

лення. Таким чином, зростає її роль як актуалізатора когерентності між заголовком та основним текстом статті.

Підсумовуючи проведені дослідження, зробимо висновки.

1. Серед двох різновидів зв'язності (когезії та когерентності) між заголовком та основним текстом переважає когерентність, оскільки семантика заголовка може бути повно та точно інтерпретована лише після сприйняття та усвідомлення семантики основного тексту. Він виступає своєрідним поясненням, тлумаченням заголовка.

2. У мові існує великий арсенал засобів актуалізації когерентності між заголовком та основним текстом. Ці засоби знаходять свою реалізацію в заголовках і залежно від приналежності до мовного рівня поділяються на лексичні, словотвірні та граматичні (морфологічні та синтаксичні).

3. До найбільш уживаних лексичних актуалізаторів когерентності в заголовках газетних текстів відносимо: полісемічні лексеми, неологізми та okazionalізми, фразеологізми, художні тропи (метафора, метонімія, перифраз), стилістичні фігури мови (оксюморон, антитеза, антономазія).

4. Інтенсивність дії актуалізатора зростає при його "подвійному" навантаженні, акумульованні ним двох функцій (наприклад, лексема одночасно виступає з метафоричним і антонімічним значеннями), оскільки за таких умов його семантика є більш залежною від основного тексту повідомлення. І навпаки, інтенсивність зменшується, коли актуалізатор поширено лексемами, що частково пояснюють його значення.

Джерела та література

1. Загнітко А.П., Данилюк І.Г. Поняття "газетна мова" в працях М. Гладкого // Функціонально-комунікативні вияви граматичних одиниць. Збірн. наук. праць. – К., 1997.
2. Конопленко Н. Функціональне навантаження парцелятивів-заголовків у газетній публіцистиці // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004. – Вип. 34. – Ч. II. – С. 330–337.
3. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа: Учеб. для филол. спец. вузов. – М., 1999. – 192 с.

Мельник М.Р.

АНТРОПОНІМІЯ ЗБІРКИ «НЕПОВТОРНІСТЬ» ЛІНИ КОСТЕНКО

Поетія Ліни Костенко, видатного сучасного українського поета, в ономастичному плані практично не вивчалася, а вона того потребує, бо оніми авторки є одним з найгостріших видів її словесної зброї. Глибока продуманість у підборі, філігранна обробка при використанні власних назв насичує їх у творах Ліни Костенко значною поетичною інформацією та багатоманітними художніми функціями. Розкриття цієї інформації та функцій становить значний інтерес як для розбудови теорії літературної ономастики, так і для глибшого пізнання творчості Ліни Костенко.

Збірка містить підзаголовок "Вірші. Поеми", але поеми не мають текстового чи структурного виділення. Претендентів на приналежність до поем три – "Древлянський триптих" [9, с. 135–142], "Фото у далекий вирій" [9, с. 197–203] та "Циганська муза" [9, с. 206–216]. В.С. Брюховецький називає перший з цих творів "невеличкою поемою", а останній – "невеликою поемою" [2, с. 204, 185], але сама поетеса поводить їх з ними як з великими віршами, включаючи їх в один цикл уперемішку з віршами невеликими.

Г. Кошарська послідовно й чітко розрізняє в творчості Ліни Костенко три сфери – референтну, кодову та інтертекстову. Дослідниця у цьому, як і в усій своїй роботі, спирається на теорію поетики експресивності

О. Жолковського та Ю. Щеглова, яка, здається, має більше термінологічної, аніж концептуальної новизни. Але йдеться не про саму теорію (то за межами нашої теми і нашої компетенції), а про місце в ній і в отих трьох сферах власних назв. Як мовний факт, як стилістичний засіб – власні назви належать до кодової сфери. Але ж за кожною назвою – персонаж чи історична особа, реальний чи уявний об'єкт, тобто вже референтна сфера. А поза тим власні назви – не всі, а саме ті, які добирає Ліна Костенко, – дуже алюзійні, містять багато перегуків та асоціацій. "Надзвичайну силу асоціативно-мистецького мислення Ліни Костенко" [19, с. 122] не раз відзначали дослідники її поетичного мовлення. І тому використання онімів – не лише чужих персонажів, пор. **Гамлет**, **Фауст** [9, с. 173, 200], – практично завжди сягає інтертекстової сфери. А ці міркування, між іншим, означають, що поетичний світ Ліни Костенко без ваговитості онімів немислимий так само, як і без її афоризмів [пор. 10, с. 15–21, 143].

