

ЛІНГВОПОЕТИЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО ТЕКСТОТВОРЕННЯ

Відзначає свій ювілей відомий мовознавець і лінгводидакт доктор філологічних наук, професор, академік Національної академії педагогічних наук України, заслужений діяч науки і техніки Віталій Іванович Кононенко. Перу вченого належить понад 450 наукових праць у галузі українського і слов'янського мовознавства, зокрема монографії «Символи української мови» (1996), «Концепти українського дискурсу» (2004), «Мова в контексті культури» (2008), «Текст і смисл» (2012), серія підручників і навчальних посібників. Редакція журналу «Мовознавство» щирoserдечно вітає ювіляра й зичить йому нових творчих здобутків.

У статті розглянуто активні процеси творення українських художніх текстів. Проаналізовано мовно-естетичні засоби, що відбивають тенденції розвитку красного письменства. Висвітлено типологічні риси ідіолектів сучасних майстрів слова.

Ключові слова: лінгвопоетика, мовно-естетичні засоби, текст, дискурс, текстотворення, ідіолект, мовомислення, метафора, концепт, образ.

Проблематика лінгвопоетики осмислюється нині в монопарадигматичному вимірі, що охоплює різні сфери текстотворення, дискурс-аналізу¹ з орієнтацією на мовно-естетичні засоби. Увагу до лінгвокультурологічних студій у свою чергу посилили лінгвопрагматичні аспекти вивчення тексту з визначенням функцій лінгвокультурем², ключових слів³, мовно-естетичних знаків⁴, реалізованих у системах концептів, образів, сценаріїв, словесних символів тощо. Інвентаризація типологічних ресурсів образно-метафоричного слововживання як наслідку «когнітивного маніпулювання вже наявними в мові значеннями»⁵ не знімає з порядку денного опису індивідуально-авторських мовних картин світу, «свіжих» засобів образотворення.

Активні процеси трансформації традиційних лінгвопоетичних, зображально-виражальних засобів полягають не стільки у відмові від узвичаєних прийомів досягнення естетичного ефекту, скільки в нових підходах до їх реалізації,

¹ Див., напр.: Йоргенсон М. В., Филлипс Л. Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод.— 2-е изд.— Х., 2008.— 352 с.

² Воробьев В. В. Лингвокультурология : Теория и методы.— М., 1997.— 331 с.; пор.: Кононенко В. І. Українська лінгвокультурологія.— К., 2008.— 327 с.

³ Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов.— М., 2001.— 288 с.

⁴ Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури.— К., 2009.— 352 с.

⁵ Метафора в языке и тексте / Отв. ред. В. Н. Телия.— М., 1988.— С. 3.

побудованих на принципах дискурсного моделювання⁶. Образна система знає якісних змін, що виявляється, з одного боку, у критичному осмисленні надбань художнього мовлення попередніх періодів, а з другого, — у пошуках ефективніших експресивних засобів впливу. Щодо тенденцій в українській мовно-естетичній сфері, передусім у поетичному словоряді, можна констатувати орієнтацію на ускладнене метафоризоване мовомислення, інтелектуалізацію викладу, своєрідну закодованість текстового матеріалу з переміщенням ваги з чуттєво-емоційної на метафізично-естетичну систему.

Пошуки оновленого художнього мовостилю часом ґрунтуються на поєднанні елементів народнопоетичної мовної культури й новаторських прийомів текстотворення, спрямованих на смислове ускладнення, встановлення глибинних асоціативно-оцінних паралелей, нову символізацію. Включення, наприклад, у художні тексти архетипних образів відбиває, з одного боку, тяглість лінгвопоетичної традиції, з другого, — прагнення трансформувати метафорику через мотиваційні деформації, антиномічні й алюзійні зближення, зрушення в контекстному оточенні тощо. Прикметою сучасних мовомисленневих процесів залишається, зокрема, широке використання персоніфікованих утворень, коли навіть пряме авторське посилення на перетворення одного предметного поняття в інше усвідомлюється як образний прийом, що вимагає нових смислових інтерпретацій.

Показовою в цьому сенсі є зміна образних форм, типових для народницької традиції зображення землі як живої істоти, пор.: «Земля жива, — вона все чує й знає. Усі гріхи людські бачить і вгинається, як по ній грішник іде... Як люди гарні до неї, вона радіє й пособляє їм, а як ні, то плаче й гнівається. Гнівається того, що її не шанують. Вона — наша мати, вона — свята! Її цілувати треба, кланяючись...» (Б. Грінченко) і «Навколо в обіймах степової тиші ніжилася земля, як приласкана коханим дівчина: вона дихала і сходила парою, і якби людина захотіла припасти до неї щокую, то почувла б, яка вона тепла, і спіймала б тонкий, ні з чим не зрівняний запах ніжного дихання, в якому особливо відчувався гіркуватий трунок зрізаних плугом корінців» (Г. Тютюнник).

