

СМИСЛОВІ КОНОТАЦІЇ У СТРУКТУРІ ТЕКСТУ _____

У статті обґрунтовується положення щодо функції смислу в текстотворенні, організації художнього мовлення на засаді потенційного значення слова. Смыслові конотації в тексті нерідко актуалізуються, визначають ключові слова, стають чинниками формування образно-символічного словомислення.

Ключові слова: смисл, значення, текст, дискурс, ключове слово, лінгвокультурема, конотація, концепт, художнє мовлення, образ, символ, метафора.

Зміна лінгвістичної поліпарадигми, орієнтованої на визначення ролі людського чинника в мовно-культурних процесах, має наслідком звернення до закономірностей формування картини світу в її реалізаціях через мову й культуру як єдиної взаємозумовленої системи понять, уявлень і суджень. Виконуючи функцію означування складників концептуалізації світу, мовна дійсність знаковими засобами відбиває культурну специфіку життєдіяльності національної спільноти. Встановлення механізмів взаємодії мови та культури, універсальних у своїх когнітивних аспектах, вимагає з'ясування специфічних особливостей текстотворення, зумовлених культурологічними чинниками.

Антропологічна парадигма мовленнєвої діяльності передбачає знання мовцем узусу як «передсистеми», «ідіоматичності», опосередкованих мовним феноменом у його культурологічній іпостасі. Визначений С. Я. Єрмоленко «новий для сучасної лінгвокультурології метод, що доповнює метод слова і речі методом індивідуальної рефлексії над словом», відкриває перспективи відображення світу «творення й функціонування мовно-естетичних знаків національної культури»¹. Єдність мовної свідомості забезпечується не лише стійкістю мови в її просторово-часовому вимірі, власне, як «лінгвокультурем», а й психоглосами, психолінгвістичними параметрами, що становлять основу «українськості» текстів і забезпечують їхній мовно-типологічний ракурс.

Пошук «ідіоетнічних» конотацій як смислових компонентів розглядається як у лінгвокультурологічному, так і в лінгвокраїнознавчому аспектах, що лежать у площині визначення експлікованого тексту. Більшої ваги з позицій лінгвокультурології набувають лексичні одиниці, які тією чи тією мірою формують свого роду потенційний текст, що може актуалізуватися як явище лінгвокультурологічного рівня. Шар «культурних» слів як одиниць текстотворення настільки широкий і різноманітний, що навряд чи можна досить повно окреслити його межі. Скоріше варто ставити питання по-іншому: весь масив «культурної» лексики виявляє себе через текст, у якому й репрезентований лінгвокультурологічний

¹ *Єрмоленко С. Я.* Мовно-естетичні знаки в історії літературної мови // *Мовознавство*.— 2007.— № 4–5.— С. 11.

аспект мовлення. Взаємодія *Слово — Смысл — Текст* є тим чинником, який дає змогу побачити за словом його реалізоване й нереалізоване оточення, отож сприйняти принаймні ключове слово як згорнутий текст, що по-різному актуалізується, але з опертям передусім на цей його компонент або кілька компонентів.

Орієнтація на контекстне, дискурсне осягнення «мовно-естетичних знаків» відкриває перспективи дослідження того «мерехтіння смислів», яке спрямоване на відтворення національно-культурної зони змістового плану. Відомо, що фіксація культури в поширеному тексті зазвичай пов'язана з визначенням типологізованих ознак національної картини світу, мовної свідомості. Лінгвокультурологічні студії визначають етнолінгвістичні й етнопсихологічні засади формування мовних знаків культури з опертям на систему національних образно-метафоричних засобів, заглибленням у внутрішню форму, мотиваційну базу номенів у їхньому співвідношенні з подальшими семантичними трансформаціями. Постає проблема виділення функціонально-сміслових мікрополів мовних знаків культури, релевантних одиниць аналізу, що виконують текстотворчі функції. Прикметні в цьому плані тексти з «обігруванням» функціонально й семантично пов'язаних номінацій культурологічного спрямування, наприклад, номенів *сонце* та *соняшник* у «Баладі про соняшник» І. Драча, де *соняшник* (він же хлопчик) уражений *сонцем* (воно ж поезія, яку він відкрив для себе); побудована на ґрунті прозорої внутрішньої форми слова (*соняшник* від *сонця*) символіка образів відбиває національно-культурний дискурс (*соняшник* — символ добра, спокою, затишку, *сонце* — символ краси, надії, щастя²; символізація, що реалізується в концепті *поезія*, має спільні семантичні компоненти): «Поезія, *сонце* мое оранжеве! / Щомитіякийсь хлопчисько / Відкриває тебе для себе, / Щоб стати навіки *соняшником*».

