Щоби збагнути всю його помпезність, зумисну ірраціональність і вражаючу, чарівну магічну незручність всього Летовища Летовищ, треба, щоб один ваш літак запізнився, а до наступного залишилося двадцять хвилин. Для повного усвідомлення могутньої краси Шарль-де-Голля вам треба мати за спиною дванадцятикілогра-*

мового наплічника, навантаженого пляшками з віскі, яке б ви ні за що на світі ніде не залишили, через плече у вас має теліпатися торба із не найновішим, а значить, далеко не найлегшим ноутбуком з усіма його бєбєхами, а в голові вашій має заклинити гірку червону думку про “Сатрагі”, яке кров з носа треба купити в одному із Tax Free (І. Карпа. “Фройд би плакав”). Склад, тональність, синтаксис фрагмента засвідчують вплив публіцистичного стилю; текст переобтяжений абстрактними словами на кшталт *футуризм, помпезність, ірраціональність, усвідомлення, іноземними нетранслітерованими позначеннями.*

Художній дискурс письменників-модерністів має низку прикмет, які ускладнюють аналіз: по-перше, поетичні й прозові тексти нерідко включають витлумачення їх внутрішнього, глибинного змісту, особливо за тих дискурсивних умов, коли текст позначений неоднозначністю смислів; по-друге, виклад текстів може мати ознаки деструкції, відповідати принципу “нанизування” шляхом додавання нових і нових висловлень, побіжних зауваг, вставлень, введення прямого й невласне прямого мовлення, інтерактивів тощо; по-третє, образний світ письменника-новатора твориться на засадах незвичної тропеїчної організації, з введенням оновленої метафорики, прихованої символічності. Постає потреба пошуку нових підходів до лінгвопоетичного, лінгвокогнітивного аналізу таких текстів. Як зазначає

Л. Ставицька, “у сучасному українському культурному просторі помітна присутність нової і досить цікавої з погляду жаргоновживання мовної особистості літератора, письменника, журналіста, культурного діяча. Ця особистість успішно синтезує соціально марковані шари зниженої лексики з народно-розмовною, лірично-пісенною, науково-філософською мовною стихією” [Ставицька 2005: 17–18].

Скажімо, лінгвопоетичного витлумачення вимагають поетичні тексти, в яких образ висвітлюється через незвичні асоціації, марковані відчуттям неординарності, утаємничості подій і явищ, їхньої невідповідності “реальному” світобаченню. Дешифрування смислової достовірності подібних текстів не завжди дає однозначні відповіді, що, можливо, закладено як варіант у свідомості автора; принаймні можна передбачити, що відхилення від унормованої сполучуваності (синтаксичний деструктивізм) стає за таким підходом мовностилістичною нормою, виправданим відхиленням від узвичаєного слововживання. Розглянемо приклад:

*Сади будинків – цегляний едем,
де лагідно мовчать скульптурні звірі,
де ранні позивні тремтять в ефірі, –
ми їх на мову птаства покладемо.*

Ю. Андрухович

Можна зрозуміти, що в поезії передане захоплення автора від бачення великого міста,

отож з'являються пов'язані смисловим наповненням слова-образи *сади* та *едем*, які утворюють метафори *сади будинків* і *цегляний едем*; настрою піднесеності відповідає метафоричний зворот *мовчать лагідно* (*скульптурні звірі* й мають *мовчати*), *позивні тремтять* – традиційна метафора, а от *покладем (позивні) на мову птаства* – ускладнений образ, тлумачення: пташиний гомін (*мова птахів*) заглушує повідомлення з ефіру.

Прозаїчні тексти модерністського спрямування вимагають оновленої методології аналізу; їх слід розглядати як експериментування не лише зі словом, а й із самою організацією художнього мовлення. Н.В. Кондратенко зауважує: “Тексти некласичної парадигми містять експерименти з мовою. У них порушено норми та правила сполучуваності, узгодженості мовних одиниць у синтагматиці. Вони характеризуються фрагментарністю і надлишковістю, розірваністю і багатоваріантністю, тобто демонструють внутрішню амбівалентність художнього мовлення” [Кондратенко 2012: 278]. Як зазначає Ю. Лотман, “у мистецтві, коли текст допускає в принципі відкрити кількість інтерпретацій, механізм, що його кодує, хоч і мислиться як закрите на окремих рівнях, у цілому принципово відкритий” [Лотман 1996: 430], отож потрібне “домислювання” адресата. Типологія модерністського мовлення передбачає здатність читача цих текстів до інтерактивної взаємодії з автором, їх сприйняття в комуні-

кативному акті й суб'єктивно-оцінної інтерпретації [див.: Загнітко 2013: 48].

Розглянемо поширене висловлення: *О так, страшенно романтична Love story – з пожежами й автокатастрофами (бо ту славнозвісну машину він одної ночі взяв та й розгепав, казав, на друзки), із таємничим зникненням протагоніста й від'їздом героїні за океан, з купою віршів і картин, а головне – з цим постійним, непередаваним наскрізним відчуттям, якому, власне, ти й улягла: відчуттям, що все можливо: той чоловік грав без правил, точніше, грав за власними, як правдивий кантівський теній, в його силовому полі пробуксовувала будь-яка передбачувана логіка подій, так що був він сам собі the land of opportunities, і, що вже там серед тих opportunities не чаїлося вготованим на майбутнє – смерть в черговій з ряду автокатастроф (ні, Господи, ні, тільки не це!) а чи триумфальний прохід по світових музеях, – наплювати, дарма, аби тільки виламатися, вирачкуватися з колії – з тої віковичної української **приречености** на набуття* (О. Забужко. “Польові дослідження з українського сексу”). Виконаний у дусі відтворення “потоків свідомості” наведений текст містить повідомлення-перерахування тих ситуацій, у які потрапляли герої; сама послідовність поданих епізодів мала б забезпечити логістичне підґрунтя їх мовної організації, однак виклад ускладнений численними побіжними дискурсивними компонентами. У текст включені вставлені

підтексти, які відтворюють суб'єктивну оцінність подій і явищ (*наплювати, дарма, аби тільки виламатися, вирачкуватися з колії та інші*), емоційно загострені експресиви (*о так; ні, Господи, тільки не це!*), англomовна транслітературна маркованість (*love story* та інші), графічно виділені компоненти, що підкреслюють думку (*все можливо; приреченості*), інші ознаки модернізації викладу.

Дискурсивні рішення, які обирають письменники модерністського й постмодерністського напрямів, складають єдину, тією чи тією мірою закінчену картину текстотворення й образотворення, що виявляється в системному підході до організації верлібрового віршування, в синтаксичній деструкції прозових текстів тощо. Водночас творчі зусилля письменників-модерністів зазвичай не вимальовують достатньо високого рівня лінгвопоетичної своєрідності; в засадах оновленої поезики часом окреслюються риси епігонського використання одних і тих самих засобів і прийомів. Вочевидь, аналізуючи творчі зусилля провідних майстрів слова в царині модерністського художнього мовлення, застосовуючи методику порівняльного аналізу їхніх текстів, можна визначити їхнє неповторне мовно-естетичне кредо.

В суб'єктивно-оцінному осмисленні образного складника художнього тексту, його лінгвопоетичного спрямування на досягнення мовно-естетичного ефекту посилюється вага чинників об'єктивізації аналізу, забезпечення

підходу, який, за словами В.І. Карасика, має на меті “виявлення релевантних точок зору на що-небудь з позицій різних типізованих суб’єктів” [Карасик 2013: 91]. Досягнення достатньо вірогідної інтерпретації художнього дискурсу, враховуючи, зокрема, й тенденції до поглиблення його внутрішньої смислової організації, в наш час можливе за умов висвітлення загальної картини естетизації тексту, опрацювання тих мовностилістичних, лінгвокогнітивних правил слововживання, до яких удається письменник, на ґрунті виокремлення домінантних компонентів образотворення, у взаємодії метафоричного й безобразного, простого й складного, архетипного й поверхневого, свідомого й поза-свідомого.

1.2. Лінгвокогнітивна інтерпретація гіперболічних і квазігіперболічних утворень

Поняття гіперболи й гіперболізації входять у коло теоретичних проблем лінгвістичної когнітології, семіотики, психолінгвістики, що вивчають явища “семантичної неправильності”, свідомого порушення смислових зв’язків задля досягнення мовно-естетичного-ефекту¹. Дослідження гіперболи стає складником системного опису різного роду когнітивних відхилень від узвичаєних уявлень мовця щодо реального “співіснування” логіко-семантичних позначень

¹ Див.: Тараненко 2000: 90; Стилістика 1972: 141.

як наслідку виходу за межі природного досвіду, змін у мовно-мисленнєвій парадигмі. У визначенні сумісності-несумісності компонентів смислової структури гіперболи щодо повсякденного знання закладено когнітивну переорієнтацію на порушення стандартизованих логічних норм, осмислення глибинної семантики, що ґрунтується часом на підсвідомих асоціаціях.

На ґрунті гіперболічного смислу формується нове уявлення про предмет чи явище, розширюється поняттєва база вихідної номінації, поглиблюються асоціативно-оцінні характеристики, що містяться в структурі образу й позначаються на логіко-семантичній кваліфікації. За останні роки визначилась нова концептна тенденція – розглядати тропеїчні вияви як “взаємодію властивостей того об’єкта, який є референтом концептуалізації (тобто осмислення його властивостей як поняття), і деяких ознак, що асоціюються з чуттєвим образом реалії, чиє ім’я використано для вирішення зазначеної проблемної поняттєво-номінативної ситуації” [Телия 1986: 80]. Пошуки аналогії між позначеннями одного й іншого об’єкта на семіотичній основі шляхом включення деформованого, транспозиційного уявлення відкриває перспективи поглибленого бачення предмета або ситуації, осмислених через гіперболізацію, окреслення їхніх суттєвих ознак і властивостей.

Типологія поетичної мови, як зазначає В.М. Топоров, засвідчує “віднесеність “тропєйхованого” мовлення до особливого класу “непрямого” мовлення, де найбільшою мірою

виявляють себе парадокси тотожності й відмінностей у мові” [Топоров 1990: 520]. Несподівана аналогія, часом сфантазована асоціативно-сміслова паралель забезпечують індивідуалізацію й поетизацію мовлення. З. Фройд писав: “Поет робить те саме, що й дитина, яка грається, – він відтворює світ фантазії, який сприймає дуже серйозно, тобто він, поет, переповнений дуже багатьма почуттями, які у той час він рідко відділяє від дійсності” [Фройд 1996: 85].

Входження гіперболи в тропеїчну систему пов’язане з певними труднощами: по-перше, можна констатувати вторинність гіпотетичного значення вже внаслідок самої сутності цього тропу як відхилення від смислової норми; по-друге, явище гіперболізації не завжди виявляє себе на повну потужність, залишаючись на межі зі “стертими”, квазігіпербологічними утвореннями; по-третє, гіпербола нерідко представлена у вигляді метафори чи порівняння й їхнє розрізнення ускладнене. Однак відносна вторинність гіперболи щодо інших тропеїчних засобів не виключає її з системної організації тропів; її окремішність і взаємозумовленість стає характерологічною ознакою, однією з її прикмет.

Оберненість тропів ґрунтується на положенні, що “смісловий рух між пересіченими тропами відбувається зазвичай в одному напрямі – від прямого зіставлення до його прихованого вираження, тому й співвідношення між тропами мають більш або менш однотипний і

упорядкований характер” [Кожевникова 1979: 218]. Однак уживання гіперболи в її співвідношеннях з іншими тропеїчними засобами – попри її частотну вторинність і смислову відносність – навряд чи піддається чіткій регламентації, швидше можна констатувати своєрідну контамінацію, накладання одного тропеїчного значення на інше, що дає змогу виділити метафору-гіперболу, порівняння-гіперболу, символ-гіперболу, епітет-гіперболу. Основний критерій виокремленості гіперболи на тлі інших тропів – закладене в ній смислове перебільшення щодо смислової норми, вихід за межі звичних розмірів, порушення уявлень про інтенсивність тих чи тих виявів. Відмінності метафори й гіперболи, заснованих на асоціаціях за подібністю, що створюють підстави для їхнього можливого поєднання в одному тропі, полягають у тому, що принцип перебільшеної ознаки, несумісності, який “сповідує” гіпербола, нерідко дає змогу створити незвичний, винятковий метафоризований образ.

Опрацювання психолінгвістичного механізму творення гіперболи в процесі подвійного кодування знань в образному вербальному просторі як ментальних репрезентацій [див.: Кубрякова 2001: 4] координує з опосередкованим станом справ. Саме вивчення явища гіперболізації засвідчує, що орієнтація виключно на внутрішню семантичну стурктуру слова як мовно-естетичного знака не забезпечить пізнання гіперболи в її тропеїчному вираженні; зокрема, опертя на специфічний образний атрибут

без урахування екстралінгвістичного знання [Арутюнова 1999: 346] не дасть підстав розмежувати гіперболу й квазігіперболу.

Розглянемо, для прикладу, семантичний потенціал атрибутів як виразників перебільшеної ознаки з позицій забезпечення гіперболічного чи квазігіперболічного знання. Зразок “гіперболічних” епітетів на кшталт *Безмежне поле в сніжному завою* (І. Франко) з позицій природної когніції, у межах інтерпретації ‘який не має видимих меж’ навряд чи може вважатися діючою гіперболою: в умовах сніжної заметілі визначення “країв поля” виглядає відносним, ідеться про певну віддаленість обрїю, а не про уявне перебільшення розміру; переносне значення створює “стерту” метафору; пор: *Ліси кінчаються десь під Знам’янкою, і далі біжать розлогі, запашині, безмірні степи Херсонщини* (Ю. Яновський. “Чотири шаблі”) (атрибут *безмірні* не співвіднесений зі спробами “вимірювання”).

За приклад гіперболічної семантики атрибутів можуть (хоч і не завжди переконливо) слугувати позначення чудодійних властивостей, уявлень про щось божественне, фантастичне, таке, що виходить за межі пояснюваного знанням, пор. *чудодійний, божественний, фантастичний, абсолютний, надприродний* і под., які зберігають емотивний сенс, але набувають ознак гіперболічності лише в коментувальному контексті, який “оживить” силу їхньої мовно-естетичної гіперболічності. Скажімо, в тексті

Помешкання наше – **фантастичний** палац: це будинок розстріляного шляхтича. Химерні порт'єри, древні візерунки, портрети княжої фамілії (М. Хвильовий. “Я, Романтика”) позначення **фантастичний** палац сприймається як перебільшення на тлі захоплення ним; пор.: Перший вибух 17-го року зазвучав матері **божественним** органом (там само) (кваліфікація божественний позначає не ‘надмірне’, гіпотетичне, а ‘гарне, мелодійне’). Порівняйте використання позначень **чудо** й **чудодійний** у їхніх семантичних трансформаціях:

Зненацька старший хлоп'як зупинився, наче вражений тим, що несподівано побачив, далі затулив своєму товаришеві долонями очі й поспитав:

- Хочеш, щоб я **чудо** сотворив?
- Яке **чудо**? – запитав товариш, намагаючись вивернутись.
- Ну, щоб зараз перед нами явилася хата?
- На курячих ніжках? З бабою-ягою у вікні? – кептував менший.
- Кажу, хочеш чи не хочеш? Бо можу передумати!
- Авжеж, хочу!
- Хато, явись, – мовив старший і підняв свої долоні...

Це, звичайно, була лісникова хата, але Коник-Стрибунець спочатку дивився на неї так, ніби вона й справді витворена **чудодійним** умінням його товариша (Є. Гуцало. “Нічний

півень”) (обігрування понять “справжнє-не-справжнє” чудо, поява предикатного позначення *лісникова хата*, оцінювання цієї ситуації як чудодійного уміння – яскравий мовно-естетичний прийом, однак елемент перебільшеного оцінювання наближує виклад до квазігіперболізації).

Водночас у тих контекстах, де епітет не лише передає естетичне сприймання предмета чи явища, а й є неповторно виразним, таким, що переймає на себе силу метафоричного пересмислення шляхом надання імені значення перебільшеної в своїх вимірах ознаки, художня функція цього засобу різко підвищується, його вмотивованість просвічується, а він сприймається як епітет-гіпербола. Розглядаючи Шевченкові рядки *Нехай же вітер все розносить / На неокраєнім крилі*, С.Я. Єрмоленко зауважує: “Вислів “неокраєне крило” сприймається як модерний образ сучасної художньо-мовної практики і завдяки цьому входить до активної поетичної фразеології української мови” [Єрмоленко 2009: 61]; *неокраєне крило* – отожд не лише поетична сполука, а й позначення потенційної гіперболічності.

Прикметна кваліфікація тропеїчності слів, які за мотивацією є реакцією на якусь подію, факт, явище, такі як *страшний, страхітливий, страшенний, страхіття, страховище, страх*, але внаслідок своєї розмовно-побутової тональності, клішованості лише підвищують емотивність висловлення, здебільшого не передаючи

значення виходу за межі унормованого. Порівняймо: *Уляна не переставала голосити, **страш**ний лемент її носився поміж гуртом людей* (Панас Мирний); *Серце його **страшно** билось* (Панас Мирний); *Машини, які йдуть на гору, **страх**ітливо виють моторами і викидають з вихлопних труб цілі хмари спрацьованих газів* (П. Загребельний), де висока міра ознаки не порушує узвичаєного знання щодо вияву емоційного стану; пор. включення в текст експресивів *страх!*, *страх як!*, які також не віднесено до гіпербол: – *В'їдливі – **страх!** І я знаю чому* (Гр. Тютюнник); *До того було ніколи, що просто **страх**...* (Остап Вишня). Близькі конотації підвищеної експресії (зазвичай не гіперболічності) передають контексти зі словами *жахливий*, *жах*: ***Жах** збільшує очі Федоренка. Перед ним у круговерті пролітають кілька **страх**ітливих убивств, зв'язаних з Апостолом Смерті* (М. Стельмах); пор. позбавлені конотацій гіперболічності фраземи *робити страшні очі*, *страх (жах) бере*.

У межах явища квазігіперболічності розглядається семантична структура народнопоетичних сполучень із постійними епітетами; в їхній мотиваційній базі закладено значення перебільшеної ознаки, однак це уявна умотивованість, навіяна фольклорною традицією, а не усвідомленим прагненням надати предметному поняттю значення наднормативної ознаки; такий епітет естетично виправданий, прив'язаний до стильової манери викладу, але не відповідає

засадам явища гіперболізації. Скажімо, сполучення *чисте поле* позначає не ‘вичищений до смітинки, не забруднений нічим лан’, а широ-чіль, відкрите місце; пор. інші сполучення з постійними епітетами: *буйний вітер, бистра вода, синє море, сира земля* і под.; пор.: *Хотіла й я вийти у **чисте поле**, / Припасти лицем до **сирої землі**, / І так заридати, щоб зорі почувли, / Щоб люди вжахнулись на сльози мої* (Леся Українка).

Реалізація значення гіперболи здійснюється передовсім на ґрунті функціональної предикації [див.: Арутюнова 1999: 347]. Розгорнуті чи не розгорнуті паралельні утворення, одна частина яких називає ситуацію, а друга її характеризує через систему перебільшених ознак, конструктивно відповідають суб’єктно-предикатним відношенням. Типізовані в такий спосіб висловлення в їхній образній інтерпретації більшою або меншою мірою відповідають поняттю метафори-гіперболи; пор.: *Димить димовище **під хмари*** (А. Малишко), де димовищу приписана здатність *диміти під хмари*. Семантичні зв’язки частин висловлення можуть удосконалюватися, елементи метафоричної ідентифікації доповнюватися гіперболічним смислом, виразність тексту посилюється; пор.: ... *небо **вічною стіною моря великі замика*** (Т. Осьмачка), де сполучається метафоричне позначення *вічною стіною* зі створенням загальної гіперболічної картини всесвіту, що включає всі компоненти висловлення.

Розглянемо художні тексти з ускладненими семантичними відношеннями. Наприклад: *Народе мій! Титане непоборний, що небо підтирає голубе!* (В. Симоненко) (гіперболічність образу *народ підтирає небо*, тобто ‘той, що може досягти небачених висот, що здатний подолати будь-які перешкоди’, підтримана метафоризованим звертанням *титане непоборний*); *Латану свитину з каліки знімають, / З шкурою знімають, / Бо нічим обуть княжат недорослих...* (Т. Шевченко) (метафора *знімають латану свитину* посилена метафорою-гіперболою *з шкурою знімають*, а далі опосередковано руйнується переносне значення слова *шкура*: її начебто мають використати для “виготовлення взуття”, відтак гіперболічність вислову послаблюється).

Своєрідним виявом гіперболічних текстів може слугувати відтворення неможливої за когніцією ситуації, де протиставлена іншим ситуативним умовам вигадана ситуація накладається на зображення дійсного стану, надаючи тексту підвищеної виразності, незвичності, окраси. Прикметний приклад – образне втілення ідеї неприпустимості, недопущення дій, які можуть мати катастрофічні наслідки: *Не вмирає душа наша, / Не вмирає воля. / І неситий не виоре / На дні моря поле* (Т. Шевченко); виділений фрагмент – перифраз біблійного тексту “Чи хто виоре море худобою?”, що супроводжує засудження неправедної поведінки [Ларіон 1961: 147; див.: Біблія 1993: 921].

Метафоризований контекст, що містить приховану гіперболу, може поставати в незвичній формі, скажімо, як риторичне питання; в його семантичній структурі закладено негативну відповідь на приховане перебільшення можливостей здійснення якихось дій; пор.: *Хто може випити Дніпро, / Хто властен виплескати море?..* (М. Рильський), де в поетичному тексті заперечується здатність будь-кого здійснити дії, що виходять за межі припустимого; це імпліцитно репрезентована гіпербола (заперечення гіперболічних припущень міститься, наприклад, у словах цієї поезії: *Ні, сили на землі нема / І сили на землі не буде...* (М. Рильський), де відкидається найменша можливість реалізації гіперболічного задуму).

Значний потенціал мовного втілення гіперболічних уявлень закладений у розмаїтих за смисловою й формальною структурою порівняннях, якщо в них зафіксоване не сумісне за кількісно-якісними показниками уподібнення. Порівняльне значення, представлене як несумісність, може породжувати конотації гіпотетичності; відповідно значення гіперболічності на лінгвокогнітивному рівні посилюється або послаблюється. Скажімо, введення порівняльного звороту з гіпотетичною гіперболізацією може гальмуватися внаслідок його введення компонентами умовного уподібнення на кшталт *наче, неначе, немовби, начебто* і т. ін.; пор.: *Вона була для нього, **наче сонце*** (Леся Українка), де власне гіперболічне значення поступається символічному (це символ-гіпербола).

У разі набуття порівнянням ознак індивідуально-авторської образності гіперболічність значення виявляє себе більш опукло, перебільшення ознаки сприймається як непередбачуване, але органічне; пор.: *Засинає бджола на осонні, / мов під лагідним поглядом Бога* (В. Кордун); *Коник-стрибунець притискував півня обома руками до грудей, наче зловив справжню жар-птицю...* (Є. Гуцало).

У порівняннях, суб'єкт яких осмислюється через об'єкт на ґрунті більш усталених, часом клішованих уподібнень, функціональне навантаження перебільшення поглиблюється; пор.: *В степу, як далекі богатирі, стояли кінні інсургенти* (М. Хвильовий. "Я, Романтика"). Якщо мотиваційна основа вислову, оформленого як порівняльний зворот, частково або повністю втрачена, гіперболічне значення тьмяніє, хоч експресивність звороту зберігається; пор.: *Мати сиділа, мов з хреста знята, заметавшись своїм материним серцем і не можучи щось тут порадити, лиш відчуваючи жах перед чимсь* (І. Багрянний).

Потенціал гіперболічності зростає в порівняльно-протиставних конструкціях із формами вищого ступеня; введені за участю компонента *ніж* (*аніж*) чи прийменникових одиниць, такі утворення за своїм глибинним значенням передбачають можливість зіставлення несумісного, а це шлях до гіперболи. У реченнях на кшталт: *Так, це було воно, те саме, чого кожний з них боявся більше, **аніж смерті*** (О. Гончар)

порушена клятва, зрада і подібні дії протиставлені *смерті* як втіленню ідеї найстрашнішого нещастя, що може трапитися з людиною (пор. *більше за смерть*). Порівняйте в поетичному тексті: ... *бреду, як старець і каліка, / обідраний на смертних доріжках, до верб, між ними / стою в чорнішій скорбі, ніж земля велика...* (В. Барка), де позначення суму посилено епітетом *чорніший*, це відчуття дорівнено до того емоційного стану, в якому опинилася *земля велика*, як наслідок створено картину загального страждання, що включає страждання мовця.

Гіперболічність значення об'єкта порівняння стає маловірогідною, якщо воно оформлене через орудний відмінок; такі звороти позначають якість, але вона зазвичай не піднімається до рівня порушення узвичаєної норми; це вираження доволі широкої амплітуди конотацій – від натяку на “перетворення” (*дивитися звіром*) до фраземної клішованості (*летіти стрілою*) [Кононенко 2002: 105–106]. Навіть у тих текстах, де елемент гіперболічності зовні присутній, повнота його вияву в орудному відмінкові обмежена; пор.: *Синє море звірюкою то стогне, то висє* (Т. Шевченко), де *звірюкою* сприймається як асоціативно узвичаєне порівняння з конотаціями послабленого устрашіння; пор. також: *Додолу верби гне високі, / Горами хвилі підійма* (Т. Шевченко), де позначено високу міру ознаки, однак гіперболічність недостатньо виразна.

Порівняльне значення, побудоване на зближенні кількох образних уподібнень, може ускладнюватися, поставати як контаміноване, трансформоване, зрушене; гіперболічність смислу за таких умов прихована, але не втрачена. Порівняйте в тексті: ... *Йшов на чолі сім'ї отець Суботін, / І у руках, піднятих догори, / Нам серце ніс, мов **святі дари*** (Ю. Клен), де створено суцільний метафоричний образ із когніцією трансцендентності, наднормативності, отож і з позначенням гіперболічності.

Специфічне функціонально-семантичне навантаження переймають на себе порівняння, в яких виступають міфологеми: позначення фантастичних, трансцендентних у своєму підмурку об'єктів, до яких дорівнюються реально існуючі предмети та явища, відкриває перспективи їхнього сприймання як вигаданих, неможливих, звідси впливає їхня потенційна гіперболічність. В умовах мовленнєвої реалізації посилення на міфічні образи сприймаються як гіперболи, якщо такі паралелі осмислені як образне втілення недійсного, виняткового, неможливого для здійснення; пор.: *Креше полум'я, іскриться, і в диму, як **чорні примари**, мріють над селом тополі, попелом припалі, жовта, язиката змія блискавкою прорізала дим...* (Г. Косинка), де гіперболічний смисл об'єкта порівняння підтриманий метафорою (*мріють тополі*) на тлі наскрізної образності структури; *чорна примара* передає підвищену інтенсивність вияву ознаки (в подальшому

викладі епітет *чорний* кількаразово повторюється, посилюючи його виразність: *чорна, обсмалена соха; чорні повалені хати*).

Гіпотетичний характер ознаки послаблений в іншому прикладі: *Любовна міць на палубі рухливій, / На кораблі, що йде, мов привид білий* (Ю. Яновський), де порівняння викликає швидше образ Летючого Голландця, аніж його сприймання як перебільшеної інтенсивності дії. У народнопоетичному слововживанні порівняльні звороти, що за мотивацією нагадують гіперболічне перебільшення якості, зазвичай утрчають значення наднормативності, стають стандартизованими засобами оцінювання. Розглянемо в цьому ракурсі текст співанки:

– *З ким ти, Марійко, шлюб брала?*

– *З тобою, Васильку, з тобою,*

– *Як із ясною зорьєю.*

– *По чім же ти, Марійко, пізнала,*

Що ти мене зорьєю назвала?

– *По мові, Васильку, по мові,*

Оksamитова шапочка на голові,

А чорнії осьмушечки –

Пристав мені та до душечки [Стрюк 2001: 108].

Порівняння людини з ясною зорею (в уявленні закоханої дівчини) виходить за межі встановлення подібності, попри те, що в зовнішності юнака зафіксовано риси колірної схожості (*оксамитова шапочка, чорнії осьмушечки*); сама традиційність образного рішення дає змогу співвіднести порівняння передовсім із

символом; пор.: *Мамо, вечір догоря, / Вигляда тебе роса, / Тільки ти, немов зоря, / Даленієш в небеса* (Б. Олійник); *Котилася ясна зоря з неба / Та й упала додолю... / Журилася молода дівчина / Та своєю бідою* (народна пісня).

Ефект незвичайних властивостей, що їх набувають дійові особи, закладений у підґрунтя багатьох заперечних порівнянь, однак їхня стандартизованість, фіксованість зазвичай не дає підстав сприймати їх як гіперболи; зберігаючи ознаки народнопоетичного стилю, такі звороти виходять за межі гіперболічності; пор.: *То не хмари з буйним вітром / З Дніпра налягають – / То Павлик та Остриця / Ляхів обступають* (народна пісня).

Один із випробуваних прийомів творення гіперболи полягає у включенні в контекст числових показників на позначення надто високої кількості; йдеться про “заокруглені” цифри – сто, тисяча, мільйон із урахуванням того, що ці кількості сприймаються не як наслідок перерахування, а як узагальнення, показник суттєвого перебільшення. За приклади можуть слугувати вислови *мільйон мільйонів мускулястих рук; сто років усамітнення; сто ножів у спину революції* й інші літературні цитати; пор.: *Зупинку серця / тимчасово перенесено на сто метрів вперед* (В. Бориславець). “Сучасна українська літературна мова. Стилїстика” зазначає, що утворені як найменування великих кількостей гіперболи можуть бути вторинними, похідними (на кшталт рубрик “Тисяча і одна

порада” відповідно до казкового циклу *тисяча і одна ніч* [Стилістика 1973: 141]), але ці позбавлені мовно-естетичної функції вислови навряд чи можна вважати гіперболами. Порівняйте утворення з кількісними показниками, в яких гіперболічність позначена достатньо опукло: *У цей столітній і стобальний шторм / Я кидаюсь в буремні гори-хвилі* (І. Драч) (“кількісна” гіпербола підтримана образом *гори-хвилі*).

Творення гіперболічного значення із запереченням “неправомірно” збільшеного розміру може здійснюватися через організацію зворотів за моделлю *розміром з, заввишки (з), завдовжки (з), завширшки (з)* плюс показник розміру. В організації таких утворень кількість подається як винятково висока, не сумісна з уявленням про предмет чи явище, як узагальнений розмір. В тексті: *Шалений шторм хвилював морські води до самого обрію. Спінені вали, завдовжки з півкілометра, заввишки на пароплав, котилися перед ними* (М. Трублаїні) на тлі відтворення збільшених ознак (*шалений шторм, до самого обрію*) кваліфікація спінених валів через свідомо порушені норми виміру (*завдовжки з півкілометра, заввишки на пароплав*) визначає романтизовану спрямованість оповіді. У тексті віршованої казки: *Сам той Ох на корч заввишки, / але в сажень борода, / знає край і вздовж і виширшки, / де багатство, де біда* (Леся Українка) на тлі мейозису, побудованого за участю компонента *заввишки (на корч зав-*

вишки), виявляє себе гіперболічність ознаки *в сажень борода*.

Позначення збільшеної за розміром чи кількістю ознаки без усвідомлення її образної кваліфікації відповідає узвичаєному фонду знань, підвищеній, але унормованій інсталяції, а тому зазвичай не усвідомлюється як художня гіпербола; пор., скажімо: – *А він зовсім не дикий, – дуже голосно, надміру щасливо обізвався Грицюньо* (Є. Гуцало), де констатація високої міри звучання, інтенсивності емоційного стану не створює образної структури. З іншого боку, підкреслено незвичне кількісне перебільшення як образний засіб наближує зображення до гіперболізованого: *На колосальній безмір'ї віє зараз вітер, немає жодної влади...* (Ю. Яновський), де поняття необмеженого простору передане поєднанням показників перебільшеної якості *на колосальній безмір'ї*. На позначення неосяжного простору нерідко залучаються вислови на кшталт *в усьому світі, на весь Божий світ* і под., але їхня гіперболічність стерта, не усвідомлена; це вислови, позначені фразеологізацією. Стійкий зворот на кшталт *старий як світ* – попри його мотивацію – втратив зв'язок зі значенням гіперболічності; пор.: *А ти стара, як світ* (Л. Костенко). Вислови на кшталт *прославлено в віках* сприймаються як експресиви; в поетичному тексті *Відібрано розбещену мову, / І німотствую геть у віках* (І. Драч) смисловий компонент

гіпотетичності підтриманий дискурсивною часткою *геть*.

Семантику гіперболічності забезпечують специфіковані частки, які слугують засобом позначення перебільшеної ознаки. Один із таких елементів – частка *аж*, яка, на думку Ф.С. Бацевича, є носієм комунікативного смислу ‘вияв прагматики винятковості сприйняття і інтерпретації чогось, про що йдеться в повідомленні’ [Бацевич 2014: 201]; таке її призначення містить потенційну гіперболічність, адже саме гіпербола ґрунтується на пізнанні незвичного, виняткового, того, що виходить за межі норми. Звичайно, така частка лише підкріплює значення образного перебільшення, а не передає його безпосередньо, проте вона виступає засобом наголошення на тому, що названа паралель виняткова й тому її можна вважати гіперболою. Порівняймо тексти: *Вдаримо на багатія! Вдаримо на короля. / Аж закипіла земля* (П. Тичина), де вияв інтенсивності дії підтриманий позначенням чогось неможливого: *аж закипіла земля* забезпечує вияв гіперболічності; *Грає кобзар, виспіває, / Аж лихо сміється* (Т. Шевченко), де вислів *аж лихо сміється* набув конотацій гіперболічності.

Позначення потенційної гіперболічності, що її підкреслює елемент *аж*, частково зберігається в ізольованому його вживанні; пор.: *А перші два дні Климкові жилося у ваговій так незатишно, так самотньо, що аж* (Гр. Тютюнник. “Климко”); *Ніде не поживився, / А їсти,*

кумо, *аж-аж-аж* (Л. Глібов) (висока міра не піднята до рівня гіперболічної, але створює передумови до передбачення перебільшення); пор. з часткою *аж надто*: *А іноді то ще й заплачу / Таки аж надто* (Т. Шевченко), де передано велику міру вияву стану.

На ґрунті визначення потенційної гіперболічності розвинулася група стійких зворотів із часткою *аж*, у внутрішній формі яких простежується вияв посиленого перебільшення: *аж вуха в'януть, аж гай гуде, аж до неба, аж земля дрижить, аж з шкіри пнутися, аж кишки рвати, аж курява до неба (до хмар), аж очі вилазять, аж пальці знати, аж під собою землі не чути, аж по самі п'яти, аж руки горять, аж страх бере, аж чортам тошно та інші*; пор.: *І дурний же ти, Іване, ох дурний, аж світиться* (Ю. Збанацький); *худий аж світиться*. Частотні стійкі звороти з часткою *аж* – прикмета розмовно-побутового мовлення, в художніх текстах виступають як експресиви на позначення інтенсивної ознаки, яка не усвідомлюється як гіперболічна.

Щодо участі частки *хоч* у вираженні образного перебільшення, то його вияви зумовлені здатністю *хоч* передавати смисл ‘виділення чогось гіперболізованого, гіпотетично очікуваного з множини потенційно можливого’ [Бацевич 2014: 206]. Прихована семантика допустовості *хоч* підтримує функціональну здатність висловів називати перебільшену ознаку шляхом протиставлення; дорівнювання за схожістю

замінене на потенційне зіткнення смислів; такі утворення поширені в розмовному стилі й відбиті в художніх текстах; пор.: – *Нудно мені стало в криничках, як ви пішли. Так нудно, що хоч вішайся* (О. Гончар); *Видно хоч голки збирай* (народна пісня). Значна частина висловів із *хоч* на позначення неочікуваного наслідку фразеологізувалася; мотивація гіперболічності в них утрачена; пор.: *хоч вовком вий, хоч з лиця воду пий, хоч в око стрель, хоч головою об стіну бийся, хоч гопки скачи, хоч греблю гати, хоч до рани прикладай, хоч коти гармати, хоч з мосту та в воду, хоч крізь землю провалитись, хоч зуби клади на полицю, хоч кіл на голові теши, хоч лусни, хоч на край світу, хоч убий* та інші; ступінь ідіоматичності звороту може посилюватися: *хоч круть-верть, хоч куди*. Як засіб гіперболізації залучаються частки *навіть, геть, просто* та інші.

Серед контекстно орієнтованих, конструктивно оформлених гіпербол окреслюється група утворень із каузативно-наслідковими відношеннями; одна частина такого речення позначає ситуацію дійсного стану речей, друга – іншу ситуацію, що передає інтенсифіковане, наднормоване уявлення про об’єкт. Звичний порядок розміщення частин – відтворена та чи та подія, факт, далі поданий наслідок у вигляді гіперболізованого “дійства”. Порівняйте: *Вдарив революціонер – захитався світ* (П. Тичина) (перша частина позначає ситуацію, що може мати великий вплив на інші ситуації, друга

називає наслідок дії, для підвищення мовно-естетичної експресії репрезентує його в гіперболізованому вираженні).

Поширена симетрія таких побудов – від відтворення ситуації до представлення її гіперболізованого наслідку – може порушуватися, в контексті з'являються додаткові пояснення, що посилюють або послаблюють значення гіперболічності. Скажімо, в тексті *Не дай мені заплутатись в дрібницях, / не розмінй на спотичку доріг, / бо кості перевернуться в гробницях / гірких і гордих прадідів моїх* (Л. Костенко) недопущеність здійснення ситуації, про яку йдеться в першій частині, підтверджена другою частиною – наслідком, здійснення якого не можливе, це типізована гіпербола (*кості перевернуться в гробницях*). В іншому тексті відтворено гіперболізовані умови, наслідки виконання яких репрезентовані як гіпербола великої експресії: *Коли б усі одурені прозріли, / Коли б усі убиті ожили, / То небо, від прокльонів посіріле, / Напевно б, репнуло від сорому й хули* (В. Симоненко) (гіперболізований контекст відтворює ситуації, пов'язані умовно-наслідковим зв'язком; вставне слово *напевно б* загострює значення припущення).

Природа розмовно-побутової гіперболізації суттєво вирізняється на тлі використання цього явища в художніх текстах як засобу образної репрезентації семантичної структури. По-перше, художня гіпербола зазвичай є наслідком свідомо обраного засобу мовно-естетичної виразності тексту, а в побутовому мовленні це

наслідок асоціативного, одноразового, контекстно не означеного слововживання, на яке “натрапив” мовець. По-друге, художня гіпербола входить у систему образотворення національної мови, а розмовно-побутове перебільшення – лише мовно закріплений аргумент на доказ своєї позиції. По-третє, емоційно-експресивний сенс художньої й побутово-розмовної гіпербол не однаковий: мета введення художнього образу – досягнення естетичної виразності мовлення, для побутово-розмовної гіперболізації головне – вплинути на свідомість слухача, переконати його в своїй правоті, викликати його позитивну реакцію на мовлене.

Маючи на увазі функцію гіперболи як засобу переконати слухача, передати емоції, що переповнюють мовця, О.О. Потєбня зазначав: “Гіпербола є результатом нібито оп’яніння почуттям, яке заважає бачити речі в їхніх справжніх розмірах. Тому вона рідко, лише у виняткових випадках, трапляється у людей тверезої й спокійної спостережливості. Якщо згадане почуття не може захопити слухача, то гіпербола стає звичайною брехнею” [Потєбня 1985: 196]. І дійсно, така гіпербола – засіб у будь-якій спосіб передати думку; навіть якщо вона видається неоковирною, її участь у мовомисленні незаперечна. Як писали Д. Лакофф і М. Джонсон щодо побутової метафори, гіпербола “проймає все наше повсякденне життя й виявляє себе не лише в мові, а й у мисленні й дії” [Lakoff 1980: 3]. Скажімо, відбиток таких розмовно-побутових побудов зі стертою

образністю можна знайти у художніх текстах; пор.: *Хай мокро на ниві, хай тяжко орати, / Та я ж переверну ще гори рілля* (Б. Олійник), де вислів *гори рілля* на тлі опису звичної праці хлібороба сприймається як природна гіпербола, позбавлена яскравої виразності; пор. також: *Служив: все вчився, все вчився – хай воно йому сказиться* (Остап Вишня), де вмотивована гіперболою фразема, посилена “порожніми” словами *воно, йому*, в експресивній формі передає конотації глузливості.

У низці позначень умотивованої гіперболізації свою позицію зайняли звороти-прокльони, що їх уживають задля досягнення ефекту високого незадоволення діями чи вчинками; внутрішня форма таких зворотів не відчутна, її ознаки виявляють себе в експресії, в опосередкованому усвідомленні їх як образ; пор.: *Куди ти, бодай би тобі ноги повсихали* (О. Довженко. “Зачарована Десна”); *хай йому грець, нелегка б тебе взяла, бий його тряся і под.* Якщо, скажімо, потрібно передати значення неможливості здійснення якихось дій, вживають розмовну фразу з прихованою мотивацією гіперболічності, але без її усвідомлення: *Той ваш сусід вернеться, як рак свисне* (У. Самчук. “Марія”), тобто ніколи.

Процеси розмежування тропеїчних значень, накладання одних художніх засобів на інші, поєднання смислів гіперболічності з подібними виявами вимагають поглибленого текстового аналізу, що не виключає елемента

суб'єктивності, можливості неоднакового тлумачення одних і тих самих смислових одиниць. Як зазначав Г.В. Колшанський, “проблема суб'єктивних моментів у функціонуванні мови є лише підпорядкована складова частина загальної проблеми, тільки послідовне здійснення якої за всіма мовними рівнями може привести, якщо не до вичерпуваної, то все-таки до несутеречливої характеристики об'єктивної сутності мови” [Колшанский 1975: 13]. Вивчення гіперболічності як тропа і як розмовно-побутового слововживання об'єктивоване визначенням її потенційності, що може виявляти себе з різним ступенем імовірності.

1.3. Український верлібр: тлумачення текстів

Лінгвопоетика українського верлібру формувалась, з одного боку, під впливом світових модерністських поетичних традицій, з другого, – з оперттям на мовностилістичні здобутки національної поетичної школи 20–30-х років минулого століття [Гундорова 2009], частково – з урахуванням пошуків віршування в діаспорі [Бойчук 1993]. Водночас розквіт верлібрових форм у сучасній українській поезії засвідчив нові тенденції їх опрацювання, виявив ознаки новостилу, які вимальовуються на тлі узвичаєних поетичних моделей і які так чи так віддзерка-

люються в постмодерністському українському письменстві останнього періоду.

Саме необмежене звернення українських поетів до верлібру як “прогресивного” віршотворення стало знаковою прикметою відмежування від народницької стильової манери, що відкриває перспективи нового поетичного мовомислення, нових засад самовираження [див: Павличко 1997], руйнує застарілий, на погляд цих авторів, поетичний стандарт, привертає увагу читача, передовсім молодого, незвичністю поетичної форми, новою образністю, вільною від усталених канонів. Йдеться про характерне для сучасного стану українського письменства паралельне текстотворення авторами традиційного напрямку в літературі й генерації постмодерну. Як зазначає О. Забужко, “от де справжні людські трагедії; ми культура настільки дискретної пам’яті, що у нас кожне нове покоління – от зараз, на очах – починає з нуля так, ніби дня вчорашнього не було” [Забужко 2003: 29].

Беремо до уваги й застереження В. Державина: “Очевидно, “молода поезія” – зовсім не те саме, що “молоді поети”, хоч і поети є або не є “молоді” в залежності від свого літературного, а не документального віку” [Державин 2005: 424]. Серед поетів нетрадиційних для українського письменства форм є автори різного віку, які “підхопили прапор” молодій генерації, а тому передовсім, що верліброве віршування має в національному просторі давні традиції, його розквіт пов’язаний ще з поетичними

здобутками 20-х років минулого століття, а його корені сягають художньої творчості попередніх часів. Водночас нинішній верлібр – як за формальними ознаками, так і за системою образного текстотворення – набув нових рис, зарекомендував себе як один із провідних, визначальних ознак сучасного ідіолекту.

Зрештою, виокремився новий тип поета з настановою на новостиль, зазвичай критично налаштованого щодо літературного спадку, не обмеженого у своїх прагненнях сказати своє, не відоме раніше слово. Особистість поета-модерніста нерідко розчиняється в гурті подібних йому шукачів новаторських засобів і прийомів віршування; прагнення незвичності в слові й образі відкриває перспективи виявлення спільних для них рис текстотворення. Часом позиція автора як автентичного “я” суттєво послаблюється, він опиняється в тенетах обмежених модерних поетичних спрямувань і настанов. Розповідь від першої особи, звичайна для творчого письма модерністів, сприймається не як мовлення “ліричного героя”, створеного авторською уявою, а як монолог самого творця тексту, що виражає власну Я-концепцію.

Автор верлібру здебільшого не прагне наблизитися до пересічної особистості, його не задовольняє позиція “сам як інший” [див: Рікер 2000]; кредо такого поета – виразити самого себе, й чим нестандартніша, чим незвичніша його художня манера, тим, на його думку, важливіше мовлене. Звідси коріння нової

образності, побудованої на зіткненні віддалених, із когнітивної точки зору, понять, парадоксальності мовомислення. Розглянемо, для прикладу, текст: *солі сіяч засіває мій плач / я вже звикся з своїм безіменням / виплакую мурах з-під шкіри / розсмоктую осикового кола не коло то а кіл / а коло часове і тіньове все вужче / а мов годинник піщаний / повільно в тінь пересипають / з посудини любов в посудину ненависть / так сиплеться пісок а мав би із любові у любов* (В. Цибулько).

Як бачимо, поетове сумління – у визначенні трагедійності людського життя,плинності часу, невідворотності долі; окреслено набір ключових слів, особливо значущих у смисловій структурі тексту [див.: Гундорова 2009: 35]: *сіль, плач, коло, пісок; любов, ненависть*; за їхньою участю розгортаються словесні сполуки *солі сіяч, виплакую мурах, осикове коло, піщаний годинник, любов в ненависть, із любові у любов*. У монологічному наративі відстежено глибинну послідовність постулатів: героя спонукають до плачу, він виплакує горе аж до *шкіри*, у нього уявлення, що він має позбутися *осикового кола* (з відомого образу чародійства); *коло* звужується, у *годиннику* неминуче сиплеться *пісок*, порятунок мав би бути в *любові*, а перемагає *ненависть*.

Філософічність, інтелектуалізм лягають у підґрунтя мовомислення авторів верлібру. Кваліфікуючи поетів, що “відкрито розривають з традиціями усталеної просодії”, Б. Бойчук

зазначає: “Характерний для них також інтелектуальний неспокій, чи навіть інтелектом контрольований процес творення...” [Бойчук 1993: 4–5]. Роздуми про всесвіт, життя і смерть людини, час і простір, загальнолюдські цінності стають визначальними мотивами; більш “заземлена” тематика зазвичай спирається на ґрунт абстрактних понять. Наочним стає прагнення або зовсім не відтворювати предметний світ, або вводити його прикмети лише як доказовий супровід онтологічних, трансцендентних міркувань, абсолютів. Тенденція умоспоглядання, що виявляє себе в поезії верлібру, зрештою, відповідає ідеям суб’єктивно-об’єктивного пізнання світу, екзистенційним і герменевтичним теоретичним засадам [див. зокрема: Гадамер 1996: 210–211].