У першому фрагменті словесні елементи «оживлення» — *жива, чує, знає, бачить, вгинається, радіє, пособляє, плаче, гнівається* поєднані з аксіологічними предикатами — *наша мати, свята, цілувати треба, кланяючись*; ціннісна кваліфікація межує тут з обоженням. У другому уривкові показники персоніфікації — *в обіймах, ніжилася, дихала, сходила парою, тепла, дихання*; оцінна тональність доволі висока, але позбавлена конотацій гіперболізації; відсутнє ставлення до землі як до божої милості; порівняння *як приласкана коханим дівчина* переводить оповідь у план власне порівняльної образності. За всієї умовності обох метафоризованих побудов перша сприймається як народнопоетична імітація, друга — як сучасний художній опис. Закріплення за іменником *земля* атрибутів на зразок *рідна, свята* приводить до стандартизації слововживання: «Закопали навіки у землю святу» (В. Симоненко) і под.

Традиційні культурреми, входячи в сучасні тексти, частково втрачають набуті раніше смисли, піддаються новій метафоризації та символізації, змінюють сполучуваність. Як наслідок, виникають оновлені семантичні структури,

⁶ Пробст М. А. О преобразованиях в системе текстов // Лингвистика и поэтика / Отв. ред. В. П. Григорьев. — М., 1979. — С. 106–117; Мельчук И. Л. Зависимости: отношения зависимости в языке и лингвистике // Вопр. языкознания. — 2012. — № 1. — С. 3–26.

з'являються не передбачені попереднім мовленнєвим досвідом пресупозиції, на іншій прагматичній основі сприймаються аналогії. Скажімо, архетипний знак *крило* здавна потрактований як словесний символ неминучості долі; у поетичному мовленні нерідко сприймається як ознака духовності, уявлення, ширяння думки⁷, звідси стереотипні метафоризовані словосполучення *крила надії, крила мрій, на крилах пісень, лети, як на крилах*, пор.: «Все вище, вище й вище я здіймався / на крилах мрій — тепер упав на землю» (Л. Українка), «Ярема гнувся, бо не знав, / Не знав, сіромаха, / Що вирости крила, / Що неба доста не /, Коли полетить» (Т. Шевченко) та ін. У поезії Л. Костенко зустрічаємо подібно осмислений образ *крил*, але на тлі загального «гендерного» світорозуміння: «Бери мене в свої блаженні сни. / Лиш не зроби слухняною рабою, / не ошукай і крил не обітри».

В іншій метафоричній «іпостасі» постає образ *крил* у поезії І. Драча, де вони вже сприймаються як застаріле словесне кліше, що втратило колишню мовно-естетичну функцію: «На ті крила молились естети, / І снилося небо *порубанним крилам*» (*крила* частково зберігають символізований смисл — вираження поетичності, але їхня урочисто-піднесена тональність різко знижена: їх *розквали*, вони *порубані*); на цьому тлі подальше вживання слова в старому контекстному оточенні стає застарілим. У поетичному дискурсі Б. Олійника слово *крило* поєднує пряме й метафоризоване його вживання, причому в їх одночасному осмисленні. Наприклад, за змістом поеми «Крило» журавель передає предметне *крило* хлопчикові, й воно приростає до нього, — юнак починає літати; після вбивства журавля з правого плеча хлопця звисало *надламане крило*; шлях від *перебитого у лікті крила* журавля до *перебитого у лікті крила* юнака засвідчує збережене старе значення символу й водночас — втрату ілюзій, «миготіння смислів».

Зрушення в узвичаєному образно-метафоричному слововживанні особливо наочно простежуються у творчих пошуках так званих постшістдесятників (письменників «четвертої хвилі», за висловом В. М. Русанівського⁸), що нерідко застосовують змінену систему образних рішень, удаються до незвичної метафорики, ламають усталену віршову форму. На цьому ґрунті розвиваються процеси концептуалізації викладу, зміщення в асоціативно-оцінній акцентуалізації з одночасним зрушенням у структуруванні тексту.

Якщо, наприклад, звернутися до віршових рядків В. Голобородька *синя радість читається вертикально / кров вітру горить подовженим птахом / з лівого боку глиняної тиші / де з правого боку малюнок солі / павликом темніє з-під вій / сумна нитка дівочої трави / невидиме свято схиляє до води*, то крізь закодований смисл по-своєму виразно виявляються метафоризовані концепти: *синя радість* — та, що не дуже весела, *кров вітру* — неспокій, бентежність, *глиняна тиша* — та, що гнітить, *сумна нитка дівочої трави* — позначення печалі, *невидиме свято* — те, що не викликає настрою свята, *малюнок солі* — залишок гіркої сльози і под. Послідовно нарощуються метафоризовані вислови: *кров вітру горить подовженим птахом* — такий вітер бентежить, викликає почуття неспокою, *синя радість читається вертикально* — виникають ознаки невизначеності (згадаймо категорію вертикального контексту), *малюнок солі павликом темніє з-під вій* — сльози висохли, але печаль ще не вщухла. Загалом

⁷ Кононенко В. І. Символи української мови.— Івано-Франківськ, 1996.— С. 132–134.

⁸ Русанівський В. М. Історія української літературної мови.— 2-е вид., випр. і доп.— К., 2002.— С. 405.

частково зашифрований виклад не завадив передачі конотацій невеселого настрою, внутрішнього неспокою, зосередження на собі, власних переживаннях.