О.В. Суперанська слушно зауважує (посилаючись на єгиптолога А.Гардінера), що "власні назви (**Рамсес**, **Тутанхамон**, **Нефертіті**) виявляються концентрованим втіленням своєї епохи і в той же час забуті й мало відомі імена для нас пустий звук, який не викликає ніяких емоцій" [18, с. 136]. Ось на цю здатність онімів бути концентрованим втіленням епохи Ліни Костенко все ширше й різнобічніше спирається. Щоправда, іноді видобуваються й такі імена, які, здається, сходять на "пустий звук". Не знаючи, хто ж любив **Фанні Брон**, ми перепитали чи не всіх філологів Одеси. І ніхто того не знав. Гадаємо, що це говорить не стільки про недостатню ерудованість одеситів, скільки про не зовсім адекватний вибір імені, яке не є "концентрованим втіленням", забулося. А чи до багатьох дійде характер веселості предка, визначений через ім'я **Хуррем**: "Коли були ще баба молодими, вони були веселі, як **Хуррем**" [9, с. 178]? Але загалом

Ліна Костенко, запроваджуючи в поетичний обіг велику кількість розмаїтих онімів, добирає ті, які не втратили своєї алюзійності і знаходять більш чи менш виразний відгук у душі адресата, що, з рештою, залежить від його тезаурусу [3, с. 45].

Оскільки напрямком поетичних зацікавлень поетеси в "Неповторності" йде переважно не вшир – на увесь світ, а вглиб, до іксів історії, то антропонімія збірки містить уже більше українських компонентів. Українці стосуються тут 51 антропонім (38,3% - було 20%). Відчувається, що збірка з'явилася у світ уже після "Марусі Чурай". Антропонімів з далекого зарубіжжя в збірці усе ж більше, ніж українських (64). Глобальність онімичної палітри Ліни Костенко від цих кількісних змін, гадаємо, не зменшилась. У ній просто на перший план замість локального вектора вийшов вектор темпоральний, у якому оніми – "елемент історичного колориту" [16, с. 42].

У збірці [9] "Ікси історії" мають багато імен. Слушно зауважила Н.Кожевникова, що "у власні назви вписана вся історія людства" [8, с. 297]. Київська Русь: "А де ті дерева що роздерли **князя Ігоря**?" [9, с.

137]; “Свенельдичу, не йди у ті ліси./ Там п’яний князь полнеє на буй-тура” [9, с. 143] – це ймення по батькові лише в примітці конкретизується: “древлянський князь Олег убив **Люта**, сина київського боярина Свенельда”; цю інформацію варто уточнити тим, що древлянський князь Олег і київський князь Ярополк (якому служив Свенельд) були рідними братами – синами князя Святослава [4, 1, с. 478-479]; “**Князь Василько** заснув” [9, с. 147]; “Вони ж не які-небудь вбивці./ І зробили лиш те, що звелів **Святополк і Давид**” [9, с. 146]. Чи не дослівно переказавши літописну розповідь про те, як волинський князь Давид Ігорович за намовою київського князя Святополка Ізяславича наказав осліпити теребовельського князя Василька Ростиславича (що, зрештою, було в душі жорстоких князівських міжусобиць кінця XI ст., [пор. 4, 2, с. 91-98]), Ліна Костенко не тільки створила яскравий історичний образок, а й водночас розглянула новий аспект (порівняно з Соломєю) проблеми замовник і виконавець: “А при чому тут ми? Ми – лиш свідки кривавого діла” [9, с. 147]. Борони Боже від таких “свідків”...

Г. Кошарська зазначила: “У віршах з розділу “Ікси історії” поетеса акцентує увагу головним чином на епізодах, де на передньому плані виступає жінка [10, с. 94]. Цей акцент, точніше кажучи, стосується й інших розділів збірки, пор. у другому: “В моїх садах мелодії Провансу./ і жінка, жінка, жінка всіх віків” [9, с. 127], і інших збірок поетеси. У “Неповторності” він, можливо, навіть трохи зменшився. Його давньоруська іпостась – у вірші “Горислава – Рогніда” і “Древлянському триптиху”. Історична достовірність, поєднана з поетичною експресією, творить мистецькі шедеври. У літописі: “*хотяху Рогъньдъ вести за Ярополка. И приде Володимерь на Полотескъ*”... “и Добрина... повель Володимеру быти с нею пред оцмъ ея и мтрью, потом оца ея оуби, а саму поя женъ, и нарекоша еи имя Горислава” [15, с. 76, 300]. У Костенко: “Княгинечка, **Рогніда, Горислава**... / Ото не треба ворога любити!” [9, с. 153].

