Міністерство освіти і науки України
Харківський національний педагогічний університет
імені Г.С. Сковороди
Харківське історико-філологічне товариство

Олена Маленко

Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості

(від фольклору до постмодерну)

Монографія

Харківське історико-філологічне товариство
Харків
2010

УДК 811. 161.2’38
ББК 81.411.1-7
М 18

Свідоцтво про внесення суб’єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 3281 від 18.09.2008

Маленко О. О. Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодерну): Монографія / Олена Маленко.— Харків, 2010.— 488 с.

Рекомендовано до друку вченою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (протокол № 4 від 30 жовтня 2009 року).

Науковий редактор
Л. А. Лисиченко, доктор філологічних наук, професор (Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди).

Рецензенти:
С. Я. Єрмоленко, доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України (Інститут української мови НАН України);

Л. І. Шевченко, доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет імені Тараса Шевченка);

М. І. Степаненко, доктор філологічних наук, професор (Полтавський державний педагогічний університет імені В. Г. Короленка).

У монографії презентовано лінгвопоетичний аналіз текстів української поезії відповідно до їх естетичних засад. Основну увагу приділено дослідженню текстових зразків провідних для української поетичної мовотворчості художньо-естетичних програм: фольклору, романтизму, реалізму, модернізму, постмодернізму. Естетика художнього дискурсу визначена основним екстралінгвальним чинником, що зумовлює специфіку мовного кодування в поетичному контексті важливих для світоглядно-культурних орієнтацій доби буттєвих пріоритетів. Теоретичні аспекти роботи ґрунтуються на загальнонаукових концепціях лінгвістичної поетики, літературознавчих концепціях естетичної еволюції національного мистецтва слова, психологічних засадах художньої мовотворчості. Для лінгвістів, літературознавців, студентів-філологів.

ISBN 978-966-1630-06-1

© О. Маленко, 2010
© Оформлення У. Мельникової, 2010
© Макет О. Онишко, 2010

І здалось мені,
що цілком справедливо
словесне поетичне мистецтво
можна назвати чарівним садом.
Цей сад, безперечно, принесе втіху
скорботним душам, спонукатиме байдужих
на прекрасні вчинки, стримуватиме
жорстоких, викриватиме зарозумілих,
віддаватиме хвалу чесним,
затаврує ганьбою нечесних
і не тільки із своїх сучасників,
але й з нащадків зробить
працьовитих
садівників

Митрофан
Довгалевський

ВСТУП

Естетичне пізнання світу людиною є важливим фрагментом реалізації її інтелектуально-художнього потенціалу, об'єктивованого в різноманітних мистецьких формах. Серед них значної ваги набуло мистецтво слова як вияв лінгвокреативної діяльності Homo Sapiens, зумовленої прагненням інтерпретувати світ за допомогою словесно-образних кодів. Кожна з національних культур має власну практику й набутий досвід художньо-естетичного моделювання світу, що вповні представлено зразками колективної й індивідуально-авторської словесної творчості. Мова в цьому разі виступає і засобом матеріалізації образного світовідчуття, і формою його специфічної, етноментальної репрезентації; власне, тим кодом, за яким прочитуються різнорівневі смисли — інформативні, культурні, духовні, психологічні, власне лінгвістичні.

Зрозуміло, що така феноменальність художньої мови викликає й активізує потребу суспільства в науковому осмисленні, аналітиці й описі наявних результатів цього творчого процесу. Стан теоретичного й практичного опрацювання проблем художньої мовотворчості коригується загальними тенденціями синхронних світоглядно-наукових парадигм, рівнем інтелектуального розвитку соціуму й власними пошуковими інтенціями дослідників. Саме це зумовлює різновекторність і поліаспектність дискурсивного вивчення художньої мови, а орієнтація на сучасні методологічні вектори вмотивовує актуальність і новизну цих досліджень. Актив синхронних технологій і методик, що спираються на засади антропоцентричної наукової парадигми, дозволяє здійснити всебічний лінгвостилістичний або лінгвоконцептуальний аналіз мовного матеріалу художнього тексту з перспективами комплексного осмислення анналів національної художньої свідомості в її формально-змістовій еволюції, трансформаціях, преференціях.