На тлі подібних «викликів» узвичаєній системі образотворення помітнішими стають поєднання різних підходів до використання набору метафоризованих структур, побудованих на референціях, що відбивають національні особливості народного побуту. Так, спостерігаємо застосування порівняльних зворотів зі стрижневими компонентами «сільської» тематики: «В землі, *мов клубінь бараболі*, / росте моя снага крута» (Д. Павличко), «Не лякай золоту голівку — / Все розсиплеться на долівку, / Бо заплетені кісники, / *Як ті золоті колоски*» (І. Драч). У цій системі координат звичні номінації переосмислюються, набувають нової якості, пор. у прозових текстах Ю. Мупкетика: «Душа його була, *як випалене поле*, йому нічого не хотілося, нічого не бажалося», «Мука випалила душу, й була вона *як криниця без води*», де предикатна функція порівнянь посилюється за рахунок антиномічних зіткнень (*поле*, але *випалене*, *криниця*, але *без води*).

Традиційні образи *хати*, *хліба*, *соняшників* тощо, які пов'язані з уявленнями про сільську картину світу, при відтворенні в сучасних художніх текстах нерідко набувають додаткових конотацій, нової сполучуваності. Скажімо, ключове слово *хліб* усвідомлюється не лише як поживний продукт, а й у категоріях «метафоричного мислення»⁹, орієнтованого на національний психотип, пор.: «На хмелі замішаний, *видме груди*, / Зарум'янілий, круглий на вид... / *І зачарується білена хата* / З сонця пахучого на столі» (І. Драч), де персонафіковані образи *хліба* (*видме груди*), *хати* (*зачарується*) використані для творення «сонячного» настрою: *хліб* дорівняний до *пахучого сонця*. У метафориці Д. Павличка образ *хліба*, яким пахнуть трава, земля, гаї, материне слово, пісня стодоли, рука хлібороба, ввібрав у себе всі позитиви в уявленні сільського мешканця: «Пахне *хлібом* трава, / Що купала мене з дитяти, / Пахнуть *хлібом* слова, / Що мене їх навчила мати. / Пахне *хлібом* терпка / Пісня батькової стодоли. / Пахне *хлібом* рука, / Що водила мене до школи».

Водночас з'являються образи, у тому числі батькової *хати*, що відбивають настрої, пов'язані із занепадом села, виявляють себе конотації, з одного боку, — сумування сільської людини за втраченими ілюзіями, з другого, — сприймання хати як ще діючої, але несучасної споруди, на місце якої мають прийти зручні будинки міського типу. Для В. Голобородька, наприклад, *хата о чотирьох стінах* — це анахронізм, символ старожитності, що відходить у минуле, її місце — *в музеї просто неба*: «Чому й досі музейні працівники / не зацікавилися цією оригінальною спорудою [хатою], та не перевезли її до музею просто неба! / Можливо, тому, що тоді довелось б звозити / хати з усієї України / чи всю Україну обгородити фігурним тином / та й оголосити її музеєм просто блакитного неба». Називати хату *оригінальною*, отже, непоширеною спорудою, передбачити зведення до музею *хат з усієї України* (їх залишилося начебто небагато), пропонувати навіть із жартівливо-іронічною тональністю *обгородити Україну фігурним тином* — безумовний виклик звичним уявленням щодо цього національного символу; на глибинному рівні це водночас висловлений жаль за втраченими ілюзіями.

Помітне переміщення центру ваги із зображення сільського життя на відтворення образу *міста*; точкою відліку в таких дискурсах нерідко стають уяв-

⁹ Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова.— М., 1990.— С. 33.

лення вихідців із села, що дає змогу, по-перше, побачити мегаполіс очима сторонньої особи, по-друге, назвати реалії, які городянин зазвичай не помічає.

Водночас засоби такого опису відображають відчуженість міста від природи. Навіть за умов, здавалося б, нейтралізації оцінних параметрів у таких контекстах присутні конотації, що створюють враження непривітності, галасливості, відгородженості міста від людини. Наведемо типовий у цьому сенсі текст: «На пероні й справді було багато людей, і вони продерлися крізь людських потік. Яскраво палав неон, шаруділи підшви: люди йшли і йшли. На привокзальному майдані так само: вищали, розвертаючись на кінцевому завитку, трамваї, ляпали гумою шин тролейбуси, кричали автомобілі, чути було гуркіт розпалених моторів і голосів. Вокзальний гучномовець гумовим голо-сом називав номери поїздів» (В. Шевчук), де такі словесні формули, як *продерлися крізь людський потік, шаруділи підшви, ляпали гумою шин, кричали автомобілі, гуркіт розпалених моторів і голосів, гумовий голос*, аж ніяк не додають позитиву образу міста.

Непоодинокі відтворення почуттів мешканців села, що опинилися в місті й відчують від цього дискомфорт, напр.: «Я бачу матір, як з кімнати / Вона приходить на балкон / І нумо жати та сапати... / Йде місяць-сапка в її сон» (І. Драч). Оцінні характеристики міста часом набувають підкреслено негативних конотацій, пор.: «Людей *ковтає* метрополітен» (Л. Костенко), «Я місто це ношу, / *Мов камінь* на душі» (О. Забужко), «Чуєте, над кожним містом / вологий голос *самотнього птаха*» (В. Голобородько) (*ковтає, мов камінь, самотній птах* — елементи оцінювання).