В обох поезіях жіночі образи творять опозицію з чітко визначеними авторськими симпатіями та антипатіями. Для **Рогніди** (історично достовірніша – *Рогнідъ*) то **Анна**: “В черниці підеш, полоцька княжна./ Приїде **Анна**, та , із Візантії./ на берег зійде царственна жона./ Порфірородна візантійська гава...” [9, с. 152]. У “Древлянському триптиху” антропонімічну опозицію складають імена **Ольга – Малуша**: “Ох же ж, і насміялися вої **княгині Ольги!**/ ... Але ще ж яку помсту надумала мудра **Ольга!**/ Привели їй дочку деревлянського **князя Мала**. / Десь зняли те дівчатко на вже обгорілій драбині./ і вона ту князівну взяла собі у рабині./ І забрала у Київ оту нещасну **Малушу**,/ щоб і рід той пощез, щоб і спогад про нього вимер./ Але син її, княжич, полюбив ту рабиню – як душу./ Народився в них хлопчик. І це був **князь Володимир**” [9, с. 141 – 142].

Власне, жорстоке насильство Володимира над Рогнідою та її ріднею було спричинене її словами: “не хочу розути робичича” [15, с. 76]. Ці слова і явний кореневий зв’язок імен **Мал-Малуша** давно породили версію, що мати князя Володимира була рабинею княгині Ольги й донькою князя Мала. Цю версію висунув Д. Прозоровський, частково підтримав О. Шахматов і не відхилив (хоч і висловив сумніви) М. Грушевський [4, 1, с. 469–470]. Свою поетичну розбудову історії Ліна Костенко заснувала саме на цій версії.

Нерідко її відхиляють. Г. Майданов нещодавно зробив категоричний висновок: “Ольга просто не могла наблизити до себе як старшу придворну даму (а літописи називають Малушу милосницею, тобто улюбленцею Ольги), та ще з братом Добринею, доньку вбивці її чоловіка й ворога Русі” [12, №8, с. 16]. Але аргументований перелік, м’яко кажучи, сумнівних тверджень Г. Майданова зайняв би більше місця, ніж його обсяжна розвідка. А версія, якої дотримується Ліна Костенко, й досі кваліфікується істориками як “цілком прийнятна” [10, с. 97; див. ще 11, с. 26–27]. І зрештою, не можна не зважати на надзвичайну інтуїцію Ліни Костенко. Малуша, донька ворога Ігоря та Ольги (але ніяк не Русі!) князя Мала, народила князя Володимира, як сама Рогніда, донька ворога Володимира князя Рогволода, народила йому сина, князя Ярослава Мудрого.

За темпоральними межами Київської Русі жінки саме, як історичні, реальні особи стали персонажами восьми віршів збірки. Ця героїчна **Маруся Богуславка** (тут у заголовку, а в тексті: “А я – **Маруся**. Я – із **Богуслава**” [9, с. 144]); “одна з блискучих фрейлін при дворі” **мадам Андро**: “Яка вже там красуня з тої **Анни?**/ **Мадам Андро** давно вже у труні./ А з гучномовця лине вечорами: /“О не співай, красуне, при мені!” [9, с. 188], причому О.С. Пушкін, окрім рядка його уславленого вірша, з’являється в тексті описово, ніби інкогніто: “І ось воно, посмертне рандеву, - /**його арапський профіль** з пінопласта/ і тінь хреста від неї на траву”. За прізвиськом Пушкін у збірці не згаданий ні разу, але вірш “Астральний зойк” виконаний як його – теж посмертний – монолог. Тут це прізвисько виражене етимологічно – “Усі **арапи-предки й гармаші**/ кричать в мені зігрітись хоч трохи” [9, с. 52]; **гармаш** – рос. **пушкарь** – **Пушкін**.