Порівняймо: *Усесвіт* – не спить. Він во-рушиться, во-/втузиться, тузаний хвацько під боки / мороками спогадів. Луняться **кроки**, / це, Господи, сяєво. Це – **торжество**: /надій, проминань, і наближень, і на-/вертань у своє, у забуте й дочасне (В. Стус) (текст сповнений словами абстрактного значення – *усесвіт, спогади, торжество, надії, проминання, наближення, навертання*, субстантивованими назвами ознак – *своє, забуте, дочасне*; персоніфікований *усесвіт* діє як всесильне божество: *ворушиться, вовтузиться; кроки* постають як *сяєво*; над цим світом панує воля *Господа*).

Звернення до предметного світу, що час від часу проймає верліброві тексти, обертається

в розміркуваннях, які навіяла ця реальність; постають узагальнення, роздуми; можуть створюватися враження (не завжди обґрунтовані), що поет відтворює ті чи ті побутові ознаки лише для того, щоб відштовхнутися від них для висловлення поглиблених думок. Скажімо, в тексті *У липні так любимо тіло води, / що втікає між пальців. / Сто млинців було там, сто млинових / коліс і зелені застоянні плеса, / де риба ловилася в руки. / Очерет, наче царства, держави з латаття – усе було річка* (Ю. Андрухович) міститься звична пейзажна замальовка, однак за образом *річки* постають асоціативно згадані примари минулого життя – *млини, млинові колеса, застоянні плеса, риба*, що ловилася ледве не руками, визначились конотації суму, відчуття втрати давнього, рідного. У тексті *Так сталося, що жінка, яку він любив, вирішила / виїхати з його країни, просто сказала йому одного разу, / знаєш, я маю їхати, маємо ще пару місяців, / можеш мені телефонувати, добре, сказав він, добре...* (С. Жадан) переважають прозові побутові інтонації, розмовна тональність, але за нею відчутний біль за втраченим коханням; виявляють себе конотації гіркоти, стриманих переживань.

Відчуття відторгнення від заземленого реалізму часом є захистом від прямолінійних рішень; художня екзистенція спонукає поетів до декларування свого наближення до “правди життя”, викликає рефлексію на буденщину в усіх її складностях, болісних виявах і правдо-

подібності. Якщо, скажімо, В. Герасим'юк пише: *ти поет / ти літаєш / навіть нині / ти живишся щоб літати / нині чим / усе струпило / кажу ти крук / кажи чому / чинеш від омерзіння / ти ж крук / перетравлюй падло / ти ж поет / живишся / щоб літати*, то з тексту постають вимоги до поета: так, він літає, але він крук, отож має нищити все застаріле, гниле, мерзотне живитися, щоб літати.

Процитуємо фрагменти з поетичного твору І. Калинця: *Скільки б не клав своє серце / на затемнене Сонце, – воно із Чорновиру, / із Чорновирію гучного / виносить / земний голін гаїв, / сопілчане горло стріх, / медвяну скрипку нив, / звучний табулатур пергамент – / найспівучішу душу Землі / виносить* (текст вщерть заповнений образними сполуками – *клав серце на затемнене Сонце; виносить голін гаїв, сопілчане горло стріх, медвяну скрипку нив, звучний табулатур пергамент*; у своєму мовомисленні поет підіймається до найвищих духовних сфер – затемненого Сонця, носія темряви Чорновирію, душі самої Землі; а висновок власне онтологічного звучання: у верхів'я світопорядку виносить Землю). Інший приклад із текстів цього поета: *ранню правду яви / первозваний / словом пелюстки скресає Бористен / на трилисте благословення / повертається ревнивий Перун / у хмарі / але на цих горах / мужня ніжність возсіяє* (це спрямування в історичне коріння нашого буття, до

Дніпрових круч, де закладалася величність народу, що ще возсіяє).

Поет-модерніст прагне створити незвичну мовленнєву ситуацію, яка дає змогу зануритись у ледве не фантазмагорійний світ, де переважають образи осіб-масок, осіб-тіней; такий контекст допомагає виокреслити на поняттєвому рівні символічні постаті. Умовність поетичного рішення читач приймає як художній засіб загострення думки, можливість парадоксальних заключень, виходів за межі несуттєвого, вигаданого в суттєве, життєствержувальне.

Розглянемо текст: *Той, хто потрапив до постійно минулого часу / (не самохіть, а з примхи чи кривосвідчень / або способу думання друзів), той може / за накиненим, як обротъ, статусом потойбічника / не перейматися перемінами вітру / з одного на другий, а також він вільний / від: чехарди властей о порі зміни ладу, нагло / державницьких утисків з боку / любовної батьківщини / й іга / усіляких там сраних любовей і щирозлотих зрад* (Б. Нечерда). Створено умовну картину начебто потрапляння людини у потойбічний світ (до постійно минулого часу), отож уведено псевдоілюзійну ситуацію, що нагадує сходження у Дантове царство мертвих. Залишається доконечне невідомим, чи це справжня смерть, чи лише “відвідання” потойбіччя, принаймні натяк на те, що той, про кого йдеться, за цих обставин може не перейматися *перемінами вітру*; він вільний від багатьох прикростей, хоч його від-

носний зв'язок із життям зберігається. Герой опинився в цих умовах не природним шляхом (*не самохіть*), а через підступні дії інших, зокрема й друзів (*з примхи чи кривосвідчень або способу думання друзів*). Провідний мотив вірша, однак, полягає у такому “пасажі”: потрапивши в інший світ, герой позбавився тих прикростей, які зазнавав на цьому світі, його не переслідує влада, він не відчуває утисків у своїй творчості, він уникнув особистих негараздів (не вартої переживань любові, зради близьких).

Творення картини нереальних дій і вчинків, зокрема тих, що відбивають утручання інтертекстів, зазвичай доволі прозорих за своїм походженням, часом надміру закодованих, стає улюблених прийомом, мірилом словесної майстерності. В текстах – загадках, текстах із утаємниченими натяками заховано прагнення не стільки сказати незвично, неподібно до інших авторів, скільки виявити складність зображуваного світу, його непізнану сутність, прихований символізм.

Звернімося до тексту: *Суміщуються речі: оце якраз і ведуть кожного з нас / крізь пустелю / і крилами круків шмагають – літають ті крила без птахів – / та кожен – і ведучий, і ведений – / ногами пустелю помножує / і розпліскує несамохіть за собою / квітку квіткою по рівнині...* (В. Кордун). Судячи з контексту, йдеться про цілісність і неповторність світу, де кожен має виконати обов'язкові дії:

пройти пустелю, щоб *помножити пустелю*, розпліскати за собою *квітку квіткою*, тобто так, щоб квітка породжувала нову квітку. У тексті міститься прихована алюзія на ходіння Ісуса по пустелі в пошуках істини; такий шлях нелегкий: кожного підкошують *крила круків* (це символ страждань і нещасть), однак крила можуть позбавлятися цих потворних птахів (*крила без птахів*), і кожен літає вільно, виконуючи свою місію. Створюється тональність піднесення, усвідомлення високого покликання людини. Елемент переспіву євангельського мотиву майбутнього спасіння підтриманий рефреном, що кількаразово повторений у тексті: *Радій, Маріє! / Буде світлий плід – і квітка не опаде! Радій, Маріє!*

Метафоричність верлібру розглядається як спосіб представлення не лише естетичної цінності, а й поняттєвої сутності події чи явища; розуміння метафори як утілення логічного чинника демонструє інтелектуалізована модерна поезія. Як зазначає Н.Д. Арутюнова, “в метафорі стали бачити ключ до розуміння основ мислення в процесах створення не лише національно-специфічного бачення світу, а і його універсального образу” [Арутюнова 1990: 6]. Поезія верлібру звернута до метафори як засобу осмислення людиною самої себе в світі образів і філософських суджень.

Архітектоніка вірша зазвичай ускладнюється смисловими перетинаннями, прихованими асоціативними накладаннями, нерідко через

імпліцитні “прогалини”, недовиражене, що утруднює пізнання метафоричного коду; його з’ясуванню підпорядкована структура тексту в його цілісному лінгвокогнітивному вимірі. Розглянемо дискурсивне тло поезії В. Голобородька “Село у маю”. Зачин вірша – *Прийшла весна, / птахи із вирію поприлітають*. Далі послідовно повідомлено: *прилетить перший птах (жайворонок), прилетить другий птах (соловейко), прилетить третій птах (ластівка), отож навсідають птахи з усього села*. Ці констатації супроводжуються колоритними характеристиками кожного птаха, що створює враження предметного, суцього відтворення реальної картини життя села; символізм образів птахів полягає не лише в позначенні часопростору, а й у самій динаміці відтворених явищ.

Дещо уповільнена ця Голобородькова розповідь переривається, її наслідок несподіваний: *та що не сяде птах, то й зозуля* (повторено тричі, бо пташок прилітало трійко). Метафора вступає в свої права: *зачнуть ті зозулі кувати, наче плачуть батьки над дітьми, діти над батьками* і т. д. Виникає інтертекстова паралель із відомою піснею на слова П. Ніщинського “Закувала та сива зозуля”, образ *зозулі* набуває символічних рис провісниці, плекальниці за втраченою долею [див.: Кононенко 2013: 210–213]; текст відбиває, за висловом М.І. Костомарова, міфологему “птаховолхвування” [Костомаров 1994: 88]. Постає непередбачуваний першою частиною вірша, але

тим трагічніший висновок: *та ніхто у цьому селі вже не почує зозулиного кування*; на гілках сидітимуть самі ворони (ворона – символ біди, загибелі [Кононенко 2013: 215]). Ідея занепаду села усвідомлюється на засадах символізації через образи “живих птахів” і фантасмагорійної, але реальної в народному світовідчутті зозулі.

В основу процесу метафоризації верлібрових текстів нерідко покладено принципи антропоморфізму, персоніфікації явищ предметного й непередметного світу, наділення неживого ознаками живого, водночас живе дорівнено до віджилого, такого, що втратило ознаки людського. Самі перевтілення на рівні “людина – нелюдина”, “людина – предмет”, “людина – звір” розгортаються в більш-менш прозорі за внутрішнім наповненням образи, семантично трансформовані дискурси. Скажімо, у тексті: *Мороз візерунчастий / за дверима знадвору, – / одвірки потріскують лячно: / ніяк не протиснеться / хтось величезний і білий, / та зовсім невидимий, в хату* (В. Кордун) мороз виступає як персоніфікований образ (ніяк не протиснеться), але на його місці з’являється ще одна “фігура” – *хтось*, і цей невидимий викликає відчуття загрози, очікування чогось недоброго.

Розглянемо ще один текст: *Я йду шукати себе, / може, ще живий, / чи хоч мертвого знайду. / Приходжу в той яр, / а там повно скелетів, / не второпаю, де мій. / Чомусь ви-*

*брав оцей, / жовтий, аж золотий, / і міцний.
/ Взяв його під руку, / який легкий, думаю, і
несу (В. Рубан), де в метафоризовано-гротес-
ковій формі передано відчуття “себе”: щоб
пізнати, хто ти є, потрібно “розперезатися” аж
до повного самовикриття – до стану *скелету*,
візьми свій скелет *під руку* (отож не полишай
самого себе) і *неси* його людям.*

Метафоризація як засіб пізнання дійсності через художні образи здійснюється у верлібрі на засадах осмислення глибинних зв’язків між предметами, ознаками, діями; для модерної поезії прикметна ускладнена асоціативність, що має в підмурку нерідко підсвідоме світовідчуття. Читачеві (а можливо, й авторові) нелегко доконечно пояснити ті поетичні “навіювання”, що дають змогу вибудовувати текст як послідовність мовленнєвих фрагментів у єдиній цілісній структурі. Верліброве текстотворення передбачає наявність нечітко окресленої композиції, де розгортання дійства підпорядковане лише асоціативним нанизуванням: складно передбачити, чи викличе чи не викличе попередній фрагмент тексту нову асоціацію, та, у свою чергу, ще одну і т. д. Створюється враження свідомої незавершеності, недомовленості, що вимагає “додумування” з боку читача, котрий таким чином за функціональним призначенням наближується до позиції співавтора.

Розглянемо текст поезії В. Кордуна під метафоризованою назвою “Одкровення світла”: *Шляхами попелу, який із глибин підступає під*

горло, – / підемо ми! / Ось він підкочується і зринає, – / так, наче його освятила і благословила в дорогу рука, / що в дитячі серця й олтарі / вкладає високу **байдужість** / **сурм щирого воску** / і села людські, їхні соснові оселі в кінці всіх **шляхів**, / крізь двері яких можна тепер то увійти, та вийти / і туди і назад – уже навіть без болючих нагадувань **пам'яті** власної / і зойків усіх, кого зраджено цим. Далі читаємо: Прекрасні і високі **шляхи** цього світлого **попелу**, / який із глибин підступає під горло / і виносить вище над гори; А **попіл** підходить, ще мить – / і завалить простори нашого **суму**; / ... вище, ще вище цей **попіл** виносить **шлюбну квітку**, / що їй пелюстками / початок риби і світанкові заграви / білорогого духу. Кидаються у вічі ключові слова-символи: **шляхи**, **попіл** (**шляхи попелу**), вочевидь, ідеться про осягнення минулого, репрезентованого у вигляді **попелу** спогадів, що викликають сум.

Художні деталі доповнюють загальну картину світу цього тексту. Скажімо, наведено такі фрагменти, як **байдужість сурм щирого воску** (має відтворити ситуацію безжурного життя як відлуння пам'яті – без болючих нагадувань пам'яті власної); **попіл виносить шлюбну квітку, що їй пелюстками початок риби і світанкові заграви білорогого духу** (нагадування про шлюбні радощі, що їх уособлюють пелюстки квітки; риба – то символ дитинородства; світанкові заграви – відлуння щас-

ливих днів молодості; білорогий дух – піднесення). Типологічними для асоціативного верлібрового мовомислення є поєднання в одних сув'язях таких, здавалося б, логічно не сумісних позначень, як *дитячі серця й олтарі; висока байдужість і села людські, їхні соснові оселі в кінці всіх шляхів* (останнє – про поховання померлих). По тексту розкидані словесні “візерунки”, натяки, зашифровані переходи від одного смислу до іншого.

Розглянемо ще один текст: *час це змія яка полює на метеликів / скажімо високі зелені стебла часника що ростуть / перед будинками / або мости через замулену ріку на яких валяються фісташки і лотерейні квитки – / хто знає з чого насправді складається твоя **присутність** / хто знає можливо все це лише **звір** який проповзає **піском** / проповзає **піском** і цей **пісок** він наче цукор / і цей пісок він склом засипає папери в конторах / і монітори в квартирах / розвіюється із кишень / носовичків і консервних бляшанок* (С. Жадан). На початку вірша – асоціативно склеєні слова, можна запропонувати таке їх витлумачення: людина сприймає небезпечний *час*, що полює, як змія на метеликів, свою *присутність* у цьому світі утверджує через миттєвості бачень – як ростуть рослини, зводяться мости, збирається сміття; зрештою, ці замальовки подібні до спостережень над *звіром*, що проповзає *піском* – уособленням щоденності у вигляді паперів у

конторах, моніторів у квартирах, носовичків і консервних бляшанок.

Метафори-порівняння у верлібрових текстах побудовані на уподібненнях, що пов'язують в один образний ланцюжок логічно віддалені слова-поняття; знайти між порівнюваними предметами і явищами спільний семний компонент зазвичай важко, лише загальний контекст, його додумування з боку читача допоможе встановити основу їхнього зближення. Зі сфери порівнюваних образів фактично випадають ті, які характерні для традиційної поезії; верліброві зіставлення кваліфіковано за ступенем порушення їхньої "природної" подібності.

Розглянемо, скажімо, текст: *Є віри, без якого розсиплеться склеп, ніби віри, / який, ніби склеп, умлівіч зламом блискавки виник. / Останні слова не доглядиш, як нігті покійника, / і слово останнє усе-таки занасташиш;* далі читаємо: *Є склеп, без якого розсиплеться віри, ніби склеп, / який, ніби віри, вибухає в землі умліока, / та нігті мерця вже видлубають глину з осколка / і слово прорветься в повітря!* (В. Герасим'юк). Розуміння ідіологеми *віри* здійснено через уподібнення його закритому склепу (*ніби склеп*), узятого зі сфери потойбічного життя; відтак засвідчено право поета на самодостатність, закритість його світовідчуття. Звідси випливає, що й самий *склеп* нагадує приховане таїнство (*наче віри*); з'являється образ *нігті покійника*, які потрібно

вирвати, аби з'явилося справжнє, неповторне слово.

Метафора-порівняння може набувати вигляду розгорнутої картини, побудованої на уявних образах. Читаємо вірш В. Цибулька “Дім”: *ех доме доме – ти лиш **міт** не гріх / ти кров'яний **трикутник даху** / ти **карамеля** на **мурашнику** / що його кинули **мурахи*** (текст сприймається як підсумок сумних роздумів про людську долю, бо *дім* – життя – залишається як згадка (*міт*), як давня споруда (*трикутник даху*), як щось гарне (*карамеля*), яке залишилося в минулому (*мурашник* покинули *мурахи*). Наведемо типізовані приклади заміни одних понять іншими на засадах асоціативного порівняння щодо квітучих лип: *Хоч кожен з нас міг би сказати: / “Лиш час доцвітання – **гаснучі зорі**. Повні **трамваї дівчат**”* (Ю. Андрухович) (поєднання образів, навіяних *деревами*, – *гаснучі зорі, трамваї дівчат*, що їх наближує одне до одного загальний настрій); *Емаль зубів – одлуння свисту солов'їв, / Біла задума над немілючою рікою* (М. Рачук) (відбиті враження після пробудження – сприймання світу через *свист солов'їв, білу задуму*).

Метафора-епітет ускладнює образність шляхом нагромадження ознакових слів, функціонально-семантичний потенціал яких зазвичай виходить за межі словникового тлумачення. За таким епітетом стоїть глибинний зміст, прихована когнітивна сутність. Прикметою подібних засобів стає їхня асоціативна незвич-

ність; розкрити їх внутрішній сенс означає проїнятися авторським задумом, закладеним у підвалених вірша, витлумачити “міфологему”. Порівняйте текст: *синя радість читається вертикально / кров вітру горить подовженим птахом / з лівого боку глиняної тиші / де з правого боку малюнок солі / равликом темніє з-під вій / сумна нитка дівочої трави / невидиме свято* схиляє до води (В. Голобородько), де метафоричні епітети виступають образним засобом “утаємничення”: що таке *синя радість*, *подовжений птах*, *глиняна тиша*, *сумна нитка*, *дівоча трава*, *невидиме свято*? Постає завдання пов’язати семантично несумісні ознаки між собою для створення цілісного уявлення.

Автор цього монологу наче посилає думку, що вірш має читатися *вертикально*; поет інтуїтивно відчуває, що художній простір може сприйматися не лише лінійно, в послідовності наведених висловів, а й в іншому вимірі – із верхнього до нижнього рівня як визначального принципу словорозуміння, отож ідеться про так званий вертикальний контекст. За таким підходом, скажімо, *синя радість* координує з *невидимим святом*, а *застигла глиняна тиша* викликає *сумну нитку дівочої краси*; емоційне тло вірша – перепади настроїв – із радощами, сумом, із вітром, як *подовжений птах*, із *малюнком солі* на ґрунті, із блиском *води*.

Метафора-символ нерідко втягує в орбіту своїх смислів інші значеннєві одиниці, які, у свою чергу, перевтілюються в нові смисли;

поетична картина набуває ознак єдиного мовно-естетичного комплексу. За таких умов слово-символ лягає в підґрунтя розширеної метафори, її сенс постає більш опукло; вона стає художньо неповторною. Розглянемо текст: *У тому городчику, де самі мальви висіяно, / щоб тебе ніхто не розшукував поміж квітів, / я тебе упізнав би відразу, / якби мені довелося коли-небудь / пройти нашою вулицею: / поміж найвищих мальв / там росте одна мальва, на якій квіти кольору старого паперу, / а на кожній квітці твою голівку намальовано. / Квіти відцвітають, пелюстки опадають / – щоб я тебе забув, – але над доквітлою квіткою / розцвітає друга – там знову ти, / така ж незмінна, як і на нижніх квітах, / ніби репродукована з попередніх аркушів* (В. Голобородько). Ключові слова – символічні одиниці ґрунтуються на смислових сходженнях і розходженнях: водночас це і назва квітки, і позначення коханої, межа між смислами цих найменувань свідомо порушується. Вислови *мальви висіяно, пройти поміж мальв, росте мальва, квіти відцвітають, квітка розцвітає* – художнє зображення однієї з улюблених українцями (т. зв. етнографічних [Енциклопедія 1955–1957: 492–493]) рослин; *щоб тебе ніхто не розшукував, я тебе упізнав би, твою голівку намальовано, щоб я тебе забув, там знову ти* – розповідь про дівчину; накладання образів одне на одне у їхньому перетинанні й створює мовно-естетичний ефект.

У верлібровому віршуванні взаємозв'язки фрагментів тексту віддзеркалюють наявність свідомого чи несвідомого шифрування, кодування, що відбиває нетривіальність мовомислення, своєрідність асоціативних уявлень. Від одного постулату, висловленого поетом, до наступного нерідко пропущено перехідні мисленнєві етапи; в контексті відбито підсвідоме бачення причиново-наслідкових переходів. Порівняємо тексти: *Здрібнення квартир і мансард, / навіть шахових партій в альтанках, / відбилось на нашому настрої – / хотілося пити* (Ю. Андрухович) (спостереження квартир, мансард, альтанок викликає негативний настрій, хоч і невідомо, чому, ще більш загадкове у зв'язку із цим бажання пити); *Щоразу поверталось до тебе / обличчям зрілої смиренності / на тлінних плащаницях листя* (С. Майданська) (відчуття зрілої смиренності внаслідок якихось життєвих ситуацій, що відбилось на тлінних плащаницях листя, отожд. з осінньому пейзажі).

Інтелектуально насичений, метафорично ускладнений текст із закодованими асоціаціями, натяками, смисловою недомовленістю, незвичне для сприйняття віршування (нерідко без розділових знаків, без “великої” літери, із незвичною ритмомелодикою) створюють додаткові труднощі для пересічного читача. Як зазначає М. Бахтін, “автор ніколи не може віддати всього себе і весь свій мовленнєвий твір на повну та остаточну волю усім чи близьким адресатам (адже й найближчі потомки можуть

помилятися) і завжди передбачає (з більшим чи меншим усвідомленням) якусь вищу інстанцію відповідного розуміння, яка може відсуватися у різні напрямки” [Бахтін 1996: 322]. Постає ситуація неоднозначних взаємин на рівні “адресант – адресат”; у пошуках оновленої художньої стилістики читач, особливо молодий, привчений школою до поетичної традиції, не завжди зможе адекватно сприйняти закладене в підвалинах верлібра мовомислення.

Перед поетом – попри його бажання чи небажання – постає проблема знайти свого одержувача наративу, читача, котрий міг би відшукати в поезії “для автора” текст “для себе”. “Формат взаємин автора й читача може змінюватися, ставати прихованим, імпліцитним; навіть більше, письменник часом свідомо чи несвідомо наче відгороджує себе від споживача своєї продукції, прагнучи – інколи навіть говорячи про це – стати над ним (мовляв, пишу для “обраних”, а думка пересічного читача мене не цікавить), однак прямо чи опосередковано автор не може не мати зв’язку з читачем” [Кононенко 2014: 108].

Водночас помітні спроби авторів верлібру, принаймні частково, вдатися до мовностилістичних засобів, які б відкрили “завісу” над закодованим текстом, у поетичних рішеннях розкрити прихований смисл, відтак наблизити до себе читача, зробити його своїм співрозмовником. Скажімо, вихідною позицією для осмислення верлібру, свого роду “підказкою”, що настроює на подальше сприймання, може слу-

гувати назва вірша. Приміром, у назві “Осінній сон...” (із трьома крапками – свідченням незавершеної настанови) міститься натяк на те, що уві сні можливі будь-які асоціативно виниклі образи. Читаємо: *а ми йшли / по битому склу босими ногами і сідали мовчки / вибирати скло з ніг, бо по кімнаті вже / бродили мавпи... / одна сиділа на столі в окулярах / з довгими і м’якими руками до підлоги, / друга ховалась під столом / і, напевно, кричала, висолопивши червоного язика...* (І. Малецький). Цей метафоричний *осінній сон* побудований на двох образах – *бите скло, мавпи*; по битому склу (по життєвій стежині) йти боляче, отож потрібно заліковувати поранені ноги – *вибирати скло*, долати труднощі; *мавпи*, вочевидь, – оточення, доволі нахабне: *одна сиділа на столі, а руки аж до підлоги*, друга кричить, *висолопивши червоного язика*; отож близькі поетові однодумці (*ми*) знаходяться в стані протиборства з тими, хто не може нас розуміти (це *мавпи*).

Спільна система асоціативно-метафоричного мислення, що об’єднує верліброве віршування, ускладнює виокремлення мовно-естетичних прикмет, що їх репрезентують окремі представники модерної поезії; створюється враження, що в прагненні створити єдиний у своїх вихідних позиціях мовностильовий потенціал автори верлібру свідомо не наголошують на своїй індивідуальності; йдеться передовсім про новаторство онтологічного, а не власне художнього

світорозуміння. Розпізнати за таких умов риси авторського стилю, рівень володіння словом і образом ускладнено. Порівняймо деякі ознаки авторської манери письма: *розколеться все і колиски і мізки і постіль / оуени кабе й всякі інші фур'є / яка там мораль / це старі мудакки виздыхали / а нам залишили хіба що борги наші* (В. Цибулько) (відчутна розкутість думок і слів, поєднання високого (*мораль, оуени, кабо, фур'є*) й відверто низького (*мудакки виздыхали, залишили борги*) за умови претензії на відверту філософічність).

Порівняйте також: *Коли я стану мормоном, / я стоятиму з друзями на сонячному боці вулиці, / сміятимусь до них, говоритиму про погоду: / я кожного ранку вичищаю кров з-під нігтів, тому що я / кожної ночі роздираю собі груди, / намагаючись вирвати звідти всі зайві серця, / що ростуть у мені кожної ночі, / як земляні гриби* (С. Жадан). Напочатку поет включає нас у гру, що її як художній засіб сповідують модерністи (пор.: “Створення ігрової реальності уможливлено сприйняттям діяльності людини як гри” [Кондратенко 2012: 62]); стати умовним мормоном – це надівання маски, карнавалізм; однак поет водночас вичищає кров з-під нігтів, отож маску скинуто, він роздирає груди, щоб очиститись від зайвих сердець.

Зрештою, неповторність поетового слова може знаходити реалізацію в структурі віршового тексту – в ускладненому синтаксисі без поділу на фрагменти, в ритмомелодійній орга-

нізації, у відмові від розділових знаків, у незвичній графічній оформленості тощо. Водночас такі тексти залишаються в межах народно-поетичної традиції за своїм мовотвірним потенціалом, системою образних перевтілень слів і зворотів, відтворенням ментально орієнтованих тем і мотивів. Скажімо, читаємо:

*кров росте з козацької рани живою ріллею
вечірній степ сповиває калиною страшною
калиною страшною
безодня України в живі зіниці Бога
молитвою вростає*

В. Отрощенко,

де образи *ріллі*, *степу*, *калини* визначають народну символіку, *козацькі рани* “прив’язують” текст до історичної минувшини, метафора *безодня України в живі зіниці Бога молитвою вростає* містить комплекс складників із поглибленим смислом (*безодня України* ‘зведена країна’, *живі зіниці Бога* ‘співчутливе ставлення до чужої долі’, *молитвою вростає* ‘страждання почуте’).

Публіцистична злободенність верлібрових рядків часом переходить межі художньої доцільності й неповторності; вірш починає нагадувати вибудовані у поетичну форму неоригінальні міркування; пор.: *Не хочу аби / Замість мене думали / Не хочу аби / Замість мене вирішували / Не хочу аби / Замість мене голосували / (Проти мене) / Хочу бути самим*

собою (Р. Лубківський), де слова *хочу бути самим собою*, зрештою, доволі стандартизований постулат. На тлі загалом ускладнених, часом закодованих тверджень наведена “прозорість” думки дещо випадає з метафоризованого смислового наповнення більшості поезій модерністів.

Авторська несхожість верлібрового віршування стає невичерпним джерелом подальших лінгвопоетичних пошуків. Одне із завдань такого аналізу – визначити неповторне обличчя поета, окреслити його ідіостильові особливості, означити те новаторське, неподібне на інших в авторському начерку, що відкриває перспективи дослідження сучасного ідіолекту, специфіки художнього мовомислення.



Розділ 2. ІННОВАЦІЇ В ЛІНГВОПОЕТИЧНОМУ ПРОСТОРІ

2.1. Процеси художнього текстотворення

Інноваційні процеси в українському мовному просторі суттєво позначаються на літературній практиці, водночас активізуючись під впливом сучасних художніх текстів, що має наслідком зрушення в слововживанні й мовно-літературній нормі. Опосередковано викликані змінами в суспільно-політичному житті незалежної України, нові тенденції по-різному відбиті в творчому доробку письменників традиційного напрямку й модерних спрямувань, однак виявляють спільні лінгвопоетичні риси, позначені пошуками нових художніх засобів, розкутістю стилістичної манери. Оновлений мовостиль художніх творів входить у взаємодію зі змінами в інформаційному полі, стильовою лінією сучасних публіцистичних текстів, мовленням на телебаченні, радіо, із соціолінгвістичною проблематикою.

Загальні тенденції розвитку сучасної української мови, позначені, зокрема, поверненням в обіг питомої лексики, включенням у тексти народного слововживання, позбавленням впливу

російської мови, появою нових запозичень, передовсім англіцизмів [див.: Клименко 2008; Тараненко 2015], знайшли відтворення в художньому дискурсі як “мовно-естетичні знаки української культури” [Єрмоленко 2009].

Прикметно, що в русі до оновленого текстотворення спостерігаються не односпрямовані мовностилістичні явища. З одного боку, зберігається лінгвопоетична орієнтація на ідіолект класичної української літератури народницького кшталту, передовсім ХІХ – початку ХХ століття, з її розлогим описовим складником, творенням типізованих характерів, опертям на народнопоетичні зразки тощо. З другого боку, на авансцену українського письменства висунулася потужна когорта письменників, котрі сповідують модерні принципи, частково відмовляються від класичних засад мовотворчості, вдаються до елементів “деструкції” тощо [див.: Кондратенко 2012; Кононенко 2015]. Водночас, попри наявності ідіостильових ознак, взаємодія різних тенденцій у мовотворчості виявляє себе у текстотвірному зближенні, опрацюванні сучасними письменниками спільного мовно-літературного дискурсу.

Якщо, скажімо, звернутися до ідіостильових пошуків у прозових текстах Валерія Шевчука, можна простежити здійснений письменником органічний синтез лінгвопоетики традиційного українського письменства й новаторської манери письма. Порівняймо: *Ішов через ліс рудочубий. Ішов і мугикав пісню, наче щось жував великими щелепами. Я його дуже добре*

знав, того **рудочубого**: ми гуляли з ним разом **хлопцями**, разом училися об'їжджати коней – були колись ми **друзі великі**, я і той **рудочубий**. Веселий свист вихопився з-під **рудого** його **вуса** – була це якась грайлива **пісенька**, і мене раптом прорвало. Вискочив навперейми цьому лихому **котові**: **кіт** вигнув спину і закричав – **кіт рудий**, як вогонь; він кричав, аж стигла мені в жилах кров. Вихопив ножа й пустив мені просто в груди. Ніж просвистів біля мого вуха, але я не рухнувся. Тоді він впав навколішки, як це смішно й дивно – **кіт** навколішках – і раптом виблював мені під ноги. (В. Шевчук. “Місячний біль”). Отож спочатку йдеться, здавалося б, про звичайного **хлопця**, з яким колись були **друзі великі**; він щось наспівує, він **рудочубий** і з великими **щелепами**. Він і далі наспівує грайливу **пісеньку**, але зненацька, за задумом автора, це вже **кіт**, що виявляє риси лиходія (**лихий кіт**): він кидає в колишнього “друга” ножа. Переходу від **хлопця** до **кота** начебто й не було; це одна й та сама істота; навіть ознака в ньому та сама: він **рудочубий**, **рудий**, як **вогонь** (ця прикмета має насторожувати). У тексті, поданому чи то як передчуття нещастя, чи то як сновидіння, відтворено картину неявного перетворення метафоричного образу в “реального” персонажа: в попередньому викладі йшлося про **страх**, який **вповз вужем**, далі героєві здається, що навколо нього **осіло безліч гаддя**, він відчуває, що **гаддя холодне й гідке**, воно починає діяти (**обплутало**). У тексті

використаний відомий ще з часів Ф. Кафки прийом перевтілення, переплетення реального й фантазмагорійного зображення.

Уведення в тексти опису сцен із діями фантомів, химерних потвор, образів жахів стає помітною прикметою модерного письма, сформованого під впливом, зокрема, фентезі, сучасного кінематографа, українського химерного роману. Зображення всіляких страховиськ, карнавальних масок має на меті відтворення трагічності дійсності, миттєвості життя. Звернімося, скажімо, до тексту оповідання О. Забужко: ... *директор охнув, зашамотався, давонувся, уже через плече, в бік Мілени своїм напівпроковтнутим “Вибачте”, – і знов його стисли зобабоки, защепивши, двоє сітчасно-чорних крил, і він покірно затрусився клусом під отой бузувірський, розпаношений гик: “давай! давай! давай!..” і далі: ... гик нітрохи від того не вщух, валував в уші й далі, і на нього западалася в безвість стеля, і злітало вгорі над розколиканим чорним віттям, каркаючи, вороння (“Я, Мілена”). Чи це уявна картина, що виникла в свідомості хворої героїні, чи об’єктивований у такий фантазмагорійний спосіб відбиток дійсних подій, – мовно-естетичний ефект досягнутий. Ситуація драматичного зіткнення особистостей героїні й директора відтворена за допомогою стилістично загострених метафоричних висловів: *давонувся... своїм напівковтнутим “Вибачте!”*, *стисли двоє сітчасно-чорних складених крил, затрусився клу-**

*сом під гук, западалася стеля, злітало віттям
вороння.*

У пошуках нової образності письменники, орієнтовані на реалістичну традицію, в свою чергу, експериментують, відтворюють незвичну метафорику, їхні герої теж набувають масок, перевтілюються, змінюються. Ліричний герой як такий зникає, на його місці з'являється автор із властивою йому Я-концепцією, суб'єктивізм викладу зростає. Сильова манера письменника, котрий фіксував себе як послідовник класичних зразків, зазнає настільки потужних зрушень, що можна констатувати появу “нового старого автора”. Приклади численні. Розглянемо текст І. Драча:

*Хто ж то там їздить
Сивим конем сторонілим
Сам себе питаю
Душа твоя їздить
Сивим конем*

(створено образ вершника, що їздить *сивим конем сторонілим*, це, зрештою, їздить не людина, а її *душа*, й не зрозуміло, чи добре, чи погано, що *душа* дожила до *сивого коня*; принаймні, ідея неспокійної вдачі, внутрішньої тривоги передана доволі виразно). Порівняйте в постмодерністському тексті:

*Я стужився. Я, мов кінь, погриз вудила –
Відступи, бідо гірка й мороко*

Ю. Андрухович

(відтворено екзистенційна ідея перевтілення героя в тварину, а тварини – в людину).

Зрештою, творення фантазмагорійних образів відкриває перед письменником-новатором можливості побачити реального персонажа, що стоїть за таким образом, в гіпертрофічному вимірі, який, однак, не призводить до спотворення дійсності, але додає мовно-естетичної виразності. Розглянемо приклад: *Бумблякевич розчинив вікно – у вечірньому, застиглому на драгли небі світилося обличчя Мальви, таке, як і на фото, але вже не чорно-біле, а кольорове... Її уста ледь-ледь ворушилися, проказуючи чи то молитву, чи то вірша... Так, тепер я ніколи не побудуся її, вона завше світитиме в небі* (Ю. Винничук. “Мальва Ланда”). Отож в уяві оповідача обличчя героїні постає як таке, що *світиться в небі*, воно схоже на фото, але є *кольоровим*, до того ж її уста *ворушилися*; такий мовностилістичний прийом відкриває перспективу опоетизувати образ, зробити його незабутнім (*не побудуся її*).

Нова українська дійсність, національно-демократичні перетворення в суспільстві вимагають нового слова, перегляду художніх засад письменства в напрямі наближення до життя, народного світорозуміння; засобами української мови в громадській свідомості утверджуються нові ідеали, нова мораль; посилюються тенденції до укорінення українського мовного типу особистості. В середовищі українських майстрів слова ведуться пошуки оновленого в душі

сучасних вимог мовостилю. Не відкидаються й образні засоби – свідчення тяглості літературного процесу, проте й вони здобувають нове звучання.

Як символ України осмислюється, скажімо, традиційне для народної поезії позначення *калина* (*червона калина*); з її образом пов'язані уявлення про 'красу', 'цнотливість', 'кохання', 'дівоцтво', 'рідний край' [Кононенко 2013: 182]. У сучасному трактуванні образ *калини* може усвідомлюватись як виразник ідеї оновленої державності. Звертаючись до Василя Стуса, В. Голобородько пише:

*Калиною, розквітлою об Різді,
Ти повернувся, Василю, на Україну:
Тут сьогодні справджуються твої слова...
І я саджаю на білому аркуші калину,
Що в лузі синім цвітом процвітає*

(*повернутися калиною* означає, що нове життя поета – всенародне свято, порівнюване з настанням Різдва, *саджаю на білому аркуші калину* – своїм словом уславлюю повернення на рідну землю видатного українця).

Переосмислене ставлення до способу життя українців не призводить до відмови від культурних надбань минулого, звернень до національних джерел, народних символів. Водночас ностальгічне сумування за минулим, старовиною нерідко змінюється на критичне бачення застарілих норм життя, на сприйняття реалій

сучасності, пропаганду процесів європеїзації, оновлення побуту і под. Найбільш виразно ця тенденція виявляє себе в новому сприйманні старого села як призабутої старовини: потужно виявляють себе мотиви міської культури, ознаки міського побуту. У смисловий центр потрапляють образи міста не лише як місця перебування, а і як явища онтологічного, трансцендентного:

*Я всім його багном, всім суверенним гноєм –
Ціною на жінок, фарицу і анашу –
Я місто це ношу,
Мов камінь на душі,
Бо місто це – моє:
На кожні сто дощів
Один у ньому викликаний – мною*

О. Забужко

(прикметна антитеза: з одного боку, наче *місто* – зібрання бруду, неподобств, моральної розбещеності, що оцінені через *багно, суверенний гній, ціну на жінок, фарицу, анашу*, але таке місто належить авторці, хоч воно й важке, *мов камінь на душі; моє, викликаний мною* – переконання в особистісній причетності до всіх страхіть, що їх уміщує місто).

В оновленій образній інтерпретації нерідко постають пейзажні описи; сучасні автори зламують практику розгорнутого подання картини українського довкілля, характерну для традиційної літератури. На місці деталізованих

прикмет сільської місцини з'являються стислі замальовки, в яких рідна природа подана в новій метафоричній обкладинці, через нове бачення. Звернімося, скажімо, до зображення сільського пейзажу з позицій уважного спостерігача, котрий водночас передає і своє ставлення до побаченого, і настроїв, що його охоплює під час таких “оглядин”: *Чорна розорена земля лежала на спині і мовчала. Рябою латкою по ній скакала сорока, ніби комусь на згадку* (М. Вінграновський. “Кінь на вечірній зорі”), де через художні деталі – метафоричні образи (*земля лежала на спині, мовчала*), порівняння (*сорока скакала рябою латкою, ніби комусь на згадку*) – відтворено авторське сприймання побаченого як цілісної картини весняної днини в її образному втіленні.

По-іншому виглядає опис міського пейзажу, який в авторському тлумаченні супроводжується тональністю похмурості, непривітності; пор.: ... *земля лежала чорна, безмежно чорна од краю й до краю, як і небо, перетята вузенькими каналами, трубочками вулиць, закутків; вода змивала всі нечистоти, всю гидь; шиби будинків, наче вибрані птахами очі покійників, свистіли у порожнечу площ, вулиць, де вітер ганяв поодиноких перехожих та набухлі газети* (О. Ульяненко. “Столиця”). Автор створює непривабливу картину міста восени, всіляко підкреслюючи ті реалії дійсності, що відтворюють огидне, бридке в зображенні (*нечистоти, гидь, шиби наче очі покійників*);

цими засобами переданий стан пригніченості, тривоги, чекання негараздів. В обох наведених фрагментах *земля чорна*; але якщо в першому тексті *чорна*, бо *зорена*, оброблена руками трударів, то в другому *чорна*, *безмежно чорна від краю до краю*, бо *захаращена*, *неприбрана*, *непривітна*. У текстах прозаїків-модерністів стає помітною тенденція до змалювання темних сторін життя, відтворення настроїв незадоволення, неприйняття сучасних реалій; отож і персонажі їхніх творів нерідко постають як люди-невдахи, з низькою мораллю, відворотних якостей.

Порівняйте, скажімо, таку оповідь від першої особи: *Прокинувся я з важкою головою. Вчорашня п'янка вибила мене з колії. Здавалося, я поклав під язик здохлу жабу, яка за ніч позбирала із підлоги манатки, вбрався і посунув до мазнички. Прополоскавши горло, я вихаркав разом із водою темно-червоні згустки. І жодних решток жаби. Просто темно-червоні згустки як у туберкульозника (Ю. Винничук. “Весняні ігри в осінніх садах”)* (зображено похмільний стан героя, що супроводжений його огидою; посилення на *здохлу жабу*, *манатки*, *вихаркані згустки*, як у *туберкульозника* створюють картину гідкості, засудження самого себе).

У “святая святих” художнього мовлення з властивими йому образністю, метафоричністю, “мерехтінням” смислів органічно входить публіцистичність; з’являються ознаки документалістики, політичних оцінок, що виявляють позицію автора; тексти набувають характеру

репортажів, на зміну художній оповіді приходить нарис. Компонент публіцистичності може включатися в художню тканину тексту у вигляді авторських коментарів, внутрішніх монологів, часом ставати стрижневою основою викладу, який за таких умов межує із публіцистичними нотатками, есеїстикою. Сюжетний план твору починає грати допоміжну роль, зображення подій життя героїв поступається відображенню суспільно-політичних явищ.

Характерний приклад – художньо-публіцистичний стиль роману Л. Костенко “Записки українського самошедшого”, в якому елементи політичної риторики сполучаються з образним словомисленням, а емоційна тональність не втрачена. Порівняйте фрагмент тексту: *Йшли на **вибори** як на останній бій з **Драконом**. Увечері прикипіли до телевізорів. Хвилювалися, переживали, хоча вже перші **екзит-поли** були обнадійливі – **Дракон** зазнав поразки. Під ранок дружина заснула в кріслі, я вкрив її пледом. А далі почалась хитавиця, як на старому океанському кораблі. Людей кидало з одного борту на другий, котилися бочки, гриміла порожня тара, корабель трясло й перехняблювало, наче в ньому тисячі пробоїн, і крізь кожну фонтанує **брехня**. Як видно з тексту, оповідь від першої особи (чоловіка) дає змогу авторові передати власну незаперечну політичну позицію на підтримку національно-демократичних перетворень, за ідею громадської відповідальності кожного за стан справ у державі*

(*вибори, останній бій, екзит-поли*). Водночас постає алюзійний образ небезпечного *Дракона*, події під час виборів порівняно з *хитавицею*, як на *старому океанському кораблі*, вводиться просторічна *брехня*, тобто автор послуговується яскравими художніми засобами.

Публіцистичні елементи стилю, есеїстичні спрямування оповіді виявляють себе в жанровій нестійкості тексту, порушенні послідовності викладу задля введення коментарів, які передають погляди автора на історичні, культурні, політичні події, дають змогу втрутитися в сюжетну канву, дати оцінку тим чи тим явищам, лише опосередковано співвідносним із основною темою твору. Автор свідомо перериває оповідь, затримуючи опис подальших подій; повернення від таких відхилень до викладу основного змісту може бути не вмотивованим, але з позицій висвітлення загальної концепції твору такі вставні компоненти зазвичай постають як виправдані; навіть більше, саме вони є стрижнем, підмурком, на якому вибудовується сюжет.

Звернімося, для прикладу, до початкових рядків одного з розділів роману Ю. Андруховича “*Перверзія*”: *Так я почну з речей, які, хоч і виглядають зовні найбільш об’єктивними, найбільшеними до певної істини, насправді завжди сприймаються з якнайбільшими сумнівами. Йдеться про історію й географію. Здавалось би, що може бути істиннішим за судження “Річка Н. впадає в озеро П.” або “Битва між*

арнаутками та атлантами відбулася такого-то року”? Але спробуйте на цих судженнях як слід наполягти і ви почуєте голосний свист аудиторії, кожен-бо присутній має свій власний погляд на ці річки з битвами. І визначається такий погляд – як у жодній іншій, з дозволу сказати, науці – пунктом спостереження. Звернімо увагу на змінений стильовий малюнок: ідеться про речі, які виглядають найбільш об’єктивними, наближеними до певної істини; сприймаються з якнайбільшими сумнівами; йдеться про історію й географію; може бути істиннішим за судження; пунктом спостереження. Далі в текст включена інтерпретація давньої історії України. Цей доволі-таки протягнутий дискурс потрібний був для переходу до зображення подій, що відбуваються в інших країнах. Авторська позиція зафіксована, на її тлі подальший опис сприймається як антитеза.

Ознакою “вільного” від традиційного викладу, позначеного відмовою автора від його коментування, є активне втручання сучасних письменників у перебіг описування подій, коментування поведінки персонажів, оцінювання їх, нерідко засудження, що додає дискурсу суб’єктивного характеру; відтак такий підхід розглядаємо як суб’єктивно-об’єктивний. Виклад, у якому есеїстична манера стає провідною, витісняючи власне художній стиль мовлення, входить у тканину тексту як експлікація, витісняючи описову сюжетну канву; образність та-

кого дискурсу має дещо інший, ніж у традиціоналістів, характер: вона прихована, внутрішня, побудована на незвичних асоціаціях. Розглянемо, для прикладу, текст: *Любов залежить від архітектури. Починаючи розбирати завали і пробиратися в старі душові кімнати, з оббитим кафелем, обов'язково натрапляєш на сліди любові, себто на сліди історії. Історія індустріалізації, так само як будь-яка історія любові, надзвичайно візуальна... і т. д.* (С. Жадан. "Любов, смерть, економіка"). Зв'язати любов і архітектуру, сліди любові й сліди історії, історію індустріалізації й історію любові в один смисловий блок можна лише шляхом нестандартного бачення картини світу.

Процес інтелектуалізації викладу знайшов відбиток у посиланнях на численних історичних і політичних діячів, письменників, художників, науковців, у цитатах із чужих текстів, висловлень відомих особистостей (буквально відтворених або сконструйованих автором). На сторінках прозових текстів можна натрапити на полемічні екзерсиси, заперечення щодо думки інших, що нерідко наближують художній дискурс до науково-популярного стилю. Зрештою, увесь цей зовнішньо начебто сторонній матеріал так чи так вписується в основний дискурс, пов'язаний із ним глибинним змістом. Призначення таких відступів полягає, по-перше, у відтворенні атмосфери інтелектуального життя героїв, їхніх зацікавлень і настанов, по-друге, в організації внутрішнього монологу самого

автора в спілкуванні з читачем, розрахованого на взаєморозуміння з адресатом.