У художніх текстах іноді простежується прагнення створити образ міста — страхіття, вмістища злих сил; у фантазмагорійних картинах вочевидь відбиті настрої неприйняття процесів глобалізації, сум за втраченими цінностями, причому засоби подібного зображення набувають ознак гіперболізації. Наприклад, покликаючись на слова Б.-І. Антонича «Живуть кити під містом. І тритони. А ще — дельфіни», Ю. Андрухович створив образи мешканців «підземного» міста: «Живуть під містом леви, жовті й сонні, Живуть під містом зубри і буйтури»; люди теж опинилися в цьому «царстві» — «Живуть під містом люди»; зникає й саме місто — «Тільки міста вже нема». Завдяки повторенню *під містом* і дієслову *живуть* створюється враження про життя непривабливе, адже *під містом* — це далеко не *під сонцем*.

Наявність закодованих текстів, передусім поетичних, як доволі поширене явище підтримується системою недомовленостей, різних виявів імпліцитного самовираження. Для осмислення текстових імплікацій використовуються різні засоби забезпечення когнітивності тезаурусу, що не виключає прагнення автора залишити текст неоднозначним, «утаємниченим». Часом словесні недомовленості, завуальований смисл створюють метафоричний контекст, який позначений внутрішніми алюзійними чинниками. Зокрема, поширеним явищем стало звернення до концепту *слово* в різних його смислових реалізаціях, наприклад, при відтворенні мовчання як красномовного показника прихованої думки, пор.: «Страшні слова, коли вони мовчать, / коли вони зненацька причаїлись...» (Л. Костенко), «Немає в мене слів. Розстріляні до слова. / Мовчання тяжко душу залива» (І. Драч) (за посиланнями на мовчання міститься прецедентне *Не можу мовчати!*).

Сутнісно прозорі імплікації нерідко стають ознакою ідіолекту; функцію «дешифрування» виконують і фонові знання, розраховані на українського ад-

ресата. Розглянемо, наприклад, текст, у якому стверджувальні висловлення маємо, по суті, розуміти як заперечення: «Я мрію про суспільство, де б усі / ви чули Дебюссі на балалайці? — / авжеж, общедоступный Дебюссі. / Демократично. Звично. Зрозуміло» (Л. Костенко). Якщо зважити на логіко-семіотичні зв'язки, *я мрію* означає «не мрію про таке суспільство», *ви чули* — «ніхто не чув виконання музики Дебюссі на балалайці», *демократично* — насправді «недемократично», *звично* — «не звично»; заключне *зрозуміло* викликає саме нерозуміння: кому зрозуміло? Неукам? Оскільки такий народний музичний інструмент, як *балалайка*, мають лише росіяни, згадується й російське слово *общедоступный*, тому ментально-психологічний підтекст вірша не викликає сумнівів.

З іншого боку, імпліцитність стає виразною ознакою сучасного художнього мовостилю. Розлогість викладу, коментування, різного роду «іричні відступи», зрештою, багатослівність нерідко поступаються компактності, підштовхуючи читача до необхідності домислювання¹⁰. Наприклад, фрагмент з «Марусі Чурай» Л. Костенко «І прокотилось натовпом строкатим: / «Ведуть!» / Тітки — біліші наміток. / Проноза швець шепочеться із катом, / щоб потім дав мотузочки шматок» уводить нас у картину страти героїні, з якої ми дізнаємося, зокрема: *ведуть!* — відомо кого, а хто веде — неістотно; *натовпом строкатим* — зібралися представники різних верств; *тітки* — *біліші наміток* — у білих намітках заміжні жінки, схвильовані й налякані; *швець* і *кат* — негативні персонажі, антагоністи інших персонажів, безсердечні, хочуть мати зиск зі страти Марусі.

Багатьом прозовим і поетичним текстам сучасних авторів властиве тяжіння до переривання викладу численними коментарями, поясненнями, додаваннями, вставленими компонентами, що нерідко розхитують стрункість синтаксичної побудови, створюють враження потоку свідомості. Ця складність текстової організації іноді спричиняє внутрішню «дисгармонію», словесну розпорошеність. За визначенням Г. Г. Гадамера, «синтаксична невизначеність зумовлює як вільну гру конотацій, яким слово завдячує багатством свого змісту, так і ще більшою мірою семантичну наповненість, яка переповнює кожне слово і полягає в безлічі найрізноманітніших значень»¹¹. Побудовані за принципом асоціативно-образного мікрополя, нерідко з наданням переваги перерахуванням найменувань, нанизуванням приєднувальних структур, подібні тексти стають свого роду ідіолектною модою, особливо у творах молодшої генерації письменників. Скажімо, в О. Забужко читаємо: «Але якраз правил ми й не знаємо, знаємо тільки чотири арифметичні дії, і сунемося з ними, пихаті недоуки, в провальні печери невідомих і гаданих величин, і ґрунт випорскує нам з-під стін, і луна гоготить обвалом, і в тому гуркоті, дослухавшись, можна було б вловити виляски чийогось — це ж чийого, ану вгадайте? — реготу, — і пекучий жах поймає, коли нога зависає над порожнечою, звідки невидними випарами повільно куриться спустошлива, висисаюча до млості в кістках тоска, котру росіяни звать *смертною*; а це ж бо й є — вхід до пекла, пані й панове, ласкаво просимо, він завжди відкритий, що ж ви харапудитесь, ви ж — сюди спішилися?..» (виділення авторки). Отже, від незнання правил до знання *тільки чотирьох арифметичних дій*, з якими сунемося в *провальні печери невідо-*

¹⁰ Невідомська Л. М. Імпліцитність: мовносистемний аспект.— Х., 2012.— С. 99–100.