Сприймаючи художній текст як лінгвокультурологічне явище, ми усвідомлюємо ті значення слів, які пропонує конкретика мовленнєвого оточення, причому необов'язково одне з тих, які містяться в тлумачному словнику, принаймні воно може отримувати додаткові конотації, викликані асоціативно-оцінними нашаруваннями, алюзійними підтекстами тощо. Таким чином виявляє себе — через образи, смисли — той глибинний семантичний шар, який належить і мові, і позамовному — домислюваному — рівню. Утворюється складна система образно-поняттєвого бачення смислу, що здебільшого не може виявити себе без дії національно-культурних чинників. У цьому сенсі, на думку О. О. Потебні, поезія «є тлумачення дійсності, її перероблення задля нових, складніших, вищих цілей життя»³. Сприйняття чужого мовлення зазвичай залежить від мотиваційних спрямувань, соціопсихологічних установлень, культурно-освітніх парадигм, індивідуальних готовностей конкретного мовця і под. Однак продукування висловлень рідною мовою, побудоване на фонових знаннях, прозорих пресупозиціях, викликає такі психолінгвістичні наслідки, які засвідчують правомірність реакцій як на адекватні, так і на неадекватні (з погляду «здорового глузду») тексти, зокрема на рівні конформістських виявів.

У свідомості мовця створюються свого роду метатексти, а потому й метамова, які виконують функції об'єктивації конкретного тексту і є його образно-символічним репрезентантом. Від знань до значень і смислів, від образів до символів — такими етапними сходінками просувається особистість у своїх пошуках адекватного сприйняття національно орієнтованого дискурсу. Положення

² Кононенко В. І. Символи української мови.— Івано-Франківськ, 1996.— С. 187–188.

³ Потебня А. А. Эстетика и поэтика.— М., 1976.— С. 332.

І. О. Мельчука щодо природної мови як перетворення заданих смислів у відповідні тексти, а заданих текстів у смисли передбачає можливість виражати один і той самий смисл різними способами та вилучати смисли із висловлень⁴; такий підхід не суперечить ідеї розуміння смислу як прямої або опосередкованої реалізації одного зі значень, але й не прирівнює смисл до значення, виводячи його на рівень текстового розуміння⁵. Постає, однак, питання: чи має смисл у своїй семантичній організації складові компоненти, і якщо смисл — лише одна з реалізацій значення, то чи структурований він загалом?⁶

Кваліфікація смислу як власне мовленнєвого явища не суперечить положенню про те, що вербальні одиниці виконують роль узагальнення мовленнєвих актів як вияву їхньої функціонально-семантичної, зрештою — узагальненої лінгвістичної сутності. Виходячи з можливостей одержання на прагматичному рівні набору смислових параметрів (позицій), можна вважати доконечними спроби їх організації як структурованих мовленнєвих угруповань. З іншого боку, мовленнєві смисли, що виходять за межі системного визначення, можуть бути недостатніми для вираження своєї значущості, смислорозрізнення й вимагають поповнення додатковими конотаціями, а часом і розширення текстової рамки. Відтак можливі ситуації, коли «в один контекстний ряд можуть ставати смислові сегменти з недостатньою інформативністю й сегменти, багаті на інформацію»⁷. За таких умов смисл одного мовленнєвого фрагмента доповнюється смислами структурованих функціонально-семантичних комплексів (або поза ними) за рахунок спільних для них значеннєвих показників⁸.

«Філософські константи мови», очевидно, не лише передають знання «про сутності “земного” й “божественного”»⁹, а й у метафоричному, асиметричному вираженні засвідчують питомість глибинних смислів цих констант. Концептуальні поняття в їхньому образно-символічному вимірі «прирошуються» в тексті системно організованими, зазвичай підпорядкованими цьому ключовому слову-поняттю компонентами, призначення яких — не стільки уточнити його смисл, скільки створити загальну лінгвокультурологічну парадигму взаємозалежних складників.

Е. Ліч зазначає: «...Знаки й символи передають смисл, коли вони сполучаються одні з одними, а не тоді, коли являють собою набори бінарних знаків у лінійній послідовності або набори метафоричних символів, пов'язаних єдиною парадигмою. Інакше кажучи, ми повинні багато знати про даний культурний контекст, про “художнє оформлення сцени”»¹⁰. Порівняймо, наприклад, цикл поезій І. Калинця «Підсумовуючи мовчання», де поняттєвий смисл концепту, залишаючись у сфері підсвідомого, виступає у своїй антиномічній сутності: це й звичне мовчання, й крик болю і надії водночас: «скину на терези / все зіжухле листя слів / підсумовуючи мовчання / о яка вже пізня осінь / нашого мовчання / о

⁴ Мельчук И. А. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл — Текст». — М., 1974. — С. 9.