Інші шість віршів про жінок – історичних осіб: “Руан” – про те, як спалили **Жанну д’Арк** (це повне ім’я з’являється в присвяті, а в тексті лише: “Голубко **Жанно**, дух незлобильний”, тоді як місце страти, **Руан**, названо 12 раз [9, с. 174–175]); “Балада про дим” – про те, як згоріла австрійська письменниця **Інгеборг Бахман** (імення фігурує тільки в присвяті, у тексті: “знайшли якусь обвуглену блондинку” [9, с. 26]); “Кольорові миші” – про те, як судили дівчинку **Анну**, що робила з осіннього кленового листа іграшки – кольорових мишей: “кажу, давно, кажу, у **Вишгороді** (це в Польщі – М.М.) / підсудна **Анна** стала перед судом./ Було тій **Анні**, може, десять рочків” [1, с. 148]; “Цариця Астинь” – про те, як відмовилась названа в заголовку (так і в тексті) мужня жінка виконувати “наказ всесильного і мудрого” свого чоловіка – царя, хоч і “летіли брови на той світ” [9, с. 159]; “Цирк” – про небезпечну працю приборкувачки хижих звірів **Н. Дурової**: “щоденна звичка до щоденних ран” (ця антропоформула – в присвяті, а в тексті: “**Наташечка, Наталочка, Наталія!**” – “Твоє страждання – особиста справа. Твоє мистецтво – радість для всіх” [9, с. 76-77]). Слід, безперечно, говорити про історичну реальність і **Марфи**, селянки, образ якої узагальнює гірке життя української жінки ХХ століття. Початок: “**Марфо**, дівчинко, що з тобою? / Ти ж учора була молодою”. Кінець: “**Марфо**, дівчинко, що з тобою? / Ти ж учора іще була!” [9, с. 82]. А між цими печальними рядками: “твої ж руки з’їла земля!”, “Таж за дві оті похоронки/ ти ж сльозами зійшла навек!”

Трагедійна експресія, як бачимо, виповнює кожен ужиток кожного жіночого імення. Не Жанна-переможниця, а Жанна-жертва, не радість, а страждання – образ якої узагальнює гірке життя української жінки ХХ століття. Початок: “**Марфо**, дівчинко, що з тобою? / Ти ж учора була молодою”. Кінець: “**Марфо**, дівчинко, що з тобою? / Ти ж учора іще була!” [9, с. 82]. А між цими печальними рядками: “твої ж руки з’їла земля!”, “Таж за дві оті похоронки/ ти ж сльозами зійшла навек!”

Трагедійна експресія, як бачимо, виповнює кожен ужиток кожного жіночого імення. Не Жанна-переможниця, а Жанна-жертва, не радість, а страждання – образ якої узагальнює гірке життя української жінки ХХ століття. Початок: “**Марфо**, дівчинко, що з тобою? / Ти ж учора була молодою”. Кінець: “**Марфо**, дівчинко, що з тобою? / Ти ж учора іще була!” [9, с. 82]. А між цими печальними рядками: “твої ж руки з’їла земля!”, “Таж за дві оті похоронки/ ти ж сльозами зійшла навек!”

у Румунії (“**Румелія** ваш добрий вирій!” – схильність Ліни Костенко до адекватних і небуденних іменувань виразилась тут у запровадженні архаїчного нині хороніма, вживаного проте в часи розколу; пор. у “Яничарах” Р.Іваничука, де описано події 1638-1648 рр.: “Чи то іти в Туреччину, чи то іти в **Румелію**, а піду я на Україну” [5, с. 187]). Обличчя одної жінки на світліні вишкрябане: “Нема обличчя. Тільки сарафан”. І роздуми з цього приводу: “Молодший сину, що було тоді? / Як звали жінку **Дашенька** чи **Настя**? / Вона тебе покинула в біді? / Не вибрала між вірою і щастям?” А далі: “Не всі жінки – **бояриня Морозова**. / Чи плакав ти за нею по ночах?” [9, с. 186]. Реконструкція трагедії в уяві поетеси вимагає ймовірного імені (Дашенька чи Настя) з тою ж облігаторністю, як і еталонного наймення історичної мучениці за віру предків боярини Морозової.