Серед численних інтертекстових посилань і обігрувань переважають ті, на яких позначився загальнокультурний рівень самого наратора; такі посилання зазвичай настільки органічні для носія цієї інформації, що підстав уважати їх штучними, спеціально підібраними для конкретної ситуації немає. Слід також зазначити, що подібного роду “прецеденти” тим більше виправдані, що автори нерідко не погоджуються із їхніми положеннями, “перелицьовують” їх (як не згадати досвід І. Котляревського?), витлумачують їх на свій сенс. Порівняйте, скажімо, написаний у полемічній манері текст О. Забужко, де посилання на Гоголівську сентенцію стає приводом для іронічного сприймання сучасних реалій: *Знаєте ли ви українську ніч, леді й джентльмени? Ні чорта ви не знаєте, та й ні до чого воно вам, у вас свої, не менш муторні ночі, ви вкорочуєте собі віку в ошатних сабербіальних будиночках, облєтєних плющем, бо нема з ким їсти індики на Thanksgiving...* (“Польові дослідження...”), де на тлі російськомовного контексту з класичного твору подано жартівливе звертання до тих, кого по суті не можна назвати *леді й джентльмени*, просторічне *ні чорта ви не знаєте*, запозичення *сабербіальні*, на *Thanksgiving*.

Водночас постає питання: чи численні інтертекстові посилання, перерахування прізвищ відомих діячів, авторські коментарі прочитаного,

цитати із чужих текстів не утруднюють сприйняття сюжетної лінії оповіді, чи, зрештою, не затримують ходу відтворюваних подій? Можна лише зазначити, що така манера викладу стала стильовою ознакою, свого роду прикметою багатьох художніх текстів, що уважний читач звик або поступово звикає до розлогого, з багатьма відступами й коментарями викладу, що маємо справу з новим жанровим явищем – вільним у побудові й організації тексту романом-есе (Ю. Андрухович назвав його “замість роману”).

Не можна не помітити, що продемонстрований високий інтелектуальний рівень авторського мовомислення зазвичай органічно сполучається зі зниженим стилем викладу. Вочевидь, у такий спосіб сучасний автор вирішує кілька завдань: по-перше, відтворює розмовну манеру багатьох інтелігентів, діячів культури, студентів і т. д., котрі нерідко вдаються до “вуличного мовлення”, жаргону, сленгу, аби засвідчити свою незалежність від мовного офіціозу, по-друге, “заграє” з читачем, намагаючись його переконати в своєму демократизмі. Порівняйте: “мова сучасних прозових текстів напрочуд розкута, сповнена широким діапазоном різностильових слів і висловів, не обмежена у виявах літературної ненормативності; можна навіть говорити про послідовне утвердження нової “нормативності” – пересічного нанизування номінацій високого й зниженого звучання” [Кононенко 2015: 10]. Не обмежене вимогами пуристів слововживання стає ознакою новостилію.

На тлі зниженого слововживання, як на перший погляд, видається невиправданим введення в художні тексти численних нових запозичень, передовсім англіцизмів, причому не в транслітерованому варіанті; включення чужомовних елементів, за задумом авторів, має засвідчити сучасну мовну практику освіченої частини населення, їхнє введення стає тим паче виправданим тоді, коли розмова ведеться від першої особи, для якої використання іномовного дискурсу органічне.

Привертає увагу звернення сучасних авторів до біблійних образів, алюзій на релігійну тематику; така орієнтація пов'язана, з одного боку, із поверненням після часів атеїстичної пропаганди до християнських цінностей, з другого боку, із прагненням художньої літератури осмислити буття в його онтологічній, трансцендентній сутності. Помітними стають спроби провести паралелі між біблійними оповідями й зображеннями історичних подій різних часів в Україні, побачити явища сьогодення через призму християнської моралі. Характерний приклад таких алюзійних зіставлень знаходимо, наприклад, у повісті В. Шевчука “Місячний біль”, де оповідь про внутрішню тривогу героя знаходить витлумачення через осмислення легенди про Каїна й вбитого ним Авеля: *Там, на місяці, уздрів він двох братів. Каїн підняв брата на вила; той стікав кров'ю. Холодною місячною кров'ю, яка тече вже не одну тисячу років. Втікач побачив і Авелеве обличчя: маска*

страждання, яке триває теж не одну тисячу років. Зрештою *Авель* не просив у брата порятунку, він тільки страждав. *Каїн* теж страждав, і з нього теж витікала кров. Тільки тепер утікач помітив, що *Авель* схопив рукою брата за горло. З горла лилася кров, і це теж тривало тисячу років. У тексті, побудованому як розгорнуте порівняння (герой дивиться на місяць і бачить, що його роги подібні до вил; світло місяця нагадує кров; і місяцю, і оповіді про двох біблійних братів тисячі років). Водночас історія братовбивства викликає відчуття страждання, причому йдеться про мучеництво обох – і Авеля, і Каїна; страждає й герой (далі за текстом: *там, де билося серце, тліло невгасиме вогнище болю*).

Звернення до релігійної тематики віддзеркалилось при відтворенні сакрального стилю: церковнослов'янська мовленнєва в'язь помітнішою стає в історико-художніх текстах; пор., скажімо: – *А коли захочу прийти до отця духовного на покаяння, отця лица засоромившись, гріхи заховавши, а інші й забувши, чи не зможу всіх висповідати сорому ради множинність гріхів моїх, то знаю, що нечисте покаяння моє назветься брехливим покаянням* (В. Шевчук. “У череві апоплексичного звіра”) (нагромадження слів церковного вжитку відтворює ситуацію не стільки побожності, скільки пристосовуваності до обставин).

Типологізовано визначеними виглядають тексти, в яких оповідь ведеться від імені нара-

тора; письменник здебільшого не ховає своє обличчя за вигаданим я, а розповідає начебто сам від себе. Перевагою такого стилю оповіді є можливість забезпечити довірливу інтонацію, дати самохарактеристику, нерідко не вельми схвальну щодо суб'єкта. За поведінковими стереотипами в зображенні самого себе часом проглядається не завжди об'єктивна, часом гордовита особистість, сторонній спостерігач, але ефект присутності посилює правдоподібність опису.

Розглянемо приклад: *Я сиджу на автобусній зупинці, на самому виїзді з цього містечка ідіотів, сонячного заповідника даунів і недоумків, вже третю годину, траса порожня, святі покинули це сонячне п'ятдесятитисячне містечко, вибралися звідси разом зі своїми манатками, залишили тут кілька сотень психічнохворих співгромадян...* (С. Жадан. "Порно"). Можна пояснювати оцінні судження автора прагненням передати відчуття жаху, що охоплює його після дізнання про моральне спустошення, деградацію мешканців провінційного містечка, однак образи, до яких вдається оповідач (*ідіоти, дауни, недоумки, психічнохворі співгромадяни*) навряд чи відповідають закладеним у підмурку повісті моральним принципам.

Зниження високої тональності оповіді заради творення наближеного до "правди життя" тексту стає ознакою прози, що претендує на елітарність, але таку, яка не гребує зображенням низького, дрібного, міщанського.

Парадоксальність таких описів очевидна: автор свідомо відходить від патетики, забезпечуючи той самий “ігровий момент”, уводить елемент скепсису, побутовості на противагу надмірному захопленню зображеним; полемічність подібних “спущень на землю” очевидна. Практика модерної прози доводить, що немає тем недозволених, закритих, не гідних відтворення, немає слів із народного лексикону, включно з вульгаризмами, сленгом, “інтелігентським” говорінням, яким не знайдеться місце в такій літературі. Зникає межа між високим і низьким, “пристойним” і “непристойним”, будь-яке явище чи подія стають предметом опису. Подібне дрібнотем’я може по-різному сприйматися читачем, часом дратуючи, часом зацікавлюючи його своєю вседозволеністю.

Одна з доволі поширених прикмет сучасного художнього дискурсу – змішування прозаїчних і поетичних фрагментів тексту, попри те, що віршові рядки можуть бути прив’язані до роману чи повісті лише асоціативно, не завжди обґрунтовано. Віршовий текст на тлі прозаїчного часом нагадує демонстрацію прозаїка засвідчити свої поетичні здібності, часом – засіб опoетизації тексту, мета якої – посилити, змінити емоційну тональність викладу. Не можна не брати до уваги, що чимало сучасних авторів пишуть водночас і вірші, і прозу, й у їхній свідомості переплітаються обидві мовленеві стихії – поезія і проза – невід’ємно одна від одної; частіше наводяться поетичні рядки власного “виробництва”, часом у доволі широ-

ких обсягах. Засоби введення у прозу поетичних рядків виглядають по-різному: або як окремо розміщений текст, або як складник монологу, начебто належного перу персонажа.

З іншого боку, органічно виглядають, наприклад, наведені Ю. Винничуком посилання на власне віршування:

*Ось біжить моя сестра сльозою з ока
сумною спраги моєї
Притискаючи к серцю осиротіле каміння...
("Вишневі ігри в осінніх садах")*

(віршовий текст опосередковано нагадує про події, про які йдеться в оповіді).

Звернімося до тексту: – *Слухай – прибігла з кухні Марла до Іллі в кімнату (траєкторія народжень максимально креактивних ідей), – я би хотіла встановити премію з Гидотності. Думаю, сама і стала би першим її лауреатом. Робиться все так: тиждень не викидаєш із раковини те, що залишилося з помитого посуду (лушпайки, шкаралупки, панцерики і вуסיки, згусточки й листочки), а потім запрошуєш на вечерю і накладаєш їм отої страви на тарілки. Ну – хіба ж не геніально?* (І. Карпа. "Фройд би плакав"). Текст підкреслено іронічний, глузливий (*траєкторія народжень максимально креативних ідей; встановити премію з Гидотності; залишилося з помитого посуду; хіба ж не геніально?*), але постає питання: в чому сенс цих "екзерсисів"? Автор знижує то-

нальність опису, відтворюючи атмосферу кухонних розмов і тільки.

Не менш виразне знижене мовлення героїні оповідання О. Забужко “Альбом для Густава”: *А чого він до мене лізе, га? Не, минутку (це він так заткав мого відкритого, було, рота, бо йому нафіг не потрібна була моя відповідь, він уже все для себе знав), – чого він до мене лізе? Це моя хата. Це мені рішать, як я тут хочу жити. Чого він до мене лізе? Ну й получить. Ох і получить. В ліси підем. Буде йому партизанка. Напускне роздратування героїні, різке зниження тональності викладу (тричі повторене лізе; нафіг не потрібна; заткав рота; получить; буде йому партизанка; елемент чужого мовлення не, минутку) виглядають як спроба відтворити образ розкутої в своїх словах і діях сучасної дівчини. Стиль викладу наближений до просторіччя, позбавлений ознак літературності, прикрашення. Ознакою часу можна вважати звернення до низького, брутального в поетичних текстах; пор.:*

*цей несподіваний запах
пріла тінь бочок з-під оселедців
з дворища гастроному
знанацька охопив мене в нічному таксі
в день смерті Роберта Лоуела*

В. Цибулько

(антитеза смердючого запаху бочок з-під оселедців і настрою, викликаного смертю Робер-

та Лоуела, вражає закладеним у ній відчуттям трагічності життя).

“Вільний” стиль викладу позначається на залученні, зокрема й у поетичні тексти, просторіччя, вульгаризмів, часом доволі прозорих натяків на заборонені в минулі часи інколи непристойності; така розкутість часом видається як ознака сучасного слововживання у різних верств населення, включно з інтелігенцією. Створюється враження, що автори ледве не хизуються правом на стилістично знижений виклад, демонструючи тим самим свою демократичність, близькість до народу. Читаємо у тексті І. Драча, котрий багато і плідно працює над словесним матеріалом:

*Як розкішно цвіте пан гарбуз!
Як вельможний городній туз.
Вже у нім **ночувала** бджола.
А вона б **не одному** дала.
Як вальяжно розкинувся він!
Одсахнувся від нього **хрін**
Та й **би хрін** йому отой **хрін**
Той **пекучий** прямий **хунвейбін***

(попри жартівливу тональність, кидаються в очі образи бджоли, що *ночувала* в гарбузі й *не одному дала*; хрону, що викликає вульгарне *на хрін*, асоціативно-прозорого *хунвейбіна*).

Популярною стає оповідь у вигляді набору асоціативно пов'язаних між собою висловів, без поділу на інтонаційно завершені відрізки,

без переходів від одного положення до іншого; за суцільно протягнутим текстом зазвичай не завжди можна встановити послідовність авторських розміркувань; така манера викладу має в основі відому з європейської традиції теорію “потоків свідомості”. Особливо наочно відтворення “думок у голос” можна спостерігати у верлібрових текстах; непослідовність, незв’язаність мовленнєвих пасажів часом ускладнюють їхнє сприйняття; виникає проблема подолання зашифрованості, закодованості; з’являються передумови для неоднозначного трактування. Порівняйте текст поезії І. Калинця:

*Ти володарюєш на тлі
навіщо дозволила створити Далеч
для свого голублячого Серця
і для мого зголубілого серця
розірвала заслону з обріїв
в ізгойство.*

Вірш репрезентований як акафіст до Богородиці – старовинної ікони, проте його глибинний смисл важко піддається тлумаченню. *Володарюєш на тлі* визначає центральне місце образу на іконі; *дозволила створити Далеч* – йдеться про другий план, де зображено віддалений пейзаж; *її голубляче Серце* благословило поетове *зголубіле серце* (обіграно зіткнення смислів *голубляче й зголубіле, Серце й серце*); *розірвала заслону з обріїв* – відкрила очі. Але чому *в ізгойство*? (можливо, йдеться про інакомислення автора). Подібний стиль викладу –

без помітного поділу на окремі висловлення — покликано створити ілюзію імітації мовлення ледве не в буквальному відтворенні.

В уяві читача мають відкритися потаємні думки, не висловлене доконечно оцінювання вдачі героїв і їхніх учинків, вираження авторського ставлення до дій персонажів тощо. Порівняйте в тексті: *Чи повторюється, чи не повторюється, усе вже написано, нічого нового, нічого нового, навіщо вона миється, який у цьому сенс, якщо зібралася померти, я згадав, що милася вона щоразу, навіть тоді, коли чинила це у сновидному стані, рухаючись, як манекен, сьогодні вдень вона милася уже цілком свідомо, але зараз, навіщо зараз, коли життя зосталося лічені хвилини і т. д.* (Ю. Винничук. “Весняні ігри в осінніх садах”). Нерозчленування окремих елементів тексту створює враження непослідовних розміркувань оповідача напередодні самогубства героїні, вчинки якої мають ознаки карнавального дійства.

Знайшло поширення творення художнього дискурсу через довгі ряди висловлень у вигляді суцільного тексту; сторінка за сторінкою розгортається не розбита на фрагменти оповідь, що її підтримує лише єдність теми, але й вона може мати кілька тематичних підрозділів; сприйняття такого текстового матеріалу як цілісності утруднюється, читач може втрачати розуміння смислового зв'язку між частинами. В подібний спосіб організована, скажімо неперервна оповідь у романі О. Забужко “Польові

дослідження...”, до складу якої включені пряма й невласне пряма мова, численні вставлені елементи, звертання, вигуки, порівняння, авторські коментарі і под. Порівняйте фрагмент такого тексту: *... і якщо ви зуміли не затоптати в собі ту дівчинку (того хлопчика – що то стояв із патичком на вигоні, вражений жаскою, бо невід’ємною під людські сили величною вогнянобарвною симфонією заходу), – значить, ваше життя не звихнулось, прокривуляло, хай як там трудно й боляче, за своїм власним руслом, значить, збулося, з чим вас і вітаю, – і любов, леді й джентльмени, справдешня любов – вона завжди зряча на схованого в іншому (іншій) хлопчика (і дівчинку): візьми мене – то завжди: візьми мене з моїм дитинством, “Ось сюди, – показувала, завмираючи пересохлим голосом, пригнувшись на передньому сидінні, як припалий до гриви вершник... і далі. Текст насичений уточненнями (того хлопчика, і дівчинку, іншій), прямою мовою (ось сюди), невласне прямою (візьми мене), вставленими словами (хай як там трудно й боляче), звертаннями (леді й джентльмени), образними засобами (симфонія заходу, як вершник) тощо. Прикметно, що цей уривок складає розгорнуту умовну побудову (і якщо..., значить), що й дає змогу утримувати її відносну цілісність.*

Автори, котрі дотримуються традиційної манери письма, оновлюють мовостиль, спіраючись, з одного боку, на класичні зразки на-

родницької літератури, з другого, вносячи у сучасний мовностилістичний простір елементи оновленого слововживання. Суттєво змінюється лексикон, поповнюючись питомими словами й висловами, національно-культурними мовними компонентами [див.: Кононенко 2017], народнопоетичною метафорикою, діалектними вкрапленнями. З мовного ужитку витісняються росіянізми (якщо й залишаються, то задля негативного оцінювання їхніх носіїв), обмежено вплив запозичених мовних елементів. Водночас збагачено мовно-естетичні засоби, осучаснюється стиль викладу.

Звернімося, скажімо, до відтворення традиційної символіки в романі В. Шкляра “Залишенець. Чорний Ворон”. Призвісько героя – *Чорний Ворон* – взято ним, коли побачив на вершині *грата великого хижого птаха, такого чорного, аж синій відблиск пробігав по ньому*. Цей *ворон* надалі включений в образний світ твору, уособлюючи сили народного повстання в Україні. Образ-символ грізного птаха проходить через усю тканину твору: *На сусідньому дубі давно вже прокинувся старезний чорний ворон й одним оком сонно кліпав на це видовище*. Ворон не лише спостерігає за подіями, але й реагує на них: *дивується, регоче, затуливши дзьоба крилом*, а коли бачить, що повстанці гинуть, гине й сам: *Старий ворон відчув, що серце його зупиняється. Це смерть, спокійно подумав він і навкосо полетів донизу*. Символічний *ворон*, за народними уявленнями, передає

набір смислових супроводів – ‘горе’, ‘страждання’, ‘відвага’, ‘непримиренність’ [див.: Кононенко 2013: 214]; розширена метафоричність образу суттєво доповнює мовностилістичну парадигму роману.

Інший приклад: *Толочу босими ногами прив’ялу гарячу траву в покосах, з неї раз по раз вилітають великі й дрібні, руді й зелені коники, хурчуть крильцями і знову зникають, ховаються. Над лугами стоїть волога отав’яча задуха, хоч сонце вже й не пече, а в лузі поміж верболозами миготить павутиння, жовтіє майже стиглий хміль – скоро осінь...* (Гр. Тютюнник. “Обнова”). Текст, що засвідчує настання осені, в стислій манері подає перерахування прикмет зі світу природи, включаючи в картину й відбиток дій персонажа: *толочу босими ногами прив’ялу траву в покосах*, отож ще можна ходити босим, бо трава *гаряча*, але вона вже *прив’яла в покосах*. Обмежено вжито образні засоби, “буденні” метафори на кшталт *коники ховаються, стоїть задуха, сонце не пече, миготить павутиння* не викликають підвищеної експресії; текст створює враження спокую, умиротворення.

У зіткненні різноспрямованих тенденцій оновлення українського художнього дискурсу визначились спільні риси поступу, орієнтовані на опрацювання нових лінгвопоетичних засобів і прийомів. Пошук сучасного ідіолекту, вироблення новостилію, що враховує мовностилістичний доробок класичної літератури, здобутки

письменників молодшої генерації, народнопое-тичні традиції, продовжуються; перспективи саморозвитку українського письменства визначились, мовно-естетичні засади знайшли своє втілення в творах, що відкривають світові нову демократичну Україну.

2.2. Семантичні зміни в структурі художнього дискурсу

Структурно-семантичні зміни й зрушення в системі сучасної української мови охопили всі її сфери й стильові різновиди, помітно позначившись на художньому слововживанні в його мовно-естетичному функціонуванні. Частина лексико-семантичних, словотвірних і формально-синтаксичних інновацій закріпилася в літературному стандарті як унормоване явище, частина залишилась у вузькому авторському ідіостилі; зафіксовані художньою практикою новотвори неоднаковою мірою віддзеркалено в публіцистичних текстах, у живому мовленні; деякі із запропонованих нових (або повернутих із забуття) елементів “новостилю” викликають доволі гострі дискусії, а часом і протидію носіїв мови [Клименко 2008; Струганець 2002; Тараненко 2015; Тенденції 2014].

Тенденції оновлення лексики, що ґрунтуються на пошуках питомих мовно-культурних джерел, утвердженні самодостатності, типологічної своєрідності української мови, підтримані суспільно-політичним рухом, позначились на

семантичній організації мови в усіх її виявах — від розвитку нових лексичних одиниць до оновленого смислотворення й образотворення. Як зазначає Є.А. Карпіловська, “для виявлення й осмислення інноваційних процесів у сучасному українському лексиконі важливим стає вивчення закономірностей та особливостей мовної динаміки, зовнішніх і внутрішніх чинників мовних змін” [Клименко 2008: 6]. Активізація й динамізація системних явищ в українському мовному просторі окреслили семантичний потенціал нового словотворення, відкрили перспективи взаємодії мовних елементів на рівні Текст ↔ Смысл, дали поштовх оновленій метафоричності тощо.

Система семантичних одиниць у їхній концептній, символічній значущості спирається на конкретику смислових реалізацій у нормативних і аномальних варіантах, на той текстовий матеріал, що його засвідчило сучасне українське письменство, репрезентоване представниками як традиційного, так і модерного мистецтва. Рух від позначення нової реалії, нових аспектів тлумачення, оцінювання до творення оновлених засад художнього мовомислення простежується в напрямі від слова, форми, знаку до узагальненої мовної картини, опосередкованої як зовнішніми впливами, так і власне мовним стимулюванням. Взаємодія мовних інновацій із усталеною номінативно-нормативною системою далеко не завжди однозначна й несуперечлива, перемогу однієї чи другої лінії в семантичній структуралізації важко доконеч-

но передбачити, однак нові смисли, перетворена образність, новотвір як авторський оказіоналізм – явища, на які реагує соціум, отожд перспективні в сенсі поглибленого аналізу.

Сучасні зміни ефективно позначились на тій частині семантичної сфери, яка кваліфікує соціальне життя, суспільні процеси, відбиває міжособистісні відносини, тенденції демократизації. Процеси мовомислення знаходять відображення передовсім у публіцистичних текстах, проте опосередковано, часом із запізненням, але неухильно проймають сучасний художній дискурс. Як наслідок соціально-політичних перетворень на периферію слововживання пересунулась, зокрема, система позначень явищ радянського періоду; їхня смислова парадигма змістилась у бік негативного оцінювання, асоціативні зв'язки віднесли її в коло поняттєвого неприйняття, засудження. Створено послідовну мовностилістичну лінію розвінчування колишніх ідеологем, що супроводжується з'ясуванням причин і наслідків тоталітаризму. Смислова переорієнтація знаходить утілення в образних формах, метафоричних висловах, іронічно-глузливій тональності викладу: на місці *будівника комунізму з'явився совок*, для багатьох *серп і молот* стали ознакою ворожості і т. д.: *Я хрест несу з серпом і молотом. / Щодня зростає нагота / З проклятим тридцять третім голодом, / Що запечатані вуста* (І. Драч).

Порівняйте сприйняття радянщини очима сучасної молодої людини: ... *ці чуваки, веселі*

й короткострижені, обов'язково посміхаються в камеру, у військових або петеушних формах, з простими і потрібними всім речами в руках – розвідними ключами, фугасними гранатами, чи на крайняк – макетами літаків, **діти великого народу, прапороносці**, бляха-муха, куди це все поділось, **совок видавив із них все людське, перетворивши на напівфабрикати** для дяді Сема, ось що я думаю (С. Жадан); пор. інші викривальні характеристики: *Прийшов і приїхав, бо не хочу, щоб його і надалі мішали з постсовєцьким невмирущим лайном* (І. Карпа); ... *в есесері кримінальний світ був елементом Системи і діяв з нею заодно* (Ю. Андрухович). Порівняйте протиставлення “свого” й “чужого” в оцінюванні: *Я собі поїхала до **любого Києва**, де течуть молочні ріки і вулиці мощені золотом. А він залишився у **непривітній і гореносній Москві**, куди я зареклася повертатися* (І. Карпа) (попри іронічну заувагу щодо молочних рік і мощених золотом вулиць у Києві, сприймання Москви як чужого гореносного міста однозначно викривальне).

Процеси демократизації суспільного життя відкрили можливість критичного оцінювання суспільно-політичних подій, владних керівників, їхніх дій і вчинків; нелицемірна кваліфікація створена системою дошкульних характеристик, глузливих епітетів і перифразів, розширених контекстів; пор., скажімо: *Ех, як схопив же патріот ту символіку, що Тарасу від **недостойного президента**, як роздер же він її у*

гніві, перегнавши здоровий глузд! (Л. Костенко); можливим стає персоніфіковане називання осіб у зниженій тональності, що межує із “запанібратством”, неповажним ставленням; пор.: *А Юля усіх переюлила / Всі джерела замулила* (І. Драч) (обігрується звукове зближення слів *Юля* та *переюлила*); пор. прозорі натяки на відомих політичних діячів: *Ти за кого? / Я за Ю. / Ти за Ю. / І я за Ю!* / *Двоє були / На краю* (І. Драч). У контексті творення оновлених смислів постають словесні позначення явищ минулого й сучасного життя, наповнені прихованим внутрішнім умістом; з'ясування глибинного значення слів ґрунтується на препозитивних, фонових знаннях, що відтворюють систему оцінювання подій і фактів, яка забезпечує зближення бачень наратора й наратованого. Приміром, у тексті *Ми з мамою їздили туди [до Праги] в липні, а в серпні, через місяць, сталися відомі події* (Ю. Андрухович) (*відомі події* – введення в Чехословаччину військ країн Варшавського договору – відтворено не прямо, а через внутрішній контекст). У поетичному тексті *Долання бар'єрів вигаданих кимось / назвали боротьбою за краще майбутнє / Радили поспішати більше їх перескочити / щоб обрести свободу у боротьбі / Він тільки розпочав боротьбу / як хтось вирішив посміятися з нього... / Він більше не знаходив бар'єрів / щоб боротися за своє визволення* (В. Голобородько) на рівні підсвідомого визначено поняття

боротьба як пропагандивний жупел, сфальшоване прикриття ідеологічних вимог.

У зв'язку із суспільно-політичними перетвореннями в державі відбулися системні зміни в називанні посадових осіб і визначенні їхніх функційних обов'язків; новизна цього процесу позначилась на появі додаткових смислових конотацій, асоціативних і оцінних зрушень. Для прикладу, “Словник української мови” не фіксує називання керівної особи через слово *очільник*, яке мало поширення в ХІХ – на початку ХХ століття, було призабуте, нині, як таке, що має питоме походження (*очільник* – ‘той, хто на чолі’), здобуло нове мовне життя. *Очільником* можна назвати керівника будь-якого рангу – від урядовця до офісного менеджера; воно втратило конотації застарілості, вийшло за межі офіційно-ділового стилю, набуло нашарування розмовності; пор.: *Їхній очільник, біловолосий і немовби безбровий Іван Кодій, тримав руки на плечах своєї доці* (М. Бриних) (посилання на зовнішні риси керівника – *біловолосий і немовби безбровий* – створює ефект побутовості).

Суттєво збільшилась частотність уживання такого слова, як *речник*; за “Словником української мови”, *речник* – книжне, ‘виразник чи їхось поглядів, бажань, інтересів’ [СУМ 1977: 523], посилення його активності викликане прагненням знайти український еквівалент на позначення осіб, які виконують функцію повідомляти офіційну думку. У смисловій структурі слова закладено прозору мотивацію (від

ректи ‘промовляти’), для широкого кола читачів воно зрозуміле, дохідливе, сприймається як власне українське, а не запозичене; пор.: “Молодий амбіційний уряд, який ми привели до влади”, – як з гордістю сказав один **речник парламенту**, зігнорувавши благородні сивини деяких міністрів (Л. Костенко).

На позначення керівника області, поряд із офіційною назвою *голова державної адміністрації*, в ужиток увійшло найменування *губернатор* ‘у дореволюційній Росії – начальник губернії, що призначається царем’ [СУМ 1971: 186]. Ця неофіційна номінація поширилась у засобах масової інформації, особливо широко – в побутовій практиці, не обходить вона й художні тексти. Часом це шанобливе, запобігливе позначення “першої особи”, часом його введення набуває відбитку іронічності. Порівняйте: *Він починав уже здогадуватися, що ця ідіотська публікація в “Копійці” не інакше лягла на зеленокрилий стіл губернатора і той (губернатор, звісна річ) збунтувався праведним гнівом, саме собою – і на нього, свого улюбленика, чи, як він мовляв, “возлюбленика муз і грацій”* (М. Братан); *Співрозмовників як вітром змело, негоже слухати, що ж то губернатор передав через таку, звиняйтк, дипломатку* (М. Братан) (на тлі розмовних інтонацій найменування *губернатор* набуває конотацій зниженості, глузливості).

Кардинальні зміни в соціальній сфері привели до появи, поряд із закріпленими традицією

словами й висловами, еквівалентних, синонімічних; постала потреба диференціювати слововживання, надати новотворам смислових і стилістичних параметрів; паралельне функціонування наближених одних номінацій до інших має наслідком їх конкурентне зіткнення, причому художнє мовлення бере на озброєння “свіжу” паралель. Водночас упровадження в засоби масової інформації, в художні тексти новотворів викликає неоднозначну реакцію читачів; така ситуація, в свою чергу, сприяє новому осмисленню самих об’єктів називання.

Скажімо, в тематичній групі “повітроплавання” визначились синонімічні паралелі *аеродром – летовище, гелікоптер – гвинтокрил*. У тексті... *коли симпатичний водій, перший мексиканець на моєму шляху, щасливо довів мене, живого й неушкодженого, з летовища до монументального “Гуадалахара Гілтон”, я відчув щось на зразок легкого розчарування* (Ю. Андрухович) найменування *летовище* набуває розповідної тональності, що відповідає стилю спогадів. У парі *гелікоптер – гвинтокрил* перше слово зберігає нашарування офіційності, друге, що має прозору мотивацію, втрачає конотації “поетичності” у висвітленні подій останнього часу: *Але звідки стільки жорстокості, особливо у молоді, коли вони відкрито радіють, що “укрів розбили” чи “наші ребята молодці” – збили гвинтокрил з націками* (С. Талан) (щоправда, навряд чи ці “молодці” вжили б стилістично марковане *гвинтокрил*).

До назв на позначення “засобів пересування” входять *автомобіль, автомашина, авто, автівка*. За останній час засоби масової інформації, побутове й художнє мовлення нерідко віддають перевагу новотвору *автівка* як “розмовній моделі універбації” [Тараненко 2015: 80]. Уживання слова відповідає тенденції до демократизації мовлення, асоціюється з іншими назвами з кореневим *авто-*, вишуковуються в один словотвірний тип із сучасними позначеннями на кшталт *автономка, акцизка, безготівка* і под.; конотації зниженості, просторіччя роблять слово доволі популярним; пор.: *Автівка рвучно зупинилася* (І. Чернова); *Батько не вірить у випадковість його загибелі – у пустелях тієї ночі, на безлюдній дорозі, коли КАМАЗ із причепом зенацька розвернувся впоперек траси, і автівка на повній швидкості врізалася в той причеп* (Л. Костенко). Прикметно, що за зразком *автівка* утворилося розмовне *таксівка*, що розвинуло нашарування ‘звичне замовлене авто’; пор.: *Я ледве не провалився крізь задне сидіння його таксівки* (Ю. Андрухович).

У ряду слів на позначення “лікувальний заклад” слово *шпиталь* має передовсім значення ‘військово-лікувальний заклад’, однак його почали вживати як офіційне й побутове позначення будь-якого лікувального закладу, звідси *шпиталювати* ‘покласти в лікарню’; назва *лікарня* ‘лікувальний заклад для стаціонарного лікування’ часом поступається не лише назві *шпиталь*, а й полонізові *лічниця*; пор.:

“Лічниця, – казав він – лічниця, а не лікарня, бо лікарня – це там, де ліки, себто аптека, а лічниця – там, де лікують. На крайній випадок – шпиталь” (Ю. Андрухович). Подібні паралелі, зрештою, оживлюють виклад, дають привід замислитися над смисловими конотаціями близьких за значенням слів.

Семантичні трансформації, що ґрунтуються, зокрема, на творенні образно-метафоричних засобів, засвідчують, з одного боку, потенційні можливості новотворів, з другого, – їхню здатність являти нову ментальну, прагмасемантичну природу інноваційних зрушень. Художні тексти відбили спроби осмислення подій і явищ у символічних фігурах, які в той чи той спосіб відбивають мовно-культурну картину. У царині словесних символів, зафіксованих у сучасних текстах, відбуваються смислові зрушення, що дають змогу сполучати традиційні символічні значення з народжуваними новими символами, викликаними авторським словомисленням.

Скажімо, образ-символ київського Майдану складався в ході подій, що відбувалися на ньому; назва *Майдан Незалежності* нині – загальноприйнятий символ народного духу, незламності, непоборності українства. Художні тексти інтерпретували смисл цього символу через вислови захоплення *Майданом* із можливостями його персоніфікації; навіть у стилістично немаркованому тексті *Майдан Незалежності* постає як центр великих подій, як освячене місце: *В мене болить серце і чомусь нижні*

зуби, я думаю про те, що в дітей, сильних чоловіків і гарних жінок на **Майдані Незалежності** намокли ноги (І. Карпа) (прикметно, що на майдані зібралися кращі представники народу – діти, сильні чоловіки, гарні жінки); пор. новотвори *автомайдан, євромайдан, антимайдан*; пор. символізовану назву *Небесна Сотня* на позначення загиблих під час подій на *Майдані*.

Нового символічного осмислення набула назва традиційного народного одягу – *вишиванка*; у “Словнику української мови” слово подане як розмовне: *Я сорочку знайду вишиванку / І надіну, як хлопчик, радий* (А. Малишко) [СУМ 1970: 540]; в сучасному вжитку воно передає конотації урочистості, святковості, піднесеності: *Все життя я іду в вишиванці. / В ній ходили вкраїнські повстанці / І в Норильську вмирали як стій... / В вишиванці ходити зумій* (І. Драч). Прикметно, що назва іншого елемента національного одягу – *шаровари* нерідко супроводжується конотаціями глузливості; поняття *шароварицина* вживається на позначення власне зовнішнього наслідування народних традицій; пор. іронічне сприймання *шароварів* ще з часів М. Гоголя: *Учорашні бурсаки раптом перемішалися: замість брудних чобіт – червоні сап'янці зі срібними підківками; шаровари, як Чорне море завширишки, з силою складок і зборок, обперезані золотим очкуром*¹.

¹ Гоголь М., Тарас Бульба, пер. з рос., за ред. І. Малковича та Є. Поповича. – К.: Вид-во І. Малковича, 1998. – С. 61.

Частина новотворів з ознаками символізації, викликаними до вживання подіями недавнього минулого, поступово втрачає свою активність, переміщується в пасивний склад мови, отож послаблюється їхній конотативний спектр. Зокрема, зменшилась частотність використання позначень *помаранчевий* (від кольорових стрічок на Майдані 2004 року); введення у художні тексти утворень із цим словом сприймається або як безпосередній відгук на події того часу, або як відтворення колишніх настроїв, зазвичай із позитивною оцінністю. Порівняйте *Помаранчеві комісари – / Помаранчевий ваш прихід. / Вже пульсують ваші пульсари, / Обіймають і Захід, і Схід* (І. Драч) (конотації захоплення діями *помаранчевих комісарів* на час їхньої участі в подіях на Майдані); *Тепер, коли всі ті події вже в історії, результати починають проростати, а помаранчевий колір, попри колір революції, зробився кольором попси (масовий продаж шаликів – шапочок – футболочок для дівочок, що в холод сиділи вдома, а тепер швиденько підмазалися під кон'юнктуру: “ми діти революції!”) все здається трохи нереальним* (І. Карпа) (відчутні пізніші конотації розчарування, втрачених ілюзій).

У пошуках нового слововживання сучасне письменство, зокрема під впливом постмодерністських тенденцій, вдається до творення номінацій шляхом поєднання семантично несполучуваних мовних компонентів із тим, щоб до-

сягти мовно-естетичного ефекту, вплинути на емоційну сферу адресата. “Поєднання непеєднуваного” стає засобом утвердження авторського ідіостилу, “неповторності” художньої манери. Порівняймо: *У кожному разі це був мій перший виїзд за межі комунізму. Хоч який там виїзд – вистриб, одногодинний стрибок у капіталістичну гречку. До речі, гречки в тому просторі, цілком можливо, й не водилося* (Ю. Андрухович), де номінація *капіталістична гречка*, з одного боку, натякає на те, що *гречка* – найкраща їжа для “совків”, з другого, іронічно позначає неприродність гречки як їжі для європейських країн; пор. також: *Коли я розповів про це Ані, вона сказала: “Відеокліпи дійсності”* (Ю. Андрухович); *Ніде подовгу не залежувалася і ні до чого не належала. Чи був це особливий бонус Супермаркета Самотності? Хто зна* (І. Карпа); *Першими / з-поміж усіх народів / ми вступили / в епоху Страшного Суду* (В. Кордун) (ознакою цих складених номінацій є їхня запрограмована зашифрованість, відсутність коментування щодо того, який саме смисл прагнув передати автор).

Як ознака мовних змін формуються установлені вислови з виразним мовно-естетичним змістом; уведені в художній текст, вони набувають нових смислових конотацій, забезпечуючи своєрідну метафоричність викладу. Оновлена образність привертає читача незвичною сполучуваністю компонентів, модерною стильовою манерою. Розглянемо текст:

*І прийдеш ти до мене колись,
і спитаєш, чи бачив я хоч би раз,
як цвітуть **неодквітні мальви**?
Я скажу, що вони проростають
із проклятої крові...
наче німо волають до неба,
чому і вони, й наша кров – червоні?..
Мої неодквітні мальви
квітка за квіткою,
квітка за квіткою
відійшли в небеса.*

В. Кордун

Оказіональне сполучення *неодквітні мальви* як символізований образ швидкоплинності життя, трагічності всього живого поєднане в тексті з символічним поняттям *крові* як символу жертвності, мучеництва, спокути, помсти і под. [Кононенко 2013: 101]; червоний колір *мальви* й *крові* – носії ознак утрати, поранення, загибелі; загальна тональність тексту тривожна, сумна, трагічна.

З іншого боку, в стихію сучасного художнього дискурсу, передовсім створеного генерацією творців модерністських і постмодерністських текстів, органічно входить знижений лексикон, необмежений потік жаргонних, сленгових слів, вульгаризмів, що створює ситуацію розмовності, просторіччя, необмеженості слововживання. Цей процес “опрощення”, модернізації традицій українського письменства суттєво позначився на семантичній організації

художнього мовлення, відкривши можливості смислових зрушень, стилістичної вседозволеності. Ситуація мовної розкутості створюється, з одного боку, – введенням слів і висловів із побутового мовлення, з другого, – переосмисленням фіксованих лексем із наданням їм конотацій іронічності, глузливості, посиленням ігрових засад.

Помітною тенденцією модерного новостилю стало, наприклад, використання образливих найменувань осіб, що межує з виявом зневаги, приниженням гідності об'єктів критичного ставлення. Порівняйте, скажімо, в іронічно-глузливих контекстах: *Навіть ніякої ганджі чи амфітамінів. Це все, як казали рагулі¹ в дитинстві, понта для приїжджених* (І. Карпа); *Тьолкі в норкових шубах носять термоси студентам* (І. Карпа); *Вони залізають у торбу і беруть звідти по флакону, а говорять, що одне – ми б вас взагалі не чіпали, але ви водяру надто дешево продаєте, збиваєте ціну, ясно, **дебіли?*** (С. Жадан). О. Забужко у властивій їй іронічній манері у поблажливій тональності звертається до своїх українських читачів *леді й джентльмени: Леді й джентльмени, мені трохи мультко зачинати цю тему. Як пише Н.В. Кондратенко, “актуалізація лінгвістичних чинників уможливує реалізацію нових*

¹ *Рагуль* (також *рогуль*) – “сільський житель” в українському та російському молодіжному і кримінальному сленгові, <http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%AO%D0%BO%D0%B3%D1%BB%D1%BC>.

параметрів тексту, зокрема ігрового принципу” [Кондратенко 2012: 72]; змішування стильових засад, розхитування “високого”, поєднання елементів морального й аморального сенсу стає елементом текстотворення, нового семантичного трактування слів і висловів.

У новому семантичному ракурсі використовуються численні діалектні вираження, передовсім галичанізми, зокрема в текстах молодих західноукраїнських письменників. Свого часу Ю. Шевельов передбачав, що “історична ситуація може скластися так, що українська літературна мова знову відкриється для галицьких елементів” [Шевельов 1996: 155]; тенденція включення в художні й публіцистичні тексти галичанізмів виявляє себе нині як ніколи потужно. Свідомо включені у художнє мовлення позначення предметів і явищ у діалектному варіанті загалом позитивно сприймаються загальноукраїнським читачем як елементи оновленої стильової манери; такі назви здебільшого зрозумілі, часом пояснювані в тексті, осмислюються як новаторство з появою в них конотацій незвичності, екзотичності, часом поетичності. Найменування на кшталт *мешти*, *плячки*, *зупа*, *фіранки*, *горнятко*; *наживо*, *гонорово*, *правдивий* (правильний) і под. здобувають позитивну оцінність як складники дещо відмінної картини світу. Порівняймо: – *Вдягнеш ту кавову сорочку і світлі штани. Не забудь почистити мешти* (Ю. Винничук) (названий одяг типовий для вбрання галичан);

У мами ж ціла купа речей виходила просто геніально – випікація **пляцків** та інших марципанів (І. Карпа) (в останньому прикладі випікацію **пляцків** розцінено як важливу для галицьких жінок дію). По-новому названі предмети й явища вже внаслідок своєї незвичності привертають увагу читача, викликають ефект стилізованого орнаментування, стають носіями нових асоціативно-оцінних нашарувань.

З іншого боку, “хизування” галицьким наріччям, передовсім полонізмами, може сприйматися як авторська орієнтація виключно на галицького (львівського) читача; як наслідок, позитивне ураження від таких словесних утворень послаблюється, з’являються конотації незгоди з авторською мовною манерою; мовно-стилістична функція таких найменувань зазвичай не виправдана. Звернімося до тексту: *У помешканні Длинного ми пробули з годину. Його забагання полягало в тому, що ми питимемо горілку і заїдатимемо **кав’яр** – як червоним, так і чорним* (Ю. Андрухович) (введення слова *кав’яр* ‘ікра’ в опис львівських ситуацій навряд чи знайде розуміння широкого читача).

Стилістична маркованість росіянізмів, що їх від часу вводять сучасні письменники для створення чужомовного “колориту” із конотаціями зниженого мовлення, нерідко з нашаруванням зневажливості, часом видається як мовленнєва знахідка, але здебільшого не досягає у тексті бажаного мовно-естетичного ефекту. Порівняйте: *Зате Франція не переставала бути*

другом і все заперечувала. Ніякої загрози, казала Франція, **всьо путьом** (Ю. Андрухович); пор. зі свідомим порушенням норм слововживання: ... кийвська **іскуствоєдка** з нетренованою манерою раз у раз закладати пальчиками, дійсно гарними, космики за вушко (О. Забужко). Як наслідок створюється ситуація семантичного відштовхування – від негативної оцінності до протиставлення її українському позитиву.

Включення в художній текст англомовних слів і висловів як українських еквівалентів впливає на його семантичний образний склад: таке слововживання дає змогу, з одного боку, за задумом автора, посилити інтелектуальний рівень викладу, з другого, засвідчити “гру в слова” з нашаруванням кокетування. Такі доволі поширені в постмодерністській прозі вкраплення викликають ефект начебто “довірливого спілкування” з освіченим читачем; водночас це засіб своєрідного шифрування, до якого потрібно добрати смисловий ключ. Порівняйте: – *Пише постійно, що кохає мене, що жити без мене не може, що піде за мною на край світу...* – **BO – ORING!** – *дуже голосно позіхаю я* (І. Карпа) (англійське позначення неприйняття, відкидання мовленого, що дорівнює природному вигуку). Англомовні компоненти можуть передаватися в транслітерованому вигляді, що має ефект “взаєморозуміння мовців”, начебто йдеться про узвичаєне мовлення; пор.: *У кожному разі, це лічені хвилини від Ринку і від уні-*

верситету, і від усього того децю карамельного середньовіччя. У тій **кнайпі** збираються всілякі місцеві шахісти... Отож ми там просиділи якусь годину, потаємно розглядали всіх тих **фріків**, котрі у відповідь лише позиркували на нас і шаруділи своїми всохлими жовтневими газетами (Ю. Андрухович); семантична доцільність таких уведень не завжди виправдана; це теж елемент мовленнєвої гри.

Процеси оновлення лексико-семантичної системи, викликані сутнісними соціально-політичними змінами в українському суспільстві, знайшли реалізацію в переосмисленні нормативно закріплених слів і висловів; окреслилась тенденція до повернення призабутих питомих мовних одиниць, розвитку нових значень, смислових трансформацій. На динамічних змінах в українському художньому дискурсі позначились пошуки нового мовостилю, зокрема в творах письменників-модерністів. Можна передбачити, що семантичні зрушення в структурі літературної мови будуть продовжуватися, набуваючи нової якості.

2.3. Оновлення образотворення

Теорія лінгвопоетики виокремила коло різноструктурних мовностилістичних засобів і прийомів творення художнього образу; традиції опису тропеїчних транспозицій за останній час збагатилися численними працями, передовсім у

лінгвокультурологічному та лінгвокогнітивному осмисленні природи метафори [див.: Метафора 1988; Lakoff 1980; Wierzbicka 1971]. Поглиблення вчення про лінгвістичні аспекти образотворення висунуло комплекс питань щодо трактування знакової природи художніх засобів у їх перетинаннях і співвідношеннях, оцінки їхньої “свіжості” й стереотипності, вживання в ідіолекті й побутовому мовленні, зрештою, щодо мовностилістичних механізмів їхньої організації. Сучасна українська проза й поезія в процесах пошуку шляхів оновлення художнього слова відкривають перспективи якщо не нового бачення, то принаймні визначення тенденцій художнього текстотворення.

Українське красне письменство втрачає риси традиційної народницької літератури; утверджується новостиль; автори вдаються до мовно-естетичного експериментування, зокрема до включення елементів модерністського та постмодерністського дискурсу; йде процес трансформації клішованих образних засобів; простежується прагнення засвідчити ідіостильову несхожість, своєрідність художнього мовомислення.

Скажімо, в тексті *скину на терези / все зіжухле листя слів / підсумовуючи мовчання / о яка вже пізня осінь / нашого мовчання* (І. Калинець) вимушене мовчання потрактовано через антиномічний образ скинутого *на терези зіжухлого листя слів* – символічний образ суму, що супроводжує невимовленість почуттів,

що хвилюють, тривожать. Прикметно, що відчуття змушеного мовчання як крику душі переслідує й інших українських поетів; пор.: *Страшні слова, коли вони мовчать, / коли вони зненацька причаїлись...* (Л. Костенко) (метафора *мовчать слова*, а не поетеса, але можуть й заговорити: *причаїлись*); *Немає в мене слів. Розстріляні до слова. / Мовчання тяжко душу залива* (І. Драч) [див.: Кононенко 2014: 27–28].

“Мовчання” поета може знаходити й інше витлумачення: за невимовленим у віршах ховається потаємний глибинний смисл. М. Гайдеггер зазначає: “Поезія поета залишається немовленою. Жоден з окремих віршів, та й усі вони, не кажуть усього. Проте кожний вірш промовляє з цілості однієї поезії і щоразу промовляє її” [Гайдеггер 2007: 42]. Отож за недомовленістю поетів у підсвідомості міститься розуміння “немовленості” самої поезії, принаймні стає більш опуклою ідея можливого закодування поетичного мовлення. Скажімо, в словах

*Даю уроки
життя
навчаю гри
з вогнем*

В. Борисполець

бачимо прагнення проинятися прихованим смислом, сполучити не сполучуване (як можна давати уроки життя, навчити гри з вогнем?); ідеться, вочевидь, про здатність митця відкривати

людям очі; за поетичним словом стоїть багато-значна недомовленість.