⁵ Див.: Апресян Ю. Д. Прагматическая информация для толкового словаря // Избранные труды. — М., 1995. — Т. 2. — С. 135–155.

⁶ Щедровский Г. П. Смысл и значение // Избранные труды. — М., 1995. — С. 546–576.

⁷ Кожевникова Кв. О смысловом строении спонтанной устной речи // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1985. — Вып. 15. — С. 512.

⁸ Див. докладніше: Кононенко В. І. Мова у контексті культури. — К. ; Івано-Франківськ, 2008. — С. 127–128.

⁹ Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка : Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. — М., 1985. — С. 7.

¹⁰ Ліч Э. Культура и коммуникация : Логика взаимосвязи символов / Пер. с англ. — М., 2001. — С. 116.

яка забава вітрові / наше дрібне мовчання / можливо я міг би / промовити / най-солодша / та чи варті всі слова / супроти твого імені / та чи варті всі слова / золотого листка дня / що з гілля осені / ось-ось зірветься». Отже, «серед хвилювань і сумнівів залишається, як щось найгарніше — тривкість кохання»¹¹. Але не менш важливо, що це почуття супроводжується посиленням на мовчання як на образ, зрештою, не смерті, а, сказати б, життя після смерті, оскільки вони — на віки, отже, концепт має ознаки 'вічне', 'незмінне', 'сутнісне'.

На ґрунті художньо-творчих текстів концептуально неоднозначні слова-поняття змінюють свої конотативно-семантичні параметри, прояснюючи то одні, то інші смисли, часом сполучаючи їх в одному словесному комплексі; в діалогічному мовленні, зокрема, нерідко зіштовхуються різні погляди щодо винесених «на оглядини» понять, знак оцінки змінюється, частіше з позитиву на негатив, причому первинна позитивна кваліфікація повністю не відкидається. Розглянемо, наприклад, текст, де в ході діалогу висувається положення, що суперечить загальноприйнятому, але яке відкриває перспективи подальших роздумів і дій героя: «— *Гордуєш*, чи що? Як так, то погано тобі житиметься. У-у, скрутно... — І, помовчавши, додав: — *Гордим* завжди погано живеться. — Чого? — А того, що всім хочеться бути *гордим*, та не всі здатні, от вони й прищикають до *гордіших*, бо заздрять їм — Хіба просити можна вмить?» (Гр. Тютюнник). Сприйняття підлітком гордості як чогось такого, що може не заважати жити в скрутні часи, дає йому змогу примиритися з долею, забувши про гордість, і почати просити милостиню з тим, щоб вижити: «І став я просити весело. Бо так легше: можна і в очі не дивитися, і дадуть» (там же). Але від своїх поглядів на гордість герой не відмовився. Зберігається і первинний позитив: просячи милостиню, можна не дивитися в очі людям, щоб не втратити первинних уявлень про гордість. Водночас автор свідомо залишає поза текстом відповідь на питання: гордість — це добре чи погано, позбувся герой почуття гордості остаточно чи воно збереглося в ньому, його дії засвідчують внутрішні переживання з приводу негідної поведінки чи ні? Вочевидь саме через реалізацію різних смислів поняття гордості визначається психологічний стан героя.

У поетичних текстах зміщення, переплетення смислів як засіб текстотворення особливо виразні й продуктивні. У таких випадках первинно визначена авторська позиція начебто приймається, але її змінює інший смисловий шар, що накладається на перший, здебільшого не відкидаючи його; створюється свого роду континуум смислів, не завжди послідовний, але доволі повний у задумі й реалізації; одержаний у такий спосіб образ зовні суперечливий, але сутнісно єдиний. Пор.: «*Чужа душа* — то, кажуть, темний ліс. / А я скажу: не кожна, ой, не кожна! / *Чужа душа* — то тихе море сліз. / Плювати в неї — гріх тяжкий, не можна» (Л. Костенко). Перший постулат (*душа* — темний ліс) начебто заперчується другим (не кожна душа — темний ліс), третій висуває нове тлумачення (*душа* — море сліз), четвертий містить твердження, що *душа* вимагає співчуття. Загалом постає образ душі як екзистенції, виразника людського ества; пор. у поетичному тексті, де *душа* — втілення не лише страждання, а й неспокою, пошуків щастя, надії: «Дивлюся в далі — *душа* болить, / Така неясна туманна даль, / Дивлюся в *душ*у — вона летить, / Як сіра птиця — німа печаль. / І сіра птиця — *душа* моя — / Мене печально у даль стремить...» (В. Ярошенко).