¹¹ Гадамер Г. Г. Поезія і філософія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької.— Л., 1996.— С. 212.

мих і гаданих величин, як наслідок — *грунт випорскує з-під стін і луна гого-тять обвалом*; обвал породжує *гуркіт*, у ньому відчутний *регім*, звідси — *жах, тоска*, далі — *шлях до пекла*. Начебто і простежується послідовність референцій і ситуаційних дій, однак асоціативний принцип викладу створює враження набору висловлень, де переходи від думки до думки відтворюють радше підсвідоме, ніж свідоме мислення.

Ускладнення синтаксичної організації тексту особливо позначилося на верлібрі з його вільним структуруванням, не обмеженим ритмічно-римовими рамками, де «політ думки» свідомо порушується, набуваючи ознак коментування «самого себе». Наприклад, текст «У множині часів, які вибухають навсібіч, / стремлять із себе і в себе, перервно пульсують, / один затікаючи в інший, розчиняються і цепають: / у множині просторів, які на звуках і на перетинах / звихрюються над світлом і над життям / або зяють сьйними зупинками вічності, / а збігаючись, невидиміють і зникають; живемо ущерть: безвихідно-неповторно» (В. Кордун), з одного боку, відповідає зразкам побудови періодичного мовлення, з другого, — словесні нагромадження, деталізація викладу роблять його доволі надмірним, складним для сприйняття, перевантаженим «закрученими» метафоричними висловами на зразок: *часи вибухають навсібіч, простори звихрюються над світлом і над життям, зяють сьйними зупинками вічності і под.*

У цій же системі розлогого викладу розглядаються поетичні побудови, в яких картину навколишнього світу представлено через номінації, численні дескрипції, що відбивають передусім предметні реалії, сукупність яких є відтворенням калейдоскопу уявлень, не позбавлених, однак, системної організації, пор.: «*негатив пейзажу / дах критий засушеними крилами чайок / чи накреслений крейдою / на дверях трикутнику, куди в дитинстві метав ножі*» (В. Цибулько), де прагматика однорідного суміщення *даху*, критого засушеними крилами чайок, і накресленого крейдою на дверях *трикутника* сприймається як авторський оказіоналізм; пор. номінативні сполучення з компонентом — носієм метафоричного смислу: «*Дослідів зливи. Каскади думок. Експериментів напружений крок*» (І. Драч), де перелік номінацій *досліди, думки, експерименти* логічно впорядкований.

Художньо-літературний дискурс останнього періоду збагатився новою метафориною, побудованою на зіткненні смислів, які на перший погляд мали б суттєво розходитися, не виявляючи спільних сем, але на ґрунті образно-асоціативних уявлень утворюють внутрішньо зумовлені тексти. Метафоричне слововживання в його незвичних для класичної літератури виявах, ускладнених і «освіжених» під впливом змін у мовно-естетичному мисленні, владно витісняє клішовану образність. У поетичних текстах помітне зближення, здавалося б, непоєднаних за лексико-семантичною структурою слів; ефект від подібних несподіваних зіткнень, зумовлених розвитком нових переносних значень — складників метафоричних утворень, може бути доволі потужним. Пор., напр.: «*Зоря над містом піднімає весла*» (М. Вінграновський) — семна зближеність зорі і весел за рахунок просторових уявлень, «*І тріскотітиме іскрами сажі — / Мініатюрна зоряна ніч*» (І. Драч) — зближення семних показників на ґрунті зорових уявлень (спалахи на чорному тлі). Щоправда, пошуки «свіжої» метафори — унаслідок єдності метафоричного мислення — іноді приводять до однотипних рішень: «*Заглядає в небо казка сивими очима*» (В. Симоненко), «*Які щасливі очі у казок!*» (Л. Костенко).

Твердження про «здатність метафори творити реальність, а не просто забезпечувати можливість концептуалізації вже існуючої реальності»¹² з проекцією на сучасну поезику виявляється, зокрема, у творенні текстів, що відбивають метафорично сприйняті референції. Таким шляхом вибудовуються тексти — суцільні метафори, ускладнені багатшаровими асоціативними зв'язками, недомовленостями й двозначностями, з можливим різновекторним тлумаченням загального смислу. При зверненні, наприклад, до тексту «Задля жоржинності — / жоржиновий Христос / долонькою маленькою / геть відгортає землю / від коріння жоржин» (В. Кордун) виникає потреба тлумачення його змісту: що являє собою *жоржинність* — це характеристика квітника чи, можливо, символ краси?; хто такий *жоржинний Христос* — квітка, бог квітів чи уособлення «божого благодаті»?; навіщо *відгортає землю від коріння жоржин* — щоб вони краще росли чи щоб загинули без соків землі?