Щодо модерної поезії можна констатувати її орієнтацію на зашифрованість, закодованість образу, побудованого на складних асоціаціях, смислових зв'язках доволі віддалених предметів, дій і явищ. В основу такого уподібнення метафоризований фрагмент тексту сприймається як цілісність, в якій художні прийоми висвітлюються через загальну мовну картину, нерідко в єдності засобів вираження. Як зазначає В.І. Карасик, “у поетичному тексті його формальні характеристики (звуковий лад) одержують додатковий смисл, а змістові ознаки переосмислюються й перетворюються у низку символів – знаків із безмежною інтерпретаційною глибиною” [Карасик 2013: 183]. Символіка в наведеному контексті закладена не стільки в тих чи тих словах-символах, скільки в перцептивних образах, що вирізняються смисловою глибиною й множинністю витлумачень.

Відбувається розширення смислової структури тексту, компоненти якого набувають додаткові конотації, які піддаються неоднозначним інтерпретаціям. За таких умов читач може усвідомити лише одне – словникове – значення й не вловити інше – приховане, глибинне; читання зазвичай призводить до принаймні часткової втрати взаєморозуміння в ланцюжку “адресант – адресат”, хоч такий результат, як видається, не дуже турбує поета-модерніста. Розглянемо текст вірша В. Кордуна “Псалом білого шовку”:

*Я нічого не знаю. І не знає нічого ніхто.
І сторінки всіх книг – всі порожні, всі білі, –
тексти вищвіли геть, а можливо,
що й слів не було
від ніколи аж знов до ніколи. Біле в білому: все.
Білий день через кладку подибав у березняк
вибіляти полотна від білого цвіту латаття
в сльозині озера...*

Ключове слово тексту *білий* насичене багатовимірним смислом: це і ненаписаний текст (сторінки залишилися *білими*, всі порожні), і відсутність справжніх знань (замість знань – *білий* прочерк), самий світ не пізнаний *від ніколи до ніколи (біле в білому)*, доквілля підтверджує “незамутненість” сприймання (*білий день* – ‘світлий’, ‘прозорий’); світло дня настільки потужне, що *вибілює* полотна, латаття теж *біле*. Кольороназва *білий* дає змогу осмислити сенс “загадкового” заголовку: *псалом білого шовку* – псалом світла, одухотворення, *tabula rasa*, *відкрита книга (й слів не було)*, що її ще треба написати.

Ідіостильові ознаки тексту виявляють себе в специфікації тропеїчних засобів, що відбивають систему образного мовомислення. Скажімо, художній дискурс Гр. Тютюнника ґрунтується на сприйнятті доквілля через природні рецептори – зір, слух, дотик; за зовнішньою спрощеністю текстової організації приховане проникливе відчуття дійсності в розмаїтті її словесних транспозицій. У тексті *Над річкою стояла тиша, тільки коли-не-коли в лісі дирко-*

тів на сухому довгому сучку дятел – чи то кликав самицю, чи то бавився, скупаний сонцем, – густо гули оси, що поселилися торік у старих вербових дуплах над самою водою привертає увагу метафоричний вислів *бавився, скупаний сонцем*: дятел має антропологічну властивість *бавитися* під впливом теплоти, благосного оточення, він *скупаний сонцем*, занурений у сонячне проміння, яке постає як фенікс, чинник оновленого життя. Порівняймо з іншим текстом:

Смеркає птаха на холодному гіллі,
*Сльота блакитним сумом иштукатури*ть хату,
Зітхає серпень у хлібині на столі,
Що колоском йому *не засвітати*

Т. Мельничук

“Свіжа” метафора *смеркає птаха* відбиває стан незатишеності, неприйняття; *сльота сумом иштукатури*ть хату (хата сумує, як людина); *зітхає серпень* у хлібині (люди натовлені, жнива закінчені); *колосок не засвітить* (зі збіжжя виготовлено хліб); *блакитний сум* (він прихований, блідий, ледве помітний).

Інший поетичний голос відтворює навколишній світ через тропеїчні засоби, що свідомо “заземлюють” стиль викладу, ледве не вимагають “прикрашення”; зовнішня втрата “поетичності” сприймається як парадокс, виклик віджилому слововживанню; у віршових рядках з’являються конотації неприйняття, зневаги:

я забуваю все

наче закладена в ломбард шмотка

В. Цибулько

(перетворення порівняння в метафору – позначення дії (забуваю, *наче шмотку*) осучаснює зовні недбалий, розмовно-просторічний стиль викладу). В продовженні цього вірша читаємо:

я пам'ятаю тільки домашню адресу

кіпа книг але я не пам'ятаю імен

мисль як політ метелика

політ метелика як шурхіт китайського

халата,

де поєднуються розрізнені поняття – *домашня адреса, кіпа книг*; порівняння багатозначні: як-що *мисль – як політ метелика*, то це поверхнева, швидкоминуча думка, тим паче, що політ метелика – *як шурхіт китайського халата*.

Процес образотворення осмислюється як суцільне лінгвопоетичне дійство, отож виділення у тексті окремих мовно-естетичних знаків на рівні тропів ще не забезпечує його комплексного аналізу; лише звернення до “вертикального контексту” як характеристики мовних фрагментів у їхньому лінійному і парадигматичному вимірах – “зверху донизу” й у зворотному напрямі – відкриває перспективи сприйняття сучасного дискурсу.

Звернімося до тексту: *Раптом зупиняюсь: бо – все помітніше й відчутніше – зеленювате склепіння неба стає схоже на храм, який*

вищає і вищає, світлішає, набирає урочистості, і не байдужої, а такої, що пробуджує холодок захоплення в тобі, а в зіницях запалює іскри, – ти навіть відчуваєш, як заяснів твій зір (Є. Гуцало). Оповідь насичена тропеїчними засобами, але основний образ – схоже на храм; це уподібнення ґрунтується на сприйнятті неба як *зеленькуватого склепіння*, а храм теж має форму склепіння; *храм* в уявленні письменника *вищає і вищає* (будь-який храм тягнеться до неба). Піднесений настрій ліричного персонажа викликаний не стільки самим небом, скільки його осмисленням як храму; зір заяснів, бо таке враження й від світла неба, й від уявного Божого дому.

Використання символу *храм* як утілення високого духу, піднесеності [Кононенко 2013: 130–131] утілене в образному вислові *храм душі*; сенс символу виявляє себе передовсім у межах розгорнутого метафоризованого тексту, на тлі інших тропеїчних засобів. Порівняймо:

*Я прийшов на молебен до тебе,
храме духу мого,
з усіма гріхами світовими,
але з любов'ю єдиною,
щоб запалити свічку очей біля наших ікон.*

В. Рубан

Це *храм духу* – символ високих людських поривань, прагнень очиститися, позбавитися дрібного, заземленого; в такому храмові й

можна запалити *свічку очей біля наших ікон* (*свічка очей* – метафоричний образ просвітлення, озаріння, *біля ікон*, тобто біля святого, неземного).

Метафоричний образ, поширюючи сферу впливу на всю площину тексту, виступає як базовий компонент мовно-естетичного призначення; такий образ може трансформуватися в окремій тропеїчній засоби нового бачення. Як наслідок, окреслюються паралельні лінії опису – та, яка передає зміст шляхом безпосереднього відтворення буття, і та, яка передає цей зміст віддзеркаленим у поширеній метафорі. Скажімо, текст “симфонії” І. Драча “Смерть Шевченка” включає дві частини – “Вишневий цвіт” і “Вишневий вітер” – заявка на використання образу *вишні* і як прикмети українського села, і як символу поетової долі. У першій частині *вишня* постає у предметному відтворенні – як *гілка*, єдина ознака зв’язку з рідним краєм:

*Ні дружини, ні дітей, ні друга –
Тільки гілка вишні на столі.*

Поняття вишневого цвітіння розширює конкретику значення до масштабів образного узагальнення, втілення ідеї нескореного духу; кількаразово, як рефрен, повторюються рядки:

Вишневий цвіт
З вишневих віт
Вишневий вітер
Звіває з віт.

На місці *вишневого цвіту* – провісника майбутніх перетворень – з’являється *вишневий плід*, а звідси один крок до *вишневого вітру* – носія ідеї боротьби, бунтарства, непокори.

Відомі спроби визначити місце метафори серед інших трохеїчних засобів, передовсім тих, які знаходяться з нею в системних відношеннях; простежена, зокрема, відмінність метафори від символу (“метафора семантична, символіка імперативна”), від порівняння (“метафора позбавлена синтаксичної рухливості, порівняння – ні”) і т. д. [Арутюнова 1990 а: 26–27]. У багатьох художніх текстах за традиційним підходом виокремлюються ті чи ті тропи, з’ясовуються смислові взаємозв’язки між ними; водночас сучасні тексти являють переплетення тропеїчних засобів, їхню оберненість, навіть більше, їхнє поєднання в одному комплексному засобі з неможливістю, недоцільністю відокремити одного із них від інших. Ускладнений нагромадженням тропеїчних засобів сучасний художній текст нерідко являє собою в одному вислові два, а часом і більше традиційно фіксованих засобів, отож постають метафори-порівняння, метафори-епітети, метафори-символи тощо.

Розглянемо фрагмент тексту: *... місто плавно тонуло прогнилим човном у переднічній фіолетовій пільмі; шпиль виставки народного господарства пропів наостанок вечірне небо; хмари хилилися над пласкими ножами домів; гусли сфери, долонями покриваючи Голосив, – потічки*

людей рідили... (О. Уляненко). Пейзажний опис міста у вечірній час насичений численними метафорами, що відтворюють дії та стани: *місто тонуло, шпиль пропік небо, хмари хилились, гусли сфери, долонями покриваючи Голосив*; водночас виявляє себе метафора-порівняння (*тонуло човном*), метафора-епітет (*прогнилим човном*); метафоризоване складне позначення (*ножами домів, потічки людей*). Зрештою, уривок можна розглядати як комплексну, розширену метафору – суцільний образ, символ великого міста.

Скажімо, у вислові *Як можна бути такими сліпими, здивувалась вона* (О. Забужко) у творенні метафори *бути сліпими* ‘не зрозуміти очевидного’ бере участь гіперболічне порівняння: мовиться про відсутність можливості бачити, хоч той, про кого йдеться, має добрий зір; водночас ознаки метафори, порівняння, гіперболи виявляють себе як частково “стерті” тропеїчні показники.

Обрії образного бачення можуть розширюватися й звужуватися, набирати різнобарвних форм, перетинатися між собою; визначення тропеїчного характеру вислову стає відносним, стертим; художність тексту зазвичай знижується, але не зникає, лише трансформуючись у новий образ. Скажімо, читаємо: *Я вмить прибрав міну розкаяного ката, а про всяк випадок так само шморгнув носом – інколи жінки на це ловляться* (Ю. Винничук): на тлі зниженого мовлення (*шморгнув носом*) *міна розкаяного*

ката сприймається не стільки як приховане порівняння, скільки як складний суперечливий образ неоднозначної оцінності (*кат розкається*).

Спостерігається відверте нехтування стереотипними образами, прагнення замінити їх новаторськими, неповторними, власне авторськими; саме заперечення традиційних тропів стає шляхом до зміни стильової парадигми. Порівняйте: ... *всі ми пам'ятаємо приклад на творче мислення зі шкільного підручника психології – русалка, напівжінка-напівриба, – яке вбожество, коли вдуматися, яка різницька фантазія – кусень звідтам, кусень звідтам, зліпили докупи – й затишалися: куди ж пак, творці!* (О. Забужко). З одного боку, цей публіцистичний за стилем “пасаж” – виклик романтизованій народнопоетичній традиції з її трафаретними образами (згадаймо: *Аж – гульк!.. з води / Дівчинонька пливе / І косу зчісує, і брівками моргає*. П. Гулак-Артемівський); з другого боку, словами *різницька фантазія – кусень звідтам, кусень звідтам* письменниця створює образ-антипод старому штучному утворенню, свого роду механічному інструментові, роботу. Відбулася підміна метафор – застарілої на незвичну, новаторську.

З позицій кваліфікації оновленої образності привертає увагу звернення до ускладнених метафор-алюзій як елементів новостилю, за умов, коли прозорий інтертекстовий натяк змінюється на заперечення стилістичної паралелі; створюється свого роду псевдоалюзія; прагнен-

ня заперечити відоме, загальноприйняте реалізується як художній образ. Читаємо:

*Ісус Христос розп'ятий був не раз.
Там, на Голгофі, це було уперше.
Умер од смерті, може, – від образ,
І за життям не пожалів, умерши.
А потім розп'яли на полотні,
У мarmorі, у гіпсі і в граніті.
А потім розп'яли його в мені,
І розп'яли на цім білім світі.*

Л. Костенко

Саме твердження про те, що Ісуса Христа страчували *не раз*, протистоїть євангельському текстові; позначення того, що Месія міг умерти від образ, не витримавши знущань, *і за життям не пожалів*, – теж перегляд відомих постулатів. Виявляється, що відображення його образу в творах мистецтва – ледве не святотатство. Образ того, кого розпинають на хресті, поетеса переносить на себе, бо винесла муки переслідувань (аж до розп'яття). Переходи від образу до образу (розп'ятий Христос – Христос в мистецтві – розп'ята героїня) органічні у своєму запереченні одне одного.

Переплетення метафоричних утворень на ґрунті часом віддалених смислових сходжень і розходжень піднімається на рівень антиномії – явища тлумачення одного й того самого фрагмента тексту як протилежних за змістом; позитивна й негативна характеристики за таких

умов виявляються водночас; такий текст набуває ознак парадоксу, асоціативного нонсенсу. Подібні приклади виявляють себе, зокрема, в творах письменників-модерністів, схильних до словесної гри; створюється враження, що автор хоче розважити читача, примусити його посміхнутися, хоч викладені постулати ховають високі мотиви, передають глибокі – і аж ніяк не гумористичні – роздуми.

Розглянемо текст: *На похороні були перша дружина, Полікарп Палич, чимало незнамого люду, місцева жмуркоманда “на шермака” гра-ла похоронний марш Мендельсона* (О. Ульяненко). Йдеться про поховання центрального персонажа, чому суперечить назва ресторанних музикантів *жмуркоманда*, принизлива кваліфікація їхньої гри “*на шармака*”, згадка про *марш Мендельсона* (відомий гімн одружених) поданий як *марш похоронний*. Зовні жартівливі слова мають приховати гіркоту від утрати людини.

Прозаїчні тексти, скажімо, В. Шевчука наповнені образами привидів, чортів, змій, левів, хортів і под., завуальований сенс яких передбачає наявність у читача розвинутої асоціативної уяви; проте авторська метафорика часом настільки ускладнена, набуває таких химерних форм, що глибинні шари “підсвідомого” стають непрозорими. Порівняйте: *Незадовго до цього був пущений на землю юний чорт. Він довго стояв заворожений у густому лісі й роззирався навдокіл. Все було йому дивне й незвичне і зовсім не таке, як там, унизу* (В. Шевчук. “Дім на

горі”) (текст можна трактувати як відтворення багатовимірного, мінливого світу фантазії; опинитися в іншому світі позначає мінливість самого життя, його нестримних перетворень).

Порівняйте: *У прочілі виросла мала чорна постать, чимось схожа на птаха. Тіло її напівпросвічувалося, і йшла вона, насунувши на очі каптур і звисивши аж до землі довгі кінцівки. Втікач дивився крізь ту постать: червоний туман стелився за нею, мариська наче безмежна товквітнява хмар, обличчя, розтягнуті й розводнені торси* (В. Шевчук. “Місячний біль”). Текст можна трактувати як прагнення відбити підсвідомі марення, навіювання: доконечно невідомо, чи чорна постать з’явилася героєві, чи це примара (тіло її напівпросвічувалося, отож не було матеріальним), але ознаки чи постаті, чи відблисків червоного туману бентежать героя.

Помітна тенденція до заміни реальних образів уявними, трансформованими в подобу живих істот; твориться ілюзійний, “несправжній світ”, через хащі якого часом осягається авторський задум. Скажімо, читаємо у тексті Б. Нечерди:

*І, не тямлячи доладу –
Переміг чи зазнав поразки, –
Він [саксофоніст] казав: “Піду вже, піду...”
Ліс погоджувавсь: “А будь ласка.
Ще приходьте. Порозумійтесь –
В мене півчі іскусні зелу.*

*І не гнівайтесь на сорок,
Що з них взяти, із пересмішниць!”*

Музикант, котрий грає наодинці в лісі, на- томлений, звертається до самого себе: *піду вже, піду*. Відповідає йому ліс, що запрошує його на нову зустріч, бо має багато *півчих*; зга- дує й *сороку*, гуки якої звучать як пересмішки. Єдність твореної людиною музики й лісових звуків передано “діалогом” героя з природою.

Образне обігрування може набувати різно- манітних форм та інтерпретацій; троп часом ут- ворюється шляхом зрушень у самому написанні; графічні засоби подання тексту набувають не- звичного вигляду, їхнє осмислення вимагає до- даткового асоціативно-оцінного тлумачення. На місці звичної метафори, побудованої за допомо- гою поєднання не поєднуваних за смыслом слів, з’являються образи, заховані в окремо поданому слові, але із “секретом”: виділеному курсивом, зміненим шрифтом чи іншим засобом. Порів- няймо гумористично забарвлений текст:

*В Гуті гутники живуть –
І горілочку жують
Ну і лають верть та круть
Президенцію
Тут колись робили скло
Схронів тут як тьми було
Нині творить все село
Президенцію*

І. Драч

(йдеться про базу відпочинку в селі Гута на Прикарпатті; обіграно шляхом поєднання слів *Резиденція* й *Президент* у *ПРЕЗИДЕНЦІЮ*).

Сучасну прозу наповнили численні англїцизми, росіянізми, вульгаризми, жаргонізми, діалектизми, інші відхилення від літературної норми. Порівняйте: *Поворушила пальцями ніг. Шкода черевиків, блін. Але фенозипам – ніззя фор ева. – Пить жєлаєтє? – (Ну якою ж мовою можуть розмовляти малоросійські авіалїнії?) – Кров твою, хохол позїрний!* (І. Карпа). Навіть із прийняттям припустимості модерного стилю викладу як даності сучасного ідіолекту навряд чи можна вбачати виправданими подібні пошуки новостилію; образна структура таких екзерсисів, вочевидь, аж ніяк не збагачується. Виконані в манері мовленнєвої вседозволеності, подібні тексти набувають конотацій глузливості, грайливості, що може імпонувати, особливо молодому читачеві, однак не можуть бути визнані інноваційним стилістичним явищем.

На озброєння модерного письменства взятий ігровий принцип деструкції тексту [Кондратенко 2012: 89], що полягає у свідомому порушенні синтаксичної стабільності, метаморфозах сполучуваності, розмитості смислових зв'язків. Прагнучи відбити непослідовність внутрішнього монологу, автори вдаються до дроблення цілісного тексту, включення в нього вставлених слів, асоціативно нав'язаних суджень тощо; така система викладу набула ознак художнього прийому, що поступово

втрачає конотації незвичності, оригінальності. Порівняйте, скажімо: *Так приємно просто сидіти, всіх цих років однаково що й не було – у вас чітка лінія, мій юний друже, і тверда рука – ні, не те – охайніше, охайніше кладіть штрихування – знов не те – побачимось увечері в Будинку художника, будеш? – не те, не те, не те! – Ви сміливо починаєте, ага, ось воно, те* (О. Забужко. “Шукаючи собору”), де переривання послідовності викладу виглядає як самоціль.

Оцінюючи пошуки сучасними українськими письменниками нових лінгвопоетичних рішень, можна констатувати їх новаторство, неповторність метафорики, художню цінність нової образності; українське письменство прагне вийти за межі традиційного стильового напрямку, набути якостей, які наближують його до світових традицій. Помітними стають прикмети індивідуально-авторського мовостилю; оновлення ідіолектних рис стає підґрунтям збагачення мовних засобів образотворення.



Розділ 3. ХУДОЖНІ ОБРАЗИ В ПРОЗОВИХ І ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ

3.1. Знакові поетизми Михайля Семенка

Поетичні тексти Михайля Семенка відкривають перспективи досліджувати процеси творчого оновлення української літературної мови 20–30-х років ХХ ст., тенденції подолання стильової манери класичного письменства, пошуки нових ідіостильових рішень, викликаних загальним культурологічним піднесенням часів “українізації”. Водночас постає проблема визначення місця поетичного доробку Семенка в утвердженні своєрідного новостилу, новаторського освоєння словесного спадку письменства минулого з орієнтацією на часом трансформоване, часом відтворене заново поетичне слово. Мовнопоетичний феномен Михайля Семенка достатньо не вивчений [див., зокрема: Вокальчук 2004], попри те, що, за словами М. Бажана, Семенко зумів “не тільки зберегти українську літературну мову в її найсучасніших виявах, але й зробити свій внесок до неї, зафіксувати її нові засоби, породжені все глибшим і глибшим входженням в міський побут, в реалії і деталі міського життя” [Бажан 1985: 4].

Семенковий поетичний лексикон включає в себе слова широкого семантичного й стилістичного діапазону, серед яких помітне місце належить тим ключовим компонентам [Вежбицкая 2001], “мовно-естетичним знакам культури” [Єрмоленко 2009], які щодо текстів поета – “кверофутуриста”, “конструктивіста”, “урбаніста” – назвемо “знаковими поетизмами”. Під цим терміном розуміємо ті лексичні одиниці (слова, сполуки), які в мовностилістичному, емоційно-експресивному й аксіологічно-асоціативному сенсі задають поетичний текст Семенка, організують його у своєрідну лінгвокогнітивну цілісність. Таке трактування структурованих складників Семенкових текстів видається наближеним до його визначень поняття *поезійка, поезомалярство* і под.

Вже в поетичному ореолі слова-концепта в Семенковому осмисленні можна дійти до розуміння центральної фігури творчості – особи не стільки авторизованої, скільки узагальненої, “поетомаяра”, П’єро, “деструктивіста”, принаймні не ідеалізованого ліричного героя. Критично оцінюючи творчі здобутки молодого Семенка, С. Єфремов зазначав, що “він говорить багато про себе, і слово “я” чи не найбільш уживане в його словнику” [Єфремов 1991: 386]¹. Вчений звертається до рядків поета:

¹ Творчий доробок М. Семенка неодноразово піддавався доволі критичному аналізу, пор.: “... Семенко лишився карикатурною фігурою в нашій літературі” [Качуровський 2002: 206].

*Я – пісня. Я – крило. Я – дзвінкість акорда.
Без світла свічуся. Без слів – я орел.
І що мені ранок? Люде? Погорда?
Я – владар беззмінний залюднених скель.*

Виникає питання: чи поет цим я дійсно говорить про себе особисто, чи це метафорично загострене, образно осмислене визначення місця митця в його взаєминах зі світом, людьми, природою? Головне в наведених поетових постулатах – словесні позначення, що супроводжують суб'єктне слово, отож *пісня, крило, дзвінкість акорда, орел, владар залюднених скель*. Цей словесний комплекс складає низку естетично забарвлених експресем із домінантою *пісня* – як високостоєю духу поезії, натхнення, піднесення, що оволодіває носієм цих почуттів; виразники цього стану – *крило* (образ стремління досягнути вершини), *дзвінкість акорда* (образ вагомості поетичного слова), *орел* (слово-символ величі), *владар залюднених скель* (поет – володар людських сердець).

Прикметно, що поетове я в його характеризувальних вимірах супроводжують конотації самозахисту й самовикриття, іронії: *я розхристаний і настовбучений; я розперезаний і отурчаний; роздратований; роззявлений; обездзвонений; обеззвучений; я – нічий; я – ніхто; я – жертва погасаючого світу; я – поранений звір*. Водночас звучать мотиви, здавалося б, самовихваляння: *я – синтез поетів і мрій; я – поет світових слів і под*. Якщо ж згадати, як

поет засуджував тих, хто задихався “від суб’єктивного” [Семенко 1996: 60], то постає повноцінне осмислення поетового я як мовно-естетичної категорії на позначення талановитої особистості, людини-творця, котра живе неспокоїним життям сучасників, поділяє їхні болі й прагнення.

Образ поета замаскований під сумним і трагічним героєм комедії дель арте – П’єро, і це ще одне свідчення того, що його я – лише маска, витвір мистецтва, де особистісне, пережите й осягнене самим автором поєднується з вигаданим, домисленим. У циклах поезії про П’єро цей персонаж виявляє себе лише в назвах віршів, але не в самих текстах; скажімо, в вірші “П’єро кохає” діє поетове я, а не третя особа – П’єро: *я мовчу, я не хочу, хочу бути смілим, ждучи весни, хочу будь в парку і читати Верлена і т. д.* із остаточним висновком: *Що чую – я в душу до тебе віллю, / Я признаюсь; ото ж я – П’єро, П’єро – це я, я під маскою П’єро, я і подібний до персонажа старовинних трагікомедій, і вже сучасний, трохи сумний, але не сумирний митець.*

Серед численних поетизмів на перші ролі претендують знакові космічні образи сонця, місяця, землі, символізм яких викликаний потягом поета до всесвітнього, планетарного, вселюдського мовомислення. Поетизм *сонце* як утілення ідеї тепла, добра, надії [Кононенко 2013: 138] проходить через тексти як одне з ключових: *Без сонця жити я не хочу; Я сонце*

кров люблю і в крові сонце; І сонце зустрічаєм знов і кричимо: Сонце Драстуй; І блисне сліпуче сонце, і запалають міста і села; сонце в розширеному смисловому вимірі – це майбутнє щастя, вияв віри у світле прийдешнє, ознака посиленого волею автора оптимістичного сприйняття.

Слово-образ *місяць* у смислових трансформаціях лише частково відповідає українським народнопоетичним уявленням про нього як символу добра, кохання, таїни, долі [там само: 141]; пор. традиційне трактування: *Вечір притих зачарований місяцем сонним*; частіше поетовий *місяць* – діюча особа, а не спостерігач, це активний учасник подій: *Місяць пролазив стримано / За окреслення темних будов* (в очікуванні нової дії); *місяць* – проміжок невблаганного часу: *Місяць уже тобі, а завтра ти – ніщо...*

Образ *землі* в уявленні поета виявляє себе і в клаптику ґрунту, і в планетарному вимірі; ми її діти; в її трактуванні з'являються ноти фаталізму, неминучості смерті:

*Ти не вільний, ти не сам,
Не врятує клаптик далекої землі.
Все минуле належить небесам,
А ти землі.*

Як ознака урбаністичних настроїв поета змінюється парадигма традиційної поезії з її орієнтацією на село, сільські краєвиди на

відтворення міської культури, міської картини світу. Поетові тексти репрезентують довгу серію позначень центричного положення міста; воно – рух, дія, саме життя; пор. авторські новотвори *життєдать*, *життєрух*, *життєбензин*. Опоетизовані прикмети міста втілені в *трамваях, автомобілях, мотоциклах, потягах, вулицях, тротуарах, будинках, стінах, дахах, вивісках, вітринах, фонтанах, асфальті, димі, бензині* і т. д. Порівняйте: *трамваї – люди; автомобілі білі; будинки просвічують наскрізь; з шостого поверху дивлюсь на стіни; давить горло асфальт* тощо. Насиченість текстів образами-символами великого міста спрямована на уславлення нового світу, далекого від патріархального існування, від заглиблення в дрібне, побутове, заземлене. Це шлях до оновлення життя, побудови феєричного *світового міста* майбутнього:

*Аероплани над містом в небі
Розкидають палкі відозви...
і завоюєм шовкові ниви,
стіни світового міста...*

Однак місто таїть у собі небезпеку, викликає побоювання його руйнівної сили; трагічні настрої не покидають поета: тогочасна дійсність викликає сумніви, адже піднімає голову міщанин, торгівець: з'являються ознаки занепаду, руйнації омріяного життя:

*Падають вивіски, вітрини дзвенять і
сипляться,
Тротуари хрустять і скаржаться від
натовчених ніг.*

Мовомислення поета породжує камінного рога – потвори з уявного каменя, що нависає над зловісними гангренами міста: *і метнулись натовпи від зловісних гангрени; телеграфні стовпи гнутьяся, розхилився камінний ріг.*

Образ *степу* у текстах М. Семенка постає не стільки у вигляді місцини, природного явища, скільки як грізна сила, яку спрямовують на стихійний протест: *Скляний, оголений степ / В логічних і мудрих руках.* У поемі “Степ” наводяться окремі прикмети поля: *ниви, хліба, колос, зерно, сіно, вівці, коні, корови, вітряки, хутір, земля (як ґрунт)*, але головне в зображенні селянства – відтворити вплив міста, нових ідей: *але проривались... з міста думки новітні; десь хвилюється рухливий Київ; на село прийшла революція, ото ж і плакав степ сліпими слізьми.* Звернення до образу *степу*, зрештою, подано з позицій сторонньої людини (*приїде на степ Семенко*).

Часом образи поля, ярів, лісу, посівів, криниць, інших ознак сільського життя виникають у пам’яті поета як рефлексивний відбиток минулого, спогад дитинства на противагу образам гомінкого міста; це уявні, призабуті, а не безпосередньо сприйняті враження, елемент ностальгічних настроїв, пор.:

*Поле хвилями недозрілими
І в ярку біля криниці
Скалки на обрії гасли-горіли
Від небесної колісниці...
Вогким холодком заносить від лісу,
Пахне корінням і листям над стежкою.
Зачиняє Бог свій театр, спускає завісу –
Спомин минулого несподівано замерз.*

Отож це лише театр вражень, спомин минулого, що швидко зникає (спускається завіса); з'являються нові враження, зацікавлення й турботи, міраж розтанув.

Семенкові тексти містять бодай нечисленні образи діючих осіб, персонажів, що їх спостерігає автор. Це здебільшого міські мешканці, означені через їхню професійну чи соціальну належність, яка й стала назвою персонажа: *парикмахер, кондуктор, вагоновод, авіатор, панна, хлопчик*. Ці образи не супроводжуються їх власними іменами, відтворенням їхніх особистих рис; це лише маски, ляльки, а не живі люди. Водночас ці слова-образи виконують функції поетизмів із виразним лінгвопоетичним навантаженням. Скажімо, у вірші “Парикмахер” цей персонаж – міраж, фантом, він наче є й наче його немає: *Почувалося дощово й по-осінньому облудно / в душі цілий день парикмахер на гітарі бринькав* (з тексту постають питання: чи це в душі відбився гітаровий дзвін, чи це лише уявне звучання; чому на гітарі бринькав саме парикмахер; хто це – сусід, знайомий,

звідки він відомий авторові? і под.). Можна передбачити, що *парикмахер* – не професійний музикант, його гра недосконала, примітивна, а тому й викликає лише роздратування.

Більше інформації супроводжує образ не реального, а лише уявного *кондуктора*: *Багнеться бути / кондуктором на товарному потязі / в похмуру ніч / темну ніч / осінню дощову / сидіти на тормозі / у кожусі / зігнувшись і скупчившись / дивитись у прірву рухливу*. Йдеться про те, як цей вигаданий *кондуктор* – він же автор – згадує *дні, що минули, і мріє, вдивляючись в сутінь*. Поет бачить себе кондуктором *на тормозі, в кожусі*, зі своїми думками й мріями; образ обраний, можливо, тому, що викликає асоціації зі швидким рухом потягу – часу, з обставинами, що сприяють мрійництву.

Уявний образ *вагоновода* переносить поета *десь в Чикаго чи Мельбурн*, тобто не має значення, куди саме, у цій ролі автор начебто бачить серед пасажирів кохану, але звернутися до неї не може, *бо вагоноводові розмовлять забороняється строго*. Попри всю фантазмагорійність ситуації, ідея невимовленого суму через розставання з коханою передана з художньою майстерністю: у віддаленому місці, скутий новими обставинами життя, герой не має змоги висловити свої почуття.

Риси конкретних осіб – *матері, коханої, дочки, бабусі* – окреслені лише пунктирно, через спостереження автора. Він звертається до

коханої, але вона у відповідь мовчить, він згадує *матір* часів свого дитинства: *Я почував, як мати плакала / уночі блакитних зим* (чому плакала, невідомо, але це не її сльози, *душа моя самотньо капала*). У посвяті *моїй дочці* поет уявляє, як вона, коли виросте, буде питати, *хто таки справді був твій маленький батько*, й передбачає, що *зараз мене зрозуміла б тільки ти – моя дочка*, отож це розповідь не про дитину, а про свою самотність, про відсутність близьких друзів, це передчуття власних страждань. У вірші “Бабусині іменини” спогад про те, що сьогодні *іменини моєї бабусі*, викликає у поета ностальгічний настрій, але й *бабуся*, і її *гості, родичі, знайомі* – лише *померлі тіні*, їхнє життя залишилося в *минулому*.

Поіменно поет згадує своїх сучасників – відомих діячів української культури *Леся Курбаса, Олеся, Вороного, Чупринку*, але лише через призму свого сприймання їхнього мистецького впливу (*прив’язаний до стовпа волею Леся Курбаса натхненням напруженням таємничих зусиль*), або з іронічним ставленням до їхньої не сумісної з футуризмом творчості: *Сьогодні вдень мені було так нудно, / Ніби до купи зійшлися Олесь, Вороний і Чупринка*. Здебільшого людську спільноту Семенко сприймає як *юрбу, юрму, панів, людей*, з прагнення узагальнити, подати людські потоки як цілісності, як об’єднані одним рухом, одним подихом зібрання: *юрми метушились повні вуличних мук / і були такі приятні доторки рук; юрма шумує /*

задерши капелюха; юрба відпливає в електричні ворота.

Люди, звірі, пейзажі нерідко сприймаються поетом як *тіні*, як уві сні, як згадка, міраж: *Силуети – тіні – блиски – як голкою...; І зворухнулась незнана тінь*. Бачення реального як нереального, ілюзорного – це не відхід від дійсності, фантазування; це засіб передати свої враження як трансформовані, образні, уявні; пор. *Не горіти б мені зором утопіста...* (поет усвідомлює, що часом зображує реальність як утопію).

Світ речей, побутових предметів зазвичай залишається поза увагою Семенка, й це закономірно, адже він – передовсім поет високих роздумів, які й відбилися в його мовомисленні шляхом звернення до абстрактних, поняттєвих позначень. З іншого боку, вживання назв зі сфери щоденного вжитку доволі прикметне, вони набувають нових смислових ознак, стають елементом метафоризації, символізації. Наведемо приклади.

Скажімо, у вірші “НЕП”, аби розвінчати вияви нових економічних відносин, поет звертається до слова-образу *шашлик*, що його пече торгівець: *на вивісці кавказька душа / зі зброєю пече шашлик і знову: а на картині намальовано / як кавказька душа / пече шашлик / харроший шашлик* (*шашлик* стає символом міщанського благополуччя, ознакою дрібновласницьких настроїв). У поезію “Мій рейд у вічність – II” Семенко вводить слово-образ *зубочистка*, що дає

змогу з іронією поставитися до археологічних знахідок (під заклик *минуле не розкладайте*): *Гляньте: / в гробниці лежить мумія фараона, і біля неї – його / зубочистка*. Щоб знизити пафосний тон, знову звертається до образу зубочистки: *Ось чому, коли і я вмру – / покладіть зі мною вмісті / мою зубочистку і мій чемодан (зубочистка і чемодан – прикмети реального життя)*.

Окремі ознаки побутової предметності осмислюються на тлі відтворення почуттєвої сфери. Порівняйте, наприклад: *Добре, сукня в тебе привабна й ажурна, / Добре, ми ще з тобою побачимось завтра (привабна й ажурна сукня відбиває почуття закоханості, захоплення жіночою красою)*. Вже в іншій “іпостасі” назва жіночої сукні з’являється в поезії “Жалібну сукню”: *Коли прийду колись я вдруге / і сміливо у двері стукну, – / ти зодягни, на фоні туги, / жалібну сукню* (відбувається смислова трансформація слова *сукня*: це вже виразник настрою, почуття *туги*, тому і *жалібна*, бо жінка зажурена). Зрештою, слово *сукня* може виступати символом жіночості, без прив’язаності до конкретної особистості: *Уяву гріла сіра подорожня сукня / Лоскотав еротично капризний капелюх (сукня і капелюх – узагальнені знаки жіночої присутності)*.

Серед забарвлених конотаціями ліризму слів привертає увагу *скрипка*: відомо, що поет полюблив музику, згадував у віршах ноктюрни Шопена, грав на музичних інструментах;

послуговуючись участю у творенні метафоричних зворотів. *Моє серце прагне неіснуючих квітів*, – пише Семенко, – наголошуючи, що йдеться про піднесений душевний стан, що його уособлюють абстрактні (*неіснуючі*) квіти. В іншому вірші поет посилається на час, *коли встануть всі звірі й люди*, отож має на увазі не конкретних представників живих істот, а узагальнення, протестні дії; пор.: *ой що то за звір пролетів птахом*.

Вживання назв зі світу природи як алегорійних образів поодинокі; пор., скажімо, у вірші із красномовною назвою “Настрій” використання образу змій: *Зміяється змії рівнобічно: / Блещуть змії*, де узагальнені не стільки значення підлості, хитрощів, пристосуванства і под. [Кононенко 2013: 248–249], скільки посилення на змінюваність, мінливість життєвих обставин (створюється настрій неспокою, нетривкості). Поет згадує *ластівку*, яку *давно давно не бачив* (йдеться не про побачену пташку, а про ту, яку лише сприймає як щось призабуте, але приємне). Семенковий *метелик* постає в порівнянні: *Я мов метелик я білий білий / Як він химерний, як він несмілий*, отож відбито уподібнення чомусь незвичному, фантазмагорійному – *химерному, несміливому* (наче *метелик* має змогу бути сміливим чи несміливим).

Як людина настрою, “менту” Семенко згадує епізоди свого життя, колишнього кохання, й тому конотації суму, туги за минулим відчутті у відтворенні, зокрема, образів опоетизо-

ваних квітів, традиційних прикмет ліричних переживань. Поет пише: *Скажи – ти не забула гору Жовтих Лілій / І до болю зелену долину?* Згадка про *Жовті Лілії* – відбиток спогадів, а не сприйняття безпосередньо бачення; це лише привід сказати, що ті квіти давно відцвіли, це нагадування про подію, а не зображення події: *І квіти – великі, жовті, безумні – збирали, / І все минуле, і все майбутнє – забули, забули.* Поетизм *гвоздика* згадується як знак трауру: *На тобі в домовину гвоздику. Спочинь* (за контекстом це лише уявна квітка).

Поет прагнув досягати світових масштабів, вирішувати загальнолюдські проблеми; поезія, на його думку, має “схопити нерв сучасності”, “виконати волю свого часу” [Семенко 1996: 61], отож дрібне, заземлене потрібно усунути, на порядок денний постає завдання відтворення всесвіту, вічності. Одним із провідних поетизмів позначено *вічність, життя тисячоліть, поклик віків: Я іду по шляху незнакомому, / перегортаю вічності сторінки* (його поезія – сторінки – сягають у необмежений часом простір); *Будьте вдячні вічності, що живе в вас; А ви хочете зробити з людини якусь платонівську ідею / коли кожна людина повна вічності / щирть; час і простір зливаються в ірреальність; І в гарячій пульсі злилися віки; І так скінчиться боротьба стосила, / і ледве потушать мої хвилі віки; Дев’ять років / плутавсь / харкавсь / плювавсь / в канатах віків минулих.* Порівняйте:

*Не можна затуляти сучасним
життям
життя тисячоліть.
Будьте вдячні вічності, що живе
в вас.*

Водночас постійним супроводом багатьох текстів постає слово-поняття *майбутнє*: ... *вже з першого разу / повітря майбутнього ковтнув*. Роздуми про нетлінне, те, що залишається після нас, про наступні покоління, світле майбутнє були відбитком засад футуризму, вони були органічні для мовотворчості поета; пор.: *Так не вмирає життя Так ми ідем у вічність*, це переконання не полишає поета, він знову й знову твердить про життєдаєне.

Думки про вічне, всеохопне, нетлінне знаходять відтворення в слові ідей життя і смерті, причому мотиви загибелі, смерті як всесвітньої трагедії, так і особистої долі не покидають Семенка. Звідси серія поетизмів з осмисленням антагонізму слів-понять “життя-смерть”, до того ж не з трансцендентних, а з онтологічних, метафізичних позицій. Порівняйте: *Я умру від смерті – / я умру від життя. / Умиратиму – життя буде мерти, / не маятимо стяг*. І в цьому ж таки вірші знову й знову повторюване: *я молодим, молодим умру; я умру, умру в Патагонії дикій; я умру в хвилю, коли природа стихне, і як заключний акорд: Я умру в навіз, коли серце стисне / моя молодість, і життя, і січа*. У наведених словах із ключовим словом

умру привертають увагу посилення на невід'ємність смерті від життя, присутня оптимістична тональність.

Природним для відтворення образу автора-наратора є звернення до найменувань із почуттєвої сфери, настроїв, переживань; у Семенкових текстах серія позначень відчуттів репрезентована довгим рядом слів-понять: *туга, смуток, мрія, душа* і под. Поетизми *туга, смуток*, в уявленні поета, – природне, узвичаєне розуміння мислячої особистої, відображення філософських роздумів про сенс самого існування людини: *Самотній знову я. Сумний навіки. / Без шляху. Без мети: / І сумно, і сумно мені і под.* Почуття накладаються одне на одне, у діалектиці їхніх зрушень відбито стан душі: *Я сумний / Я сумний / Я сумний / Бо щось душу стиска мов кошмар навісний / Я веселий / Бо в смутку є пелюст невмерлий.* Відтворення оптимістичних, життєстверджувальних настроїв менш поширене: *Немає нічого більш прекрасного / як сьогоднішній день;* таке світорозуміння ґрунтується на усвідомленні того, що *лагідність, благополуччя* – ознаки застою, духовного заспокоєння, яке не властиве поетові: *Лгідність тягне мене під рельси / благополуччє мене вбиває.*

У трактуванні поета, *душа* – носій свідомості, не лише ‘внутрішній психічний світ людини’ [СУМ 1971: 445], а й виразник почуттєвої сфери, згусток переживань, вияв духовного життя. Порівняйте: *Душі злились в заплу-*

тану драматичну коректу (морально-етичні відносини між людьми непрозорі, часом трагедійні); *У стисках бурі в стисках туги моя душа живе гартується* (поняття душа усвідомлюється через відчуття туги); пор.: *І в душах розмережились газони / оранжевих смітників. Доля (судьба) для поета – життєвий шлях, часом із помітним метафізичним сенсом; пор.: Прийме мене в свою пащу беззлобний, байдужий гнів, / І стане доля безсило круг – спаяний – розминать* (життєві обставини виявами гніву визначили участь долі). Попри прагнення репрезентувати себе як людину рішучу, прагматичну, Семенко звертається до традиційно потрактованої мрії: *І від мрій звисає на плечах вже заморена голова; Мрії і плями локалізовані мільйонами бібліотек* (в останньому прикладі поет посилається на вплив книжок, науки на обмеження невинуватих мрій). Порівняйте також: *Хочу вловити я мрію легку; І забудеш про мрію свою* (мрія не здійсненна).

Поняття омріяного *щастя* поет пов'язує не зі своїми настроями, а відносить його до світорозуміння інших (*ви, що шукаєте щастя*), отож і саме *щастя* можливе лише в людських стосунках, у спільності, щастя в тому, щоб бути людиною:

Ах, я знаю слово, магічне слово...

Воно ясніше сонця і чорніше тьми.

Люди! Щастя з вами, і як мало для цього мови:

Будьте людьми.

Але *щастя* – недосягне: *Щастя* – казка, *щастя* – кохання... / *Не жалій. Не сумуй.* Відчування поета не завжди конкретизовані й названі, це внутрішній стан, котрий часом розмитий, не завжди сформульований.

Потяг поета до абстрактного мовомислення позначився на вживанні багатьох існуючих і okazіонально структурованих [див.: Вокальчук 2004] похідних імен (віддієслівних, відприкметникових, відіменникових). Насиченість тексту такими утвореннями породжує конотації розсудливості, онтологічності, часом фантазмагорійності, урочистості, водночас – мовностилістичної неповторності, незвичності словесного вираження. Порівняймо:

*Осінні скрипки, в саду оркестри симфонії,
То кохання моє, моє кохання – захопленість.
Люди озброєні, мрії озброєні, мови озброєні, –
А у мене тільки затопленість, тільки
затопленість.
І знову безмовність. І знов безумовність,
умовність...*

Поетизми *захопленість*, *затопленість*, серія слів *безмовність*, *безумовність*, *умовність* мають ознаки образності, це прикметність метафоричного мовомислення; пор.: *кохання* – *захопленість*, двічі *затопленість*, посилена часткою *тільки* з конотаціями чуттєвості, настрою закоханості, три слова *безмовність*, *безумовність*, *умовність* відтворюють мінливість,

змінність уявлень. Порівняйте інші приклади: *Було видно на музикантах безпорадну стомленість* (стомленість – слово книжного стилю, його вживання дало змогу створити комплекtnий поетизм *безпорадна стомленість*); *Мій гріх – твоєю тайною полонений / у безвідходности* (гріх залишився таїною, не вийшов за знання двох); *Срібність настроїв і мрій безпредметність, / дим моїх прозорих горинь / – двох пробач моїх гімнів інтимну безсекретність...* (безпредметність мрій, безсекретність гімнів ускладнюють образне сприймання).

Семенкові okazіоналізми через свою мотиваційну незвичність, привабливість форми нерідко стають засобом поетизації тексту, посилення його естетичності, емоційно-експресивного сенсу [див.: Браїлко 2000: 12–21]. Порівняйте, скажімо: *І споминаси якісь давно чуті ніжні як голос русопанни плюскоти* (у [Вокальчук 2004: 390] *русопанни плоскоти*) (слово *панна* посилило поетизований смисл в утворенні *русої панни*); пор. інші приклади, наведені в словнику Г. Вокальчук: *Струнко-дівчина. Русодівчина. Теплодівчина в ажурній сукні* [с. 390]; *Дивлюсь на бухту я на хінські човнітрила / рухаються крізь туман м'яко...* [с. 475]; *Пролетів грузовий з симетрією багнетів закахикали від бензовиду* [с. 115]; *В натхненному бурхливо морі / Сумує людське почуття* [с. 131] та ін.

Яскравим вираженням Семенкової мовотворчості є okazіонально нормовані іменні спо-

луки з ознаками стилістичної забарвленості; низки таких утворень засвідчують прагнення відбити складне за смисловою структурою називання явища чи факту, зафіксувати нове, трансформоване значення наповнення кожного компонента, в якому відбилися асоціативно-оцінні конотації, новий уміст. Ступінь єдності таких новотворів не однаковий, частина з них виглядає як штучні, але в переважній більшості – це вияв поетичних спрямувань автора. Розглянемо приклади.