¹¹ Янів В. Українська родина в творчості Василя Симоненка // Symbolae in honorem Georgii V. Shevelov : Зб. на пошану проф. д-ра Юрія Шевельова. — Мюнхен, 1971. — С. 198.

Не менш красномовними можуть бути психологічно зумовлені зорові образи в їхній проекції на національну картину світу; скажімо, персонажа В. Шевчука — Івана — позбавили зору, а він начебто бачить навколишню природу, бо знав її раніше, а тепер лише уявляє, але уявляє більш достеменно, ніж зрячі, бо враження від «небачених кольорів» засвідчує самий сенс його подальшого існування: «Навколо пахло травами й зіллям; коли вони переходили порожні поля, пахтіло стернею й волошками. Він відчував: стерня — *темна*, а волошки — *блідо-сині*. Над ними таке ж небо: хмари *мов стерня*, а небо *волошкове*. Він подумав, що *блідо-синє* — це відчуття цієї осені, її вогкий та привільний дух. Її тепло й павутиння, яке летить і летить. І обвиває волосся, як дороге прядиво. Волосся знову віється за ним, як хоругва, бо йде він швидко. І сила в ньому знову така, як колись». Органи чуттів героя вкрай напружені: він розрізняє пахощі трав, зілля, стерні, волошок, а відтак «відчуває» їхні кольори. Ці кольори переносить на хмари та небо; від усвідомлення блідо-синього сприймає «дух» самої осені; здатність знову, нехай в уяві, «побачити» й «відчути» породжувала в героєві силу. Усвідомлення кольору як певного символу — типізована ознака багатьох художніх текстів, причому один і той самий колір нерідко викликає різні емоційно-експресивні й оцінні конотації; пор. у тексті М. Вінграновського, де *синій* в очах зрячої людини — символ щастя, надії, любові: «У *синьому* небі я висіяв ліс, / У *синьому* небі любов моя люба, / Я висіяв ліс із дубів і берез, / У *синьому* небі з берези і дуба».

З іншого боку, в конкретиці мовленнєвої діяльності визначається шлях від смислу слова до образу, а далі й до тексту в його метафоричному наповненні, мовно-культурних реалізаціях, спрямованих на створення суцільного культурологічного масиву, що забезпечує єдність сприймання носіями культури всіх його складників. З огляду на лінгвокультурологічний потенціал можна передбачити, що образ, символ, метафора викликають у свідомості мовця інші образи й не-образи, зумовлені асоціативно-оцінними зв'язками, творять опозиції, широкі мікрополя. Як зазначає М. І. Толстой, «крім з'ясування співвідношення бінарних опозицій, важливо визначити співвідношення різних символіко-семантичних сфер і ситуацій»¹².

Розглянемо текст: «Досвітні поля в червні чи в липні, після теплої або задушливої ночі немов зеленкуватим маревом укриті, а те марево легке й примарне — чи то з зірок плаває пил у повітрі, чи місячна курява не вляжеться. І дорога в досвітніх полях — біла, з приспаним порохом, лінкувато-неповоротка — зовсім іще пустельна, а по ній скрадливо *походжають* *сни*. Що перший — це *сон полину*, гіркувато-тривожний і запилений, що другий — це *сон волошок*, синьобровий, майже дівочий, що третій — це *сон петрового батога*, легкий та пекучий. Але не тільки ці *сни* *походжають* по дорозі, бо не тільки ці квіти ростуть по узбіччі, а вздовж неї *дрімають* чебрець, материнка, чорнобиль, шипшина, стоять без плескоту жита й пшениця». І далі: «Дивлячись на них у цю пору, хотів би помітити, як з їхньої зеленої води випливає чи мавка, чи польова царівна, чи просто *живий химерний дух* цих просторів та цієї волі...» (Є. Гуцало). Отож досвітні поля передують ранішньому мареву, з марева в цю пору народжуються *сни*, дорога порожня — тому й *походжають* уздовж неї *сни*, до того ж вони нагадують *сни* людей (*гіркувато-тривожний, запилений; синьобровий, майже дівочий*); *дрімають* й інші рослини; зі слів виникають *мари* — *живий химерний дух*. Текст

¹² Толстой Н. И. Язык и народная культура : Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. — М., 1995. — С. 152.