У дослідженні будь-якого лінгвального явища важливим є формулювання наукової концепції, визначення провідної мети, вибір об'єкта й предмета дослідницької розвідки. Концепція, закладена в теоретико-практичний формат роботи, вибудовується науковцем відповідно до обраної стратегії й власних візій розв'язання загальних дискурсивних завдань. Враховуючи багатоаспектність сучасного вивчення художньої мови, що спирається на численні галузеві (лексикологія, семасіологія, граматика, словотвір, синтаксис) й міжгалузеві (лінгвостилістика, психолінгвістика, етнолінгвістика, лінгвокогнітивістика, лінгвокультурологія та ін.) різновиди лінгвістичної парадигми та інтегральні наукові площини (філософія, літературознавство, естетика, культурологія, етнографія та ін.), цілком можливо віднайти оригінальну й продуктивну версію наукового аналізу обраної об'єктно-предметної царини. При

цьому, на слушну думку А. Мойсієнка, найпершої ваги набуває філологічне дослідження «поетичної функції тих чи інших компонентів власне мовної, образно-смислової, структурно-композиційної системи тексту, цілісного твору»[1]. Це окреслює об'єктний локус відповідних дослідницьких розвідок — мовна організація художнього тексту (мовна картина), у якій функціонують різнорівневі вербальні одиниці з настановою на реалізацію їхнього естетичного потенціалу.

Що стало важливим і принципово засадничим для формулювання наукової концепції поданого дослідження української художньої мовотворчості? Які аспекти виявилися провідними й визначальними у виборі об'єкта та предмета вивчення й опису? Відповідь на ці питання стане певною мірою смисловим орієнтиром у пропонованій лінгвістичній інтерпретації результатів національного художнього досвіду, втіленого в текстах української поезії від фольклорної практики до постмодерних рефлексій початку XXI ст.

Презентована розвідка виконана в річищі лінгвопоетики, що, обравши об'єктом дослідження мову художнього тексту, прагне виявити функцію різнорівневих мовних одиниць у створенні естетичного ефекту, цього наріжного каменю художності, яка вирізняє літературний, образний контекст від будь-якого іншого. Естетичні ресурси мови, оприявлені в художньому тексті, спрямовані на актуалізацію емотивно-чуттєвих рецепцій читача/слухача, формування його естетичних смаків, посилення зворотної інтелектуальної й креативної діяльності. Власне, йдеться про мистецтво слова як творчість, де закладено комплекс ціннісних домінант, вага й пріоритетність яких визначається світоглядно-естетичними рухами доби й творчими маніфестами митця. Саме ціннісний аспект творчого акту, опрацьований у роботах представників гуманістичної психології (А. Маслоу, К. Роджерс, А. Леонтьєв, Д. Леонтьєв та ін.) став відправним пунктом у подальшому розгортанні й вибудові наукової концепції цієї дослідницької студії.

Переорієнтування кодів суспільної свідомості останніх десятиліть XX століття, зумовлене змінами в політичному й ідеологічному влаштуванні соціуму, зокрема українського, призвело до нівеляції попередньо набутих культурно-духовних цінностей, руйнації стереотипів й авторитетів. Чи здатне сучасне авангардне мистецтво слова — епатажне, зухвале, нігілістичне — сформувати нову ціннісну парадигму, у якій гуманістичне все ж буде стрижневим, визначальним? Які цінності буття кодує сучасний митець, що є для нього важливим у творчій самоактуалізації? Чи існують наскрізні аксіологічні модуси, на яких тримається естетичний досвід нації? Постановка цих питань співвід-

[1] Мойсієнко А. Мова як світ. Поетика слова і світу // Світ мови: Поетика текстових структур: Науковий збірник.— К.— Дрогобич: Посвіт, 2009.— С. 15

носна з основними положеннями теорії самоактуалізації Абрахама Маслоу[2], згідно з якою творчість є виявом креативної самоактуалізації особистості, здатної у творчому акті емоційно переживати важливі для неї буттєві цінності (наприклад, життєвість, краса, упорядкованість, багатство, патріотизм та ін.). Саме ця внутрішня передумова творчості як креативної діяльності людини уможливлює прогрес чи регрес культури й мистецтва: націленість на гуманістичне зумовлює перспективи подальшого цивілізаційного розвитку суспільства.

Формуючи національну поетичну картину від її колективних початків до сучасних авангардних зразків, українські митці кодували відповідні добі цінності буття. Ціннісна парадигма, закладена в поетичних текстах різної епохи й різних авторів, позначена динамічністю, еволюційністю, що свідчить про спадковість і наступність фрагментів загального світоглядно-естетичного поступу. Ваги в цьому набуває мовотворчість знакових митців, які долучилися й долучаються до розвою національного поетичного дискурсу, спираючись на суголосні часові естетичні програми й власний лінгвокреативний потенціал, змінюючи, інколи навіть кардинально, стереотипи суспільної художньої свідомості.

Творчість кожного з митців підпорядковується тим чи іншим художнім засадам, які в українському культурному ландшафті еволюційно оформилися в такі естетичні програми: романтизм, реалізм, модернізм у його різних виявах (символізм, футуризм, неокласика, сюрреалізм та ін.), соцреалізм, постмодернізм. Спільним художнім джерелом для цих практик став фольклорний словесно-образний досвід, своєрідна матриця національного естетичного кодування й інтерпретації світу. Обираючи певну естетичну векторність, митець окреслює й релевантну ціннісну парадигму, у межах якої вербально кодує буттєві домінанти. Ці пріоритети різнорівневі: від життєво й суспільно важливих, співвідносних із конкретно-чуттєвим та раціональним пізнанням дійсності (естетичні й онтологічні орієнтації народнопісенної творчості, романтизму, реалізму), до складних, інтелектуально осмислених категорій, які отримують власне буття в площинах художньої свідомості (естетичні модуси модерну й постмодерну).