Передаючи одну з прикмет тогочасного міста – електричне освітлення, Семенко приєднує ознаку *електричний* до найменувань, не пов'язаних із ліхтарями. Скажімо, Семенко визначає як поетизми сполуки *електричні ворота, електричний театр, електрична воля, електричні гудзики*. Сполука *електричний театр* позначає не лише видовище освітленого ліхтарями місця, а й його мінливість, блискучість, яскравість, притягальну сценічність; кожне зі слів сполуки частково втрачає своє пряме значення, набуває додаткових конотацій: *відходить від пристані пляжний катер / відчипляється електричний театр* (освітлений електричними вогнями катер сприймається як місце сценічного дійства); *Публіка з садів і електричних театрів / розходилась по кав'ярням* (електричні театри – освітлені вогнями ліхтарів місця скупчення натовпу). У “Поемі майбутнього” паралельно вжито сполуки *електричний ток* на позначення зорових асоціацій (згадаймо посилення поета на

“зорову (просторову) поезію” [Семенко 1996: 63]), *електрична воля* на позначення рішучості вчинків, дієвість: *Зір мій опереджає електричний ток; З його очей струїть електрична воля.*

Серед інших оказіонально осмислених сполук із назв імені та його ознаки відзначено довгі серії універбових утворень, які концентрують у собі ускладнене значення. Порівняйте: *божевільні струни* ‘струни породжують звуки, подібні до криків божевільних’, *метушливий перон* ‘на пероні метушаться люди’, *павза сумна* ‘пауза викликає відчуття суму’, *вуличні муки* ‘страждання в натовпі’, *окишенені руки* ‘руки, що їх засунули в кишені брюк’, *схилено стомлені плечі* ‘плечі, схилені у натомленої людини’, *беззлобний, байдужий гнів* ‘гнів, який не перекидається на інших, не шкодить’, *обезлюднена пустеля* ‘пустеля, де не зустрінеш людей’ і под. Поет вдається до метафоризованих сполук ускладненої семантики, смисл яких пізнається з контексту, часом зашифрованого, закодованого, не до кінця розкритого. Порівняйте, скажімо, в тексті:

*я жду хвилі коли шляхи зійдуться
перетнуться паралелі і зложаться спіралі
всі шляхи і напрями уже давно рвуться
всі шляхи сходяться до містичної
магістралі.*

Йдеться про внутрішній стан героя, котрий шукає нових рішень у житті, у творчості;

він у неспокої, в шуканні, його спроби знайти себе не виправдали себе, попереду – невідомість, таїна, трансцендентна перспектива – *містична магістраль*. У рядках *гладить вітром щоку шовковий дух* ідеться про приємне, жадане відчуття – дух, що нагадує доторки шовка.

Порівняйте в тексті: *Ритмічні птиці, розсипаючи сліпучу сталь над містом / бажать ефір, позбавлений метафізики, розломить, де ритмічні птиці – рух міста, його всеохопність, сліпуча сталь – металеві споруди, конструкції, що вражають зір*. У висловленнях *В кареті “червоної допомоги” помчали в лазарет еліптичну історію* метафора в кареті “червоної допомоги” – натяк на історичні події, ідеологема, *еліптична історія* – неправдивий, постійно змінюваний в оцінках опис історичних подій; *Вечір подошовий вдаряючи холодними краплями / Запропадав ночі непритомну душу* (пор. незвичні сполуки *вечір подошовий, непритомну душу*).

Опрацьований нашим поетом прийом – поєднання в одному комплексі двох однооформлених імен, що утворюють ускладнений образ на кшталт *мрії-думки, душі-лелеки: Я умру / Але смерті не можуть / Мої мрії-думки*; пор.:

*А в антракті боязкі розмови
Теми вишукані і близькі далекі
Але серце серце схопить напівслові
І між люстр лунає дві душі-лелеки,*

де йдеться про зустріч закоханих, які соромляться відкрити свої почуття, але серцем тягнуться одне до одного, їх *душі-лелеки* близькі й віддані, як у подружжя лелек.

Традиційними за творенням є сполуки, що складаються з двох імен, одне з яких залежить від іншого; поетично забарвлені, часом із претензією на “красивість”, такі утворення здебільшого випадають із поетової стилістики, пор. вислови *душі пелюсток, серця граніт, зорі реклами* і под. Порівняйте в вірші “На могилі Розалії”: *Я залишив писульку на могилі Розалії, / Душі пелюсток; Щоб збирати конвалії – серця самотного / Білі квітки, / Серця забитого, серця скорботного / Кавалки*, де трагічний мотив переданий романтизованими метафорами *душі пелюсток, серця самотного білі квітки, серця скорботного кавалки*. Один із неповторних Семенових поетизмів, організованих на ґрунті поєднання двох імен, – *стріло віків*:

*Прострель мене прихлопнутого на
мерідіані київському
Прострель мене наскрізь, **стріло віків!***

де йдеться, здавалося б, про вітрини Хрещатика, вулиці міста, кав’ярні, дощову погоду, а в підтексті – про поетовий настрій, невід’ємність його від життя; автор сподівається, що його ім’я навіки залишиться в серцях людей; він наче прострелений стрілою, що об’єднує минуле з майбутнім. Порівняйте: *Я – беззразковості поет*, де помітний полемічний запал.

Метафорика поетових текстів “незвична й незаяложена”, кожний представлений у ній образ являє собою суцільний поетизм, кодове позначення. Порівняйте:

*І стоять без шапок – ми,
Дніпро і далекі гори,
Відбризки огневих стовпів.
Вгруз місяць в оксамитовому морі
І пароплав перед мостом хрипів*

(фрагмент побудований на метафоричних переносах смислів: *ми, Дніпро, гори, відбризки стовпів* поєднані в один образний ряд, місяць наче потопає у воді: *вгруз в оксамитовому морі, пароплав хрипів*). Інші приклади не обмежені: *Ніч прислухається до порожніх вулиць; і над лобом холодні леза; розмірено стука Святий Метроном; сонце крикнуло: правильно; вечір з товстого скла з синіми й чорними смугами; вся земля – тремтячий млин; і сльозять тихо мої мрії; силует димаря ніби ребус і под.*

У творчому доробку М. Семенка своєрідно відбилися інтертекстові паралелі: поет не стільки залучає чуже мовлення в свої рядки, скільки сперечається, не погоджується з традиційними інтерпретаціями. В полі критичного оцінювання опиняються творчість Шевченка і його послідовників, захоплення історичним минулим. Спираючись на погляди тогочасних футуристів, Семенко, однак, доволі стриманий у своїх критичних висловленнях, навіть більше,

так чи так використовує прецедентні тексти. Є в спадщині поета і свій “Кобзар”, і свій садок вишневий коло хати. Згадаймо його поезію “Село”, де поетизм село перегукується з Шевченковим сприйманням: *Село... І серце відпочине...* І нехай наш поет спостерігає село з вікна вагона, він не забув садки вишневі. Старе село – *пройшло, серце відпочило*, сучасним селом *сковзять автомобілі, залізо села сполучило*. У полемічному запалі поет запитує: *Де степи розлогі, де / тирса бубонить, де Дніпро / кручі крутить ревучі?*, натякаючи на Шевченкові рядки (*як реве ревучий*), а також на назву п’єси І. Кочерги “Про що тирса шелестіла”; йдеться, зрештою, про природу рідного краю, прикмети нового часу.

З’являються заклики до єднання письменників, а не протистояння в ім’я творення нового слова; пор.: *Одбодлерили, одсеверенили / порозкапували душі в кав’ярнях... / Треба вийти всім на широке поле, / щоб зібрав усіх до купи один шлях*, де ключові слова *широке поле, один шлях*. Поет застерігає Вороного, котрий ходить у *вибиваних штанях*, але це швидше іронія, аніж протест. Сам Семенко шукає *квінтесенцію модерного життя*. В прагненнях поета оновити словотворчість були закладені зерна пошуків новостилю сучасними поетами-модерністами.

3.2. Українська проза на зламі: лінгвостилістичний вимір

Українські прозаїки останньої чверті ХХ і початку ХХІ ст. опинилися в ситуації взаємодії кількох лінгвостилістичних систем: по-перше, потужним чинником залишався вплив класичної народницької літератури часів І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, М. Коцюбинського, І. Франка, по-друге, не обходила їх поетика письменства середини минулого століття (О. Гончар, М. Стельмах), по-третє, на їх творчості опосередковано позначалися мовно-поетичні пошуки модерних авторів (О. Забужко, Ю. Андрухович та інші). У творчому доробку письменників “на перехресті” виявили себе як лінгвостилістичні ознаки традиційного письма, так і риси індивідуально-авторського мовностилю, що дає змогу досліджувати лінгвопоетику прозаїків останнього часу як явище складне й неоднозначне, водночас ідіолектно окреслене, виокремлене на тлі загальноукраїнських мовно-літературних тенденцій.

Якщо звернутися до прозаїчних текстів письменників одного покоління, скажімо, Євгена Гуцала, Миколи Вінграновського, Валерія Шевчука, можна, як видається, відстежити рух їхніх творчих індивідуальностей до спільного мовностилістичного дискурсу, тієї лінгвопоетичної парадигми, яка – з урахуванням досягнень модерністської та постмодерністської літератури – визначає місце українського письменства в європейській літературі сучасного

періоду. Проміжок часу по закінченні творчої праці Є. Гуцала й М. Вінграновського не відділяє їхню прозу від письменства нашого часу, дає змогу узагальнити зроблені ними відкриття й інновації в лінгвопоетиці. Активна участь Валерія Шевчука – поряд з іншими талановитими авторами – в пошуках мистецької досконалості визначає лінію подальшого руху до самоідентифікації українського письменницького товариства.

Лексико-семантична система текстів українських прозаїків другої половини ХХ ст. відбила реалії тогочасної дійсності, зазвичай без супроводу оцінних і заідеологізованих конотацій; критичний аналіз суспільно-політичних процесів, культурної меншовартості, негативного впливу зросійщення виявляється обмежено. Порівняйте, приміром: *А з Петром Настюком здибався вже наступного дня – той ішов од сільмагу з бляшаними банками фарби у розтягнутій авосьці...* (Є. Гуцало. “Любов у такому віці”) (*сільмаг, авоська* – слова нейтрального стилю); пор. при наявності конотації глузливості: – *Ти, будьоннівець, краще іди лягай спати* (М. Вінграновський. “Літо на Десні”); пор. в текстах, де відтворено ідеологічні штампи як характерологічні прикмети персонажів: *Навіть водій оглянувся на того сухого довгополого дядька над чемоданами в задку, подумав: “Куркуль, куркуляка”...* (М. Вінграновський. “Пересадка”); – *Чому не можна? У вік сексуальної революції можна... В країнах*

буржуазного Заходу йде страшним ходом... (Є. Гуцало. “Любов у такому віці”).

Прозаїки не обминають зниженої лексики, проте обмежено вживають просторіччя, діалектизми, варваризми, жаргонні слова, росіянізми. Мова персонажів відбиває передовсім зміст висловленого, а не індивідуальні риси характерів. Експресивність мовлення створюється завдяки ситуаційним, а не власне словесним чинникам. Порівняйте, однак: – *Зсадив мене, **паразит**, на берег, ще вчора ввечері засадив, розклав вогонь, а сам, каже – поїду на той берег по черв'яки!..* (М. Вінграновський. “Літо на Десні”); – *Хай дивиться услід, хай **випріщається, вибалушується** – перетерпить чужі **випріщаки*** (Є. Гуцало. “Христя”); залучені до текстів російськомовні вкраплення мають конотації зниженого слововживання без помітної негативної оцінності: – *Їду з Києва на Кишинів, біля виставки голосує ваш **реб'ятьонок**, шапка на голові, а мені ж не по трасі...* (М. Вінграновський. “У глибині дощів”).

За тематичною ознакою у лексиконах Є. Гуцала та М. Вінграновського відбите сільське життя з позначенням особливостей побуту, трудової діяльності, одягу, їжі тощо. Порівняйте: *Лукія **картоплю** підгортала, ото стояла зараз у **городі з сапою** в руках* (Є. Гуцало. “Євангелія від Лукії”); *Вийшли **орати, сіяти і боронити*** (М. Вінграновський. “Первінка”). Сільська тематика нерідко пов'язана зі спогадами дитинства (*Так хочеться іноді зу-*

стрітись із ясним поглядом свого дитинства!
Є. Гуцало).

Тематично орієнтований на міську культуру Шевчуковий лексикон вирізняється називанням реалій життя городян (хоч його тексти зазвичай виходять за межі тематичної обмеженості). Порівняйте: *Ішов уздовж вулички брук – тільки в нікчемних залишках, інколи розливалася на дорозі брунатна калюжа, скраю галасливо хлюпалися горобці...* (В. Шевчук. “Дім на горі”); пор., однак: *Путівцем гнали худобу – знялася сива курява, пастухи й череда пливли в ній, наче по воді йшли* (там само). У духовне бачення В. Шевчука входять образи земного й потойбічного світу, фантазмагорійні істоти, події відбуваються в неозначених умовах із непередбачуваними наслідками; пор., скажімо: *В глибині церкви щось ухнуло й кинулося. В труні трупом лежав студент, а міщук раптово закричав, дико вимахуючи руками. Козак дивно підстрибнув, і сотниківна болісно зойкнула. Позаду в нього тягся довгий хвіст, а замість ніг виглядали брудні ратиці* (там само) (реальність: видіння, сутнє й сні свідомо переплетені в один текстовий вузол); пор.: *Тоді вони побачили, що назустріч їм іде, похитуючись з боку на бік, якесь мале чоловіченя. Шапки в нього на голові вже давно не було, чубик розколошкався, а світу волочив по куряві. Здавалося, співало те чоловіченя, бо розтуляло щосили писка, але замість співу виривалося щось наче цвірінькання пташине* (там само).

Водночас не можна не помітити на тлі письменницького багатоголосся часом надлишкове вживання окремих слів і виразів, до того ж повторюваних із тексту до тексту. Скажімо, Є. Гуцало, не цураючись обмеженої смислової ваги слів *мимоволі*, *мимохіть*, *мимовільний*, без великої потреби частотно вводить їх в авторську оповідь; пор.: *В садку теж панує урочиста, замислена тиша, яка мимоволі примушує прислухатись до того, що діється в твоїй душі* (“З горіха зерня”); *Христя якось мимохіть ішла вуличкою...* (“Христя”); *Автобус проминув, а вона [Марія] стояла на дорозі, і отой мимовільний усміх тремтів на її губах і не танув* (“Неймовірна пригода з Марією”); *Мимовільним жестом сягнув у нагрудну кишеню – що це* (“Перезва”) і под. М. Вінграновський, як видається, невиправдано багаторазово повторює запозичене з російської мови *і прочая і прочая* (“Літо на Десні”).

У текстах В. Шевчука, схильного до книжного стилю викладу, характерні, скажімо, складні номінації з двох іменників на позначення абстрактних понять; пор.: *Бо скільки я вимісив за життя своє багнюки на дорогах, але та багнюка не стала хлібом мого життя; Скільки я прочитав святих книг по церквах і скільки виспівав псалмів, але вони не влили в мою холодну душу тепла і не проросло з мене ані парості з дерева життя* (“Початок жаху”); пор. емоційно насичене аналогічне утворення в тексті Є. Гуцала: *Сонце її життя не*

те що звернуло з полудня, а затрималось у полудні так довго, як воно затримується в небі спекотної літньої днини (“Пісня про Варвару Сухоряду”); пор. у гумористичному контексті: *Тоді скажений мер уклунив надію людства гузном на кульбаби, підбіг до коня, заніс над ним порізані осокою кулаки і...* (М. Вінграновський. “Літо на Десні”)¹.

Обмежено поданий у текстах прозаїків фраземний шар, різного роду стійкі звороти, особливо в авторському мовленні; серед таких сполук перевага здебільшого віддається загальноживаним ідіомам, позбавленим прозорої мотивації. Подібна тенденція пов’язана з поступовою відмовою від традиції класичної української літератури використовувати народну творчість як ознаку ідіолекту, з прагненням збагатити художній дискурс звичною образністю; залучення стандартизованих зворотів, зрештою, не відповідає завданням творення індивідуально-авторського мовостилю. Порівняйте: *Жінки кліпали на лейтенанта ні в тих ні в сих* (М. Вінграновський. “Первінка”); *Перебіг*

¹ В.П. Григор’єв розглядає такі сполучення, як метафори-порівняння: “конкретні субстантивні компоненти генітивної конструкції вступають в особливі відношення один з одним, знаходячи водночас і злітність нормативної й метафоричної семантики одного з компонентів... і роздільність порівняльної конструкції” [Григорьев 1979: 200]. За таким підходом *хліб мого життя* мав би розглядатись як “життя, подібне хлібові”, а *сонце її життя* – як “життя, подібне сонцю”, проте штучність подібних трансформацій очевидна; йдеться про метафоричні висловлення з високим ступенем злиття компонентів.

одну вулицю, другу, лапнув себе за груди і став. Став – **ні живий ні мертвий** (там само); Христя ніяк не могла второпати – жартують із нею, **беруть на бога** чи правду кажуть? (Є. Гуцало. “Христя”) і под.

У текстах М. Вінграновського фраземи з більш-менш прозорою мотивацією зустрічаються лише зрідка: *Оцінили й Манюню. Та Манюні вони були, як **п’яте до воза колесо**, – вони їй були ні до чого* (М. Вінграновський. “Манюня”) (йдеться про конячку, а тому посилення на упряж – *п’яте до воза колесо* – доповнює образне уявлення). Тексти Є. Гуцало, особливо якщо йдеться про мову персонажів – зазвичай мешканців села, – ширше включають народні стійкі звороти з доволі яскравою “внутрішньою формою”. Порівняйте: – *А тебе, Петре, попереджаю, щоб не мав мене за ворога, щоб **каменя не тримав за пазухою*** (“Любов у такому віці”); – *Чого ж це ви самі по собі надумали поминки справляти? Живі ще, при здоров’ї, вам **топтати ряст і топтати*** (“До срібного весілля”); – *Я, Лукіє, до тебе з **чистим серцем**, а ти **рядном накинулась!*** (“Євангеліє від Лукії”). З невеликою частотністю вживає фраземні вислови В. Шевчук.

Порівняйте в тексті В. Шевчука, де обігрування фраземної мотивації стає елементом сюжетотворення.

– *Вона перша нам **по дорозі** зустрілася, – заперечив Іван. – А ти ж знаєш звичай?..*

– *Не знаю ваших звичаїв, – сказав песик, – але цю жінку я обминав би десятою дорогою.*

– *Тут одна тільки дорога, – відповів Іван. – А звичай велить, щоб запросити в куми першого стрічного (“Дім на горі”).*

Лексикон прозаїчних творів засвідчує індивідуально-авторські словесні уподобання, скажімо, тяжіння Є. Гуцала до насиченої народними словами й виразами, розцвіченої яскравими метафорами, співучої мови; прагнення М. Вінграновського до прозорості й чистоти вислову, добірність його мовних засобів; насиченість глибокими думками, “філософічність” мовостилю В. Шевчука.

Описи природи входять у тканину тексту письменників як її обов’язковий компонент, невід’ємна діюча сила, ще один персонаж; позасюжетні, позадискурсивні пейзажні замальовки зазвичай усуваються. Порівняймо текст Є. Гуцала: *Небо схолодало, і вже добре відчувалось, як крізь тебе проростає полин, як материнка пронизує тобі груди, а гілка полину вже дістала до серця, і коли ворухнеться коло нього, то серце болить і коле, коле і болить (“Зупинися, мить”),* де в образному уявленні письменника *полін, материнка, гілка полину* проймають стан ліричного героя такою мірою, що болить серце, людина і природа злилися в одне ціле. Посилання на довкілля може ставати підґрунтям для створення гумористичного настрою, появи конотацій глузли-

вості; пор.: *Осінь* прийшла така, що *білі, руді і чорні коти* носили з *мокрих полів мокрих мишей* мішками (М. Вінграновський. “Манюня”) (дощова осінь сприймається через дії котів, із гумором позначено ознаки: *коти білі, руді, чорні, мокрі поля і мокрі миші*, метафора *носили мішками* теж образотвірна).

Включення в контекст позначень тварин, дерев, рослин ґрунтується на антропологічному принципі їхнього олюднення; це теж прийом представлення всього живого як неподільної єдності; образи, наділені людськими якостями, входять в однорядові взаємини з образами героїв; створюються концептні поля з протиставленням живого неживому. Цей традиційний мовностилістичний засіб відомі прозаїки прагнуть “освіжити”, зробити більш виразним; “людські дії” живих істот переплітаються з діями персонажів, утворюючи складні антиномічні єдності. Порівняйте: *Лисиця рвала боки зі сміху: вона давно знала цього пришепелкуватого дурнобіга [кабанчика], якому, як переїсть, ні з того ні з сього таке привередиться...* І далі: *Лисиця хихикнула – вона шанувала і цього мера корів, коней, кролів і прочая – Семена Семеновича...* (М. Вінграновський. “Літо на Десні”) (паралельне позначення “олюднених” дій *рвала боки з сміху й хихикнула, шанувала* з приводу поведінки кабанчика й лисиці створює ефект глузливості); *Один лиш старий довгов’язий будяк, позбувшись своєї єдиної малинової квітки, стояв сиротою поміж черепахами на*

моріжку й ніяк не міг дошолопати, як з ним на старість могло таке сколотитися... (М. Вінграновський. “Манюня”) (антропологічний образ будяка створюється посиленнями *стояв сиротою, на старість*, тому й природне *не міг дошолопати*); пор.: *Не був це голос ні птаха, ні звіра, ні людини, ні комахи – так могла говорити тільки трава* (В. Шевчук. “Дім на горі”).

Прозаїки загалом обминають традиційну словесну образність, побудовану на народно-поетичних зразках; звернення до такого типу засобів можливе лише за умов їхньої доцільності як національно-культурного компонента [див.: Кононенко 2017: 10–12]. Метафора включена в текст не як елемент досягнення загальної “художності”, а як компонент оповіді, що опосередковано пов’язаний із подієвою лінією, творенням образів героїв; зрештою, оновлена метафора – важливий чинник організації емоційного тла, загальної експресії тексту. Натомість наші автори прагнуть вибудувати власну метафоричну систему з властивими кожному із них відмінностями; майстрам слова, про котрих ідеться, не можна закинути прагнення творити виключно оригінальні, неповторні “авторські” метафори, водночас ступінь “вишикуваності” образного слововживання в разі зіставлення їхньої творчої манери достатньо помітний.

Створити метафоричний образ на ґрунті несподіваних для читача асоціацій, посилити

його додатковими конотаціями, ввести у контекст, а відтак окреслити мовностилістичний ефект оповіді – один із прийомів письменника великого художнього хисту. Розглянемо приклад: “*Ого-го!*” – *сказав собі вовк, і почав ловити у траві коників. Ловитися коникам не хотілось, і вони стрибали від зубів Сіроманця через Гіндукуш на Гімалаї...* (М. Вінграновський. “Сіроманець”). Метафора *стрибали через Гундукуш на Гімалаї* може бути пов’язана з асоціаціями персонажа – хлопчика Сашка, який вивчає географію; породженню метафори з її безумовною конотацією гумористичності сприяє попередній метафоризований текст: *вовк сказав, вовк почав ловити коників, ловитися коникам не хотілось, отож і почали стрибати від зубів.*

Для ідіостильової манери Є. Гуцала характерна опoетизація метафоричного образу; в його підґрунтя лягають слова підвищеної експресії, завдяки чому текст набирає емоційності; мовно-естетичний ефект досягається завдяки не стільки нестандартності, свіжості транспозицій, скільки загальному афективному контекстові. Порівняйте: *За столом заспівали пісню, тільки не веселу, як годилося б, а журливу, й несподівано сивий молодий Остап Кіндратович затулвся долонями, й крізь пальці просочилися сльози. Пісня ще трохи погойдалась на сумних крилах у хаті – й згорнула крила* (“Княжа гора”) (пісня журлива, просочилися сльози; звідси побудована на антитезі метафора: *пісня погойдалась на сумних крилах – згорнула крила*).

Є. Гуцало широко користується прийомом “обігрування” антиномії “не-образ-образ” як засобом метафоризації тексту; образ, зрештою, відривається від “прототипу” й заживає власним життям; не-образ зникає. Такий стилістичний прийом відкриває можливість творення образного бачення як продовження уявлень, що їх надало довілля. Розглянемо приклади.

*Війнулось платтячко навколо її чіпкої по-
статі – й зникла Марійка у хвилях дерези, наче
в зеленій воді втонула. Там, де щойно сяяла
щасливим личком, тільки білий метелик зринув
догори, наче живий дитячий дух, тріпотів
крильцятами.*

*Христя якось мимохіть ішла вуличкою, на-
ближаючись до того метелика, дивлячись на
нього зачудовано. Вже, здавалося б, можна
було взяти метелика руками, та несподівано
зірвався й легко полетів десь туди, куди й по-
бігла дівчинка (Є. Гуцало. “Христя”).*

В експозиції фрагмента – відтворення образу дівчинки Марійки в платтячку, швидкої в ході (*війнулося, зникла*), зображено середовище – *наче в зеленій воді*. Героїня побачила реального метелика, до того ж метелик білий, як і колір платтячка, він зринув, дівчинка зникла, він з’явився на її місці; тут же наведено порівняння – *наче дитячий живий дух*. Христя наближується до нього, можна, здавалося б, взяти його руками, але він *зірвався й легко полетів* (невипадкова деталь, адже за сюжетом дівчинка щойно була в Христиній хаті, але по-

бігла від неї до рідної матері). Прикметно, що метелик *полетів десь туди, куди й побігла дівчинка*, отож художнє ототожнення дівчинки й метелика завершено. Порівняйте також:

*Уявляється тобі дитинство **блакитними вівцями**, що промайнули в літній далечині, промайнули, zostавишсь у пам'яті серця, у пам'яті почуттів. Дивно та й годі, а проте іноді здається, що твоє дитинство є така сама гра уяви, як і **блакитні вівці** на обрії, бо не було їх насправді, ввижались вони тобі. Ввижались, а ти хотів вірити в них – і вірив... Так хочеться іноді зустрітись із ясным поглядом свого дитинства! Хочеться, бо добре пам'ятаєш, що такі бігли на обрії **блакитні вівці**, такі справді бігли – й пропадали в невидних кошах безмежжя (Є. Гуцало. “У гаї сонце зацвіло”)* (образ *блакитних вівців* – метафора-гіпербола, яка тут же “розвінчується”: *бо не було їх насправді; проте в художньому баченні блакитні вівці стають ледве не реальними: такі бігли, такі справді бігли й пропадали*).

Образи, представлені в системі порівнянь у текстах передовсім Є. Гуцала, мають в основі найменування із сільського середовища; вони відбивають спосіб життя героїв, довкілля, тваринний і рослинний світ. Створюються мовленнєві ситуації, в яких образне сприймання автора та його персонажів зближується; мова автора відбиває образні уявлення його героїв. Порівняйте у текстах: *Початок березня, сивий ранок стоїть, як молоком облитий* (“Голос

чується”); *Рахівниця в руках лавошника на прилавку клацала, як голодний пес, що марно ловить мух...* (“Княжа гора”); *Сашко стрельнув поглядом у Христю, й вуха його порожжевіли, як пелюстки півонії* (“Христя”).

У текстах М. Вінграновського образи, що лягають у підґрунтя порівнянь, взяті з різних сфер життя, але теж природні, реалістичні, співвідносні з уявленнями його героїв. Порівняйте: *Собака вже повз на животі попереду тата до мами і молотив хвостом, як цепом* (“Первінка); *Своїми залізними щелепами оси гризуть, як крокодили* (“Кінь на вечірній зорі”); *Віз її [собаку], – а це була вона, – Чепіжний на колясці, як принцесу* (“Сіроманець”).

До порівнянь доволі рідко вдається В. Шевчук; його асоціативні уявлення зазвичай ускладнені, багатовимірні, уподібнення логічно зважені. Порівняйте: *Глибока й далека долина розстелилася перед ним, і він спрагло й тужно вдивлявся у неї. На її краю синів гребінь лісу – спала над ним спокійна біла хмарка. І далі: Він ішов, і тепло в серці розширилось у ньому і розросталось. Було кудлате і лагідне, і, пока дійшов він до тої надмір тонкої полоскальниці, стало воно, як та біла хмарка над синім гребнем лісу* (“Дім на горі”) (порівняння, викликані зоровим баченням – *гребінь лісу, біла хмарка* – відбивають піднесений настрій героя – *тепло в серці*). Порівняйте: *Такий голос відчу-*

вала, і щось таке дивне й сумне в ньому бри-
ніло. *Щось наче земний плач чи жаління*
якесь, а може, *пісня*. Радше *пісня*, – подумала
вона, – але співає її хтось не вельми веселий
(там само) (паралель голос – земний плач, жа-
ління, *пісня*, яку співає хтось невеселий).

Для мовостилю прозаїків типізованим стає
розширення порівняння до меж метафоричного
комплексу; наявність метафор-порівнянь – яви-
ще доволі поширене в письменстві; викорис-
тання цього тропеїчного засобу вимагає висо-
кого мистецького хисту. У поданні такої мов-
ної картини порівняння виконує функцію клю-
чового компонента, його введенню передую
контекст, який зумовлює уподібнення, розви-
ток образу в поширену метафору відбувається
у межах більш-менш розгорнутого дискурсив-
ного оточення. Розглянемо тексти.

Ось тут, де річка звертає вбік, пригадую,
ти вчора усміхнулась так, що я усміхнувся у
відповідь, а потім мимовільно приглядався до
твого обличчя і приглядився. Наче щойно побачив
на твоїх устах екзотичну птаху, що пе-
редбачено прилетіла з вирію і, шукаючи тепла
і захисту від зими, знайшла їх на твоїх губах.
Що мені хочеться побачити підсвідомо? Чи не
ту саму екзотичну птицю твого усміху, що
так передчасно прилетіла з вирію, випередив-
ши і журавлів, і ластівок, і жайворонків?
(Є. Гуцало. “Голос чується”). Дія відбувається
на тлі природи, біля річки, *екзотична птаха*
бачиться серед інших птахів – журавлів,

ластівок, жайворонків, але авторська пташка не подібна на них: вона у підсвідомості, це вигадка, мрія, вона *на устах, на губах* як символ тепла, добра, щастя.

Інший приклад.

Вечір довгий і темний, бо сьогодні натислося йому в душу якогось сірого попелу, і той попіл розсіявся й засмітив його. Чоботи шилися пиняво, думки кружляли десь далеко, часом позирав на вікно, а воно чорне й неживе. Чогось боявся, наче заповз у серце тонкий, вузький хробачок і пив його, висмоктував. “Ге, ні, – подумав швець, – це, напевне, хорий”. Але він не був хворий, знав то сам, лукавив, бо оте чорне вікно, отой довгий вечір, оці діти, що так незвично тихо повсідалися на лаві, і оцей сумутний Микола!.. (В. Шевчук. “Дім на горі”).

Автор має на меті відтворити картину втаємниченню, загадковості ситуації, в якій опинився герой. Мовностилістичні засоби ґрунтуються на метафоричному переосмисленні подій і фактів. Вечір виявився довгий і темний не через часові показники, а через те, що натислося йому в душу якогось сірого попелу, який до того ж активно діє: *розсіявся і засмітив його*. Швець позирав на вікно, бо бачив його як *чорне й неживе* (неживе – страшне, таємниче). *Хробачок*, що наче заповз у серце, теж вступає в дію: *пив його, висмоктував*. Герой не хворий, його лякають чорне вікно, довгий вечір як чекання якихось страхіть. У стані тривоги й діти героя. Навіть обірване, незавершене кінцеве

висловлення вказує на можливість нових несподіванок.

М. Вінграновський виступає як майстер творення метафор-епітетів (чи не позначились на цьому прийомі його поетичні тексти?). В основу такого перенесеного значення лягають різні асоціаціативні уявлення – зорові, звукові, чуттєві, смакові; насиченість тексту епітетами може бути настільки вагомою, що їхній зв'язок із загальною оповіддю стає сюжетотвірним. Скажімо, в оповіданні “Літо на Десні” як виразна художня деталь до характеристики жінки-красуні двічі позначені її передані через прикметні ознаки губ: ... *і мій сонний малий розвацькував пальчиком її **ожинові віддуті вазелинові** губи; ... і з якогось сильного великого розгону відштовхнулася від мене своїми **темними віддутими ожиновими** губами.* Порівняйте: *Всі ці тижні і дні лиман лежав **байдужий і німий** в скупих і голих глиняних берегах, думаючи свою **осінню** думу (“У глибині дощів”)* (лиман – байдужий, німий, осіння дума викликають сум); *Лише Люба з мамою не співали. Вони стояли за грушею, в світлотіні, і дивилися на нас якимись **далекими прощальними** очима...* (там само) (асоціації за просторово-почуттєвими ознаками).

На ґрунті переосмислення художнього епітету може розвинутих розгорнута метафора; таке злиття двох тропеїчних засобів – явище доволі частотне в сучасній прозі. Порівняйте: *З протилежного боку Хрещатика в вікні ресторану широким **золотим зайцем** відбивалося*

сонце, і той сонячний заєць, падаючи вниз, обнімав її гарусову кофту (М. Вінграновський. “У глибині дощів”). На ґрунті двох епітетів – *золотий і сонячний* у поєднанні зі стрибучим *зайцем* (він здатний *падати вниз*) твориться метафора *сонячний заєць обнімав її гарусову кофту*. Порівняйте епітети інших письменників: – *І моєї Катрі вже нема, – сказав Федір Варивода, прикриваючи борозенкуватими повіками крижані очі; Потім гість слухав, обличчя його, здається, не міняло крижаного виразу, наче то й не Вариводою говорилося* (Є. Гуцало. “Євангеліє від Лукії”) (повторювана художня деталь *крижаний* – характерологічна риса негативного персонажа). Порівняйте образне відтворення відчуттів радості, піднесення, що охоплює героя: *Він [хлопець] побачив золоте яблуко, яке вкотилось у долоню. І запалилось йому на долоні вогнище, але зовсім не пекло його, а тільки гріло. Яблуко сміялося, перекочувалось – тепло потекло йому через руку в серце і теж почало ставати вогнистим яблуком* (В. Шевчук. “Дім на горі”) (метафора твориться на ґрунті образу *золотого, вогнистого яблука*).

Опрацювання ключових слів набуває в текстах письменників своєрідних рішень; за цими позначеннями зазвичай стоїть поширений контекст, на їхній основі творяться метафоричні образи. З набуттям додаткових конотацій ключове слово під пером прозаїка набуває ознак символу; однак розвиток нового багатозна-

чущого “ореолу” у такого найменування відбувається постадійно, з появою нових доказів символічності, з можливим поверненням до первинного необразного значення й нових “поштовхів” до переосмислення, розширення первинного лексичного потенціалу. Розглянемо приклади.

Одне з оповідань Є. Гуцала має назву “Євангеліє від Лукії”. Ключове слово *євангеліє* на початку належить негативно оціненому персонажеві Федору Вариводі: – *Сусідка й корову подоїть, і їсти зготує свині, але однаково тривожусь – як там удома, бо чуже завжди чуже... Отаке моє євангеліє, Лукія; – Що не кажи, Лукіє, а живе до живого горнеться, живе про живе думає – ось яке я сповідую євангеліє, а другого нема, щоб я віру поміняв. Отож “кредо” героя – дбати про худобу, жити лише для себе, в цьому полягає його віра, його євангеліє. Героїня відкидає “заземлене” розуміння слова-поняття *євангеліє*, вона пам’ятає нещирі поведінку Федора: – *В тебе, Федоре, завжди було своє євангеліє, це правда, завжди своєму євангелію поклони бив, а в мене євангеліє не таке, у мене інше. Чуєш, Федоре, що воно каже? Воно каже, що не бувати потвоєму; – Ото стільки брехати, стільки лицемірити! В тебе євангеліє своє, а в мене своє, затаєм. Духовне начало, віра в людей, у добро – ось справжнє святе євангеліє; таке розуміння відповідає євангельським настановам.**

На ґрунті ключових слів письменники творять світ образів-символів, що полишають звичні рамки народної символіки й набувають нових художніх барв; у кожного автора – своя система фреймів, до яких він удається у різних текстах, але які, зрештою, дають змогу говорити про організацію нової асоціативної сфери. Скажімо, В. Шевчук підіймає до рівня символу знакову для героя назву *двадцять шість років* – це стільки був на засланні Костомаров, котрому судилося зустрітися потому з коханою жінкою: *Зрештою, зрозумів, що сталося: після такого юнацького спалаху, свідком якого став Чубинський, прийшли до нього двадцять шестеро проминулих років. Відчув їх як живих істот: двадцять шестеро братів, що один за одним входили в його порожнє мешкання. Були одягнені в однакового крою одягу й мали однакові обличчя, але не були однолітками. Розташувалися у його кімнаті чолом уздовж стін і заповнили її всю. Дивився сумно й хотів кожного впізнати...*

Але вони всі, двадцять шестеро його подоб, раптом змішалися поміж собою. І далі: Покинув там усіх двадцять шестеро братів і здобув натомість холодний і розважний спокій – оту з останніх своїх облуд. Навіть озирнувся: чи не йшли за ним ті двадцять шестеро? (“Освітлена сонцем кімната”).

Ознаки символізації щодо *двадцяти шестеро*х доволі виразні. Вони містично здатні перевтілюватися: з *років* на *братів*, із *братів*

на *подоб* героєві; мають здатність оживлюватись (*живі істоти*) й діють як люди (*прийшли, входили, розташувались колом, змішалися поміж собою, не йшли за ним*); вони матеріалізуються (*одягнені в однакового крою одягу, мали однакові обличчя*).

Ступінь символізації слова-образу може бути неоднаковим, часом виявляється лише за контекстом, скріпленням складним асоціативно-метафоричним зв'язком. Скажімо, в тексті М. Вінграновського бойовий *літак* починає орати землю (в повоєнний час не залишилося в селі ні трактора, ні коней): *Семеро плугів, запряжених в дядьків Петрів літак, стояли на березневому, давно не браному полі... Дядько Петро завів літак. Літак завівся. Пометнувся трохи мотором, але завівся на очах Микольчиного тата і всіх людей. Його колеса відразу намацали землю і пішки по ній, а за ними пішли й плуги ("Первінка")*. *Літак* стає знаряддям оранки й посіву, і самий цей факт лягає в підґрунтя символічному осмисленню: він виконує смислотвірну функцію: стає носієм мирного життя за принципом "перекуємо меч на орала".

М. Вінграновський удається до засобів творення гумористичного ефекту; конотації глузливості забезпечені доволі м'якими, ненав'язливими засобами; це обігрування слів, організація мовленнєвих ситуацій, у яких оцінювання дій героїв супроводжується посмішкою тощо. Наведемо приклади: *В стайні биндою з*

Галиного парашута я перев'язав Мухачу око, і він став схожий на німецького офіцера. Офіцер в сумирному колі трьох корів, – вся наша колгоспна череда, – жував в яслах кукурудзяні переїди і докірливо дивився на мене, мовляв, куди ти мене завів і як мені далі жити? (“Кінь на вечірній горі”). В основу творення мовно-естетичного ефекту покладено уподібнення коня до німецького офіцера; із метою досягнення гумористичної тональності письменник переносить назву із доволі-таки дотепного порівняння на назву самої тварини – офіцер; глузливо сприймається те, що цей “офіцер” у колі трьох корів та ще й жує переїди; а завершує структуру гумористичного контексту те, що кінь обмірковує “філософську” проблему: як мені жити далі? (якщо він – офіцер, то має підстави думати).

Інший приклад: *Над розкраяними кавунами підвівся незнайомий мені чоловік і простягнув руку: – Дід Василь. А по-вуличному – Гугенот. А це мої кавуни. Я – сторож на баштані. І далі: Коли ми з дідом Гугенотом вийшли до його коня, – на коні сидів півень і кукурікав, наче сказився... (“У глибині дощів”).* Прізвисько діда Василя Гугенот (без пояснень мотивації) викликає ефект гумористичності на тлі таких позначень, як кавуни, кінь, півень.

Ознакою стильової манери Є. Гуцала є послідовне звернення до народнопоетичних джерел; в арсеналі його творчого доробку – своєрідне опрацювання мотивів народної пісні й

думи; зрештою, окремий жанр його творів, що лягає в основу й їхніх назв, – пісня (“Пісня про мить”, “Пісня про Високі Гори”, “Пісня про Максима” та інші). Стилiстичний ряд у такої пісні не імітує народнопоетичний текст, а, спираючись на нього, творить своєрідний симбіоз переспіву з його мовними прикметами, які зазнають лише опосередкованого впливу пісенного матеріалу. Розглянемо текст “Пісні про три дуби”:

*На золотому руні твоєї свідомості ростуть **три дуби**. З тієї незапам’ятної пори, коли все було вперше: і побачена в небі вечірня зоря, і пучечок весняних пролісків, і смак житнього хліба в роті, і духмяні пахощі свіжоздоєного молока. Вперше тоді була материнська ласка, ворожба людського погляду, чар **пісні**. Ідеться не стільки про відомі з народних джерел **три дуби**, відкладені у свідомості хлопчика на ґрунті тієї ж таки **пісні**, скільки про дійсно існуючі дерева: – *До сестри світ не близький, за **трьома дубами**, – гойдала головою, наче маківкою на вітрі, – за **трьома дубами** живе. І далі: У колгосп їздив, що за **трьома дубами** ставали на нічліг. У хлопчика виникає запитання: *Де ж ті **три дуби**? Де ж ті **три дуби**, до яких ведуть усі дороги?*; уявні **три дуби** довгий час залишаються ледве не фантомом, *idea fiks*.**

Побудова діалогічного мовлення в текстах Є. Гуцала й М. Вінграновського зазвичай не ускладнена, кожна репліка небагатослівна;

індивідуалізація партій персонажів не вельми виразна, в них рідко коли відбито специфічні риси вдачі, освітні, культурні уподобання героїв; майже не зустрічаються діалектні слова, сленгові вислови, професіоналізми, ненормативна лексика. Порівняйте:

– Діду, а ви не боїтесь?

– Кого?

– Копати могилу? І що воно у ній?

Золото?

– Золото. З хвостиком.

– З яким хвостиком?

– Золотим.

– Не смійтесь, діду, бо я тепер скажу батькові, що ви з мене смієтесь!

(М. Вінграновський. “Первінка”).

– Мамо, – допитуєшся, – а як іти до Псярівки?

– Пощо тобі Псярівка?

– Та... знати хочу. Може, доведеться колись піти.

– Як доведеться, вдвох підемо – ось і взнаєш.

– Ну, через поле, далі в ліс... А лісом як?

– Лісом краще самому не ходити ... А чого ти збираєшся до Псярівки?

– Чи не до Василянки? (Є. Гуцало. “У гаї сонце зацвіло”).

У мовностилістичному сенсі подібні розмовні пасажі маловиразні.

Розмовно-просторічні слова, знижена лексика у діалогічному мовленні засвідчують швидше емоційний стан, почуттєву ситуацію, аніж особливості мовної характеристики персонажів. Порівняйте:

– *А чого це ви босі? От горе!*

– *Босий, ноги набив. А що, – я глянув на Андрійка, – оце хуркало, як прийшло, так і отак-о?*

– *Отак-о.*

– *Спить, і все?*

(М. Вінграновський. “У глибині дощів”)

(Йдеться про хлопчика, тому всі ці *от горе, оце хуркало, отак-о* – засоби вираження конотацій доброзичливості, співчуття натомленій дитині).

Монологи героїв, зокрема у творах Є. Гуцала й М. Вінграновського, літературно відпрацьовані, індивідуалізація мовлення має обмеження; виявляє себе в орієнтації на передачу змісту сказаного, а не на “розцвічування” очевидного. Порівняйте: – *Діти славно живуть, нема чого обижатись. Кирило майстер на спиртозаводі, мелясу чи барду завжди дістане. Василь у Києві на хлібозаводі ще від самої війни як робив, то й робить, Антон у депо в Жмеринці, щороку має безплатний проїзд куди захочу. Літом або восени, дивись, і навідається*

котресь, привезе гостинці. Василь оце костюм справив мені, Кирило свої черевики віддав, щоб доношував, ще гарні (Є. Гуцало. “Євангеліє від Лукії”). Попри унормовану мову, монолог героя в стилі міщанського самовдоволення засвідчує його негативну характеристику (не без конотацій гумористичності; пор.: щоб доношував).

Розгорнуті багаторівневі побудови В. Шевчука, наповнені інформацією, супровідними коментарями, вимагають вставлених ремарок, додаткових пояснень, що знову-таки дає підстави розглядати побудову як таку, що містить принаймні частково завершену оповідь. Порівняйте: *Наступного дня, після того, як у містечку Макмугл спалили подружжя Ліпсів разом з їхньою служницею (Луїза також не хотіла признаватися у відьомстві, і їй кілька разів натягали іспанського чобота й підвішували до стелі, лишаючи висіти годинами, їй також обпалили на тілі волосся і голкою вимацали кілька плям диявола; зрештою призналася й вона), патер Йоаган Шпінглер з компанією виїжджав із містечка в цілком добромум гуморі (частка з конфіскованого майна Ліпсів була поважна) у свій упередній шлях, а точніше, до міста Меци, де на нього чекала незавершена справа тієї жінки, за якою упадав Агріппа фон Нетесгейм (В. Шевчук. “Диявол, який є (Сота відьма)”)*. Речення складається із двох частин: перша передає попередні дії, переказ того, що вже відбулося, друга – подальші через якийсь

час; уміщені у вставлених текстах пояснення зроблені начебто тим-таки пастором і певною мірою складають невласне пряму мову.

Порівняйте синтаксично ускладнений текст М. Вінграновського: *Скандинави – сюди, американці – туди, поляки, так ті, наче не могли наговоритися у себе вдома; картузи, парасолі, просто так лисини і чуби, чорні, застебнуті на всі гудзики костюми командировочних, розпуклі корзини з квітами прикиївських торговок, екскурсійні потоки школярів з бубликами і морозивом в непомитих руках – бо ніде! – хтось заблудився – кричить-шукає, той кричить – земляка впізнав, проитовхується до нього, футбольні болільники прокладають дорогу “грудью”, малеча кричить – виховательку загубили, вихователька кричить – їх загубила, жінка чоловіка лає: горіхи на асфальт розсипав – гостинця ж везли!* (“У глибині дощів”). Речення складається із багатьох доволі незалежних частин, у яких спостерігаються розмовні елементи (*скандинави – сюди, американці – туди; поляки, так ті*); текст сповнений вставленими компонентами (*бо ніде*), невласне прямою мовою (*горіхи на асфальт розсипав – гостинця ж везли*), інтонаційними перепадами.

Організація Шевчукового тексту зазвичай будується на зважених лінгвокогнітивних засадах: це логічно вивірені переходи від однієї думки до іншої, зі збереженням принципу послідовності, інтонаційний ряд більш уповільнений, без спроб ритмізувати виклад, але з пе-

редбаченим нагнітанням високої тональності та її закономірним завершенням. Порівняйте: *І він з-перед очей моїх раптом зник. Почав робитися прозорий, спершу спрозорила його одежа, постав перед моїм зором зовсім голий. Потім спрозорили його руки й тулуб і залишалася висіти в повітрі сама голова. По тому залишилися його мідні очі, самі очі, що стояли в повітрі, тремтіли й мінилися, пострибували й палали мідним полум'ям. Після того одне й друге око почало набухати, розростатися – і раптом розірвалися, вибухнувши із сухим тріском, від чого я на момент осліп. Коли ж Господь повернув мені зір, я стояв, прихилившись до стосу дощок, і важко віддихав* (В. Шевчук. “Початок жаху”). Уривок побудований за принципом класичного періоду: йде послідовне перерахування перетворень: спочатку зник, почав робитися прозорий, постав голий, потім спрозорили його руки й тулуб, по тому залишилися його мідні очі, після того одне й друге око почало набухати; далі наводиться результат – раптом розірвалися, герой осліп, Господь повернув зір.