Але у вірші цьому чоловічих імен усе ж більше. Тут і глави сфотографованих родин: “Декілька родів – **Луки, Фоки, Сгорія, Антипа**”, і старовірський, теж еталонний, старостотерпець: “І ваші очі тужать ”о былом” / очима **протопопа Аввакума**” [9, с. 186]. Взагалі, чоловічих імен у “Неповторності” значно більше, ніж жіночих. То вже так склалося – у “іксів історії” переважно чоловічі імена. А увага поетеси саме до жіночих історичних образів проявляється в збірці (і всій творчості Л. Костенко) в тім, що вони з’являються тут значно частіше, ніж, скажімо, в якому літописі чи історичній розповіді.

Ось поема “Циганська муза” [9, с. 206-216]. Заголовок – характеристика **Папуші**. То була “Найперша у житті циганська поетеса!” [1, с. 209, 213]. Життя Броніслави Вайс (померла 8 лютого 1987 р.), що стала знаною в світі поетесою під псевдонімом **Папуша**, - життя трагедійне. Потяг до поезії примусив її облішити циганський табір й оселитись у Гожові в Польщі (вона з роду польських ромів, тобто циган), через що й цигани її відкинули, відмовився від неї її син. За життя Папуші видано дві збірки її віршів, але туга за табором і циганською волею вкоротила їй життя [21, 4]. Вона сказала: “Якби я не навчилась читати й писати, дуренька, то була б і досі щасливою” [20, с. 5].

Це за вроду й веселу вдачу ще в таборі її прозвали **Папушею**, що по-циганськи означає “лялька”. Ліна Костенко в своєму творі іменує її тільки **Папушею** (10 раз), звертаючись і до циганського сенсу прізвиська-псевдоніма – “Папуша” – значить “лялька”. Спинаються мужчини. / Красунечки такої іще не бачив світ” [9, с. 206]; “Звав **лялечкою**, скрипкою, найкращою з **папуш**” [9, с. 210], - і до його українських асоціацій: “**Папуша тютюну**, розкурено, та й годі” [9, с. 208]. Пор.:

Циганська Муза – викручені руки,
Циганське слово – виїнята душа!..
О плем’я кочове! Ти згадуєш Папушу?
Ту сонячну печаль високого чола.
Якби циганський бог заглянув їй у душу, -
Вона ж і в смертний час його не прокляла [9, с. 216].

А антропонімічний супровід цього імені в поемі усе ж переважно чоловічий, причому дуже поважний: “Якби у нас тюрма, якби ми йшли війною, - тоді б нам треба був і **Флавій, і Гомер**” [9, с. 208], “На подвиги такі не треба **Геродота**” [9, с. 210], “Живе, як **Гесіод**. Труди і дні... і дні...” [9, с. 213], “І **Тувім** їй писав: - Хай пані пише, пише!” [9, с. 214; відомий польський поет Юліан Тувім активно підтримував Папушу]. З’являється й Пушкін – утретє в збірці і знову безіменно: “І хто ж до нас озветься великими словами, / як той, що в Бессарабії прийшов до нас колись?” [9, с. 215].

Серед жіночих імен “Циганської музи” конкретну особу вказано в єдиному випадку, і то – біблійному: “Що з того, що цар прославив **Суламіту**? / А де тепер той цар і **Суламита** де?” [9, с. 208]. Йдеться про стосунки царя Соломона й Суламіти. Цю героїню “Пісні пісень” традиційно іменовували **Суламиф**, але в новітніх перекладах Біблії фігурує саме форма **Суламита**, пор. і в російському перекладі: “Оглянься, оглянься, **Суламита**” [1, 905]. Жіночі імена вжито в поемі ще в чотирьох випадках, двома парами. Але це знеосіблені, узагальнені множинні позначення польок, українок: “Ходи собі, гадай по **Гальшках** і **Палагнах**” [9, с. 210], також циганок: “Деся подруги твої, **Земфіри** й **Маріули**, / Вечірній сизий брук спідницями метуть” [9, с. 212]. Типові для етносу імена в типових розмовних формах стають позначеннями всього етносу.

А можливих антропонімічних форм у збірці багатення, причому функціональне їх навантаження досить різноманітне. Загалом ці форми служать для узагальнення. Але воно виявляється дуже різним [пор. 13; 17; 7]. Підбором рідкісних нині, а давніше традиційних сільських імен Л. Костенко виразніше визначає похилий вік співбесідниць, ніж навіть доданим до нього означенням “старі”: “Старі **Горпини, Мотрі, і Секлетти**, - / сидять, говорять, отже і живуть” [9, с. 81]. Інший підбір одержує вже локальний карпатський сенс, а використана суфіксація вказує на молодість: “самотіють **Ксеньки** і **Анниці** / з вустами, голубими від чорниць” [9, с. 163].