До ускладнених метафоричних контекстів схильна передусім молода генерація поетів, але подібна суцільна метафорика, за якої кожний компонент є складником творення загального смислу, спостерігається як загальноновизнана тенденція, пор.: «Лунні октави дальніх голосів / запише обрій у вечірній простір. / І молодик над смужкою лісів / поставить позолочений апостроф» (Л. Костенко), «некрополь / перевезений з білих льодів / некрополь / перевезений із-за морів ностальгії / чи приймеш / хрещатицький узвозе під злотий дах / кровоточиву стіну / берестечко поезії» (І. Калинець); перший приклад — метафора вечірнього краєвиду, другий — метафора втрачених надій.

Єдність образно-метафоричної структури тексту ґрунтується на перетинанні й зближенні семантично вагомих складників, пов'язаних синонімічними, омонімічними й іншими відношеннями, що виявляються в конкретних умовах уживання як текстотворчі, прагматично зумовлені. Так, у рядках «Ми з тобою — як *море і небо* — і далекі, й близькі водночас. / Нам зустрінуться на обрії треба. / Але обрій тікає від нас» (Л. Костенко) зближення *моря і неба* визначається їхнім перетинанням *на обрії*; чоловік і жінка теж мають зустрітись на умовному обрії, але знайти цю точку перетину не можуть. Подібні порівняння, в яких наочно простежуються паралелі між ситуаціями, можуть ускладнюватися за рахунок семантично далеких компонентів, що створюють ефект неочікуваності, невідповідності образних зближень, поетичного багатощв'яття. Наприклад, у таких рядках Д. Павличка: «Там дні твої нещадні, як *опришки*, / Щемливі, як *дівоче каяття*, / Густі і темні, як *серцебиття* / Коня, що біг сто миль без передишки, / Високі й золоті, як *вікна вишки*, / Де сонця й мрій поблискує миття» різнорядні образні порівняння, які тематично не пов'язані між собою і з іншими компонентами тексту, водночас об'єднані одним ключовим словом *дні*, що створює враження розмаїття, багатства асоціацій, породжених дитячою уявою.

Чимало стандартизованих художніх побудов на кшталт *швидкий, як вітер, струнка, як тополя, могутній, як дуб* майже беззастережно зникають зі сторінок красного письменства; оновлена система порівнянь побудована на зближенні слів, що не мають спільного семного підґрунтя. Подібні неочікувані зближення компонентів порівняльних структур часом створюють враження навмисного порушення нормативності, але на їхній образності залишається відбиток свіжості, неповторності. Можна неоднозначно сприймати поняттєве

¹² *Лакофф Дж., Джонсон М. Метафори, которими мы живем.* — 2-е изд. — М., 2004. — С. 174.

зближення у таких, скажімо, порівняльних зворотів, як-от: «це марш нагрітих тіл, жагучих, як коран» (Ю. Андрухович), «як душі, кричать журавлі» (Д. Кремень); на віддалених асоціативних уявленнях побудовані такі образи: «В цю ніч тишина — як рабinya, Де море і полини, / Де місяць — як око рибини — / Із синьої глибини» (Ю. Сердюк). Зрештою, автор має право на власне асоціативне мовомислення.

У пошуках «прихованого», зміщеного смислу автори нерідко вдаються до словотвірних трансформацій, нанизування однокореневих утворень з одночасними змінами в семантичній структурі близьких слів; унаслідок цього відбувається зближення або зіткнення смислів, розвиваються неоднотипні відношення. Порівняймо обігрування утворень з коренем *див-*, що забезпечує його ключову значеннєву вагомість (авторське смислове поле 'диво дивне'): «Я дивлюся на світ здивовано, / І дивіння моє — здивування, / Все одивлене, все одивовлене, / Диво дивові оддавання» (І. Драч). З іншого боку, «перетворювання» слів однієї внутрішньої форми відкриває можливість появи тонких конотативних нашарувань, відтінкових позначень, «гри в бісер» на рівні нюансування смислів, пор.: «сумнівання у сумнівах / шукання поворотів на поворотах / бажання замість дороги порогів / сум — як яблукові на снігу / зраджування зраді / об'ява самогубства самогубству / і відчай від відчаю / сум — як яблукові на снігу» (В. Голобородько), де автор вибудовує ряди семантично зіткнених слів (*сумнівання — у сумнівах — сум, зрадження — зраді, повороти — на поворотах, самогубство — самогубству, відчай — від відчаю*) з прихованим виявленням алюзійних і антиномічних відношень.

Тяжіння до «класичних» мовно-естетичних зразків чи до «закодованого» викладу постшістдесятників при збереженні спільних мовностилістичних рис красного письменства не виключає виокремлення ідіолектних ознак творчої манери; визначення за цих умов окремих мовостилів стає завданням пошуків авторської неповторності. Прагнення до словотворення за всієї зовнішньої привабливості подібного експериментування¹³ не приводить до зміни основоположних принципів слововживання не лише через обмеженість ресурсів подібних утворень, а й передусім через їхню несприйнятливості як фактів загальнолітературного рівня. Істотною перешкодою в пошуках власне авторського мовостилу можуть бути обмеження, зумовлені прагненням за будь-яку ціну виглядати «оригінальним»; захоплення штучними формами знижує зацікавлення «споживача» художнього слова.