Синтаксичні побудови М. Вінграновського зазвичай компактні, з розбиванням фрагмента тексту на окремі речення; зв'язок між ними передовсім безсполучниковий, логічна послідовність думки досягається відтворенням самого динамізму дійства. Порівняймо: *Вечоріло. Сіре повітря між вечором і ніччю текло собі яром до лісу, і в такому повітрі над Сашком летіла*

чи то сорока, чи інший хтось. Сашко поплентався до лісу по портфель. Поминув сосняк, пішов дубиною; в дубині вечеряли дятли, наїдаючись, видно, на зиму. Ще по дорозі провів рукою по ліщині, намацав горішок, кинув на зуби: горішок сухо стрельнув під зубами; гойднувся листок на березі, наче подумав, надати йому сьогодні чи почекати краще до завтра (“Сіроманець”). Цілісність тексту підтримується, поперше, органічним поєднанням позначень одного лексико-семантичного ряду (*сіре повітря текло собі яром до лісу, в такому повітрі летіла птаха; Сашко поплентався до лісу; провів рукою по ліщині, намацав горішок; гойднувся листок на березі*); по-друге, ланцюжком дієслів активної дії (*поплентався, поминув, пішов, провів рукою, намацав, кинув*); по-третє, єдністю смислового місця й часу дії (повернення до попередньої дії (*ще по дорозі*) не порушує концептуалізацію, сюжетну насиченість подій).

Прозаїчні тексти відкривають перспективи творення образу кожного автора. Вже сама манера вести оповідь від першої особи, властива ідіостилю М. Вінграновського, дає змогу відстежувати емоційно-асоціативний характер його мовомислення. Образ цього автора – уважного до переживань, почуттів героїв, співчутливого до перипетій їхнього життя – відповідає ролі наратора [див.: Ткачук 2002: 84], що нерідко бере участь у подіях, якщо й не впливаючи на їхній хід, то принаймні висловлюючи щодо них своє ставлення. Порівняйте,

наприклад, розповідь про зустрінуту автором-кінорежисером жінку на роль героїні фільму: *Та, що снилась мені, та мальована мною на сторінках режисерського сценарію, в блокнотах, на клаптях паперу... Треба ж було природі в дійсності сотворити для мого фільму такі ідеально точні риси – випадок? Випадок. – Іди-но сюди ближче, ближче... – прошепотів я і відступив за газетний кіоск (“У глибині дощів”)*.

В опоетизованих текстах Є. Гуцало виступає як ліричний герой, який є водночас і учасником подій, і спостерігачем, захоплений пережитим. Наприклад: *Й нині я, сам ідучи по вчорашніх слідах, яких немає, мовби знову хочу почути твій голос, але в молочному повітрі й поруку-натяку, який би нагадував учорашнє видіння (“Голос чується”)*. Письменник нерідко згадує своє дитинство, вважає свої спогади типовими для сільських хлопчаків і вдається до узагальнюваного називання героя *ти*: *Давно минув той час, коли ти бігав по саду із хлопцями, заглядав у криниці, шукаючи найглибшу, кричав у їхні душі, в їхню безодню, в їхню таємницю, прислухаючись до тих нерозумних і бентежних у своїй нерозумності відповідей, що давали криниці (“У гаї сонце зацвіло”)*.

В. Шевчук відсторонений від зображуваних подій як наратор-свідок. У тих текстах, де оповідь ведеться від першої особи, її частіше не можна ідентифікувати з постаттю автора; пор.: *Мені захотілося, як це радив святий Дмитро Топтало, нічого не ховаючи, оповісти*

отцеві Іларіону, мудрому і прихильному до мене чоловікові, що зі мною сьогодні сподіялося, але не міг розтулити рота... (“Початок жаху”). У передачі наближених до автобіографічних розповідей героїв автор постає як зважена, розсудлива особистість.

3.3. Модерні тексти: Юрій Андрухович і Оксана Забужко

Ідіостильове зближення творчого доробку Юрія Андруховича й Оксани Забужко на тлі осмислення процесів в українській модерній прозі й поезії останніх десятиліть закономірне: це письменники одного покоління, однієї так званої “четвертої хвилі” в національному мистецтві, обидва активно відгукуються на події сучасного життя, мають спільного читача, переважно молодого. Водночас – попри зовнішню подібність письменницької манери – їхній мовостиль виокремлюється рисами своєрідного текстотворення, неповторності інтонації, зрештою, самим набором мовно-естетичних засобів.

Одна зі знакових прикмет мовостилю обох письменників – висловлення позиції щодо зображуваних явищ, коли наратор постає або як учасник подій, або принаймні як їх небайдужий свідок [див: Ткачук 2002: 83–86]. Завдяки доволі прозорій авторській зацікавленості в долях діючих осіб текст набуває конотацій відвертості, щирості, сповідальності; посилюють-

ся аксіологічні аспекти: прямо чи опосередковано автор оцінює дії, що відбуваються з персонажами. Суб'єктивно-об'єктивний погляд стає визначальним, нерідко відверто репрезентованим у тексті.

Порівняйте, скажімо, у текстах Ю. Андруховича: *Щось подібне – чи так мені лише здається?* – знаходимо в одному з листів Райнера Марії Рільке... (“Дванадцять обручів”) (присутні конотації невпевненості в авторському твердженні); *Я хотів би, щоб ці гіркі і чудові слова стали епіграфом до мого подальшого викладу...* (“Перверзія”) (фіксовані конотації оцінності висловленого в тексті); у текстах О. Забужко: *Леді й джентльмени, я вже бачу той змуджений вираз, що малюється на ваших обличчях, ви вже поставили діагноз, *severa psychological problems* з обох сторін...* (“Польові дослідження з українського сексу”) (посилені конотації співвіднесення з позицією читачів).

Улюблений прийом, до якого вдаються обидва автори, – ведення оповіді від імені першої особи, що дає змогу шляхом внутрішнього монологу ефективніше показати обличчя героя зсередини. За фігурою я в тексті необов'язково постає сам автор; скажімо, в романі Ю. Андруховича “Перверзія” розмову веде негативний персонаж – Стас Перфецький, але час від часу в цьому ж таки тексті першою особою стає оповідач; відділяти одного від одного, за задумом автора, недоцільно. Порівняйте: *Я, однак,*

*дещо захопився, адже мав би розповідати про свою країну. Так от, серед іншого, що відшукав я в отому потаємному пристанищі, була грубезна саморобна книжка, списана від руки на понад семиста аркушах паперу... (виділене речення передає пряму мову автора тексту). Порівняйте також: **А я, кохане моє читальництво**, на цім повчальнім моменті (ще заки гостесси не повели панів присутніх **та й мене так само до танцю**) своє понадмірно докладне справоздання завершити (“Перверзія”) (звернення до читальництва, позначення участі автора в танцях – свідчення переходу голосу я до автора).*

Написаний від імені першої особи роман О. Забужко “Польові дослідження...” сприймається читачем як відверта розповідь автора про саму себе, з викладом власних думок, інтимних подробиць свого життя тощо, що надає розповіді конотацій повної відкритості, словесного “оголення”; водночас не виключено, що оповідь письменниці – переплетення дійсно реального й вигаданого, доданого заради мовно-естетичного ефекту. Порівняйте, скажімо, ініціальні слова роману: *Ще не сьогодні, каже вона собі і як продовження в цьому ж таки контексті: ... **ти** все це все добро мала б, сяючи журнальною усмішкою, з кухні подавати...; ... коли **ти** сюди вселилася...; ... чесніше одразу здати карти – не гравець із мене й зараз, далі буде ще хреновіше; просвітку не видно, а сили*

вже не ті; не дівочка (останні слова – самооцінка у широкому розумінні).

Суб'єктивізм як концептний принцип викладу підтримується численними публіцистичними ремінісценціями широкої проблематики, більш або менш пов'язаними з основним змістом, обернутими в бік відтворення української дійсності минулих часів і сьогодення. Інколи важко відділити стильову манеру численних публіцистичних есе обох авторів і фрагментів їхніх художніх творів; подібний виклад перетворюється в політичний дискурс, що зазнає впливу засобів масової інформації.

Тексти обох авторів наповнені численними посиланнями на політичні події, характеристиками відомих діячів зазвичай із оцінними коментарями: *...хай сам спробує, день потренувавшись, вимовити “президент Кучма сьогодні зустрівся з прем'єр-міністром” так, щоб це пролунало сердечно і навіть повіяло хатнім теплом* (О. Забужко. “Я, Мілена”). В художні тексти без обмежень входить суспільно-політична, соціально-економічна лексика, не без включення специфічних термінів. Порівняйте: *Трансильванія взагалі пахла нафтою, та й усе на світі пахло нею. Сигішоара, Тимішоара* – обидві назви здались йому схожими на заклинання (Ю. Андрухович. “Дванадцять обручів”) і под. Порівняйте текст з оцінкою історичних подій 91-го року: *стала молитися... вдруге, стид згадати, – за незалежність, тоді, 24-го серпня дев'яносто першого року, коли все*

вирішували години, як воно зазвичай і водиться в житті людей і народів... (“Польові дослідження...”), де слово *молитися* якнайповніше передає внутрішній стан автора.

Вплив есеїстики обох авторів позначився на введенні в художні тексти доволі поширених історичних паралелей; їхній мовностилістичний зв'язок з основною сюжетною лінією доволі умовний, не викликаний безпосередніми художніми потребами. Однак такі фрагменти тексту, в манері викладу яких чимало елементів науково-популярного стилю, загалом сприймаються як важливі для розкриття Я-концепції автора.

Характеристичний у цьому сенсі розлогий опис у “Перверзії” країни, з якої я примандрував, отож України. Починається оповідь здалека: *Якісь загадкові автостопа і справді вирощували на ній хліб та обробляли метали вже три-чотири тисячоліття тому; досі згадуються пам'ятки писемності давніх віків, аж до визнання: змушений визнати в собі – менше чи більше – тавра і невра, савдарата і тісала-та, бастарна і вандала, андрофага і печеніга, можливо, ще когось, цигана, жида, поляка і цілком не виключено, що довгана* (попри конотації іронічності, текст містить виклад історичних даних).

У текстах О. Забужко ремінісценції на історико-культурологічну тематику менш опуклі, але більш органічно включені в контексти, викликані, наприклад, прагненням у такий спосіб

схарактеризувати персонажа. Скажімо, для творення образу негативного героя автор укладає в його розповідь неправдиву інформацію: ... *аж відмінник видав усе, що знав, – і про УНР, і про еміграцію (слухала вже не сумніваючись, хто перед нею, солодко обмираючи од близької небезпеки)...* (звернімо увагу на оцінні позначення: *близької небезпеки*).

В описах давнини й сучасності нерідко звучать саркастично-глузливі ноти, з'являються елементи фейлетонного жанру; з подібних оцінних прикмет постає образ автора – людини ерудованої, освіченої, небайдужого спостерігача за подіями, котрому болять суспільні негаразди, недолугість учинків. Прикметні в цьому сенсі сатиричні посилення Ю. Андруховича на висловлення офіційного діяча: ... *його нація нараховує мало не десять тисяч років, ... українці мають безпосередній зв'язок з космічними силами добра й за формою черепів та надбрівних дуг є досить близькими до еталонного арійського зразка...* (“Дванадцять обручів”); пор. виконані в тональності політичної заангажованості судження О. Забужко: ... *сперечалися за Донцова, та зрозумійте ж ви, панство, це не антисемітизм – це рев пораненого звіра...* (“Польові дослідження...”) (у підтексті оцінювання ідеологічних засад національно-визвольного руху 40-х років ХХ ст.).

По-різному відбитий у текстах національно-культурний колорит. В описах Ю. Андруховича помітні художні деталі, що характери-

зують життя галичан; пор., скажімо, опосередковане найменування присутню на концерті *вишивану публіку* (йдеться про мешканців Західної України) (“Дванадцять обручів”). О. Забужко тяжіє до зображення узагальнених *хаток* (він казав – *наша хатка, і її заповняло при тому теплом внутрішнього усміху*, “Польові дослідження...”); коли письменниця звертається до відтворення прикмет українського села, її опис доволі одноманітний: *вздвож темних шибок раз по раз тривожно шуркотіли вниз зі стріхи, ніби чиясь хода, обважнілі пластовні сипкого снігу; і кожен у хаті, здригаючись, обертася на той звук* (“Казка про калинову сопілку”).

Прикметна ознака письменницького мово-стилю – численні обігрування біблійних мотивів із відсиланням до тексту “Святого Письма” й коментарями до них з боку або авторів, або персонажів. Скажімо, в “Казці про калинову сопілку” О. Забужко подано біблійну паралель до сюжетної лінії про сестровбивство і з’являються образи Каїна й Авеля, попри те, що інтерпретація відомої історії братовбивства подана в устами неосвіченого селянина: “*То брат брата підняв на вила, два брата було, Каїн і Абель, от Бог їх і поставив угорі над землею, щоб люди бачили й не забували гріха*”; з наївної розповіді зростає не висловлена остаточно, але багатозначна метафора. Як розгорнутий образ сприймаються слова, присвячені загиблим і живим: “*Каїне, Каїне, де твій брат?*” / (Справді,

а де-то він?..) / **“Кайне, Кайне, хто ж ти тепер – / Без Авеля, брата свого?”** (О. Забужко. “Самогубче дерево”).

Письменники схильні вводити в прозову тканину авторські розмірковування щодо тих чи тих літературних творів; такі фрагменти лише опосередковано пов’язані з основним змістом. Порівняймо, скажімо, сатиричне тлумачення “української класики”: *Таким чином, “Кайдашева сім’я” в його версії поставала романом про розбірки всередині мафійного угруповання, різночинні семінаристи у “Хмарах” до дрижаків і глюків обкурювалися привезеною з цукроварень Півдня анашею, а “Коні не винні” закінчувалися сценою групового звалтування ліберального поміщика Аркадія Петровича Малини... і т. д. (“Дванадцять обручів”)* (звернімо увагу на глузливі визначення *розбірки, мафійне угруповання, до дрижаків і глюків, групове звалтування*).

Не обминають автори художніх текстів і різнобічних уключень роздумів на абстрактні теми (що особливо помітно в посиланнях філософа за фахом О. Забужко). Ці фрагменти тексту подані як суб’єктивні міркування з елементами розмовного мовлення: *Леді й джентльмени, problems – це те, на розв’язання чого існують правила. Але якраз правил ми й не знаємо, знаємо тільки чотири арифметичні дії, і сунемося з ними, пихаті недолуки, в провальні пещери невідомих і гаданих величин, і ґрунт випорскує нам з-під стін, і луна гоготить* обва-

лом... (“Полюві дослідження...”) (пор. знижувальну лексику – *сунемося, пихаті недоуки, випорскує, гоготить*).

Тексти обох авторів пройняті духом інтелектуалізму, що позначилося на наявності численних посилань на історичних і культурних діячів, філософів, письменників, художників і т. д. (часом такі посилання сприймаються як демонстрація авторської освіченості, бо власне художньої потреби в них може не бути). У мові героїв такі інтродукції засвідчують їхню культурну навченість.

Розглянемо, скажімо, в тексті *Або так само Ви можете захотіти щось повідомити про Достоевського, Горькі, Булгакова, Сахарова та інших Ваших письменників – це буде о’кей* (“Перверзія”) (це звернення до українця, що мав розповідати про чужинських діячів). В іншому випадку іронічне звернення до таких імен, як *Каналетто, Канареджо, Караваджо*, пояснено тим, що можна було просто вимовляти вголос ці імена, ці поняття, ці назви, – безумовно в такий спосіб цілком реально досягти нірвани чи бодай просвітлення (там само).

З іншого боку, перерахування в “не-романі” Ю. Андруховича “Таємниця” численних авторів, твори яких читав оповідач: *від роману до роману – Меріме, Флобер, Мопассан, Франс, блокбастери типу Еразма, Сервантеса і Рабле*, далі названий *Гоцці, Гофман*, філософ *Соловйов*, навряд чи можна вважати стилістично виправданим. Для О. Забужко посилання

на прізвища відомих діячів культури, передо-
всім письменників, набувають підвищеної діє-
вості й супроводжуються оцінними характе-
ристиками; пор.: ... *стояли дві, прикриті зворуш-
ливо голубенькими пледиками койки, над ними
висіли якісь похабнуваті літографії, – “Куп-
рін! Чистий тобі Купрін!” – зареготала вона,
попри фізичну втому... (“Польові досліджен-
ня...”)* (з конотацією зневаги); ... *виявилася
п’ятою, хто випозичив “Бріфінг із сходження
в пекло” Доріс Лессінг... (там само) (з конота-
цією оцінювання).*

Тексти обох авторів насичені посиланнями
на чужі висловлення; часом це пряме циту-
вання, часом – переказ змісту цитати із зазна-
ченням автора, часом – наведення чиєїсь дум-
ки з розрахунку на обізнаність читача. Такі ін-
тертекстові включення – властивість мовомис-
лення, в якому чуже мовлення стає елементом
власного дискурсу. Природно, скажімо, що в
оповіді про Антонича Ю. Андруховича вводить
цитати з його віршових рядків: *“Прийми,
прийми в свій дім мандрівця вічного й бурлаку,
// прийми, прийми поета бунту, розкоші й
розпуки”, – звертається Антонич до Госпо-
даря Закладу... (“Дванадцять обручів”)*. Наво-
дяться також стандартизовані звороти, зафіксо-
вані ще в часи тоталітаризму: *Ніщо не забу-
то? Ніхто не забутий, відгукнулося, а точні-
ше, відгавкнулося в ньому далеке піонерське
дитинство... (там само) (з конотацією сар-
казму).*

У “Полевих дослідженнях...” літературні ремінісценції займають неабияке місце; це, скажімо, цитування висловлень “розстриженого Аввакума” з коментарем *східний фаталізм*; порівняння з Гоголівським образом: *суцільна цитата з фольклору, жива ілюстрація до “Ночі перед Різдом”*; саркастичне посилення на слова *вождя народів: ... якби ти, якимось дивом, устругнула в цій мові що-небудь “посильнее “Фауста” Гете”*, як висловлювався один знаний в історії літературний критик.

Інтертекстові алюзії наших письменників ускладнені, часом зашифровані, не завжди простежувані; інколи це лише натяк, мотив, що на нього спирається автор. Можливі ситуації зіткнення думок і положень, заперечення висловленого іншими; за таких умов текстові прецеденти стають свідомо завуальовані, приховані. Порівняйте, скажімо, поетичну розповідь О. Забужко про лісові пожежі на Середземномор’ї, побудовану на асоціаціях зі “Словом о полку Ігоревім”: ... *А ти за шеломянем. І між нами / Дрижать легкі моря, посічені човнами, / Й пориті літаками небеса. І далі: І перейшовши мертвим буреломом, / Не зачерпнути байкерським шоломом / Із моря, як із Дону – н’яний князь... / І суне галич хмарою з-за Дону, / Й поверх пожегару гучно кличе див (“Середземноморське літо – 2003”)*. Асоціативний зв’язок описуваних подій доволі відносний; посилення на *байкерські шоломи* видаються необґрунтованим ланцюжком для поєднання

віддалених країн і епох. Порівняйте більш прозорі інтертекстові переспіви: *Знову Гамлет навчає акторів. / У Гамлета лисина і черевце. / Офелія курить, сховавшись на хорах... / а Клавдій сміється, бо Клавдій живий – / а Гамлет все ставить свою “мишоловку”* (О. Забужко. “Офелія і “мишоловка”).

Як продовження стильової лінії на “вільне” поводження з текстом, що робить припустимим включення в нього неоднорідних мовленнєвих утворень, сприймається дискурсивне тло віршових елементів різної протяженості й різного призначення. Внаслідок загальної “розкутості” викладу такі вираження сприймаються як органічні, потрібні як аргументи, доказова база інших позасюжетних посилянь. У текстах О. Забужко поетичні рядки її авторства становлять продовження емоційно насичених “інвектив”, уводять читача у сферу відчуттів, що вимагають, на думку письменниці, втілення саме в поетичній формі. Порівняйте: *З чим вас, де-вушка, й поздравляю. “Розпукнуте дерево в голім ряду – / Куди ж ти, дурненьке, спішило? / Ще й землю розкислу, безживно-руду / Пістрява трава не замишила, / Ще вітер весняний чайться, як миш, / Під віттям, насторченим в мітли, – / А ти вже зітхаєш, а ти вже бришиш / Клейким ряботинням на світлі...”* – спершу був цей вірш, також недописаний – а слабо було дописати, до кінця додумати – слабо? (далі наводяться пояснення: вірші, вони тільки передбачають, чи, чого доброго, **вितво-**

рюють нам майбутнє і т. д. (“Польові дослідження...”), що засвідчує властивість письменниці осмислювати події і явища через віршову мову.

Обидва автори залишаються письменниками міської культури, міського мовлення, що віддаляє їх від творчої манери “народницького” напрямку, частково й від переважно “селянської” сучасної літературної традиції. Місто з усіма його зовнішніми прикметами (вулицями, будинками, транспортом, магазинами, кафе, ресторанами тощо) знаходить своє втілення в узагальненому слові-образі *місто* й у його оцінних характеристиках; пор.: *місто як сузір'я* (Ю. Андрухович). Порівняйте: *Десь поміж двадцятими, поміж тридцятими, / поміж дахами, балконами й вивісками, / В надвечірнім затемненні сніжного міста, / снується танго безпритульне...* (Ю. Андрухович).

Водночас відчутний потяг авторів “прив’язати” *місто* як символ, місто як фантом, свого роду вияв фентезі до його конкретного місцезнаходження – Києва, Львова, Івано-Франківська, Праги, Мюнхена, Венеції, Нью-Йорка. В текстах Ю. Андруховича, дія яких відбувається у Львові, чимало захоплюваних слів на адресу не лише його “європейського” вигляду, а й його духовності, притягальної сили, аури. Порівняйте: *Бо насправді ніщо не притягувало його з такою жорстокою й невідоротною силою, як Львів; Зауважимо побіжно, що саме цей Львів багато в чому визначав Антоничеву*

життєву поведінку... (“Дванадцять обручів”) (слова *про жорстоку й невідворотну силу, життєву позицію* виводять образ Львова за межі реалістичного).

У текстах О. Забужко Київ постає не лише як місце проживання, а і як життєвий простір, без якого автор не мислить свого існування; пор.: *Треба встати й обійти круг огорожі, зараз я встану й обійду круг огорожі, і тоді байдуже буде, повертатися до Києва чи ні, я можу оселитися й тут, у цьому містечку... (“Шукаючи собору”)*. Порівняйте в проєкціях на Київ минулих часів: *У світі, найбільш реальнім з усіх можливих, / – у такому самому Києві, тільки трохи інакшим / (всі знайомі кав’ярні – на другому боці вулиць, / рух екіпажів і авт тече в супротивну сторону)... (“Задзеркалля: пані Мержинська”)*.

У лексичному багатоголоссі обох авторів помітними стають ключові слова, навколо яких групується низка пов’язаних із ними найменувань; відтак вишуковується словесний ряд, що відбиває один із мотивів оповіді. Скажімо, сутнісним домінантним позначенням у “Польових дослідженнях...” стає слово-поняття *мова*, до якого тяжіють назви *нація, народ, слово, Україна*; пор.: *... звучиш у дзвінкій, приголомшеній тиші: мова, дарма що незрозуміло, на очах у публіки стяглося довкола тебе в прозору мінливо-рятючу, немов із рідкого шкла виплавлювану, кулю, всередині якої, це вони бачили, чинилась якась ворожба...; дім твій – мова, яку до пут-*

тя хіба ще скількасот душ на цілм світі й знає; пор. у поетичному тексті О. Забужко: *Мої предки були народом – / тим народом, якого нема; ... пронесли слово / І внизли в легені мої і под.* Не обминула О. Забужко й концептно важливі для неї ключові слова *секс*, *блуд*, що на сторінках роману стають словами-викликами, словами-жупелями: *І з тої хвилини їх напав блуд і под.*, що забезпечують іронічно-глузливу тональність оповіді: пор.: *... ви вже поставили подумки діагноз, severe psychological problems з обох сторін – націонал-мазохістка (хоча з таким діагнозом ви, напевно, не знайомі...) й аутичний маніяк...*

Через текст Андруховича проходить ключове слова-образ *карнавал* як свідчення зворотного боку життя, прикриття його масками. Скажімо, в романі “Перверзія” слово *карнавал* і похідні від нього входять у художній дискурс, визначений місцем подій – Венецією; посилення на “карнавалізм” дає змогу вводити сцени химерних вчинків, примхливих балаганних дій. Порівняйте: *Це сталося зі мною позавчора, 3 березня, великопісної середи, першого дня по закінченні карнавалу; ... у кожній кімнаті сиділо на килимах, тапчанах і просто на підлозі повно перебиранців, анахронічних карнавальних гуляк*; як іронічне узагальнення звучать слова: *Карнавал мусить тривати далі, інакше йому може стати кінець!* (“Перверзія”).

Як прикмета карнавальних масок сприймається ім’я героя *Стас Перфецький* та його чис-

ленні перевтілення: *Він мав безліч облич і безліч імен із перерахуванням чудернацьких прізвиськ: Йона Риб, Карп Любанський, Сом Рахманський, Сильний Перець, Антипод, Бімбер Бібанус, П'єр Долинський, Камель Манхмаль, Йоган Кочан; Глюк, Блюм, Врубль, Штрудль.* Елементи гри, маскараду виявляють себе у зображеннях замаскованих осіб: *кілька типів з оленячими і бичачими рогами на головах і под.*

Обидва автори творять фантастичні образи, що стають персонажами творів, посуваючи на другий план “реальних” героїв; мовомислення відтворює елементи підсвідомого, з’являються ознаки закодованого, частково зашифрованого письма. Модерні письменники вдаються до випробуваною літературною традицією прийому введення в текст образів-масок, образів-ляльок, відтак іде творення ілюзійного, сфантазованого світу. Практика поєднання засобів відображення, з одного боку, реального життя з подробицями, що “заземлюють”, часом вульгаризують виклад, з другого, – неправдоподібних дій і вчинків, образів-примар особливо показова для бурлескно-ігрової манери Ю. Андруховича.

Скажімо, “улюбленими” постатями, що наче переслідують уяву Андруховича-поета, є екзотичні звірі різного гатунку у вигляді образів-потвор. “Героями” вірша “Підземне зоо” стають *тритони, дельфіни, міноги, мурени, сирени, восьминоги; леви, зебри, антилопи, коні, крокодили, мавпи, папуги, мухи і т. д.* – ушент заповнений звіринець, який, за волею автора,

розміщений *під містом*. Тварини активно діють, *кам'яні дїброви двигтять від них*; але поряд зі звірами живуть люди – дрібні й нікчемні: *розкручується знову копійчане порочне коло вицвілих розваг* (можна зрозуміти, що в такий спосіб розвінчано міщанство); це вже й не справжнє місто – міста вже нема. Підземне *місто* стає образом-примарою, а текст демонструє виклад-гру, виклад-імітацію дійсності. Порівняйте: *Виявляється, під кожним містом є ще одне місто – зі своїми вулицями і площами, зі своїми звичаями й таємницями, зрештою, я давно здогадувався про це...* (“Рекреації”).

Як на перший погляд, цілком реальні події відтворено в оповіданні О. Забужко “Я, Мілена”, де подана історія ведучої телебачення; однак у розповіді чоловік героїні поступово втрачає людські риси, ознаки закодованості з'являються в Мілені, постає образ *Панасоніка: телевізор не лише втручався в їхнє життя, а й жив власним* і т. д.; конотації сатиричного сприймання манії телевізійних програм стають визначальними.

Переплетення зображення реального й ілюзійного знайшло втілення в творених авторами умовно-допустових ситуацій; це можуть бути посилення на побачене уві сні, фантазування про те, що могло б статися, але не сталося, введення уявних образів і т. д. Подібні ремінісценції на тему “могло б бути” представлені по-різному, зокрема й за допомогою оформлення елементами *якби, коли б, би*; пор.: *горлав*

би на всю губу з любові і туги; загриміла б мені в серця музика вар'яцька; мене б охопило пожаданне третє; я схилився б низько, шептав би п'янку; цілував би слід кроку твого тощо (Ю. Андрухович).

Тексти відтворюють ситуації, які могли б трапитись за певних умов, але залишилися нереалізованими; пор.: *Ми могли б все це дивитися з вікна, а тоді б замовили вино в номер, я б одягла рожеву блузку, ту, з летючими рукавами, і ми подалися б оглядати місто, і я б не сиділа зараз на цьому холодному підмурку...* (О. Забужко. “Шукаючи собору”) (намальована картина відбиває прагнення героїні зустрітись з коханим). Порівняйте у переказі сну: *Мене запрошено до якогось приміщення. Я знаю, що зараз туди прийде Вона, ... але Вона не приходить* (“Перверзія”); пор. глузливо-сатиричне заключення щодо віри в сні: *Як переконуємося на цьому прикладі, снам треба вірити, особливо тим із них, де до нас промовляють ангели* (там само).

Метафоричність мовомислення обох авторів виявляє себе у системі образних засобів, що нерідко відтворюють дійсність у свідомо спотвореному вигляді. Як суцільну метафору можна розглядати тексти Андруховичевих “Рекреацій”, “Перверзії” чи “Московіади”. Назву його роману “Дванадцять обручів” можна витлумачити як посилення на образ обруча – штаби, що стискає щось у свої “обійми”; дванадцять запозичено з біблійної символіки; отож

ідеться про тяжкі випробування, яких зазнає творча особистість.

Метафорика обох авторів представлена в поетичних текстах як така, що розриває зв'язок із традиційною тропікою. Порівняйте, скажімо, створений Андруховичем образ екзотичної зелені як вияву хащової стихії, перешкоди, поданої через незвичні асоціації: *Невблаганна зелень як вияву хащової стихії, перешкоди, поданої через незвичні асоціації: Невблаганна зелень зійшла, як мор, / як потоп, як піна, слизька на дотик; Ці рослини горді. Вони наркотик; Ці рослини схожі на хор потвор.* Порівняйте в поезії О. Забужко: *А ще мені жаль, мамо, моєї коштовної крові, / Од якої от-от трісне жил / Запітнілий криштал; Їду збирати / Юність свою – як уламки античної вази, у зниженій тональності: І дні повзуть – неначе пруть тягар: / Твоє життя в період піврозпаду: / Розпався силует – зостався перегар* і под.

Прикметною рисою модерного ідіолекту стає мовностилістична надлишковість, нагромадження однотипних позначень, тематично близьких найменувань, що в своїй сукупності створюють ураження нічим не стриманої мовної “розперзаності”. Це теж “гра в бісер” (за Гессе), гра запрограмована й стилістично відпрацьована, дещо штучна, але така, яка дає підстави визначати її як деформацію стилю. Порівняймо типізовану у цьому сенсі характеристику героя, що складається з численних прикладок, цінність яких у самій їх надлишковості: *батько двох дітей, батько двох моїх ді-*

тей, мій чоловік, Мартофляк Ростислав, схильний до повноти й алкоголю, пияк, волоцюга, люблячий батько, популярний громадський діяч, кандидат у депутати, блискучий співрозмовник, ідеал жінок старшого віку, уважний син, Мартофляк Ростислав, аматор комфорту і гарячих ванн, нічний блукач, ресторанний лев, мрія студенток з музучилища, моя найбільша дитина, егоїст і боягуз, шляхетний лицар, галантний кавалер, ніжний коханець, млявий і самолюбний коханець, нарцистичний коханець, неспроможний коханець, золотий коханець, фантастичний коханець, промінь у моєму тілі, о Мартофляк! (Ю. Андрухович. “Рекреації”) (у доволі суперечливому переліку позитивів і негативів героя привертають увагу численні атрибути, що супроводжують позначення *коханець*).

У текстову тканину Андруховичевих творів ігровий компонент представлений численими пародійно-бурлесковими, іронічними ремінісценціями, алюзійними натяками, анекдотом, хизуванням часом ненормативним словом, що в своїй сукупності створює, зокрема в “Московіаді”, глузливо-саркастичний стиль оповіді. Порівняйте, скажімо, прозорі алюзії на кшталт: *Шумлять платани у гуснучих сутінках, блимають свічки, дзвонять монастирі, співають ідучи дівчата; Справа в іншому – це дім, де розбиваються лоби; обігрування слів: Двері в підземний коридор відхияєш якомога обачніше (а той голос, голос чути навіть сю-*

ди, що за *мана, мана-мана!*); ... робить нашого лірика просто. Таки збаранілим від щастя; зближення непокєднуваних позначень: горілка зробилась *абсолютом*, священною мєтою, небесною валютою, чашею Грааля, алмазами Голконди, золотом світу (“Московіада”).

Прозові тексти обох письменників репрезентовані переважно монологічним мовленням. Якщо Ю. Андрухович удається до діалогу, той нагадує за структурою те ж таки монологічне мовлення, зазвичай зі зниженою тональністю. Порівняйте: – *Я маю на увазі “Мертві авта”, – сказав Артур. – У тридцять п’ятому році, ще коли цей драбадан був новою люксовою суперколісницею, поет Антонич описав одне із своїх чергових видінь. Це мав би бути такий цвинтар, на якому звалено автомобілі (“Дванадцять обручів”).*

О. Забужко віддає перевагу введенню в монологічний текст елементів прямої й невластиве прямої мови з більш-менш помітними рисами розмовного мовлення: *“Знаєш, – натякала, ох як же легкокомисно, раз уночі, – а не треба нам одружуватись!” – Чого? – заляк, як струмок ударений, посеред кухні з недонесеною до плити туркою в руках: золотко моє, хлопчик настрашений! – “А – давай ліпше побратаємось”, – веселилася цілим серцем з його переполоху і він шумно перевів дух: жарт, ну розумієш, жарт!* (“Польові дослідження...”) (вставлені у суцільний монолог елементи пря-

мих висловлень постають як елементи внутрішнього мовлення).

Для синтаксичної організації прозових текстів обох авторів характерна запрограмована деструкція, що “слугує своєрідним маркером “особливості” дискурсу модерної художньої прози” [Кондратенко 2012: 89]. Таке застосування принципу формалізації тексту полягає в зрушенні синтаксичної стабільності; для наших письменників він реалізується з неоднаковою послідовністю. Скажімо, в прозових текстах Ю. Андруховича – попри ігрову манеру викладу – нерідко представлені фрагменти, що відповідають зразкам унормованого синтаксису, нерідко з інтонаціями класичного періоду.

Порівняйте, скажімо: *Усередині гелікоптера теж не надто порозмовляєш, а загальна ситуація стає ще дурнуватишою через те, що вони необачно посідали одні напроти одних (четверо проти чотирьох) і тепер їм залишається дивитися вбік, униз або вертїти головами, вдаючи зацікавленість невибагливим інтер'єром (“Дванадцять обручів”)*, де послідовно названа ситуація, пояснено, як вона склалася, визначено каузативні зв'язки (через те, що вони необачно посідали), поточнено висловлену думку через темпоральне *тепер*, зроблено висновок, як потрібно діяти (*залишається дивитися вбік, униз або вертїти головами...*).

Синтаксична деструкція Андруховичевого дискурсу полягає у загальному переформованості тексту, його смислових трансформаціях

убік несподіваних переходів, порушеній послідовності викладу, закодованій нелогічності відтворюваних подій. Порівняйте: ... деякі розумники навіть пропонують перенести всю цю Венецію в якесь безпечніше і сухіше місце <...>. Пам'ятки, що загинуть у цих брудних водах, мовляв, дорожчі від <...>. Вони твердять, ніби вже за якихось двадцять років тут ніхто не житиме. Така, знаєте, аварійна зона <...>. Щоб тільки привиди людей шастали уздовж каналів на привидах гондоль <...> (у такий спосіб – через дужки з трьома крапками – оформлено поширений фрагмент тексту “Перверзії”).

Стильовою ознакою синтаксису наших авторів є включення в оповідь авторських вставлень: наратор сам себе перериває, коментує мовлене, вдається до вигуків, пов'язаних із ходом подій, відтак виявляє свою “неспокійну” текстотвірну вдачу. Порівняймо, скажімо: ... проте цей день так і слід було прожити – удвох, щоб знайти...

Гей-гоп, ану годі.

Ат, дай спокій.

Годі, кажу.

... знайти – таки собор... Боже мій, мені його ніколи не одшукати, ніколи, ніколи...

Ану цить. Зараз мені цить (О. Забужко. “Шукаючи собору”) (конотації розміркування); Так приємно просто сидіти, всіх цих років однаково що й не було – у вас чітка лінія, мій юний друже, і тверда рука – ні, не те – охайніше, охайніше кладіть штрихування –

знов не те – побачимось увечері в Будинку художника, будеш? – не те, не те, не те! – Ви сміливо починаєте, ага, ось, воно, те (там само) (переривання думки).

Порівняймо, скажімо, манеру подання Андруховичем тексту відступу від основного викладу під час “короткої перерви”: ... *молітеся помоліться – десять – дев’ять – вісім – сім – шість – п’ять – три – яких там три – чотири – аж тепер три – два – їден – амінь – ось так – відстрілявся – а ви – ви думали що я – ну й ну – то ви думали про мене що я – що я вистрелю...* і под. (“Перверзія”) (відтворено “розірване” внутрішнє мовлення автора).

Тексти сучасних модерних письменників нерідко змінюють звичний графічний образ; відбувається процес переорієнтації зовнішньо однотипного в зоровому уявленні писемного ряду на зовні урізноманітнений шляхом виділення окремих фрагментів, написання слів різними шрифтами, різної репрезентації тексту на сторінці тощо. Частина виділених, скажімо, курсивом слів стає логічно наголошеними елементами тексту, вони можуть бути знаменними й службовими словами, реченнями й довшими фрагментами, однак уже сама їх наявність засвідчує прагнення посилити експресію; не можна не врахувати, що, скажімо, виділення слів курсивом у художньому тексті – явище порівняно нове, не властиве українській класиці.

Приміром, у романі “Дванадцять обручів” це слова найширшої семантики, часом із за-

лежними компонентами; їхня участь у текстотворенні неоднакової сили, але принаймні помітна. Порівняйте: ... *ми, хоч і перебуваємо майже в центрі Європи, однак усе в нас чомусь упирається винятково в Трансильванію, звідусіль нам світить лише вона, Трансильванія, ну хіба що іноді загнила Варшава, а так переважно Трансильванія – і на цьому край; часом це елементи зниженого стилю: цей жлоб, рагуль, бультер'єр, мордоворот, жуужик, увесь в ланцюгах і телефонах; часом виділяються курсивом слова іноземною мовою, в тому числі російською, як носії додаткової експресії: *Тги гогілька ... nochmals bitta*; з усього розрішив лише слово *бутилка* і под. (в останньому випадку з різкою негацією).*

Не менш прикметна особливість графічної оформленості – введення великої літери на позначення переосмислених слів: ... *це один гість, з наведеним шмінкою великим червоним писком, сама Чемність, безконечно задивлена в Доброзичливу Ясність і Цноти Малої Достатності* (“Перверзія”) (виділені слова на тлі великого червоного писку набувають конотацій антиномічності).

Найпоширеніший прийом зміни графічної організації тексту – активізувати набір пунктуаційних знаків із тим, щоб вони допомагали виокремити ті чи ті складники речення, посилити смислову й мовно-експресивну функцію відокремлених частин тощо [див. про це: Кондратенко 2012: 252–253]. Подібна організація

письма особливо характерно для мовостилю О. Забужко, для якої, зокрема, тире, кома з тире, знак оклику з тире, три крапки, дужки, лапки, стають незамінними “помічниками” у сегментації тексту, введенні в нього різного роду вставлених словесних утворень. Порівняйте: ... *вона починала ненавидіти власне тіло, його вперту, необорну матеріальність – **мусило, хоч ти лусни, займати певний кубічний об’єм простору!** – ночами снилась собі хлопом – високим, довговолосим чорнявим самцем – Мауглі і под.* (“Польові дослідження...”).

Прозаїчні тексти Ю. Андруховича мають настільки не обмежену в своїх графічних “витівках” організацію, що її можна було б назвати хаотичною, якби за нею не відчувалося впливу зваженої системи. Численні дужки, лапки, розміщення слів у стовпчик, у рамці, виклад на різних частинах сторінки, цифрове виділення окремих положень, змінений шрифт – увесь цей набір формальних ознак входить у писемний апарат Андруховичевої стильової манери. Виклад може вестися як діалог героїв у формі драматичного тексту, в якому репліка одного героя змінюється на репліку іншого, присутні ремарки (особа персонажа подана великими літерами): **СТАС ПЕРФЕЦЬКИЙ** (*учергово потягнувши з мензурки*). *Обпекло. Повний кайф. Чому ти так довго приховувала від мене цю штуку?* **АДА ЦИТРИНА**. *Не все ти можеш знати, братчику. Не все я можу знати...* (“Перверзія”).

При зіставленні стильових манер Ю. Андруховича й О. Забужко помітними стають ознаки “чоловічого” й “жіночого” письма. Йдеться не стільки про прагнення кожного з авторів відтворити “маскулинність” чи “жіночість” як психосоматичні сутності, скільки про власне лінгвопоетичну прикметність. Скажімо, у текстах О. Забужко відбилися елементи жіночої говірки з притаганими їй такими рисами, як скоромовка, багатослів’я, повернення до одних і тих самих висловлень, часом зосередженість на описі побутових дрібниць. Виклад Ю. Андруховича стриманіший, розлогіший, але водночас і обмеженіший у передачі, скажімо, побутових деталей. Зрештою, кидається у вічі, що персонажі Ю. Андруховича – переважно чоловіки, О. Забужко – переважно жінки, отож і системи мовомислення їхніх героїв не можуть не відбиватися в тексті.

Ю. Андрухович – хоч і за умов численних текстових відхилень – тяжіє до послідовного викладу; у О. Забужко “розмовність”, “темпераментність”, часом “ексцентричність”, насиченість побіжними ремінісценціями в авторському тексті позначається переважно в прозі, менш помітна в поезії. Порівняйте: ... вона й собі гналася за іншими, з поверху на поверх, петляючи, як уві сні чи в хорор-фільмі, від гейту до гейту, і, добігши, сапаючи, як собака-гончак, до капелька з своїм кукурузником, розбилася з льоту об мов-скеля-непорухливого, професійно погодного клерка за стойкою: *“Votr plane has just*

left, ma'am” – а наступний же коли? – а наступний завтра опівдні – блиснув зубами... (“Польові дослідження...”), де посилення на сучасні реалії (*хорор-фільм, гейт, клерк за стойкою*), на чужомовний текст сполучаються з інтертекстовим натяком на запобігливі рядки П. Тичини “Стою, мов скеля, непорушний”.

Розходження манери письма двох авторів позначились, зокрема, на самій побудові текстового матеріалу. На відмінну від більш стриманого й послідовного викладу думок Андруховичем О. Забужко послуговується розгорнутими, багатопверховими періодами, нерідко за принципом нанизування однієї ситуації на іншу за асоціацією, зі встановленням складних відношень між мовними ланцюжками. Порівняймо один із улюблених засобів організації Андруховичевого тексту – симетрично, на зразок однорідності розміщені компоненти (що особливо помітно в поетичному доробку): *це хід весняних звірів це парад лемурів / мальовані роти палкіші свіжих ран / це час коли жага стримує навіть з мурів / це марш нагрітих тіл жагучих мов коран / це танці потіпак під солодовим небом...* і т. д., продовження перерахування: *Отже в мені бринить як свято / земних історій вічний рух: / про серце, вірне і завзяте, / про творче диво теплих рук...* і далі знову *про..., про..., про..., про...* Порівняйте нечастотне використання цього прийому О. Забужко з повторенням слів у поетичних рядках: *а жаль мені, мамо..., а жаль..., але жаль...*

Звернення до фрагмента з повісті О. Забужко “Казка про калинову сопілку” – епізоду нападу на дівчину односельця й її спротиву насильницьким діям – укладено в одне довжелезне речення з мовленням персонажів, численними супровідними коментарями, вставленими поясненнями тощо. Компонентами цієї однооформленої фразової єдності є, зокрема, прямі й невіддані прямі висловлення (**я, дівчино, ка-зав їй, перестриваючи й, здавалось, випиваючи всю нараз очима, не люблю, коли не на моє мелеться; ти, кажуть, чаклувати вмієш? – а може, ти, чуєш, відьма; між пальців йому зачервонілося цівкою: а-а, курва ма!..**), вставлені конструкції (*інша лапа – та скільки ж їх у нього! – рвала з неї запаску*); внутрішнє мовлення: (*вовкулака! – зблиснуло в мозку*); авторський виклад: (*звір од несподіванки й собі заляк, **хрокнув** стеряно, щось ніби і ото давно б так!; сказати б, і правда – звір її напав, навалився*); поширені уподібнення: (*горів чудний, солонуватий посмак – **немов од залізної клямки**, яку колись лизнула в дитинстві, тільки та була холодна, а це гаряче й живе*). Цілісність текстової організації забезпечується, по-перше, відтворенням послідовності дій (*брав її в облогу, вихопившись навперейми з-за куців; Ганнуся сахнулась; загородив стежку; **дебела лапа тісно защеміла рота; билась, як риба хвостом; Ганнуся враз завмерла; Ганнуся вивинулась; вгоридила йому зуби; лопотіла стежкою***); по-друге,

сприйняттям події з погляду героїні тексту, хоч оповідь ведеться від імені автора.

Прикметний наведений Ю. Андруховичем чужий дискурс, що нагадує текстову організацію нашого модерного письменника: *Альбораків текст – це нав’язана суміш алюзій, іншомовних цитат, висловів у лапках, всередині яких виникали інші лапки, лапок було більше, ніж усіх інших знаків, разом узятих, за дужку він виносив найсуттєвіше, а найважливіше скромно ховав у дужках, наче такий собі напівзайвий додаток, до того ж грати словами почав уже з першого речення...* (“Перверзія”). Іронічна ідентифікація власної манери письма засвідчує, з одного боку, що автор свідомо обирає лінгвопоетичні засоби, контролює процес написання тексту, а з другого, що в його текстових пошуках виявляє себе прагнення до незвичності, нестандартності стильової організації.

Мовностилістична гра на письменницьких теренах має свої обмеження й перестороги; у прозових текстах Ю. Андруховича, у віршових рядках О. Забужко спостерігаємо помітну відмову від переобтяжень тексту молодіжним сленгом, від надмірностей вульгаризації, грубого просторіччя. Як зазначає Ю. Шерех-Шевельов, “страшних слів” Андрухович позбувся вже на шляху від свого першого до другого роману. Чи треба зазначати, що під добротворним впливом української культурної еліти звідсіль і звідтам” [Шерех-Шевельов 1997: 258]. Поетеса

О. Забужко пише про сприйняття мовного світу малим хлопчиком: *Сняться йому слова із далеких мет, / Дотики у словах, як у закритих комірках мед*, отож утверджує свій потяг до чистої гармонійної мовної стихії, до слів простих і дохідливих, душевних і мудрих.



Розділ 4. ХУДОЖНЄ МОВОМИСЛЕННЯ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

4.1. Система мовно-естетичних компонентів у текстах Валерія Шевчука

У пошуках семантичних констант як засадничих джерел Валерій Шевчук звертається до відтворення системи концептів, символів, фреймів, уводячи образи реальні й химерні, фантазмагорійні, що лягають у підмурок лінгвопоетичних, лінгвокогнітивних вимірів ідіостилу письменника. Художній дискурс засвідчує риси його мовомислення як “жмутку ідей”, піднятого на рівень розв’язання складних онтологічних, екзистенційних проблем. Прагнення відбити глибинне, архетипне, трансцендентне нерідко реалізується із залученням метафорики зі сфери абстрактного, підсвідомого.