Множиною уславлених імен поетеса створює два опозитивні ряди: геніїв-творців та політиків (можновладців і їх супротивників), підкреслюючи перевагу першого ряду: “Безсмертями сміються з темноти / **Коперники, Бетховени** й **Платони**. / І хай розтане профіль восковий, / минуше все – і **Цезарі, і Брути, і Шекспіру** що? – він **Гамлетом** живий. / І це єдина відповідь нам: бути!” [9, с. 173]. Вже одининий (знак неповторності!) Шекспір ставить крапки над і: живе твоє творіння, твоя думка – і ти живий, можеш безсмертям сміятися з темноти Вічності...

Плюральне узагальнення може й затаврувати презирством, витворити образ негідника вбивці: “Я хочу волі, волі!.. А царі?! / Я хочу жити, жити!.. А

Дантеси?” [9, с. 52]. Так говорить у Ліни Костенко Олександр Пушкін. Є й випадок псевдоузагальнення: множинні оніми засвідчують неможливість множинності їх денотатів: “Хімічний склад. П’ять формул на бумазі. / Оце і вся вам скрипка Страдіварі. / ... / І косяками підуть тоді **Ойстрахи**, / ура! – серійний випуск **Паганіні**” [9, 183]. А в тексті “Жінки родили, як **Родени**. / Історію порали, як город” [9, с. 58] Ліна Костенко в множинну форму ймення Огюста Родена, вжиту в порівняльному звороті, вкладає ще більш насичений зміст. Йдеться про множинність індивідуальностей, які тою множинністю не нівелюються, не узагальнюються. Жінки творили “Кожна собі доцю, кожна собі сина, / а всі разом народжували народ” конгеніально Роденові. Вибір для зіставлення саме Родена зумовлений фонетичним перегуком: **родили** – **Родени** [6, с. 127]. Але по суті своїй він дуже доречний: можуть і ніжність неповторних скульптур Родена

добре узгоджується з українською ментальністю.

Гра антропонімною множиною – одноною стала чи не найвагомішим мовним засобом, що розгортається протягом поеми “Фото у далекий вирій”. Спочатку з’являється роздільна множинність, виражена одноною: “Тут що не двір, то квітне по **Наталці**” [9, с. 198]. Потім узагальнена множина: “**Наталки** шепотіли до **Катрусь**: / - Він, може, має в городі котрусь?” [9, с. 198]. Далі – узагальнена одна, з підкресленою інверсією антропоніма: “А може справді **Катря** угадала/ і вже якась його залободала” [9, с. 199], хоч то шепотіли **Наталки**, а не **Катрусі**. А в фіналі одна, індивідуальність – конкретна людина з її конкретним життям: “**Ярину** вб’ють, **Наталка** вийде заміж, / **Катруся** десь в Ельзасі пропаде” [9, с. 201]. Цей периферійний антропонімічний фон стає супроводом і поетичним підтвердженням центральної думки: “І хто ми є? Усі усі мільйони. / А хтось комусь однісінккий-один” [9, с. 202]. Є.С.Отін відзначив у реальній антропонімічній системі “типізує значення форми множини антропоніма” [14, с. 242]. У поетичних текстах Ліни Костенко це значення, як бачимо, реалізується у численних варіаціях, утворюючи фактично цілу групу різнних значень.

Говорячи про антропонімічну партію “Неповторності”, не можна оминати вірша “По-Лицю-Дош” [9, с. 176], який увесь побудований на особовому імені, винесеному в заголовок: “Великий воїн знищених племен./

В Америці, в минулому столітті, / мав найдивніше із усіх імен,/ він мав ім’я нечуване у світі: / **По-Лицю-Дош, По-Лицю-Дош, По-Лицю-Дош!**” Ця потроєна мелодія імені виринає у вірші тричі. І йдеться спочатку про саме ім’я, незвичне навіть за індіанськими онімічними нормами: “Не **Вовчий Плащ**, не **Бик** і не **Ведмідь**,/ не **Зуб Мустанга**, не **Перо Орлине**”. А далі – про винищення індіанців і тугу воїна, виражену – і водночас приховану – його іменем: “Та що ви? Ні. Сльоза?! Це вам здалося. / По-Лицю-Дош... По-Лицю-Дош... По-Лицю-Дош...” Цей поетичний шедевр є водночас і шедевром антропонімічної віртуозності Ліни Костенко.