Спробуємо окреслити мовно-естетичні засоби творчої індивідуальності. Наприклад, для мовостилу Є. Гуцала характерне «плетіння» тексту, елементи якого зумовлюють одне одного, викликають наступні, що своєю чергою вимагають продовження; у такий спосіб забезпечується єдність текстового матеріалу. Ключове слово стає організаційним центром цілісного фрагмента, передаючи цю функцію наступному ключовому слову і т. д.; вибудовується ланцюжок словесних сегментів, об'єднаних за принципом послідовного розгортання. Розглянемо текст: «Осінній ліс був легкий і прозорий од жовтого листя, яке вже почало опадати, та від блілого проміння. Хлопці йшли навпрямки, обминаючи дороги, а тому іноді обом здавалося, що їх тільки двоє й залишилося в цьому осінньому жовтому світі, в якому жалібними голосами не так співають, як на щось скаржаться птахи, в якому червоним болем набрякають

¹³ Див.: Вокальчук Г. М. Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття (лексикографічний аспект).— Рівне, 2004.— 524 с.

ягоди калини в ярах. Але після того, як на галяві побачили дерево, повалене снарядом, до відчуття самотності примішалось відчуття тривоги, небезпеки, які чигали на них на кожному кроці, та чомусь відступали, віддалялися, тікали, уникаючи зустрічі».

Ключова номінація *осінній ліс* відкриває тематично пов'язаний ряд найменувань *жовте листя* (осінній, а тому *жовте*), *почало опадати* (бо ліс осінній), *осінній жовтий світ* (осінній ліс виростає до образу *осіннього світу*), від *світу* семантичний зв'язок з *блідим промінням*. У це лексико-семантичне поле входять номінації *ягоди калини*, *яри*, *галяви*, *дерево*, *птахи*. У лісовому оточенні посилюються настрої *самотності*, *тривоги*, *небезпеки*; цим відчуттям сприяла зустріч із предметом, чужим лісові, — зі *снарядом*. Уривок словесно-композиційно завершився.

У художній палітрі М. Вінграновського відчутний вплив кінематографа з його динамізмом, відтворенням рухів, переміщень, що словесно передають ритміку кінострічки, пор.: «*Удар! Удар!* — і колом-кулеметом / З хвоста на голову, із голови на хвилю / *Летить, і котиться, і в'ється* батоном / В манері рок-н-ролівського стилю / Щурисько юне...»; «*Скочив* на ноги кінь, *хилитнув* сосною, *заіржав, відірвався, повалив* один кущ, другий — Сіроманець *побіг* було за ним, *проскочив* галявину, але *повернувся* до Чепіжного. Чепіжний *світив* сірник за сірником, *задкував* лісом від Сіроманця, *відмахувався* патрон-ташем, *ускочив* в болото, у воду, в мочарі — Сіроманець *спокійно йшов* за ним». «Кінематографічний» стиль Вінграновського відбитий у двох колірних «іпостасях»: як у старому кіно — у чорно-білих барвах («*Іде кіт через лід / Чорнолапо* на обід. / Коли чує він: зима / *Його біла* підзива») або в яскравих барвах пізніших стрічок («*Червоно* та *біло* в *жовтому* житі / *Зацвів* та *опався* знервованій мак»). Улюблені кольори — *синій, голубий, блакитний*, очевидно, відповідали уявленням автора про поетичне кіно¹⁴: «*Обминають* душу *сині* води, / *Облітають* душу *сині* сні, / *І до серця* тихо *входить* / *Синій* ключ купальної весни» тощо.

Поетичний арсенал автора багатий на образи, що виявляють себе через усі органи чуття. У нього слухають усі — будь-яка істота або неістота, що стикається з довкіллям, причому чує вона те, що, здавалося б, важко почути: «Голодний шпак даремно *слухає* маслини захололий пульс». Тиша в поета — як у німому кіно: герой щось голосно кричить, але звуку немає; така тиша часом голосніша за волення: «*Мовчить* печаль, і сум *мовчить* у сумі. / *І ти мовчиш. Мовчання, й те мовчить...* / *А тихо* як ...». Притишений голос поета перетинається з повноцінним звучанням, отож і поєднуються *тихотихі губи* та *шелест і нешелестінь, тиша не шелесте* та *звучить хвилинка кожна*. У Вінграновського *дотик* — це вияв приязні, кохання, щастя; звичні рухи стають виразниками почуттів, тому чоловіча рука — *то тиха, то лукава*, рука жінки — *солodka, ніби слава* і под. Якщо ж узяти до уваги, що тло поезій Вінграновського пройняте духом рідної землі, пахощами й враженнями від них (тепло *пахне* грудень молодим своїм снігом; лошиця *нюхає* туман), то загалом створюється картина цілісного світу, сприйнята не лише через рецептори, а й передусім через образне осмислення життя.

У поетичному мовостилі І. Драча помітна тенденція до використання засобів створення образів-«масок», за якими виразно постає образ автора — нара-

¹⁴ С. Я. Єрмоленко вважає сему 'голубий колір' опоетизованою через образи неба, моря (див.: Єрмоленко С. Я. Знач. праця.— С. 32).