побудований в асоціативно-образній послідовності, на засадах переходу від одного ключового компонента до іншого; як наслідок — концептуалізується в своєму розширеному смислі поняття *живий химерний дух*; зрештою, символізується текст у цілому. Образи сну відстежуються як носії передчуття, провісництва, примарності сподівання, тривоги, мрійництва, неспокою, чекання, омани тощо, але так чи так пов'язаних із концептуалізацією духу, непізнаного, трансцендентного, містичного.

Скажімо, у тексті роману М. Стельмаха «Дума про тебе» образ привабливої вдовиці передано із залученням тієї ж концептосфери *сон*, але в інших смислових «мерехтіннях». Сон тут — перше враження від її очей: «Похитуючись, Соломія підійшла до столу, за яким сидів він, і підняла на нього свій *блакитний сон чи півсон* і сірий голод. Ось, як прив'ялий квіт, розтулились її уста, і застогло не слово, а середина її»; далі: «сахнулася вдова, і *сон чи півсон* поширився у її очах». Отже, очі стають виразником людського відчаю від голоду, нещастя, але й краси, вроди, а тому залишаються в пам'яті як згадка про щось прекрасне й нещасне водночас; сон чи півсон в очах — ключ до осягнення загального смислу уривка з твору: «Та мало було радості, бо багато було сліз. В інших голодних вода вступала в ноги, а їй, видно, в очі... От і прийшовся вже час по тих вечорах, та не забувались вони, як не забувався *блакитний сон чи півсон* у її очах». Порівняймо інші конотативні нашарування, що виявляє константа *сон*, наприклад, при осмисленні передчуття щастя, сподівання на здійснення надії і мрій: «Тінь і слід — і дружба, і кохання, / І вигнання, й пориви, і *сни*? / Та невже було це доживання / Зовсім неможливої весни?» (М. Рильський); при вираженні тривоги, передчуття чогось недоброго, вразливого, страшного: «Розбуди мене, розбуди, / мені сниться *холодний сон*, / що навколо — вічні льоди, / крижаний зимовий полон» (Л. Костенко) і под.

У свою чергу, текст як засіб уточнення, поглиблення смислу лінгвокультури через компенсаційне словесне оточення, а часом і опосередковані, непрямі, асоціативно зумовлені алюзії, навіть недомовленості дає змогу досягнути доволі точного витлумачення, зрозуміти приховане за зовнішнім «фасадом» глибинне значення. Порівняймо, скажімо, текст: «Їх було шість. Шість найзаможніших коліївських багатіїв. Але видавались вони звичайними селянськими дядьками. Стомлені від роботи, посічені зморшками лица, скуйовджені бороди й навіть замурзані сорочки. Були флегматичні в рухах і ніби цілком байдужі. Городенко ніколи б не відрізнив їх серед бідняцької сіроми» (Б. Антоненко-Давидович). Спочатку цих шестеро селян названо *найзаможнішими багатіями*, а подальший контекст має на меті довести протилежне — вони не багатії, а ті самі трударі, стомлені й змучені важкою працею *звичайні селянські дядьки*. Звідси висновок: їх не відрізнити від *бідняцької сіроми*. Отже, багатії — зовсім не багатії, а відтак передано словесно прихований зміст: цих шістьох переслідували несправедливо, злочинно.

Функціонування слів і зворотів як етнічно орієнтованих компонентів комунікації необов'язково веде до вербалізації фонових знань, що супроводжують текстову компетенцію у вигляді відомих мовленневих стереотипів, вироблених народною традицією уявлень і образів. Метафізичний смисл частини, здавалося б, загальноприйнятих понять, які, однак, не завжди піддаються концептуалізації, виходить за межі обов'язкової співвіднесеності образу і його словесно-художнього осмислення. Проте і за таких умов слова-образи, породжені культурою, внаслідок розширення значення, перетворення їх на слова-ідеї, слова-символи,

слова-концепти включаються в систему культурної традиції, образного світосприймання і тим самим у мовний і позамовний контексти.

Прикметні в цьому плані семантичні трансформації слів і висловів, що не лише реалізуються в тексті й через текст, а й часом кардинально змінюють його смислову структуру, створюють відмінний набір конотативних ознак, визначають новий образний світ. Скажімо, в СУМі з ідеологічних міркувань у слові *стигма* не зафіксовано значення «криваві рани Ісуса Христа»; «страждання, що асоціюються із загибеллю Христа на хресті». У тексті «Ти не знаєш, хоч і пізня година: / зліва у грудях пече Україна — *стигма твоя*» (І. Римарук) образ стигми створює асоціативне поле, що пов'язує традиційний для української поезії образ України як страдниці зі стражданнями Ісуса Христа; пор. у П. Тичини: «Христос воскрес? — не чула, / Не відаю, не знаю. / Не будь ніколи раю / У цім кривавім краю».