Джерела та література

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1973. – 2357 с.
2. Брюховецкий В.С. Ліна Костенко. Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1980. – 139с.
4. Грушевський М. Історія України-Руси. – К.: Наук. думка, 1991. – Т.1. – 648с.; 1992. – Т.2. – 633с.
5. Іванчук Р. Яничари. – Львів: Каменярь, 1992. – 188с.
6. Ільницький М. Неповторність – це доля: Ліна Костенко. Неповторність.- К., 1980. – Прапор. – 1981.– № 3. – С. 125–130.
7. Ковалевські Т. Ю., Семененко Л. А. Експресивно – стилістичний потенціал оказіональних плюративних форм онімів: На матеріалі поетичного мовлення // Вісник Одеського державного університету (філологія: мовознавство, літературознавство). – 1999. – № 4. – С.67 – 72.
8. Кожевникова Н.А. Заметки о собственных именах в прозе Андрея Белого// Ономастика и грамматика. – М.: Наука, 1981. – С.222–259.
9. Костенко Л. Неповторність. Вірші. Поеми. – К.: Молодь, 1980. – 22с.
10. Кошарська Г. Творчість Ліни Костенко з погляду поезики експресивності. – К.: КМ Academia, 1994. – 156 с.
11. Лазоришин И.И. Об исторической основе имени былинного героя Добрыни Никитича // Научный вестник Ужгородского университета. Серия филология. Ономастичні студії. – Ужгород, 1996. – Вип. 2.– С.26–28.
12. Майданов Г. “Откуда есть пошла Русская земля...” // Киевские новости. – 1998. – № 3, 6–10, 12–14.
13. Макарова С.Я. Значение и функции имени собственного, употребленного во множественном числе // Лексика и словообразование русского языка: Сб. науч. тр. – Рязань, 1982. – С.56–60.
14. Отин Е.С. Из этимологических исследований донской гидронимии: К вопросу о первичном звене в коррелятивной пере Битюг: Битюг // Отин Е.С. Избранные работы. – Донецк: Донеччина, 1997. – С. 237 – 250.
15. Полное собрание русских летописей. Лаврентьевская летопись и Суздальская летопись по Академическому списку. – М.: Изд-во восточной литературы, 1962. – Т.1. – 580 с.
16. Полюга Л.М. До питання про опрацювання української літературної ономастики // Ономастика і апелятиви: Зб. наук. пр. – Дніпропетровськ, 1998. – С. 42–47.
17. Попова І.С., Олійник Н.П. Про один аспект використання власних імен у художньому тексті // Питання сучасної ономастики. VII Всеукраїнська ономастична конференція. Статті та тези. – Дніпропетровськ, 1997. – С.157–158.
18. Суперанская А.В. Имя – через века и страны. – М.: Наука, 1990. – 200 с.
19. Удовиченко Г.М. Стилістично-естетичні особливості синтаксису: За текстом твору “Крізь роки і печалі” Л.Костенко // Проблеми граматики і лексикології української мови: Зб. наук. праць. – К.: Правда Ярослави́чів, 1998. – С.120–125.
20. Sensacyjny film o Papuszy “Historia cyganki” // Rrom p-o drom. – 1991. – № 5. – S.5.
21. Wojecki M. Lubuscy dziennikarze o Papuszy // Rrom p-o drom. – 1992. – № 6. – S.4.

У Хао

ФУНКЦИИ ПЕЙЗАЖНЫХ ЗАРИСОВОК В РОМАНЕ ЛАО ШЭ «ВЕРЬЛЮД СЯНЦЗЫ»

Проблема пейзажей является одной из важнейших в кругу проблем поэтики художественных произведений. На важность изучения литературного пейзажа указывали многие исследователи, в частности, В.Ф.Саводник, который считал его отражением «чувства природы, т.е. весьма сложного психического комплекса, включающего, в числе прочих, особенности мирозерцания автора» [4, с.1]. Взаимозависи-