тора, свідка, оповідача. Драчевими персонажами — попри їхню віддаленість у часі і просторі — керує «режисер», котрий нерідко приміряє ці постаті на себе, перетворюючись у цих персонажів, сперечаючись із ними: «У кожному з нас *цар Едип* / Ходив атомними просторами / Шукав поганьблене своє его» (сліпий давньогрецький цар бачив те, що не бачать сучасні поетові зрячі). Прикметний приклад: Драч переповідає лист Сковороди до Ковалинського, а завершує вірш словами, в яких злилися в одному образі і герой, і автор; порівняймо, з одного боку, *богатство глушить слово Божє, не любить Бог Людину щирю, коли прегорда ця людина*, а з другого, — «*Насамперед плекай ти тильно / Цвіт непорочності — мудрішай, / Як пахне він, як диха вільно, Сковороді він наймиліший*»¹⁵.

У переходах від *він* до *я* як утілення задушевної Драчевої бесіди зі співрозмовником природним є продовження лінії на інтимізацію мовлення шляхом уведення інших займенникових протичленів — *ти і я, ви і я*. Прагнення поета наблизитися чи то до коханої жінки, чи то до того, перед величчю якого він вклоняється, створює ситуацію спілкування, зовні закриту для інших, але насправді напрочуд щиросердну. Зіткнення двох — жінки і чоловіка — через *я і ти* має в підґрунті зближення одне з одним до здобуття спільного *ми*: «*Ми — двоє крил / І ти, і я. Ти — двоє крил, / Бо я — твоя*».

У Драчевому зверненні на «ти» до вбитого Чорновола звучить відлуння діалогу, який міг би відбутися і де голос одного *я* зростає в голоси багатьох сподвижників, і тоді співрозмовниками В'ячеслава стають *ми*: *ти прости нам, ти пробач нам*. У поетичному *ти* нерідко звучить і зневага: це звернення до того, хто не заслуговує ймення *Ви*: «Що вишня *тобі* винна, сучий хвіст?! / Що *ти* своєї псячої породи / У всім шукаєш меркантильний зміст». Поєднання поетового *я* і високого *Ви* — це вияв позиції, що межує з поклонінням, але зазвичай без утрати інтимності; пор. звернення до Олеса Гончара через ім'я *Олесью* і на *Ви*: «*Ваша усмішка — Ваша загадка, Олесью, / Вашу лагідну усмішку — ватру вуст — / Як Ви змогли пронести крізь фронти*».

У зв'язку з цим викликає застереження думка про те, що «лінгвістичне дослідження має кінцевою метою не аналіз конкретного тексту, а опрацювання уявлень про мовні можливості вираження художнього ефекту»¹⁶. Висновок щодо кінцевого характеру таких розвідок міг би не мати заперечень, якби не протиставлявся аналізу конкретних дискурсів, відмова від якого применшує вагу прагматичних студій. Щодо тенденцій сучасного текстотворення не можна не помічати рис авторської манери в реалізаціях мовностилістичного потенціалу в різновекторних вимірах. Процеси синтезування розмаїтих художніх засобів і прийомів ґрунтуються, зрештою, на поєднанні мовностильових ознак красного письменства у взаємозв'язках і взаємозалежностях творчих настанов, у прагненні до посилення мовноестетичного ефекту.

(Івано-Франківськ)

¹⁵ Кононенко В. І. Текст і смисл.— К. ; Івано-Франківськ, 2012.— С. 91–94.

¹⁶ Бакина М. А., Некрасова Е. А. Эволюция поэтической речи XIX–XX вв. Перифраза. Сравнение.— М., 1986.— С. 190.

V. I. KONONENKO

LINGUO-POETIC DIMENSIONS OF MODERN TEXT CREATION

In the article modern processes of Ukrainian fiction texts are examined through the linguo-poetic dimension. In the aspects of linguo-pragmatics functions of linguistic culturemas and keywords as linguistic and aesthetic signs are defined. Inventory of typological resources of figurative and metaphorical word use implies its realization in a system of concepts, scripts, verbal symbols, etc. with focus on individual author's idiolects distinguishing.

Active processes of transformation of traditional figurative-expressive means assist in new visions of discourse modeling principles. The structure of figurative usage undergoes changes that manifest themselves in a critical assessment of the artistic speech achievements in previous periods, in search of more effective expressive means. In linguistic and aesthetic field, especially in poetry, processes of presentation intellectualization, peculiar text encoding are defined.

Retrieval of renewed fiction language style is based on elements combination of folk language culture and directed to semantic complexity innovative methods of text formation, establishing the underlying associative parallels, new symbolization. There is a practice of metaphorical transformation as a result of motivational deformation, antinomic and allusive convergence, shifts in the context environment. One of the distinct techniques in symbolization is the use of personalized images.

In the examples of rethinking traditional symbols of *land*, *wings*, *houses* and others it is shown the loss of former imaginative comprehension, the phenomenon of «flashing» meanings. Significant changes characterize structuring texts, the processes of presentation conceptualization, use of «vertical» context. System of accustomed images that reflect the lingual world picture of Ukrainians is shifted. Texts as entire metaphors, sophisticated understatements are getting spread, in poetic language implicitness, figurative word set encoding, reveals itself that complicates the interpretation of meaning. At the same time, signs of speech individualization, image system creation, which stands out for the search of new linguo-thinking are observed in a creative manner of leading Ukrainian writers.

Key words: linguo-poetics, language-aesthetic means, text, discourse, text creation, idiolect, language thinking, metaphor, concept, image.