Загалом біблійні образи-символи здебільшого сприймаються через прецедентні тексти, підпорядковані закономірним процесам кореляції, значущим для пізнавально-емоційної сфери. Для усвідомлення функції прецедентних висловлень сакрального походження недостатньо їхньої фіксації як явищ національної мовної культури, не менш суттєвою є їхня визначеність у творенні конкретних мовленнєвих актів, які сприймаються як сентенції глибинного смислу, що відповідають народному сприйманню. Окреслюється проблема взаємодії двох сфер словомислення — сакральної і несакральної. Як зазначає М. Скаб, «несакральна сфера, особливо в тій частині, яка стосується абстрактних понять, з самого початку ословлення обростає численними метафорами, образними уподібненнями, є благодатним матеріалом для творчості, саме її насамперед розгортають письменники»¹³ (додамо, що навряд чи сферу художнього осмислення сакральних, зокрема біблійних, образів можна вважати «несакральною», адже в їхніх рецепціях тією чи іншою мірою зберігається первинний сакральний смисл, попри його навантаження новими семантико-стилістичними конотаціями). Скажімо, Л. Костенко в «Марусі Чурай» у передслові зазначає, що 1658 року під час пожежі було спалено «записи поточних судових справ», де може бути й справа Марусі Чурай, а далі запитує: «А що, якби знайшлася хоч одна — / в монастирі десь або на горищі? / Якби вціліла в тому пожарищі — / немов неопалима купина? / І ми б читали старовинний том...». Образ тернового куща, що горить не згоряючи, створює широке асоціативне поле, в якому відбито ідею: справжнє, високе, велике не нищиться, воно — нетлінне, бо так заповідано ще в біблійних текстах; місію оновлення нетлінного й виконує поема, тож прецедентний текст стає прихованим ключем до подальшого викладу.

Тяглість традиційної організації текстів, орієнтованих на народнопоетичне мовлення, простежується на матеріалі українських творів, писаних у різні періоди історії літературної мови, й засвідчує не лише наступність у використанні мовних засобів, а й єдність лінгвокультурологічних підходів і принципів. Так, Г. П. Півторак звертає увагу на зображення в «Слові о полку Ігоревім» битви як весільного бенкету або як важкої селянської праці — молотьби: «Учені вже давно звернули увагу на деяку несподіваність таких землеробських, селянських образів у високій дружинній поезії — бій порівнювався з молотьбою. Але воїни все ж таки не схожі на хліборобів. Тут образ руйнується, виявляється глибока несхожість двох його компонентів, які й перетворюють паралелізм у протистав-

¹³ Скаб М. В. Закономірності концептуалізації та мовної категоризації сакральної сфери.— Чернівці, 2008.— С. 475.

лення...»¹⁴. Асоціативно-образні уявлення, пов'язані із хліборобською працею, здавна характерні для самобутньої культури українства, типові для образотворення і містять смисловий компонент антитези, антиномії, часом алюзії, наприклад: «Я — *зернятко*, а ти — *зоря* осіння, / Навіки в полі поєднались ми. / Виношу з глибини, з важкої тьми / Твоє сіяння в промені насіння / ... Так ми застигли в злеті, повні дива, / *Не зірка й не зерно* — душа сяйлива, / Що ні в землі, ні в небі не згаса» (Д. Павличко). Тут стикаються, здавалося б, несумісні образи — зерна й зорі, поет відкидає таке уподібнення (*не зірка, не зерно*), щоб створити новий образ — невмирущої ні в землі (як зерно), ні в небі (як зірка) душі сяйливої.

Система побудови асоціативно-семантичних мереж в опануванні мовного матеріалу, достатнього для засвоєння й породження нового мовомислення, включає в себе як вербалізовані, так і невербалізовані (інтертекстові) частини дискурсу, індивідуалізовані й водночас універсальні компоненти смислотворення. За цих умов не тільки й не стільки лексикон, скільки пов'язані з його використанням лінгвопрагматичні чинники, функціональний вимір забезпечують можливість відтворювати мовні ментефакти. Оперування текстами в їхніх корелативних відношеннях і трансформаціях із метою посилення їхньої мотиваційної бази та інтенційних можливостей виявляє здатність суб'єктивізації мовлення. Унаслідок відтворення фонових знань, пресупозитивних передумов активізується асоціативно-смислове поле, вводяться національно орієнтовані конотації, що сприяє нейтралізації, репрезентації, констатації або, що особливо важливо, стимуляції культурного компонента¹⁵.