Явище стильової манери письма В. Шевчука складне й неповторне; його творчий метод нерідко пояснюють впливом української барокової культури [Павлишин 1997; Мовчан 1999 та інші], однак помилково було б обмежитись такою констатацією. Окремі дослідники знаходять у мовостилі письменника відбитки біблійної традиції (про *sacrum* і *profanum*

Валерія Шевчука див.: [Zambrzycka 2015]); його мовомислення пов'язують із впливом українського химерного роману (знайдемо образи *характерника, відьми, юного чорта*) тощо.

Вочевидь, у творчому доробку письменника можна знайти й перегуки з гоголівською стильовою течією, є спільні мотиви й образні рішення у Шевчука й, скажімо, у Е.Т.А. Гофмана, Ф. Кафки, Л. Керрола. Ідіостильові риси зближують Шевчукову манеру письма із творчими пошуками модерністів і постмодерністів. Авторський мовостиль занадто своєрідний, виокремлений, щоб вкласти в те чи те літературно-художнє наступництво. Водночас його авторський дискурс неоднорідний, прозові твори, написані в різний час, суттєво вирізняються стилем письма. Типізованими в сенсі відтворення онтологічного мислення письменника є тексти, репрезентовані серією “химерних” романів і повістей (“Дім на горі”, “У череві апокаліптичного звіра”, “Дерево пам'яті”, “Останній день”, “Місія”, “Початок жаху”, “Три листки за вікном”, “Птахи з невидимого острова”, “Місячний біль”, “Маленьке вечірнє інтермеццо”, “На полі смиренному”, “Око прірви”, “Мор”, “Сповідь”). Лінгвопоетичний аналіз цих текстів і лягає в підмурок нашого аналізу мовостилю письменника.

Якщо звернутися до найменувань Шевчукових творів, кидається у вічі мовно-естетична орієнтація на відображення внутрішнього світу людини в миготіннях дій і думок, учинків і бачень. Скажімо, “Крик півня на світанку” за-

свідчує потяг до осмислення провідницьких уявлень (щось непередбачуване має відбутися “після світанку”); “Мисленне дерево” віддзеркалює авторські роздуми як метафоричне відтворення, з переплетенням умовних дій, непередбачуваних вимірів; “Птахи з невидимого острова” містять таїну невідомого, захованого в підсвідомості смислу; “Око прірви” спрямоване на з’ясування природи темного підмурку в людській свідомості; “Пізнаний і непізнаний” Сфінкс” – оповідь про глибини мисленневої діяльності; “У череві апокаліптичного звіра” – твір про вплив прихованого, грішного на дії і вчинки героїв. У заголовку “Дім на горі” обидва компонента символічні: *дім* – це творіння, пристановище в широкому сенсі (пор. у С.С. Аверинцева: “Премудрість Божа спорудила “Дім” [Аверинцев 1999: 6]); *на горі* – на вершині пізнання.

У мовомисленні письменника закладено ідеї “подолання звіра” в духовному й психофізичному зрості людини, сприйняття дійсності в усій складності зовнішніх і внутрішніх чинників. У концептно-поняттєвому полі, що його відтворює письменник, домінантною лінією, що відбиває почуттєву сферу життя героїв, є позначення багатьох негативних реакцій, розгубленості перед життєвими загрозами. Шевчукові герої “у муках совісті” шукають виходу з темного царства, часом програють у внутрішній борні темряви й світлу, але здебільшого здобувають психологічну й етично-моральну перемогу. Боротьба людини зі своїми внутріш-

німи суперечностями, на перетині темряви й світла стає одним із визначальних мотивів, утілених в образах зі світу на межі з реальністю й фантастикою.

Зіткнення сил добра і зла, грішного і праведного стає центрованим стрижнем оповіді, що знаходить метафоризоване висвітлення в дискурсі в усій неповторності ідіостильової манери. Естетичним принципом, що його сповідує автор, стає положення про те, що в земному світі йде змагання – дня і ночі, темного і світлого, часом темне, вороже перемагає, але світле залишається вищим, непорушним пріоритетом. Темне, зловісне чинить опір, прагне довести свою перевагу і в цьому борінні перетинається зі світлим. Через метафоричні епітети *темний* і *світлий* творяться образи *темної* (чорної) і *світлої* людини: *І от зустрів людину світлу між чорних, і це його неймовірно стурбувало. І це його тяжко вразило, бо як же це так: він темний від власної печалі, а хтось поруч є мудрий і світлий? Як це так: хтось різнить від таких темних, як він?.. Це значить, що чорне для нього біле, а біле чорне... Відтак печаль його стала радістю його, біль його став утіхою його, і він почав натхненно розливати власну темноту на близьких!* (“У череві апокаліптичного звіра”) (постає складна дилема: *чорне* не терпить поруч *світлого*, боїться й заперечує його; *печаль* не виключає *радість*, а *біль* – *утіху*; *чорне* має залишатися *чорним*).

Посилення смислової ваги *світлого* й *чорного* надає цим позначенням ознак образотвірних величин; їхня участь у складі іменних груп стає провідною, текстотвірною; за таких умов функція субстантива послаблюється, він набуває характеру семантично допоміжного компонента. Звернімося до тексту: *Він [Олізар] ішов туди, де б'ється вічним боєм світлий лицар з чорним туром на дев'ять рогів: тур чорний – печаль людська, а світлий лицар – радість і натхнення його...* (“Птахи з невидимого острова”). Смилова перевага атрибутів *світлий* і *чорний* винятково виразна (не виключено, що в сполученнях на кшталт *світлий тур* і *чорний лицар* іменники змінили б аксіологічну характеристику: *тур* із негативної на позитивну, *лицар* – з позитивної на негативну). Посилюючи функціонально-семантичне навантаження словосполучень у структурі фрагмента тексту, автор наділяє їх символічним смислом: *чорний тур* – печаль людська, *світлий лицар* – радість і натхнення.

Узагальнювальна ідея темряви як носія зла, нещастя, біди, загибелі проходить через дискурсивне тло як одна з провідних, текстотвірних. Порівняйте: *Навколо завмерла важка як смерть тиша, важка як смерть темрява, тільки працювали хробаки, які точили дерево* (“Сповідь”) (нагнітання страхітливих уражень – *важка як смерть*, знову *важка як смерть*, *темрява, хробаки*). Проте й сили спротиву темряві діють доволі рішуче; це боріння виявляє

себе не стільки в зовнішніх зіткненнях, скільки у внутрішньому доланні темного, болісного в психосоматичних процесах: – *Все це – темрява*, – подумав він, – *і війна з нею ще не закінчена* (там само) (*темрява* долається *війною*, яку має оголосити людина, маючи для цього достатньо сил).

Темряві, “диявольщині” протистоїть, за текстами В. Шевчука, *світле*, сонячне, а відтак й увесь *світ*, хоч його зображення у текстах менш виразне, ніж відтворення темного. Здебільшого відображено абстрактні картини *краси світу*; пор.: *Вір, що краса світу – образ Божий у ньому, а почварність – тло, на якому він бачиться, нетривкість же краси – тло, на якому пізнається вічність*; у цьому ж таки контексті повний внутрішнього переконання й заїлості голос додає: – *Гріх твій у тому, що полюбив красу світу й служив цій мамоні, а краса світу – один із найулюбленіших бісів диявола*; герой усвідомлює, що прозвучали ці слова, цілком противажні між собою (“Око Прірви”). У цій антиномічній суперечливості й відбито протиборство *світу* й *тіні*: *Прірва* твориться тоді, коли людина перестає бачити *біле – білим, а чорне – чорним, а починає біле звати чорним, чорне – білим, любов називає ненавистю, а ненависть – любов’ю* (там само) (характерне частотне використання метафоризованих образів *біле, чорне*).

Світ, за текстами письменника, неоднаковий, має перехідні межі, неузгодженості, зу-

стрічає перешкоди, подолати які не завжди вдається. Поруч зі **світом дня** постає **світ ночі**: – *Я хочу показати тобі **новий світ**, – сказав він. – **Світ ночі**. Тут усе не так, як там, – він махнув назад. – Денні створіння бояться **ночі**, а ці дня. Денні створіння скуті ланцюгами **світла**, а тут – усі вільні. Ти будеш розкута, вільна й вічно молода. Пізнаєш таке, на що не здатен недолугий **світ**. Людину може зачарувати тільки **ніч**... (“Дім на горі”)* (*недолугий світ протистоїть світу ночі*). В чому ж полягає вихід із темряви до світла? У самій *дорозі*, що має вивести із темряви в широкий **світ**: *Знаю, **світ** – це мережа закутків, оточених сірими стінами, але між цими закутками все-таки існують **дороги**. Хто зна, може варто взяти палицю в руки і піти трохи побачити **неба**, що лежить за тими **дорогами** (“На полі смиренного”)* (*трохи побачити неба – начебто й невелике досягнення, однак перспектива перемоги окреслена*).

Порівняйте відтворення картини зіткнення двох **світів** – з одного боку, вузького, обмеженого, замкненого стінами, перепонами, з другого, – широкого, вільного, відкритого: – *Всі ми затужили за людьми із **великого світу**, – сказав він... – Здається мені, вам є багато чого розповісти!.. – О так! – чемно сказав Олізар. – У мене є багато чого розповісти. І я справді прийшов з **великого світу**. Аж занадто **великого** (“Птахи з невидимих островів”)* (*світ*

може ставати *занадто великим*, неохопним). Порівняйте відтворення небажаних наслідків, що несе такий *світ*: – *Ось що порушило моє життя, – шепотів утікач. – Тоді, влітку 1592 року, світ для мене і справді переломився* (“Місячний біль”).

Константних ознак набувають знакові слова-поняття *воля, печаль, віра, жах, гріх*; функції їхніх смислових антагоністів виявляють свою сутнісну природу менш вірогідно. На глибинному рівні поняттєві позначення цього регістру постають у текстах як архетипні, загальнолюдські психосоматичні категорії; їхній етнонаціональний, соціальний сенс нерідко розчинюється в онтологічному розумінні наслідків осмислення концепції *добра і зла* як вселюдських онтологічних категорій¹.

Смислове наповнення концепту *воля* – як “реакції на попередній мотив” [див.: Кононенко 2004: 30] – репрезентовано як через кваліфікацію потягів і настроїв героїв, так і в безпосередній визначеності її “принад”; пор., скажімо: *Воля плюскалася в його серці, як чистий, білий шовк, у грудях його віяв вітер, що ніс полинний трунок, цей трунок п’янив його, Олізар бив підборами і гримів залізом. Підскакував, а з горла йому вихлепувалися напівзрозумілі звуки пісні, солоної й радісної, складеної під час тієї великої виправи і заспіваної невга-*

¹ Поняття добро і зло розглянуті письменником як категорії моралі [див: Філософський 2002: 164–165; 227–228].

мовним запорожцем (“Птахи з невидимого острова”) (воля сприймається через порівняння з чистим, білим шовком, викликає бажання співати пісню солону й радісну, отож і гірку, й бажану). У зазначеній повісті мотив здобуття волі побудований на антитезах: **рабство, галера – воля** закутих у кайдани українців, безжурне існування на невидимому острові – прагнення розірвати тенета, здобути омріяну **волю**.

У своєму рухові до волі, визволення від дії темних сил герої В. Шевчука проходять через випробування сумом, тугою, печаллю. Ці відчуття переслідують людину, заважають відчути себе щасливою, впевненою у перемозі над внутрішнім ворогом, в неминучості порятунку. Розглянемо текст: – *Трохи мені печально було, – повторив [Сковорода] і глянув на місяць, який висів у світлому небі. Ні, це неправда, що “було”, – печаль у ньому є, бо той чернець таки перелив у нього свій дух. Демон печалі мучив його чи страхом смерті, чи острахом нещастя, які мали статися. І далі: Хвороба тіла чи духу, а буває, що хворобою стають заражені всі люди, – отоді демон печалі сміється. Радісно ошкіряє темні зуби, й очі його палахкотять. Ні, він повинен збунтуватися проти себе й проти того темного демона (“У череві апокаліптичного звіра”). Отож печаль неминуча, бо на людину чекають можливі нещастя, загибель, але потрібна мужність (збунтуватися проти себе й проти того темного демону), отож перемагає ідея бунту, протесту, подолан-*

ня темного, гнітючого в самому собі (боротьба *всередині себе й проти себе*). Людина має долати в собі відчуття печалі, жити в ім'я радості: – *А спробуй все-таки жити всупереч печалі. Спробуй знайти те, що тобі допомагає. Людина – слабка істота, біси її весь час посідають, але вона може бути сильна свідомістю своєю. Спробуй не думати про те, що тебе мучить (там само) (поради спробуй не думати не дієві, але це вже настанова на подолання темних сил).*

У сфері мовомислення письменника провідними є ідеї зіткнення трансцендентного й сущого, віри й розуму, тверезого й божевільного. В дискурсивній реалізації ці відношення екзистенційного рівня не знаходять однозначного розв'язання, хоч перевага божеського над диявольським, темним залишається безсумнівною. Текстові рішення засвідчують прагнення засвідчити складності людської психіки, схильної до виявів суперечливого, перехідного на шкалі “добре-зле”, “гріх-спокута”. Порівняйте: *Отож я і подумав: жити без зла чи без диявола – то не жити, а іти у смерть. Це значить утратити в собі віру й можливість покаяння. Це значить стратити призначення людини, бо її послав Господь на землю, щоб покутувати й очищуватися. А той, хто не покутує й не очищується, – не живе, він не для світу і світові непотрібний. На ці слова одержано відповідь трансцендентного змісту: – А чи не здається тобі, що в такий спосіб*

диявол захотів тебе опанувати? (“Початок жаху”). Сумнівність антиномій *жити без зла чи без диявола* – то не жити прямо не спростовано (за контекстом *це думки, котрі болять*). Як продовження цих роздумів сприймаються слова страшної прояви: *А одним словом це так і зветься – б о ж е в і л л я* (“Останній день”). Позбутися *віри* означає збожеволіти, порятунок – у пробудженні від страшного сну зневіри: ***Пробудження*** – це нова війна і змагання, а в нас до того вже немає сили... *В цьому наше нікчемство і лінь наша, бо ми не просто спимо, а мертвіємо (там само).*

Постає ідея взаємодії *віри й розуму*. Саме негативному героєві, князю (князю тьми) належить думка щодо переваги *віри* над розумом: – *Наше вчення будується на вірі, а не на розумі. Через це ми засади нашого життя також не оцінюємо, а вивчаємо їх і засвоюємо як даність. Через це ми й кажемо: поза нашим замком – порожній світ* (“Птахи з невидимого острова”). З контексту випливає, що йдеться про сліпу чужу віру, якою не може послуговуватись людина (герої повісті – князь і його поплічники керуються релігійними поглядами, яка протистоїть *християнській вірі*); “розумне, добре, вічне” в житті людини, за думкою письменника, визначає її дії, дає змогу оцінювати даність, а не сприймати її бездумно. *Віра* й надія спонукають прагнути волі, визволення від рабської приниженості й покори.

Віра, як її усвідомлюють Шевчукові герої, не виключає скоєння *гріхів*, звідси *гріх* оцінюється як незмінний чинник у поведінці, як провина, що виявляє людське в людині. В оцінці негативних героїв засудження *гріха* – блюзнірство, бо той, хто вдається до проповіді безгрішності, теж грішник. Навіть церква не стає перешкодою людській гріховності: *Земля наша сповнена гріхів*, які чиняться тут так само легко, як забуваються. Мало є таких, для кого **закони церкви** нашої святі й непереступні, вони – бо для них – ширма, за якою ховаються сваволя, поганські звичаї, чарівництво й характерництво, розпушта й розтлінність. *Горе тому, хто причаївся за цією ширмою!* (“Місія”). Ці повчання виглядають як такі, які розраховані вразити присутніх у цих сценах.

Як реакцію на життєву небезпеку, гріховне існування, скруту розглядає В. Шевчук *жах*, *страх*; це поняття створює кілька концептних полів: *Страх – Туга – Гріх – Сповідь*; *Страх – Страждання – Пристрасть* [Степанов 2004: 892], отож визначає коло відчуттів, емоційних станів, що породжують подібні переживання. Художній дискурс письменника насичений посиланнями на жахи, що їх зазнають герої в різних обставинах, під впливом різнобічних сил, причому як реальних, життєвих, так і потойбічних, “диявольських”, за якими ховається загроза. Подолати відчуття *жаху* людині нелегко, лишень мужні, сильні духом можуть побороти в собі цей страх, встати з ним “на прю”. Звернімося до текстів.

Жах схопив мене кістлявими пальцями за горло, і мені здалося, що я кінь, який потрапив у смертельну небезпеку. Знав, що треба тікати, що йдеться про життя, але був безсилий поворохнутися, ніби правець розбивав мені тіло (“Сповідь”). На життя героя зазіхають різні об’єкти – очі, пухирі, а позаяк – чоловік із мечем, тіло якого покрито виразками, а герой прагне одного – жити, за будь-яку ціну. Страх не подоланий, але й підкорення йому немає.

В іншому фрагменті тексту передано атмосферу наближення жаху: *А він* приходить до мене все ближче й ближче. І де, важко ступаючи пудовими чобітьми, і від того поступу ледь-ледь здригаються стіни моєї келії. Я знаю, що *він* уже близько, зараз я почую рип моїх дверей, і *він* постане в прочілі в усій незбагненності своїй. Так воно і є: риплять двері... (“Початок жаху”) (невідомо, хто такий той, що наближається до героя: може, це людина, може, нечиста сила, але своєю незбагненністю це страхіття відтворює картину настання жаху як екзистенційної даності, властивості усього живого жахатися невідомому).

Порівняйте численні нагадування автора про відчуття жаху, що переслідує людину: *Прибулець* відчув **жах**. Здалося йому, що в нього на плечах знову довга шкура, він кинувся в темряву, вдарився об стіну й боляче побив лице (“Сповідь”); **Страх** охопив мене, коли уздрів я його перед тим вікном. Мені здалося, що він щось замислює на старого (“Місячний

біль”); *І він відчув жах. Хлопнуло межі очі чорним димом, чорною водою, слизькі вужі повзли йому в душу, і він зрозумів, що не витримає всього цього (“Дім на горі”);* пор. описове відтворення дії страху: *Звела погляд на стару, і мороз пробіг їй поза спиною. Перед нею стояла суха, зморщена, височенна баба. Волосся вибивалося з-під очіпка сивими пасмами, а очі... жахнулася чудернацького полум’я, що хлюпало в ній (там само).* Образ-символ небезпеки, загрози, що викликає в людині відчуття невимовного страху, набуває закінченого художнього втілення.

В. Шевчук утілює сили зла, темряви, смерті в образах фантомів – *диявола, сатани, бісів, нечистої сили, сновиди, прояви, звіра та інших, знаходячи все нові й нові мовностилістичні засоби для відтворення їхніх зловмисних діянь. Це зображення істот зі світу фантазій, видінь, емоційних станів; це химери, маски; якщо вони вступають у двобій із героями, то це уявне, а не дійсне змагання. Розглянемо тексти.*

Молодший Сокольський тремтів коло мене, як у пропасниці, – сновида молився місяцеві, і цю молитву прийняв від нього пугач, який знову з’явився в повітрі. – Он він, диявол! – прошепотів я на вухо Сокольському... Сновида в цей мент ворухнувся і вмотив ногу на виступі стіни. Взявся руками за наддашися і легко зішов на дах. Ішов по краєчку, рівно й спокійно ставлячи босі ступні, наче йшов по рівній

стежці (“Місячний біль”). *Сновида* наділений людськими рисами й діє, як людина: *молився, ворухнувся, вмостив ногу, взявся руками, зі-йшов на дах, йшов*; прикметна художня деталь: *ставлячи босі ступні*, отож зовнішні прикмети теж наближують його подобу до людини.

Проява *сміялася. Хитала бридким, вкритим лускою тілом і біла об підлогу лискучим хвостом... – І вихід є, якого бажаєш. Він зветься просто й зрозуміло. Він зветься – с м е р т ь!* *Зрештою, коли хочеш знати, це також я, а коли не я, то вона мене до тебе чи тебе до мене приведе* (“Останній день”) (передбачення неминучої смерті як виходу передається через страхітливую постать, отож і сприймається як власне погроза).

Страхіття знаходять своє образне втілення у символі тьми, зла – *апокаліптичному звірі*. Цей алюзійний витвір фантазії лише зовні нагадує про біблійні погрози, його образ виявляє свої риси поступово, доповнюючи їх новими прикметами, взятими з текстів різних Шевчукових оповідей. Окреслено шляхи боріння з цим “звіром”: передовсім людина має подолати в собі те чорне, зло, гнітюче, що узагальнено під назвою “апокаліптичний звір”. Порівняйте в тексті: *Григорієві стало весело. Вчора й позавчора він перебував у череві апокаліптичного звіра, а нині звільнився* (“У череві апокаліптичного звіра”).

За думкою М. Еліаде, “слід підкреслити один факт: рахувалося, що в деякі особливо

трагічні періоди історії владарював Антихрист, однак у той самий час завжди зберігалась надія, що його царство водночас сповіщало неминуче пришествя Христа” [Элиаде 2010: 74]. Умовний апокаліптичний звір, від зловмисності якого мають визволитися люди, підриває віру, викликає жах, він – символ зла, гріха, але його сила ілюзорна.

В уяві героїв з’являється образ *Ока Прірви*; його видіння оволодіває тоді, коли стаєш нездатний, скляний, сонний, не маєш ні до чого інтересу. За текстом, це *Око* – страшна потвора, що нищить все живе: *Тоді-то і являється до мене Око Прірви, воно, те Око, привиджується як жахне видиво, бере мене у свій приціл; воно ніби напутний лук зі стрілою, котра щомиті може із тятиви зірватися і зі свистом полетіти в моє серце; воно є місяцем серед ночі, що розсипає проміння і кожен промінь, наче ота стріла; воно і сонце серед дня, що пронизує моє бідолашне тіло золотими списками; воно – відстежував моїх справ і дій, бо пливе за мною, чатуючи кожен крок; воно – павук, що розкинув павутиння й готує труту, щоб упирснути тому, хто в сіті потрапить... (“Око прірви”).*

У тексті, поданому чи то як передчуття нещастя, чи то як сновидіння, відтворено картину поступового нагнітання страхітливих образів, що, зрештою, впливають на свідомість героя, являючи загибель. Прикметно, що метафоричний смисл фрагмента формується шляхом

уключення низки порівнянь, виконаних із опер-
тям на цілком реалістичні позначення (воно *ні-*
би лук зі стрілою, воно є місяцем, воно і сонце,
пронизує золотими списами, воно – павук). Пе-
ріодичний ряд завершується висновком, що
видиво Ока Прірви дає змогу побачити в ньому
Смерть, що її відчуває *серце*.

Лише пройшовши через випробування, за-
гибель друзів, нещастя, можна позбутися впли-
ву *Ока Прірви: І те Око* дивилося на мене
своєю безконечною темрявою, і від білястої
його поверхні здіймалися поповзи диму, ніби го-
рїло воно. Зрештою, останні зусилля, тоді й
потекла того Ока кров. Мертва кров, від якої
бажав я звільнитись (там само). Порівняйте
сприйняття *ока* в його внутрішній формі як
носія ідеї символічного *вікна*: “Поруч зовніш-
ньої форми твору висувається і його *внутрішня*
форма; як і за словом *вікно* ховається його
первісний образ *око*, що став символом його
значення, так за кожним поетичним твором по-
винен стояти його первісний образ, що також
буде символом” [Білецький 2015: 14–15];
отож *око прірви* усвідомлюється як суцільний
символічний образ: як безмежність, непізнане
“відкрите вікно” у світ невідомого.

Втіленням сил зла, тьми постає образ *Чор-*
ного Чоловіка, ця подоба має людські риси,
отож може ототожнюватися з особою; видо-
вище такої людини-страхїття нагнітає відчуття
жаху: *Може, йому знову доведеться поверну-*
тися туди, в яму, до вовчої зграї, відчувати

ще сім років *утому й біль*, *покоряючись Чорному Чоловікові і його чорній потолочі?* (“Сповідь”) (образ Чорного Чоловіка – алюзія на літературні персонажі; атрибут *чорний* – одна з прикмет темної сили, диявольщини; *утома, біль* – психофізичні параметри впливу цієї сили; *вовча згряя* – образ людини-звіра).

Тексти письменника відтворюють світ гидкого, мерзотного, страхітливого в образах-символах різного гаддя – *павуків, ужів, змії, жуків, жаб, кажанів*; ці потвори – втілення зла, жахів, що переслідують людину, обплутують її своїми пазурами; вирватися з їхніх “обіймів” удається лише найбільш сміливим. Зображення цього гаддя конкретизовано, деталізовано; воно змінює свої абрисы, перетворюючись на інші страхіття, але не гине. Позбутися переслідування цих істот означає звільнення від тенет *тьми*; досягти визволення можна лише шляхом подолання цих темних сил у самому собі, внутрішнього боріння.

Образи гаддя зазвичай прив’язані до образів негативних персонажів або “нечистої сили” як втілення того темного, нелюдського, що причаїлося в носіях зла. Риси огидного, небезпечного передано через символічних *павуків*. Героїня повісті “Птахи з невідомих островів” *пані Павучиха* обплутує людей павутинням, обіцяючи накинути на них павутиняну сітку: – *Я вам сплету оцю сітку, – вона хитнула на тонкий, тремтливий шовк вигадливо сплетеної мережі, – щоб вас не мучили домовики.*

Вони навісні, пане, в цьому **домі**. Можуть, чого доброго, впасти на обличчя сонній людині: задушити, а чому ж? (ця сітка, вигадливо сплетена мережа, представлена у вигляді тонкого, тремтливого шовку, тобто зовні прикрашеного; це павутиння начебто рятує від **домовиків**, що поселилися в **домі**, в самій людині; за зовнішньою турботою **Павучихи** проглядає мета: позбавити людину прагнення вирватися з тісних обіймів темних сил).

Однак **павуки** можуть набувати змінених рис – ставати **золотими**, начебто відбивати сонячне світло; їхнє **павутиння** набуває нових ознак: вони занурюють усе живе в свої лещата, створюючи враження чару, радості, але це примарне щастя. Порівняйте: **З’явилися золоті павуки на довгих тремких лапах, вони сплїтали між сонцем і землею золоте павутиння, яке облутувало дерева, як струни бандури** (“Дім на горі”) (**золоті павуки** вводять людину в оману, затьмарюють свідомість); **Розкидало, розгорнуло золоту сітку, а сонце було мов золотий павук. І, як мухи в тинні, бились невеликі грудки жайворонків, доки в них не розривалися серця і не падали бездоганно. А сонце вимагало нових жертв, з полів рвалися нові жайворонки, плутались у сонячній сітці і співали, доки не розривали серця й собі** (“Останній день”) (**сонце** – вигадана радість, уподібнена **золотому павуку**, бо облутує своєю **золотою сіткою**) [див.: Войтович 2002: 353].

Інше *гаддя* із Шевчукових текстів з'являється як образи, що змінюються, перетворюючись на огидних істот; їхнє призначення – показати непересічність сил зла й тьми; часом вони з'являються як сновидіння, часом – як дійові особи, вони переслідують людину, шкодять, погрожують; нерідко це вісники нещастя, загибелі, печалі. Порівняймо: *А вранці циркульник знову відчув **страх**, що вповз йому в груди слизьким **вужем**. Навіть здалося тут, серед майдану, осілося безліч **гаддя**, яке обплутало його тіло, сичить ув очі, а він, мов кам'яний, сидить серед нього, даремно розкинувши струмент. **Гаддя** холодне й гидке, а він виповнений здивуванням та болем. Й досі наче спить, бо де це бачено, щоб стільки **гаддя** і щоб воно обплутало так людину, хай навіть вона й кам'яна. – Був один хлопець, – шепотів його сухий язик, наче оповідав дітям, – який скликав **гаддя**... “**Повелитель гаддя!**” – подумав він (“Дім на горі”) (*вуж* уособлює відчуття страху, що явлене як узагальнене *гаддя*, яке обплутує тіло людини; з'являється здивування й біль, людина кам'яніє й не може реагувати на *гаддя*; прикметний образ хлопця – *повелителя гаддя*, отож воно кимось породжено й цілеспрямовано діє).*

Символічна *жаба* з'являється перед очі юного чорта; вона відступає перед більш загрозливою силою: *Одного разу він [юний чорт] застав біля себе **жабу**. Лупила на нього баньки, намагаючись збагнути, що це за **проява** за-*

лізла під міст, а коли зрозуміла, вирішила, що краще сховатися під воду. Майнула перед **чортом** зеленим **кажаном** і вже досягла в меті води, коли якась **сила** повернула її; і **жаба** плеснулася на те ж таки місце, де сиділа передовсім (“Дім на горі”) (**жаба** перетворюється в іншу істоту – **кажана**, але не може подолати більш могутньої **сили**; створено “ієрархію” жахливих потвор).

Темні сили настільки впливові, що навіть там, де вони не діють, їхня присутність пізнається через уяву героїв; асоціативний зв’язок знаходить реалізацію в системі порівняльних образів; пор.: *Холодний піт оросив йому чоло, і ось він, ось – жах, жук отой, що повзе, чорний, лапатий, клейкий, рогатий на десять щелеп, – він повзе в криваві руки серця, і воно починає кипіти* (“Птахи з невидимого острова”). Із тексту може усуватися посилання на безпосередню дію гаддя, воно позначено в складі метафори: *І він відчув жах. Хлюпнуло межі очі чорним димом, слизькі вужі поповзли йому в душу, і він зрозумів, що не витримає всього цього* (“Дім на горі”) (в душу можуть уповзати вужі лише метафорично).

Порівняйте розгорнуте уподібнення страти ненависного гнобителя з падінням **кажана**: *Товариші мої схопили його [Апти-пашу] за руки й ноги, і він полетів у море... Чорний, величезний **кажан** летів у темряву і не торкнувся моря, бо в море впало тільки нікому непотрібне стерво; чорний **кажан** мав свій шлях – це його*

там, у глибині чорного хаосу, чекав **пес** на ланцюгу; той **пес** шестиногий, наче **жук**, і отвір його ноги – отвір у вічні підземелля, де на кожну душу чекає **хрест** (“Птахи з невидимого острова”) (чорний **кажан** має свій шлях, що не збігається з падінням ката-паші, але паралельне дійство призводить до чорного хаосу; поява образу-символу **хреста** повертає оповідь до образу покараного паші).

Неоднозначним постає у своїх метафоричних вимірах образ **птаха** (**птахів**), до якого звертається автор для вираження різнобічних асоціативних уявлень. У комплексі символічних значень, переданих за участю зображення **птаха**, переважають ‘прагнення до волі’, ‘надія на визволення’, ‘політ людської думки’; паралельно Шевчукові **птахи** – носії ідеї печалі, туги, таїни, часом – нездійснених мрій, наближення біди, смерті. **Птах**, в авторському трактуванні, – символ звільнення від тенет, бо птахи вільні у своєму льоті; **птах** наче підштовхує людину – лети, здобувай вільне життя, шукай щастя. Скажімо, герой повісті “Птахи з невидимого острова”, опинившись у полоні злих сил, одержує підтримку від невидимих фантастичних птахів, що підтримують у нього прагнення звільнитися від поневолення: – *Я боюся, що якийсь **птах** у небі раптово збудить у мені **тугу**, і тоді ніякі докази не допоможуть утриматись... (туга, породжена **птахом**, – це прагнення вирватися із полону, здобути волю).* Усвідомлення звільнення героя

відтворюється в *пісні*, яку співають птахи, в *крилах*, що начебто виносять його з прірви неволі: *Цю пісню співатимуть про нас і для нас птахи і хмари, вітер просвистить її мелодію на мільйонах сопілок – ось вони, крила, – думав він, – які можуть винести мене з цієї прірви та лабет* (“Птахи з невидимого острова”) (птахи співають *про нас і для нас*, отож для всіх поневолених).

Особлива роль у відтворенні символіки звільнення належить *білому птаху*, котрий виступає антагоністом *чорного птаха* – віщуна загибелі і нещастя. Порівняйте: *З острова вилітає білий птах, і тільки в той момент, коли вдаряє він уперше крильми, починає проявлятися острів і стає видимим для смертного ока. Птах летить надто швидко, в нього багато роботи! Всі самотні й покинуті, всі невільні й бідні, всі нещасні і скривджені, всі кволі й ниці гойдаються на хвилях цього моря у своєму кораблі* (“Птахи на невідомому острові”) (*білий птах* – надія, допомога – прагне визволити не лише героя, а й усіх скривджених і ображених). *Білий птах* надії мав би допомогти героєві, але сили його обмежені, він не може подолати морок, тому й приносить біль. Порівняйте у такому фрагменті тексту:

Йому здалося, що поруч залопотіли, приємно обвіюючи, два білі крила – сів біля узголів'я білий птах... – Дай мені розраду, – прошепотів Олізар... – Занеси мене в дім отній,

пташе, – шепотів Олізар. – Мені вперше зда-
лося, що не побачу його ніколи. Але **птах** тіль-
ки заклекотів в його узголов'ї... – В тебе ж є
крила, пташе! – стогнав Олізар. – Коли б ме-
ні такі **крила**, я зміг би вибратись із цієї ями!
Стань моїми **крильми, пташе!** Стань моїми
крильми і винеси мене звідси! **Птах** махав
крильми. Стояв у нього на грудях, натужно
впиваючись у них пазурами, й махав, махав...
Тоді зітхнули вони обидва, і **птах** вийняв йому
з грудей пазури, обвіяв йому турботливо рани,
торкнувся дзьобом, наче цілував, і злетів під
стелю (“Птахи з невидимого острова”) (**птах**
виявився здатним лише на співчуття; його білі
крила здатні лише махати, махати).

Чорні *птахи* – птахи ночі – несуть людині
забуття, загибель; зазирнути їм у вічі значить
розпрощатися з життям: Але то був тільки
мент, бо над ним закружляли раптом великі
птахи, що мали **крилами** ніч, а тілом – небо.
І він з жалючим проханням зирнув їм у вічі
 (“Дім на горі”) (людина стає безсилою перед
владою ночі та її носіями – великими *птаха-*
ми). Інше функціональне навантаження переда-
ють образи птахів у метафоричному зображенні
польоту, руху, що входить в асоціативне поле
уподібнень, стає елементом художнього світо-
бачення. Порівняймо: За хмарами виростили
хмари, за хмарами летіли **птиці**, були **криль-**
ми, і хмари ніби самі ставали **птицями**. Та-
кож летіли, також махали **крильми**, за ними
товклися інші хмари – сірі **птиці** виростили з

них; біля неба ніби маяла тисяча **крил**, заслонюючи його; натомість з'являлися нові хмари, і з них висипали нові **птиці** – робила свій переліт згряя **ворон** (“Останній день”). Спочатку повідомлено про хмари й птахів, що летять за ними; хмари уподібнюються **птицям**, вже й самі хмари названо **сірими птицями**; хмари й птиці зливаються в одне перетворюване, неподільне видовище; створюється настрій неспокою, тривоги.

Окреме місце в системі “птаховолхвування”, що її створює автор, займає образ священного птаха – **челіги**. Героя повісті “Дерево пам'яті”, князя, попереджають, що вбивати сокола не слід, але слова були марні: – *Не чіпай того птаха, княже, – шепнув його дорадник, ловчий Жигмунд, – то в них священний птах. Але Свиригайло вже пустив стрілу – голосно скрикнув челіга, змахнув кілька разів крильми і каменюкою впав на землю. Загибель святині князеві не простили (“соколів убивати не можна”), отож і загинув страшною смертю.*

Антагонізм сил тьми й світла, жаху й радості переданий через образи **білого коня** й **чорного коня**. Їхнє протиборство представлено як зіткнення противаг у свідомості людини, котра тягнеться до світла, але її потяги не реалізуються, а перемагають сили зла. Порівняйте: *Похитувалися дівчата, плакали під їхніми пальцями золоті струни, а до сотниківни підійшов білий кінь і став, кланяючись, на коліна; “Сідай на мене, – сказав кінь, – я хочу*

тобі **світ** показати”. Вона сідала верхи і мчала, наче вітер, і заспівувала й сама. А тоді танцювала на спині **білого коня**, і було їй світло, аж очі заплющувала. Тоді підбігав **чорний кінь**, сипав вогнем із ніздрів і мчав за нею, а сотниківна обхоплювала руками свого **білого**, і її душив **страх**. Може через те опинялася на спині в **чорного коня**, відтак мчав за нею **білий**, але не міг наздогнати – **вороний** увозив її в царство тіней (“Дім на горі”) (від появи білого коня, котрий обіцяє вивезти в широкий світ, до почуття **страху** й видовища **чорного коня**, що увозить у царство тіней, – шлях, що його проходить людина).

У текстах письменника постають персонажі – носії жаху і світу, грішники й безневинні; риси негативу й позитиву в людині можуть сполучатися, й подолання в ній низького, нічого стає рухом до визволення від тенет. У свідомості героїв виявляє себе прагнення позбутися рабства, перебороти в собі відчуття невільника, бо, як доводить автор, саме раб і є носієм темних сил. Шевчукові персонажі зазвичай не виявляють індивідуальних рис, а є виразники тієї чи тієї ідеї.

Люди-маски заповнюють сторінки химерних романів і повістей. Скажімо, показовий образ таємничого *пана*, котрого має перевезти на другий берег *перевізник*: *Його обличчя здалося перевізникові трохи засиненим, засинений був цілий світ; пан вийняв цибушка й сумно всміхнувся, блиснувши двома рядами викоханих зубів.*

Від тої усмішки **трем** пройшов по перевізничковому тілі, він, однак, розсердився на ті смішки. Навколо ані душі! Перевізник кілька разів перетинає річку: бачить, як на косі сидів розкішно вбраний пан в одязі тонкого сукна, в жупанці, підбитім дорогим хутром, і нових лискучих чоботах. Цей пан – провісник смерті, дух пекла: – *Мушиш умерти й ти, Хароне, – прорік, пильно дивлячись на перевізника. – Не треба було нас перевозити (“Дім на горі”)* (алюзія на грецький міф про Харона – перевізника мертвих).

Прикметним стає символічне зображення низки персонажів-мандрівників (*мандрованець, прибулець, перехоовець, сторонній, втікач, пришелець*) – героїв неспокою, шукачів долі; рух стає для них сенсом життя. Інші персонажі зустрічають їх часом вороже, як відступників, проте лише вони знаходять *дорогу* в світ. Постаць перехожого часом суперечлива, він теж маска, фантом, але в ньому закладено вихід на краще: *Різко повернувся – чорна тінь вороном метнулася від нього. Виставив перед собою свічку і оглядав обірваного мандрованця, який сидів біля стіни на підлозі, опутивши голову, – чудний, занедбаний і зарослий чоловік... – Знудженілий ти, сину, і з дороги, – м’яко сказав панотець... – Спочинь, пости, можеш зупинитися в мене, вмийся й обріж бороду і патли... – Ні, панотче, – гостро і твердо сказав він. – Я **поспішаю** (“Сповідь”)* (з одного боку, названі *чорна тінь, ворон, мандрованець*, з другого, – позначення високої місії – *поспішаю*).

4.2. Уявний світ у дискурсі Валерія Шевчука

Події в Шевчукових творах відбуваються у межах часопростору, якому належать важливі смислотвірні функції. Як зазначає Е. Ліч, “кордон розділяє дві зони соціального простору-часу, зони, що є звичними і такими, що мають часовий вимір, чіткими, центральними, світськими, а ось самі просторові й часові маркери, які насправді слугують кордонами, є незвичними, позачасовими, двозначними, крайніми, священними” [Ліч 2001: 45]. За В. Шевчуком, часопросторові маркери вводять читача саме в зону незвичного, невизначеного, відносного щодо реальності. В основу просторових вимірів покладено протиставлення закритого й відкритого місць дії. Обмежений кордоном простір – це *келія монаха, монастир, дім на острові*, це й обійстя заможної господині, і кімната за зачиненими дверима. Вийти за межі *стіни* значить, за автором, здобути *волю*, водночас – знайти *отній дім*, своє “місце під сонцем”. Відкритий простір – це *степ, море, небо, дорога*, заселені людьми *села*. Порівняйте: *Він вийняв з бійниці весло, тоді ліг на підлогу й поліз у ту бійницю, щоб озирнути світ. І побачив він безмежне та хвальливе, порожнє та синє море. Навколо не було ні душі, побачив він степ з посохлою тирсою, котра хиталася й шаруділа, наче осипався пісок. Він проліз ще глибше в бійницю – хотілося йому напитися*

того **світла**, що проливалось так скупо в його тісну **комірчину** (“Птахи з невидимого острова”) (символи *моря, степу* на протипагу *комірчині* пов’язані з розумінням справжнього *світу, простору*).

В. Шевчук удається до виправданого лінгвопоетичного прийому – позначення символічного *дому* – пристановища, кінцевої мети пошуку своєї долі. Зазвичай такий *дім* – це отня хата, омріяна Аркадія, куди прагне потрапити мандрівник; вона залишається мрією, реалізувати яку не вдається. У своїх нічних баченнях і снах герої зустрічають батькове обійстя, стареньку матір, висловлюють бажання відвідати рідну домівку, але їхні потяги надаремні.

Порівняймо: ... *та стежка тяглася через уся землю – вона була для землі, як срібний пасок. Початок її – в саді, в якому він тількино блукав, а кінець – біля порога, на якому сидить сивий дід. Дід чекає свого сина, загубленого в непрохідних хащах землі нашої, серед велетенських хвиль трави й води... Але між ним і батьком лежало ціле море, тому він і сідав за весло з охотою, махав ним і махав, тіло його було сильне й загартоване, він увесь був солоний від морських бризок та поту (“Птахи з невидимого острова”) (пори́г – символ отнього *дому, сивий дід* чекає *сина*, але між ними – уявне *море*, й *весла* не дадуть змоги його перепливти).*

Омріяний *дім* захищений, недосяжний, щоб потрапити в нього, його ще потрібно відшу-

кати: *Повернулася додому, хоч цей дім ще треба було знайти. Можливо, вона прийшла до хати під зарослим бужками горбом, а можливо, й до тої, де жила раніше (“Дім на горі”)* (йдеться про уявний, вигаданий, а не дійсний рідний дім). Начебто віднайдений дім виявляється привітним, жаданим, але це чужий дім, в якому можна лише спостерігати щасливе життя: *Дивився на той дім, так густо заселений дітьми, були в ньому відчинені двері, і в них мигали дитячі голівки і вилітали раз по раз високі, дзвінкі голоси (там само).*

Зрештою, герої задовольняється тим, що бачить власний дім у своєму уявленні; живучи, побачити рідну домівку йому вже не випадає; в цьому настрої відчутні ноти суму, нездійснених мрій: *Заплющивши очі, бажаючи побачити візію власного дому, але замість цього уздрів Пересопницьке Євангеліє і ще раз повільно, милуючись кожною сторінкою, подумки його перелистав. І мені стало на душі спокійно (“Око прірви”).*

Окрему позицію в символічному полі займає дім на горі – втілення мрії про сімейний затишок, духовне умиротворення. Важко підніматися до дому на високому горбі, треба винайти стежку, що веде до нього, але героя той дім притягує до себе, там він має знайти любов. Для досягнення цього місця потрібно здолати чималі перешкоди: *Йому привиділася висока гора з пишним палацом на вершині, гору ту впоясано кількома пасами терняку, по ній*

викопано кільканадцять **ловчих ям**, насипано **вали**, вирито **рови** й обплетено всю колючим **дротом**. Він повз під тим **дротом** з ножицями, *вряди-годи* лягав на спину і розрізав **дріт** (“Дім на горі”) (дім виглядає настільки привабливо, що сприймається як *тишній палац*, насправді це хата; *дорогу до нього перетинають терняк, ловчі ями, вали, рови, дріт*, тобто потрібні великі зусилля, щоб дістатися того *дому на горі*).

Дім на горі сприймається як омріяний притулок для зраненого війною серця героя: *Спирнувся, передихав і дивився на горбистий краєвид з малою річкою в долині – все аж прискало сонцем: зелень, пісок, сама річка й небо... Той каштан попереду і той будинок, жайворон і полин, запах гіркокого меду і його незрозумілий потяг до того дому – все це складало настрій, що його відчуваєш, прокинувшись у залитій сонцем кімнаті (там само) (потяг до дому на горі, з якої відкривається чудовий краєвид, сонячне проміння створює настрій радості, щастя).* Як завершення образу, що складається з двох складників – “дім” плюс “гора”, постає метафора-порівняння потягу героя й казкового витязя: *В голові заройлася трохи безглузда думка про царівну на льодовій горі і витязя, який безнадійно дряпається на ту гору (там само) (відтворено відчуття складності піднятися на гору, до того ж льодову).*

Образ-символ *саду* з’являється в різному текстовому оточенні, але завжди як втілена на-

дія на душевне заспокоєння, подолання зимових негараздів, настроїв печалі, суму, зневіри. Скажімо, в пошуку звільнення від тяжких думок, виходу “з черева апокаліптичного звіра” Шевчуковий герой спочатку мріє побачити той сад: *І від того світла червоного почервоніла трава під ногами, і він ступав по червоній траві, бо все-таки хотів побачити вишневий сад, у якому прагнув знайти спокій душевний (“У череві апокаліптичного звіра”) (сад, де можна здобути спокій душевний).* Після подолання внутрішніх сумнівів герой відчув себе в квітучому саду: *Співали солов’ї, цілий простір був засипаний росою, і вона грала срібними, із золотом іскрами. Було зовсім рано, і він поспішив у вишневий квітучий сад, коли ще не прокинулися люди, – не бажав, щоб йому завадили. Сад палав білим вогнем, дерева стали ніби світляні кулі. Стояв на вступі до квітучого царства й шепотів самими вістами...* (там само) (мета здійснилась: здобуто вишневий сад і квітуче царство). Алюзія на Сквородинів “Сад божественних пісень” витлумачена як складний шлях подолання в собі “звіра” й здобуття бажаного умиротворення.

Часові виміри в текстах віднесені в минуле, інколи вони позначені роком, інколи усвідомлюються через зображення людей своєї епохи (Скворода, Костомаров, Чубинський). Параметри часу в творах письменника зазвичай покликані створити враження вічності, безконачності, невмирущості світу. Скажімо, стриж-

невим текстотвірним чинником роману “Дім на горі” є зіткнення двох відмінних часових шарів – сучасного й давнього; через такий антиномічний зсув засвідчено: періоди історії виявляють спільні риси, в різні часи йде непримиренний двобій сил добра, світла й зла, тьми. В чудодійному перевтіленні героїні, котра стає наступницею ворожки, відбито неперервний рух поколінь: *Поверталася додому, хоч цей дім ще треба було знайти. Можливо, вона прийде до хати під зарослим бужками горбом, а можливо, й до тої, де жила раніше* (“Дім на горі”) (*хата під горбом* – місце омріяного щастя).

Дорога, якою йдуть Шевчукові герої, рідко коли приводить до рідного порогу, до отнього дому, вона веде їх у широкий світ, вони полишають звичне помешкання й поспішають, нерідко не знаючи куди саме; їхнє пересування – це рух самого життя, їхнього нетерплячого серця; думка про рідний дім повертає їх у минуле, але не примушує повернути у зворотний бік. *Перехожі, переходові* стають основними героями його творів. Вони йдуть, часом невідомо, з якою метою, і це мандрі з далеких країв, до великих міст – у Київ, Житомир, в омріяний монастир; вони переходять через річки, через море в утаємничений ліс. Нерідко сама оповідь починається з посилення на те, що герой *іде* або *їде*; сама *дорога* веде їх від місця до місця.