Розглянемо, наприклад, текст новели Гр. Тютюнника «Три зозулі з поклоном», у якій використано традиційний для української народнописенної творчості образ-символ трьох зозул: «... я чую щодня, що десь тут коло мене ходить Марфина душа нещасна. Соню, сходи до неї і скажи, що я послав їй, як співав на ярмарках Зінківських бандуристочко сліпенький, послав *три зозулі з поклоном*, та не знаю, чи перелетять вони Сибір неісходиму, а чи впадуть од морозу». В асоціативно-оцінний план входять численні пресупозитивні чинники: оповідається про нещасну закохану жінку Марфу, котра втілює відому ще від «Слова...» плакальницю-зозулю; не випадково порівнюється вона в новелі і з птахою (*птахою летить*), і з перепілочкою (*Марфа проти нього — перепілочка*); використано зменшувальні форми *бандуристочко сліпенький*, що створюють, як писав Г. П. Півторак, «найсприятливіший ґрунт для виявлення тонких людських почуттів»¹⁶. Виклад підведено до кульмінації: пісенні зозулі наче оплакують солдата, що передбачав свою загибель; пор. у народній пісні: «Ой налетіли *дві, три зозуленьки*, / Всі три посивенькі та всі три смутненькі...».

Відомо, що наявність метафор як лінгвокультурологічної категорії є підставою для визнання тексту художнім, але не менш важливий інший план їхнього осмислення — від метафори до культурного шару тексту в його національно-мовній іпостасі. Навіть у зовні простих, начебто «метамовних», метафорах нерідко прихований глибинний смисл; вони відображують дійсність не лише як фіксовану, звичну, але й як таку, що ввійшла у свідомість як архетипна, мисле-

¹⁴ Півторак Г. П. Українці: звідки ми і наша мова.— К., 1993.— С. 172.

¹⁵ Іванищева О. Н. Функционирование культурно-коннотативного слова в тексте // Труды ин-та лингвистических исследований.— СПб., 2003.— Т. 1. Ч. 3.— С. 385–388.

¹⁶ Півторак Г. П. Стилистические особенности употребления уменьшительно-ласкательных форм в восточнославянских языках // Проблемы сопоставительной стилистики восточнославянских языков / Отв. ред. В. И. Кононенко.— К., 1981.— С. 161.

творча. На думку Н. Д. Арутюнової, метафора слугує завданню творення «лексики “небачених світів” — духовного начала людини»¹⁷.

Цікаві в цьому розумінні поєднання метафоричних висловлень з позицій, визначених відомими дослідниками метафоричності Дж. Лакоффом і М. Джонсоном: «Має бути зрозуміло, що ті самі види узгодження між метафорами, які ми бачили в простих прикладах, виявляють себе і в набагато складніших випадках»¹⁸. Скажімо, у метафорах Є. Плужника *сідало сонце, сховалось сонце*, з одного боку, зберігається відгомін старих міфологем, давніх уявлень про сонце як тотем, щось утаємничене, вічне, з другого боку, на цьому тлі розгортаються трагічні події, часовий проміжок між якими — етапи заходження сонця; метафори стають текстотворчим компонентом: «*Сідало сонце. Коливалися трави. / Перерахував кулі,— якраз для всіх! / А хто з них винний, а хто з них правий! — / З-під однакових стріх. / Сховалось сонце. Сутеніло помалу. Час би й росі! / А хтось далеко десь генералу: — У с і*».

Внутрішньотекстові зв'язки (так звана когезія) виявляють себе не лише як засіб забезпечення логічної послідовності, взаємодії відтворених у тексті подій, фактів і под.¹⁹, а й — стосовно художніх текстів — тих внутрішніх, глибинних, асоціативних смислових додавань, що в своїй системній організації якраз і є одним із шляхів надання тексту характеру художньо-творчого спрямування. Ці смисли далеко не завжди сприймаються безпосередньо, нерідко вони приховані, більше того, часом не передбачені автором, а знаходять свою реалізацію на рівні майже підсвідомому. Проте саме із цих опосередкованостей художнього мислення й складається мовомисленневий наслідок.

Скажімо, проблема взаємин людини й природи, людини й тваринного світу як єдностей не лише з філософського, екзистенційного, а й з психологічного, сказати б, трансцендентного погляду постає у всій складності й неоднозначності виявів як одна з визначальних у низці художньо-естетичних засад. Наприклад: «Він [отаман Сірко] рушив до коня. Руки його налилися свинцем, і сам був неначе із свинцю, аж кінь, здавалося, прогнувся й довго не слухався його, притиснув вуха й здригав на холці шкірою. Щось вловив у господареві таке, від чого сахався й наливався диким страхом. І отаман довго ловив ногою стремено і, сідаючи в сідло, обома руками тримався за передню і задню луки. Дикий степ сполохав кінський тупіт» (Ю. Мушкетик). Ідея неподільності долі обох — вершника й коня знаходить реалізацію, з одного боку, в коневих передчуттях (*наливався диким страхом*), з другого, — у подоланні страху (*степ сполохав кінський тупіт*). Порівняймо у П. Загребельного: «— Не вчити ж їх [коней-гарпанів] бігати: вміють від народження. А чим більше приборкаєш, тим гіршим, повільнішим стане їхній біг. Краса в ньому вмре, розкованість зникне разом з дикою сваволею. Отак і художник.— Та хто ж ти: *кінь чи чоловік?* — посміхнувся князь», де безпосередньо прирівнюється людина до коня, відбувається їхнє злиття в образі «прецедентного» кентавра, хоч і з застереженням щодо можливого вибору: *кінь чи людина?*

Отже, важливим чинником формування художнього тексту від його початку до логіко-конструктивної завершеності є виділення стрижневих смислових компонентів, що забезпечують його зведену організацію, не лише композиційну, а й передусім мовно-естетичну. Структурування такого тексту передбачає наявність

¹⁷ Арутюнова Н. Д. Языковая метафора : Синтаксис и лексика // Лингвистика и поэтика / Отв. ред. В. П. Григорьев.— М., 1979.— С. 164.

¹⁸ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Пер. с англ.— М., 2004.— С. 138.

¹⁹ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования.— М., 1981.— С. 74.

завичай тематично, прагматично чи функціонально пов'язаних одиниць текстотворення, що забезпечують відносну цілісність і навіть неподільність його на окремі частини без помітної втрати для загального змісту й задуму. Скажімо, текст поеми Є. Плужника «Канів» побудований як роздуми про втрачене українське село, насичений образами могили, кладовища, смерті (пор.: *сиві чабани гарячим днем маячать на могилі; і боротьба, і біль, і смерть позаду; мертвий степ, занедбаний такий; на кладовищі куцик лободи*), водночас містить прямі або опосередковані натяки на Шевченкове поховання й невиконаний поетів «Заповіт»: «Заповіт час відмінити ще не має змоги!». Як завершальний сумний акорд звучать слова про занедбану могилу як символ і могили Шевченка, і трагедії українства: «Мільйони сіл серед німих долин... / Десятки міст... Земля на хліб збідніла... / Десять на горбку позаколишній млин... / І над Дніпром занедбана могила!». Показово, що Г. Грабович вважав образ могили, могильного кургану в Шевченка «ключовою метафорою козацтва і минулого загалом»²⁰. Відомий історик літератури з діаспори В. Державин, оцінюючи подібні настрої, зазначає: «Отже, не питати маємо — чи багато українській нації користі з песимістичної поезії Плужникової? — а казати: як багато їй честі з тієї поезії!»²¹. Образи загибелі, могили як засоби символізації є рамочними, інтеграційними й водночас межовими, сутнісними.

Художній текст у категорійних ознаках і конституювній організації відповідає моделі *Смисл - Текст* і, у свою чергу, виявляє ті смисли, які породжені його глибинною структурою, а отже, в цьому сенсі є смислотворчими. Знаходять підтвердження розширені уявлення про функціональність лексеми²², якщо вона розміщена в ядерній зоні тексту й переймає на себе смисл базового компонента.

(Івано-Франківськ)

V. I. KONONENKO

MEANING AND DISCOURSE

The semantic function in the text organization based on the ulterior meaning of the word is grounded in the article. Semantic connotations often actualize and determine the key words, form the image and symbol of the word meaning in the text.

Key words: meaning, significance, text, discourse, key word, linguoculturema, connotation, concept, image, symbol, metaphor.

²⁰ Грабович Г. Шевченко як міфотворець : Семантика символів у творчості поета.— К., 1991.— С. 120.

²¹ Державин В. Лірика Євгена Плужника // Плужник Є. Три збірки.— Мюнхен, 1979.— С. 239.

²² Пор., наприклад: «Семантичні параметри становлять ефективний засіб експлікації глибинних зв'язків між лексичними одиницями та дають змогу систематизовано описати лексичну комбінаторику» (Штерн І. Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики : Енциклопедичний словник.— К., 1998.— С. 310).