Порівняйте на початку оповіді: *Ішов уздовж вулички, брук – тільки в нікчемних за-*

лишках, інколи розливалась **по дорозі** брунатна калюжа, скраю галасливо хлюпались горобці... (“Дім на горі”) (дорога позначає початок нового періоду життя); на завершення фрагмента: Агроном **йшов** між ночі... *Врешті, куди я йду?* – думав він. – *Навіть не знаю, куди мені йти!* **Йду**, бо дома ніколи не мав... *Десь під ранок вийшов* на горб і побачив, що внизу розляглося поселення... *Перед ним лежало те саме містечко, від якого він тікав* цілу ніч (там само) (дорога без мети не приводить до перемоги, такий рух невиправданий). Виснажлива дорога лише шкодить людині: Чоловік **брів** порожньою закуреною **дорогою**, одержана на ньому обтріпалася й висіла клаптями, взуття майже розлізлося – **чернав ногами** сиву, суху куряву, і та провисала за ним туманом (“Мор”). Іти довгим шляхом значить долати значні труднощі, поневірятися: *Я йшов* разом з Вітторіо, ми й справді **ледве долали** багно. **Пробиралися** повз зачинені віконниці, і дощ, що вряди-годи розкрашувався з тих схожих на колеса голів, обсипав нас з голови до ніг, і ми стріпувалися, як мокрі кури (“Місячний біль”).

Автор створює образ-символ синьої дороги, що перетворює людину на кращу, ніж вона є, зовнішню й внутрішню подобу, ця дорога дає змогу побачити майбутнє, радіти життю, народженню дитини: **Синя дорога** текла й текла в просторінь. *Ішли по ній невиразні, наче в туман закуті, тіні; довкола, як зорі, пливали*

людські лиця, а попереду ясніло, випромінюючи, гостре світло, велике прозоре тіло. Галя мовчки благословляла їх і мала на те право, адже матір'ю вона ставала, **творительницею життя і його охоронницею** (“Дім на горі”) (прикметні супровідні до синьої дороги – символ синього оцінений як прекрасний, небесний – асоціації *творительниця життя, охоронниця*; тональність викладу підкреслено урочиста).

Образ-символ річки є, за Шевчуком, утіленням багатьох смислових складників – утаємниченості, загрозливості, мінливості життя; це й річка забуття, непам'яті, тривкості всього земного; це, зрештою, й тривожне, непередбачуване явище. Порівняйте: *Річка куріла, хвосту пари стояли над водою і неначе оживали в місячному сяйві. Здавалося, горить мертвим німим вогнем вода, ламалися на течії місячні зблиски – хтось неначе засипав річку золотими й срібними монетами* (“Дім на горі”) (річка перетворюється на діючу силу: вона куріла, хвосту пари неначе оживали, вода горить); створюється враження передчуття небезпеки, загибелі: *горить мертвим німим вогнем*; підкреслено таїну ночі: *в місячному сяйві, місячні зблиски*; посилення на те, що річка неначе засипана золотими й срібними монетами не випадкове: посилюється враження незвичності, казковості відтворюваних подій (далі в тексті ще раз згадано той самий образ: *плив по золотих і срібних монетах*, отож у ситуації передбачення чогось неочікуваного); прикметні

й показники умовності, гіпотетичності того, що відбувається: *неначе оживали, здавалося, неначе засипав*. Коли перевізник трохи відійшов від сну, отямився, то *побачив спокійне, закурене річкове плесо*, отож первинне враження від річки було маревом, але неспокій у душі героя зберігається. В тексті згадано, що *човен плив по прозорій пуці, плив по чудній чорній річці, пливла вода*. Так сплигло життя перевізника. Течія чорної річки – то течія самого життя, а *річка* – та сама міфологічна Лета.

Відправними логоепістемами для автора послуговують словесні сполуки, що часом переходять з одного тексту до іншого, змінюючи смисли й стилістичні конотації. Функціональне навантаження таких утворень настільки виразне, що їхню присутність можна вважати однією із прикмет авторського ідіостилію. Порівняйте, скажімо, функціонально-сміслову домінанту вислову *дерево пам'яті* в однойменному оповіданні, яка стає підґрунтям для пояснення дій героїв; дотримуватися чи не дотримуватися цього орієнтиру означає служити чи не служити людям “великого міста”: *де росте могутнє дерево пам'яті, і кожен листок того дерева – стисана слава його*; образа цієї пам'яті – *начебто це вже давно не дерево, а протрухла колода чи кінь* – викликає потребу помсти огудникові.

Образ давнього Києва, втілений у *дереві пам'яті*, реалізується через антитезу, побудовану на протиставленні цього символу іншому –

руїні; попри те, що зовні це *руїна*, внутрішньо місто живе, непереборне, отожд і *не-руїна*. Порівняйте: – *Чи ж не бачиш, скільки у місті руїн?* – *Не смійся з руїн, княже, – спокійно мовив Хома. – Бо в кожній руїні дух предків усіх тих людей, яких зневажаєш. – Дух предків, отче, – це теж руїна. Є сила подуть – дмухнути, й вивіється. – Вітер дмухає, вітер і вивіється, – тихо сказав чернець; Вони ж простували безлюдними київськими вулицями, чи, як називав їх Хома, стогнами, обходячи *руїни, півруїни*, вцілілі церкви; Хома йому при тому безперерійно розказував; здається, оповідав історію кожної *будівлі*; пор.: *І все, що розповідав Хома, було, на ченцеву думку, славне, велике, незабутнє* – адже мало яка земля могла подібним похвалитися, адже тут, у цьому місті, жили *величаві й могутні володарі...* (“Дерево пам’яті”) (отожд це історія про *славне, велике, незабутнє*, про ті часи, коли жили *величаві й могутні володарі*); образ *руїни* поступається образу *дерева пам’яті*. Порівняймо в іншому тексті: – *Землю нашу, – сказав спокійно батько, – перетворено на руїну, ми не можемо вже її обороняти, але сім’я своє ми повинні на ній покинути* (“Дім на горі”).*

Як зазначає М. Павлишин, кваліфікуючи “топос природи” в текстотвірній стратегії Шевчука: “Багатократно зустрічається топос природи, наділений розумом та мовою: природа говорить з людьми, супроводжує їхню дію, від-

биває їхні думки і загадково показує в напрям надприродних світів” [Павлишин 1997: 195]. У реалізації цього “топосу” образ *голосу трави* постає виразником світлого, щирого, близького й потрібного людям; почути цей голос означає звільнитися від тенет темних сил, віднайти своє життєве призначення: *Вона почула голос трави, і це не цвіркун співав під ногами. Не був це голос ні птаха, ні звіра, ні людини, ні комахи – так могла говорити тільки трава. Ішов той голос приглушено, мов шепіт, але його розуміла. Знову-таки не так, як розуміють людську мову чи тваринні поклики, – був то інший вимір, і вона не могла розказати який... Не так розуміла, як відчувала той голос, бо його й не можна сприйняти інакше (“Дім на горі”).* Йдеться про пробудження в людині нових сил для творення добра, про пошуки щастя в спілкуванні з природою, у боротьби зі тьмою; прийти до розуміння *голосу трави* – це і є щастя.

Однак ця сама *трава* може перетворюватися із живої в мертву (згадаймо живу й мертву воду), ставати на перешкоді людському спокою, звичному рухові життя, з запашної рослини утворюється потворне *зілля*, що стає згубним, невідворотним; *траву* й *зілля* перетворено на співвідносних. Порівняйте: *Дивилася на траву в себе під ногами, але то була нежива трава. І не чула від неї ніякого голосу – зілля, яке тільки для того і є, щоб його топтати (“Дім на горі”)* (*нежива трава, зілля*

втрачають *голос*, чудодійні властивості, стають рястом, що його топче людина). Замовкне *голос трави*, і зміниться світ, зникне відчуття краси: *Зависла навколо тиша, солов'ї уже не співали, здається, не пахли бузки, бо темна ніч накладалася на землю. Тільки трава зітхнула в них під ногами, і те дихання пішло в глибину темені* (там само) (вислів *трава зітхнула* передає сум за загубленим щастям).

*Трава, дерева, куці, ліс, бузки, листя, сама земля, а звідси й зілля стають активними учасниками дійства, живими й промовистими істотами. Порівняйте: Хвилі **цвіту** кучеряво вкривали **зелені куці**, ввечері на цих **бузках** несамовитіли солов'ї, ляцали, плакали й дзвонили, наче коси клепали. Вечорами в тих бузках ішло таємне життя: хтось шепотів, сміявся й шарудів (“Дім на горі”) (через позначення хвилі **цвіту**, кучеряво, несамовитіли підкреслений з'вязок цвітіння в природі з виявами людських дій: шепотів, сміявся, шарудів; створено картину піднесення, життєвості); Зарипіло листя, наче дерев'яне поставало, а краєчок тіні від липи, що росла на вулиці, майже досягла до її ніг. Подивилася на ту тінь, що кащувато наповзала на неї, й аж посунулася (там само) (незвично рипить липа, кидаючи тінь, що діє як жива істота: наповзала); Жили тут **рослини** й тварини, росли й **дерева, листя** яких – всі вимовляли в той день слова (там само) (листя одержує здатність розмовляти, воно так само живе, як тварини); **Зілля** говорить інакше, як*

трава, а дерева ще інакше. Дерева не розуміють траву, зате розуміють куці. Куці розуміють бадилля, а бадилля траву (там само) (здатність розуміти в рослинах дорівнює дії їх до мислення людей); *Безживно повпускало листя, начебто вечір на землю впав, і заснуло зілля* (там само) (оживлена природа поводить себе, як людська спільнота). Створено грандіозну панораму природного середовища як визначального чинника існування людського життя в єдності з довкіллям, як запоруки невмирущості всього суцього.

В образному світосприйманні земля і люди, рослини й довкілля – одна іпостась у розмаїтті виявів: ... *зворухнулася дивна й хвилююча думка, що світ уподібнений до людини: земля – як тіло, скелі – ніби кістки, а трава й дерева – волосся! Він шепотів цю свою єдину думку, як молитву... (“Мор”)*. Антропоцентричний погляд на світ [див.: Філософський 2002: 33] знайшов художнє втілення.

Усвідомлення світу як неподільної єдності життєдайних сил реалізується в рефлексійній діяльності у сприйнятті нею світу через осмислення баченого й відчутого. Прикметна в цьому сенсі неподільність рецепторних уявлень, серед яких почесне місце займають, за Шевчуком, запахи як невід’ємне джерело світосприймання. Звернімось до тексту: *Тоді він [прибулець] вийде в широкий, запашний, веселий і зелений світ. Тоді він кине вгору лице і візьме собі в очі образ неба. Тоді він ковтне*

запаху вишневого глею, а може й запаху квітучого саду (“Сповідь”), де поняття *запахний світ* доповнює розуміння його як *широкого, веселого, зеленого, отож прекрасного*, а запахи вишневого глею й квітучого саду стають виразниками почуттів щастя, радості від досягнення довкілля. *Запахи* можуть передувати появі нових дій і явищ: *Це щось вона [чарівниця] теж не почула вухом і не побачила оком. Здається, то був запах, якого раніше біля неї не було, а може, тільки подих леготу. Мимоволі насторожилася...* (“Дім на горі”) (якщо чогось незвичного, насторожчуваного не почує вухо й не побачить око, допоможе розпізнати світ *запах*). Порівняйте: *Співали солов’ї, й пахли бузки. Пахла земля, а в груді старої входив спокій* (там само) (*запахи* заколисують, навіюють спокій). Світ Шевчукових голосів, запахів, дотиків стає всепереможним, неосяжним, всеохоплювальним.

Химерні образи письменника входять у тканину зображення реального й фантастичного: реальні картини розчиняються в метаморфозах нереального світу; автор не прагне відділити відображення фантазмагорійного від життєво достовірного. Як писав М. Гайдеггер, “роз-межованість усього – це лише реляція, яка існує між світом і реччю, а відтак уявлення, що на неї натрапить, може її констатувати. Роз-межованість не виокремлюється постфактум із світу й речі як їхнього зв’язку. Роз-межованість для світу й речі в’єднує речі у фор-

муванні світу, *в'єднує* світ у бажаність речей” [Гайдегер 2007: 33]. Органічність переходів від реального до химерного закріплена одновимірністю їх словесного відтворення текстовим паралелізмом, що забезпечує подолання зовнішньої “роз-межованості”.

Одна з мовностилістичних ліній такого перетинання – поєднання картин снів і пробуджень без поділу на їхню часову відокремленість. Автор зображує реальність як продовження сну, коли герой не може доконечно відділити видіння від реальних подій (як у Гойя: “сон розуму породжує страхіття”). Сни у Шевчукових текстах або світлі, або темні, тривожні, зазвичай провідницькі, пророчі, герой здебільшого бачить сон, який у химерному вигляді відтворює наступні події, зв'язок між сном і не-сном відносний, не завжди фіксований. Сни тривожать, бентежать, виводять із рівноваги, у діях героїв відбивається навіяні сновидіннями пророцтва.

Порівняймо, скажімо, в різних фрагментах текстів: *Сотниківна боролася з хаосом у собі, а може, боролись у ній сни* (“Дім на горі”) (відмінність між реальністю і снами зникає); *По тому ліг спати, йому майже відразу приснився Михайло Ковалинський, на якого напало бісеня. Бісеня було мале, кошлате, з довгими кінцівками, воно кидалося на Михайла, як пес, – Григорій схопив палицю й кинувся рятувати учня... Тоді Григорій ковтнув води із глека й пішов до ложа, на якому спав. Там він побачив*

себе сонного, розкиданого на ліжку – метався уві сні (“У череві апокаліптичного звіра”) (*сон* засвідчує боротьбу героя з бісівським, темним у людині).

Ідеї мінливості, неоднозначності світу, невизначеність (“роз-межованість”) переходів від одного стану в інший, від темряви до світла, від реального в фантастичне відбилися в численних сценах перевтілень, перетворень одних істот в інших, фантастичних постатей, у людей, тварин, у мислячих істот, мертвих і живих. Такі перевтілення відтворюють змінність, непевність світу, “мерехтіння” образів і станів. Скажімо, юному чорту надається сила для перетворень, і він спочатку перекинувся в коня, потім став парубком, далі поповз між бадилля золотим вигинливим вужем, скрутивсь у бублик, перекинувся у білого хорта; героїні на той час снилося щось темне й тривожне, отож той юний чорт міг бути породженням її уяви (“Дім на горі”). В іншому контексті оповідь ведеться від імені кота: *Я – кіт і лежу на м’якій подушечці, спеціально покладеній для мене у фотелі...* (“Маленьке вечірнє інтермеццо”) (позиція цього “героя” – *пристрасті тільки тоді приємні, коли їх спостерігати, а не брати у них участь безпосередньо*), отож філософію стороннього спостерігача (кота) засуджено, перетворитись на пасивну, далеку від життєвої борні особистість ганебно.

Метафоричні *видіння* закладені у підмурок підсвідомості героїв як відправна точка розвит-

ку подальших подій; їх відтворення органічно вписується в художній дискурс, стає обов'язковим компонентом текстотворення. Скажімо, герой повісті “Месія” – патріарх уявляв себе *велетнем*, а інших – *дрібнолюдками, карликами*; уява малює йому картину його величі: *Отож у такий мент бачив патріарх величезний, освітлений сонцем майдан, а на ньому дрібнолюдків, отаких собі карликів. Були вони мов комашня, і він, проходячи цим дивним майданом, був серед них велетнем*; це протиставлення *дрібнолюдків, карликів і велетня* далі знімається: герой утрачає впевненість, зустрівши *чисельну окружну силу*; моральний сенс оповіді посилюється.

Зіткнення тьми і світла, злого і доброго, реального і фантазмагорійного, духовного і заземленого, рабства і волі в текстах В. Шевчука відтворене в незвичних образах-символах, в системі авторського мовомислення, піднятих до вершин концептуалізації, онтологічності, трансцендентності. Не вписуючись у рамки традиційного класичного мистецтва слова, письменник водночас не перетворився на послідовного представника модерністських і постмодерністських тенденцій текстотворення. Його образний світ неповторний, глибинний за своєю смисловою структурою, парадигма його лінгвопоетичних засобів, мовностилістичних прийо-

мів – нове слово в українському художньому ідіолекті.

Відтворення української історії й сучасності, міфотворчості й реальних подій, ментальних процесів і релігійних поглядів переплітається в химерних текстах у їхній мовно-естетичній єдності. Художній світ письменника – це світ людей, що в пошуках рідного дому йдуть шляхом національного самоусвідомлення; спогади про давній Київ і старі часи органічно сполучаються із зображенням життя українського міста й села; провідна лінія, що проходить через дискурсивне тло, – потяг до волі, подолання в людині низького й підступного, віра в майбутнє стають концептним підґрунтям мовотворчості письменника.



ПІСЛЯМОВА

Шляхи саморозвитку українського художнього дискурсу впродовж останнього століття суперечливі й неоднозначні, нерідко драматичні, ідеологічно заангажовані, по-різному оцінені й схарактеризовані в наукових дослідженнях, отож і підлягають новим підходам і принципам лінгвістичного аналізу. Не можна не брати до уваги, що написані в часи тоталітаризму тексти відомих письменників за багатьма, зокрема й лінгвоестетичними, параметрами остаточно втратили свою художню привабливість для сучасного читача, інші – ті, що були піддані нищівній критиці, заборонялись і переслідувались, сприймаються нині як високохудожні, вершинні досягнення українського письменства. У роки державної незалежності українська художня проза й поезія збагатилися текстами, що підіймають українську художню творчість на рівень світових мистецьких здобутків.

Визначальними чинниками зростання мовно-естетичної досконалості є утвердження в українському письменстві широкого реєстру літературних напрямів і шкіл, поява молодого покоління поетів і прозаїків, які частково відійшли від узвичаєних норм мовотворчості, розпочали

пошуки нових форм відтворення дійсності, що розвиваються всупереч звичному, фіксованому в традиційному ракурсі баченню мовної картини світу. Особливістю піднесення українського письменства стало неприховане прагнення майстрів слова не розірвати зв'язки, зокрема з класичним українським доробком, взяти від нього ті апробовані в творчості великих митців минулого форми текстотворення й образотворення, які відповідали запитам української мовної особистості, відтворювали життя українства як планетарного явища.

З іншого боку, модерністські й постмодерністські тексти сучасних письменників, як вітчизняних, так і європейських, не могли не позначитись на творчості письменників, близьких за манерою творчості до “традиціоналістів”. Високо оцінюючи, скажімо, творчі здобутки українського письменства періоду 20-х – початку 30-х років минулого століття, не можна не бачити, що теперішня молода генерація творців слова, беручи до уваги їхні досягнення, звернулася обличчям до світового художнього дискурсу, взяла на озброєння мовно-естетичні засоби текстотворення європейських митців, талановитих українських авторів із діаспори.

Прикметною ознакою сучасного художнього текстотворення стало розмаїття художніх спрямувань, групування письменників навколо тих чи тих літературних уподобань; однак не меншої ваги набувають пошуки письменниками різних поколінь власної індивідуально-автор-

ської манери письма, неповторності ідіостилю, що в умовах різкого кількісного збільшення художньої продукції не завжди легко помітити й оцінити. Паралельно виникає потреба критичного ставлення до спроб штучного експериментування в мовотворчості, більш уважного ставлення до одержувача художньої інформації – читача, котрого часом бентежать спроби свідомо зашифрувати, закодувати текст, тим самим розриваючи зв'язок на рівні “адресант – адресат”. Зі сторінок художніх текстів натовість постають обидва образи – як письменника, наратора, так і споживача його творчих зусиль – читача (див. про це: [Кононенко 2014: 64–75, 104–118]).

Об'єднувальним чинником, що виокремлює український ідіолект як культурний феномен, є ті засади мово мислення, котрі зафіксовані в мистецтві на ґрунті мовотворчості, національної самоідентифікації і знаходять реалізацію в текстах письменників високої самосвідомості. Йдеться не лише про включення в художній дискурс національно-культурних мовних компонентів, а, зрештою, про творення мовної картини світу, що вирізняє національний тип особистості. Пройнятися авторським мовомисленням, одержати від читання художніх текстів той мовно-естетичний ефект, збагатитися тим добрим, святим, вічним, що передає художній дискурс, можна лише за умов поширення творчості різних за стильовими уподобаннями й образними знахідками серед широкого загалу україномовних читачів.

Водночас постає проблема подальшого опрацювання нових форм і методів художнього слововираження, оновлення багатючих скарбів українського мовного простору; зміни в лексиконі, збагаченого новою дійсністю, суспільними процесами, розвитком технологій, удосконаленням мовностилістичних норм, настільки національно вагомі, що не брати їх до уваги означає відходити від народного життя, практики живого мовлення. Опанування оновленою образною системою, неповторною метафориною, відмова від стандартизованого мовостилію постає як невід'ємна ознака сучасного художнього письма. У взаємосув'язі автора й читача як носіїв єдиної національної культури, її всесвітніх досягнень і здобутків як у минулому, так передовсім і в сучасному поступі закладено запоруку нових мистецьких звершень.

Відтворення й інтерпретація кращих зразків мовно-літературної творчості українських письменників ХХ – початку ХХІ століття мають на меті засвідчити риси нового розвою національної культури.

ЛІТЕРАТУРА

Аверинцев 1996 – Аверинцев С. С. Словник / С. С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 1999. – 464 с.

Алефиренко 2002 – Алефиренко Н. Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры / Н. Ф. Алефиренко. – М.: Akademia, 2002. – 394 с.

Арутюнова 1990 – Арутюнова Н. Д. Метафора / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 296–297.

Арутюнова 1990 а – Арутюнова Н. Ф. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры; общ. ред. Н. Д. Арутюнова и М. А. Жюлинской. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5–32.

Арутюнова 1999 – Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – 2-е изд., испр. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.

Бажан 1985 – Бажан М. Вступне слово / Микола Бажан // Михайль Семенко. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1985. – С. 3–14.

Барт Р. 1996 – Барт Р. Від твору до тексту; пер. з фр. / Ролан Барт // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 378–384.

Бахтін 1996 – Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках; пер. з рос. / Михайло Бахтін // Слово. Знак.

Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 318–323.

Бацевич 2014 – Бацевич Ф. С. Частки української мови як дискурсивні слова: монографія / Флорій Бацевич. – Львів: ПАІС, 2014. – 288 с.

Біблія 1993 – Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – Українське біблійне товариство, 1993. – 959 с.

Білецький 2015 – Білецький Л. І. Історія української літератури / Леонід Білецький // Народна поезія. Т. 1. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. – 380 с.

Бойчук 1993 – Бойчук Б. Поза традиції / Богдан Бойчук // Антологія української модерної поезії в діаспорі. – Київ; Торонто; Оттава: Вид-во Канад. ін-ту українських студій, 1993. – С. 3–6.

Браїлко 2000 – Браїлко І. Словесні модифікації в поезії Михайля Семенка / Ірина Браїлко // Культура слова. – 2000. – Вип. 55–56. – С. 18–21.

Василько 2004 – Василько З. Символіка фольклорного образу / Зоряна Василько. – Львів: Друк, 2004. – 392 с.

Вежбицкая 2001. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов; пер. с англ. / Анна Вежбицкая. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.

Винокур 1959 – Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1959. – 490 с.

Войтович 2002 – Войтович В. М. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.

Вокальчук 2004 – Вокальчук Г. М. Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття (лексикографічний аспект): монографія / Галина Вокальчук. – Рівне: Перспектива, 2004. – 524 с.

Гайдеггер 2007 – Гайдеггер М. Дорогою до мови; пер. з нім. / Мартін Гайдеггер. – Львів: Літопис, 2007. – 232 с.

Гальперин 2007 – Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – 5-е изд., стереотип. – М.: Ком-Книга, 2007. – 144 с.

Городенська 2010 – Городенська К. Г. Сполучники української літературної мови: монографія / Катерина Городенська. – К.: Вид. дім Д. Бураго, 2010. – 205 с.

Григорьев 1979 – Григорьев В. П. Поэтика слова / В. П. Григорьев. – М.: Наука, 1979. – 373 с.

Гундорова 2009 – Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму: монографія / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2009. – 447 с.

Гадамер Г.-Г. 1996 – Гадамер Г.-Г. Пoesія і філософія; пер. з нім. / Ганс-Георг Гадамер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 210–215.

Державин 2005 – Державин В. Література і літературознавство. (Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці) / Володимир Державин. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – 491 с.

Єрмоленко 1999 – Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності: стилістика та культура мови: монографія / С. Я. Єрмоленко. – К.: Довіра, 1999. – 431 с.

Єрмоленко 2005 – Єрмоленко С. Я. Лінгвостилістика: основні поняття, напрями й методи

дослідження / С. Я. Єрмоленко // Мовознавство. – 2005. – № 3–4. – С. 112–125.

Єрмоленко 2009 – Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури: монографія / С. Я. Єрмоленко. – К.: Ін-т української мови НАН України, 2009. – 352 с.

Енциклопедія 1955–1957 – Енциклопедія українознавства. Словникова частина / голов. ред. В. Кубійович. Т. 2. – Paris; New York: Молоде життя, 1955–1957. – С. 492–493.

Єфремов 1991 – Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – 4-те вид. – Т. 1. – Нью-Йорк, 1991. – 453 с.

Еліаде 2010 – Еліаде М. Аспекти мифа; пер. с фр. / Мирча Еліаде. – 4-е изд. – М.: Академический Проект, 2010. – 251 с.

Жайворонок 2005 – Жайворонок В. В. Символіка народного та авторського (крилатого) слова і виразу / В. В. Жайворонок // Мовознавство. 2005. – № 3–4. – С. 138–147.

Забужко 2003 – Забужко О. Інший формат / Оксана Забужко. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – 47 с.

Загнітко 2013 – Загнітко А. П. Атомарність теми || молекулярність реми, квантифікація і градуалізація / Анатолій Загнітко // Мова у дзеркалі особистості. Філологічні дослідження, присвячені ювілею д-ра філол. наук, проф., акад. НАПН України Кононенка В. І. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. – С. 48–63.

Іларіон 1961 – Іларіон, митр. Граматично-стилістичний словник Шевченкової мови / Митрополит Іларіон. – Вінніпег: Ін-т дослідів Волині, 1961. – 256 с.

Карасик 2013 – Карасик В. И. Языковая матрица культуры: монография / В. И. Карасик. – М.: Гнозис, 2013. – 320 с.

Качуровський 2002 – Качуровський І. Променисті силвети: Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / Ігор Качуровський. – Мюнхен = München: Ukrainische Freie Universität, 2002. – 797 с.

Клименко 2008 – Клименко Н. Ф. Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі: монографія / Клименко Н. Ф., Карпіловська Є. А., Кислюк Л. П. – К.: Вид. дім Д. Бураго, 2008. – 336 с.

Кожевникова 1979 – Кожевникова Н. А. Об обратимости тропов / Н. А. Кожевникова // Лингвистика и поэтика; отв. ред. В. П. Григорьев. – М.: Наука, 1979. – С. 215–224.

Кожина 1972 – Кожина М. М. До основ функціональної стилістики / М. М. Кожина // Теоретичні проблеми лінгвістичної стилістики / відп. ред. Г. П. Їжакевич. – К.: Наук. думка, 1972. – С. 21–32.

Колшанский 1975 – Колшанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке: монография / Г. В. Колшанский. – М.: Наука, 1975. – 231 с.

Кондратенко 2012 – Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу: монографія / Н. В. Кондратенко. – К.: Вид. дім Д. Бураго, 2012. – 328 с.

Кононенко 2002 – Кононенко В. І. Мова. Культура. Стиль: зб. статей / Віталій Кононенко. – Київ; Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 460 с.

Кононенко 2004 – Кононенко В. І. Концепти українського дискурсу: монографія / Віталій Кононенко. – Київ; Івано-Франківськ: Плай, 2004. – 248 с.

Кононенко 2013 – Кононенко В. І. Символи української мови: монографія / Віталій Кононенко. – 2-ге вид., доповн. і переробл. – Київ; Івано-

Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2013. – 440 с.

Кононенко 2014 – Кононенко В. І. Текст і образ: монографія / Віталій Кононенко. – Київ; Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2014. – 192 с.

Кононенко 2015 – Кононенко В. І. Процеси оновлення українського художнього ідіолекту: модерні прозові тексти / В. І. Кононенко // Мовознавство. – 2015. – № 3. – С. 3–11.

Кононенко 2017 – Кононенко В. І. Текст і слово: монографія / Віталій Кононенко. – Київ; Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2017. – 189 с.

Кононенко І. 2009 – Кононенко І. В. Прикметник у слов'янських мовах: монографія / І. В. Кононенко. – К.: Київський університет, 2009. – 495 с.

Костомаров 1994 – Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / М. І. Костомаров. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.

Кубрякова 2001 – Кубрякова Е. С. О когнитивной лингвистике и семантике термина “когнитивный” / Е. С. Кубрякова // Вестник ВГУ. Серия “Лингвистика и межкультурная коммуникация”. – 2001. – Вып. 1. – С. 4–10.

Лич 2001 – Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов; пер. с англ. / Эдмунд Лич. – М.: Восточная литература, 2001. – 142 с.

Лотман 1996 – Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман; пер. з рос. // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 428–441.

Метафора 1988 – Метафора в языке и тексте: монографія / отв. ред. В. Н. Телия. – М.: Наука, 1988. – 176 с.

Мовчан 1999 – Мовчан Р. Барокові тенденції в романі Валерія Шевчука “Дім на горі” / Р. Мовчан // Українська мова і література в школі. – 1999. – № 3. – С. 7–9.

Мойсієнко 2008 – Мойсієнко А. К. Мова як світ світів. Поетика текстових структур / Анатолій Мойсієнко. – Умань: УДНУ, 2008. – 290 с.

Павличко 1999 – Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / Соломія Павличко. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.

Павлишин 1997 – Павлишин М. Канон та іконостас / Марко Павлишин. – К.: Час, 1997. – 446 с.

Потебня 1985 – Потебня О. О. Естетика і поетика слова / О. О. Потебня. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.

Рікер 2000 – Рікер П. Сам як інший; пер з фр. / Поль Рікер. – К.: Дух і Літера, 2000. – 458 с.

Рябчук 1991 – Рябчук М. Стигма крил / Микола Рябчук // Золотий гомін: Українська поезія світу / упоряд. А. К. Мойсієнко. – К.: Молодь, 1991. – С. 328–338.

Русанівський 2002 – Русанівський В. М. Історія української літературної мови: підручник / В. М. Русанівський. – 2-ге вид., доповн. і переробл. – К.: АртЕк, 2002. – 424 с.

Семенко М. 1996 – Семенко М. Поезозмалярство / Михайло Семенко // Український футуризм. Вибрані сторінки / уклад. М. Сулима. – Нірельгаза, 1996. – С. 59–64.

Ставицька 2005 – Ставицька Л. Арго, жаргон, сленг. Соціальна диференціація української літературної мови: монографія / Леся Ставицька. – К.: Критика, 2005. – 464 с.

Степанов 2004 – Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. –

3-е изд., испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2004. – 992 с.

Стилістика 1973 – Сучасна українська літературна мова. Стилістика / за заг. ред. І. К. Білодіда. – К.: Наук. думка, 1973. – 583.

Струганець 2002 – Струганець Л. Динаміка лексичних норм української літературної мови ХХ століття / Любов Струганець. – Тернопіль: Астон, 2002. – 352 с.

Стрюк 2001 – Стрюк Л. Б. Етнологія України у пісенному слові / Л. Б. Стрюк. – К.: Логос, 2001. – 425 с.

Тараненко 2000 – Тараненко О. О. Гіпербола / О. О. Тараненко // Українська мова. Енциклопедія / редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко та ін. – К.: Українська енциклопедія, 2000. – 792 с.

Тараненко 2015 – Тараненко О. О. Актуалізовані моделі в системі словотворення сучасної української мови (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): монографія / О. О. Тараненко. – К.: Вид. дім Д. Бураго, 2015. – 248 с.

Теля 1986 – Теля В. Н. Коннотативний аспект семантики номинативних одиниць: монографія / В. Н. Теля. – М.: Наука, 1986. – 143 с.

Тенденції 2014 – Тенденції розвитку української лексики та граматики: монографія / за ред. І. Кононенко, І. Митнік, С. Романюк. Ч. 1. – Варшава; Івано-Франківськ: Fundacja Uniwersytetu Warszawskiego, 2014. – 314 с.

Ткачук 2002 – Ткачук О. М. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.

Топоров 1990 – Топоров В. Н. Тропы / В. Н. Топоров // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 520–521.

Філософський 2002 – Філософський енциклопедичний словник / голов. редкол. В. І. Шинкарук. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.

Фройд 1996 – Фройд З. Поет і фантазування; пер. з нім. / Зигмунд Фройд // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 85–90.

Шевельов 1996 – Шевельов Ю. Внесок Галичини у формування української літературної мови / Юрій Шевельов. – Львів; Нью-Йорк: Наук. т-во ім. Шевченка у Львові, 1996. – 188 с.

Шевельов 2012 – Шевельов Ю. Нарис сучасної української мови та інші лінгвістичні студії (1947–1953 рр.) / Юрій Шевельов. – К.: Темпора, 2012. – 664 с.

Шерех-Шевельов 1997 – Шерех-Шевельов Ю. Го-Гай-Го / Юрій Шевельов // Юрій Андрухович. Рекреації. – К.: Час, 1997. – С. 257–268.

Cassirer 1925 – Cassirer E. Sprache und Mythe / Ernst Cassirer. – Leipzig; Berlin, 1925. – P. 68.

Fauconnier 2002 – Fauconnier J., Turner M. The Way Think: Conceptuar Blending and the Mind's Hidder Complexities. – N. Y.: Basic Books, 2002. – 440 p.

Jakobson 1960 – Jakobson R. Linguistics and Poetics / Roman Jakobson // Style in Language. – Cambridge: MIT Press, 1960. – P. 350–377.

Lakoff 1980 – Lakoff G. Metaphors We Live By / Georg Lakoff, Mark Johnson. – Chicago: University of Chicago Press, 1980. – 256 p.

Puzynina 2009 – Puzynina J. Językoznawca jako interpretator tekstyw poetyckich / Jadwiga Puzynina // Język pisarzy jako problem lingwistyki; red. T. Korpysz, A. Kozłowska.

T. 2. – Warszawa: Wyd-wo Uniwersytetu Kardynała S. Wyszyńskiego, 2009. – S. 45–64.

Searle 1979 – Searle J. R. *Metaphor* / John R. Searle // *Expression and Meaning*. – Cambridge; London; New York: Cambridge University Press, 1979. – P. 76–116.

Wierzbicka 1971 – Wierzbicka A. *Porywnie – gradacja – metafora* / Anna Wierzbicka // *Pamiętnik Literacki*. L. XII. – 1971. – № 4. – S. 127–147.

Zambrzycka 2015 – Zambrzycka M. *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka / Marta Zambrzycka*. – Warszawa; Ivano-Frankivs'k: Fundacja Uniwersytetu Warszawskiego, 2015. – 164 s.

Словники

СУМ – Словник української мови; голов. ред. І. К. Білодід. Т. 1. – К.: Наук. думка, 1970. – 799 с.; Т. 2. – К.: Наук. думка, 1971. – 550 с.; Т. 8. – К.: Наук. думка, 1977. – 927 с.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Аверинцев С.С. 240, 287
Алефиренко Н.Ф.
26, 287
Андрухович Ю. 34, 67,
78, 81, 91, 98, 102,
118, 119, 122, 124,
127, 131, 132, 133,
177, 207, 208, 210,
212, 215, 216, 219,
221, 222, 224, 228,
230, 232, 233, 236
Антонич І.-Б. 216
Арутюнова Н.Д. 5, 14,
42, 46, 71, 142, 287
Багрянйй І. 49
Бажан М. 151, 287
Барка В. 50
Барт Р. 10, 287
Бахтін М. 81, 82, 287
Бацевич Ф.С. 56, 57, 288
Бенвеніст Е. 9
Білецький Л. 254, 288
Білодід І.К. 294, 296
Бодлер Ш. 30
Бойчук Б. 62, 65, 66, 288
Борислвець В. 53, 135
Браїлко І. 170, 288
Братан М. 121
Бриних М. 120
Василько З. 18, 288
Вежбицька А. (Вежбиц-
кая А.) 151, 288
Винничук Ю. 92, 96,
107, 111, 130, 143
Вишня Остап 45, 61
Вінграновський М. 95,
177–179, 181–187,
193, 194, 197, 199–
201, 203–205
Винокур Г.О. 11, 288
Вовк В. 15
Войтович В.М. 256, 288
Вокальчук Г.М. 151,
169, 170, 288
Гайдеггер М. 135, 278,
279, 289
Гальперин І.Р. 5, 289
Герасим'юк В. 68, 77
Гессе Г. 225
Глібов Л. 57
Гоголь М. 125, 217
Гойя Ф. 279
Голобородько В. 72, 79,
80, 93, 119
Гончар О. 49, 58, 177
Городенська К.Г. 18, 289
Гофман Е.Т.А. 239
Григор'єв В.П. 11, 182,
191
Гулак-Артемівський П. 144
Гундорова Т. 62, 65, 289
Гуцало Є. 48, 49, 55,
140, 177–181, 183,
184, 187–189, 191,
194, 195, 198–202,
206
Гадамер Г.-Г. 66, 89
Державин В. 63, 289
Драч І. 22, 54, 55, 91,
117, 125, 126, 135,
141, 148
Єрмоленко С.Я. 5, 11,
12, 44, 88, 109, 119,
152, 289, 290

- Еліаде М. (Элиаде М.) 252, 253, 290
 Єфремов С. 152, 290
 Жада́н С. 67, 76, 84, 100, 105, 118, 129
 Жайворонок В.В. 22, 280
 Жури́нская М.А. 287
 Забу́жко О. 36, 63, 90, 94, 101, 108, 111, 132, 143, 144, 150, 177, 207–215, 217, 218, 220, 221, 223, 225, 227, 229, 232–237, 290
 Загні́тко А.П. 36, 90
 Загребельний П. 451
 Збанацький Ю. 57
 Зубри́цька М. 287, 289, 292, 295
 Їжакевич Г.П. 291
 Кали́нець І. 28, 68, 110, 134
 Карасик В.І. (Карасик В.И.) 38, 136, 290
 Карпа І. 33, 107, 118, 125, 126, 127, 129, 131, 132, 149
 Карпі́ловська Є.А. 116, 291
 Кассі́рер Е. 13
 Ка́фка Ф. 90, 239
 Качу́ровський І. 152, 290
 Керро́л Л. 239
 Кле́н Ю. 51
 Климе́нко Н.Ф. 88, 115, 116, 291
 Кислю́к Л.П. 291
 Кобиля́нський В. 17
 Коже́вникова Н.О. (Кожевникова Н.А.) 24, 41, 291
 Кожи́на М.М. 11, 12, 291
 Колша́нський Г.В. (Колшанский Г.В.) 62, 291
 Кондра́тенко Н.В. 5, 35, 84, 88, 129, 130, 149, 228, 231, 291
 Коно́ненко В.І. 5, 22, 50, 72, 73, 82, 88, 93, 102, 113, 114, 128, 135, 140, 154, 164, 186, 245, 285, 290, 291, 292
 Коно́ненко І.В. 17, 292, 294
 Корду́н В. 49, 70, 73, 74, 127, 128, 136
 Коси́нка Г. 51
 Косте́нко Л. 14, 55, 59, 97, 119, 121, 123, 135, 145
 Костомаров М.І. 72, 292
 Котля́ревський І. 49, 101
 Коцю́бинський М. 177
 Кочерга І. 176
 Кубі́ювич В. 290
 Кубря́кова О.С. (Кубрякова Е.С.) 41, 292
 Ліч Е. (Лич Э.) 265, 292
 Лотман Ю. 35, 292
 Лубкі́вський Р. 86
 Майданська С. 81
 Маленький І. 83
 Малишко А. 46, 125
 Малкович І. 125
 Мельни́чук Т. 138
 Мирний Панас 45, 177
 Митні́к І. 294
 Мовчан Р. 238, 292
 Мойсі́єнко А.К. 5, 26, 27, 293
 Нечу́й-Левицький І. 177
 Нечерда Б. 69, 147
 Ніци́нський П. 72
 Огі́єнко І. (митр. Іларіон) 47, 290
 Олесь О. 17, 23

- Олійник Б. 53, 61
 Осьмачка Т. 46
 Отрошенко В. 85
 Павличко С. 6, 63, 293
 Павлишин М. 238, 274, 275, 293
 Попович Є. 125
 Потебня О.О. 60, 293
 Рачук М. 78
 Рильський М. 48
 Рікер П. 64, 293
 Романюк С. 294
 Рубан В. 74, 140
 Рубчак Б. 23
 Русанівський В.М. 6, 293, 294
 Рябчук М. 23, 293
 Самчук У. 61
 Семенко М. 30, 151, 152, 154, 157, 158, 160, 161, 163–168, 170–172, 174–176, 287, 288, 293
 Симоненко В. 47, 59
 Ставицька Л. 34, 293
 Стельмах М. 45, 177
 Степанов Ю.С. 5, 249, 293
 Струганець Л.В. 115, 294
 Стрюк Л.Б. 52, 294
 Стус В. 66, 93
 Сулима М. 293
 Талан С. 122
 Тараненко О.О. 38, 88, 115, 123, 294.
 Теля В.М. (Теля В.Н.) 39, 292, 294
 Тичина П. 56, 58, 234
 Ткачук О. 205, 207, 294
 Топоров В.М. (Топоров В.Н.) 39, 40, 294
 Трублаїні М. 54
 Тютюнник Гр. 20, 25, 26, 45, 56, 114, 137
 Українка Леся 16, 19, 46, 48, 54
 Ульяненко О. 95, 143, 146
 Франко І. 24, 42, 177
 Фройд З. 40, 294
 Хвильовий М. 43, 49
 Цибулько В. 65, 78, 84, 108, 139
 Чернова І. 123
 Чернявський М. 19
 Шевельов Ю. 19, 130, 295
 Шерех-Шевельов Ю. 236
 Шевченко Т. 6, 44, 47, 50, 56, 57, 175, 176
 Шевчук В. 31, 88, 89, 103, 104, 146, 147, 177, 178, 180, 183, 184, 186, 190, 192, 194, 196, 202–204, 206, 238–240, 243, 246, 249, 251, 252, 257, 259, 263, 265, 266, 269, 270, 272, 277–279, 281, 290
 Шинкарук В.І. 294
 Шкляр В. 113
 Щоголів Я. 19
 Яновський Ю. 42, 52, 55
 Ярошенко В. 27
 Ярцева В.Н. 287, 294
 Cassirer E. 13, 295
 Fauconnier J. 5, 295
 Jakobson R. 5, 295
 Johnson M. 60, 295
 Korpysz T. 295
 Kosłowska 295
 Lakoff G. 5, 19, 60, 134, 295
 Puzynina J. 5, 10, 295
 Searle J.R. 16, 296
 Wierzbicka A. 134, 296
 Zambrzycka M. 239, 296



РЕЗЮМЕ

У книзі репрезентовано лінгвопоетичні спостереження над українським художнім дискурсом ХХ – початку ХХІ століття. На матеріалі текстів відомих прозаїків і поетів засвідчено високий рівень їхньої ідіостильової майстерності, національної самоідентифікації письменства як культурного феномену. За зразки аналізу залучені творчі здобутки авторів різних напрямів і шкіл, як тих, хто орієнтований на літературну традицію, так і тих, хто шукає нові засоби і форми самовираження, зокрема в межах модерністських і постмодерністських течій.

Здійснення мовностилістичного аналізу вимагало звернення до теоретичних засад лінгвопоетики, розвиток якої останнім часом одержав нові імпульси, збагатився новими поглядами на явища художнього текстотворення й образотворення як у царині української філологічної науки, так і в світовому масштабі. Сучасні лінгвокогнітологічні, лінгвокультурологічні, лінгвопрагматичні дослідження відкривають перспективи нового осмислення процесів і тенденцій розвою національної мовотворчості. Різні погляди й підходи до лінгвопоетики вимагали нового осмислення, опрацювання чинників мовотворення, побудови художнього дискурсу з

урахуванням зрослих вимог, нового лінгвопоетичного бачення.

Для поглибленого мовностилістичного дослідження було обрано тексти письменників, які, з одного боку, демонструють високий рівень словотворчості, з другого, – являють розмаїття українського ідіолекту як сукупного продукту, що вносить свій потужний внесок у скарбницю світового мистецтва. З метою відстежити неперервний рух українського мовнолітературного процесу до лінгвопоетичного аналізу було залучено творчі напрацювання письменників різночасової належності – переважно від здобутків 20–30-х років минулого століття до художніх пошуків сучасних авторів.

У центрі уваги постали тексти прозаїків і поетів, що представляють різні жанри літературної творчості, віршованій і романній дискурсу, модерністські й постмодерністські засоби та прийоми текстотворення. Широко використані підходи зіставного розгляду творчих пошуків письменників близької лінгвопоетичної спрямованості, з одночасною настановою на встановлення спільного мовно-естетичного надбання й специфічних рис мовомислення й мововираження.



RESUME

The book presents linguopoetic observations of the Ukrainian artistic discourse of the 20th and the beginning of the 21st century. A high level of idiostyle mastery and national identity of writing as a cultural phenomenon have been proved on the basis of the works of famous prose writers and poets. Creative achievements of authors belonging to different schools, the ones oriented at the literary tradition and the ones searching for new means and forms of self-expression within the modernist and postmodernist tendencies have been used in the analysis.

Implementation of the linguistic and stylistic analysis required using theoretical foundations of linguopoetics, the development of which has recently got new impulses, has been enriched with new views on the artistic text and image creation as on the national as on the global scale. Modern linguocognitive, linguocultural, linguopragmatic studies reveal prospects for new understanding of processes and trends of the national language development. Different views and approaches to linguopoetics demanded new comprehension, processing of creation factors, and development of artistic discourse, taking into account the increased

requirements, and a new linguopoetic vision. The texts of the writers that, on the one hand, demonstrate a high level of a word formation, on the other hand, represent the diversity of the Ukrainian idiolect as a cumulative product that contributes to the treasury of the world art have been chosen for the profound research.

In order to track the continuous movement of the Ukrainian linguistic and literary process to the linguopoetic analysis, creative works of the writers of the different epochs: mainly from the achievements of the 20–30th of the last century to the artistic views of contemporary authors have been involved.

Texts of prose writers and poets representing different genres of literature, poetry and romance discourse, modernist and postmodernist means and techniques of text creation have been the focus of the research. There have been widely used approaches to comparative consideration of the creative search for writers with the close linguopoetic orientation, with the simultaneous instruction to establish a common language and aesthetic heritage and specific features of thinking and speech.

Наукове видання

КОНОНЕНКО Віталій Іванович

ЛІНГВОПОЕТИЧНІ ЕТЮДИ

В авторській редакції

| | |
|---------------------|-----------------------|
| Головний редактор | <i>В. М. Головчак</i> |
| Комп'ютерна верстка | <i>В. Д. Яремко</i> |
| Коректор | <i>Р. Д. Боднар</i> |

Підп. до друку 27.02.2018. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура “SchoolBook”.
Ум. друк. арк. 11,0. Тираж 300 пр. Зам. № 137.

Видавець

Видавництво Прикарпатського національного університету

імені Василя Стефаника

76018, м. Івано-Франківськ, вул. С. Бандери, 1

тел. 75-13-08, e-mail: vdvcit@pu.if.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2718 від 12.12.2006

Виготовлювач

Підприємець Голіней О. М.

76000, Україна, м. Івано-Франківськ, вул. Галицька, 128,

тел.: (0342) 580 432, +38 066 481 66 01,

+38 050 540 30 64

e-mail: gsm1502@ukr.net