Відстеження еволюційної динаміки ціннісних трансформацій, об'єктивованих словом у поетичному контексті, з екстраполяцією у вимір національної естетики та індивідуальної образної мовотворчості,— становить провідну мету цієї розвідки, а важливим інтенціональним завданням є прагнення спроектувати систему декодованих буттєвих домінант на перспективність гуманістично орієнтованого українського мистецтва слова.

---

[2] Маслоу А. Психология бытия.— М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997.— 300 с.

Таке комплексне дослідницьке цілепокладання потребує вагомого теоретичного опертя, яке б уможливило глибоке наукове вивчення питання й отримання переконливих результатів. Враховуючи, що робота пов'язана з лінгвопоетичним форматом художнього мовомислення, то найбільшої актуалізації зазнало опрацювання мовознавчого спадку, у якому реалізоване осмислення феномену поетичної мови в діахронічно-синхронічному вимірі, з урахуванням еволюційних змін у поглядах на об'єкт та методологію лінгвістичної поетики (від давніх шкільних поетик до сучасного студіювання проблеми). Оскільки відправним у розв'язанні поставлених завдань став психологічний аспект (художня мова розглядається як результат творчої самоактуалізації особистості в царині естетичних і буттєвих цінностей), то праці представників психологічної лінгвістичної школи набули значної ваги і в розробці концепції, і в практичній інтерпретації фрагментів мовної картини українського поетичного дискурсу.

Персональний пантеон науковців, які склали теоретичне підґрунтя для дослідження художнього слова, об'єднав представників різних епох, націй, шкіл, методологій, напрямів, тенденцій. У науковому осмисленні природи й потенціалу естетичних ресурсів мови актуальними виявилися ідеї й передбачення Арістотеля, Канта, Гете, Гумбольдта, Шлегеля; теоретичні положення О. Потебні; психологічні концепції І. Франка, Д. Овсянико-Куликовського, Л. Виготського, Д. Леонтьєва; вчення В. Виноградова, студії М. Бахтіна, А. Вежбицької, Г. Винокура, Г. Ґадамера, В. Григор'єва, В. Жирмунського, Д. Лихачова, Г. Степанова, Р. Якобсона та ін. У царині українського мовознавства важливими для дослідженні стали праці І. Білодіда, Л. Булаховського, В. Ващенка, М. Жовтобрюха, Ю. Карпенка, М. Кочергана, О. Мурмцевої, Л. Пустовіт, В. Русанівського, Л. Тарасова, В. Ужченка, І. Чередниченка, Ю. Шевельова; роботи титулованих лінгвістів-сучасників Ф. Бацевича, С. Дорошенка, С. Єрмоленко, В. Жайворонка, В. Калашника, Т. Космеди, М. Кочергана, Ю. Лазебника, Л. Лисиченко, Л. Мацько, А. Мойсієнка, О. Селіванової, Н. Сологуб, Л. Ставицької, М. Степаненка, І. Степанченка, О. Тараненка, А. Чабаненка, Л. Шевченко й доробок численних молодих мовознавців.

Засадничо принциповою стала естетична домінанта дослідження української художньої мовотворчості, що зумовило активне залучення до лінгвістичного аналізу поетичних текстів літературознавчого, культурологічного доробку, праць з естетики. Структурне й змістове виокремлення художньо-мовної репрезентації буттєвих цінностей у межах кожної з естетичних практик спиралося на розвідки літературознавців, етнографів, культурологів, серед яких Ю. Борєв, О. Галич, Г. Клочек, М. Наєнко (загальна естетична дискурсологія), Г. Булашев,

Г. Ващенко, О. Дей, Р. Кісь, М. Костомаров, М. Максимович (естетика народно-пісенної творчості); Д. Грушевський, Т. Комаринець, П. Куліш, Д. Наливайко, Д. Чижевський, Б. Шалагінов, М. Яценко (естетика романтизму й реалізму); В. Агеєва, А. Біла, Т. Гундорова, М. Державін, С. Єфремов, В. Єшкілєв, Д. Затонський, Н. Зборовська, М. Ільницький, О. Ільницький, С. Крижанівський, М. Неврлий, С. Павличко, А. Ханзен-Льове, Ю. Шерех (естетичне осмислення модернізму й постмодернізму).

Апелювання до літературознавчих і культурологічних студій, занурення в аннали суспільної естетичної свідомості дозволило виокремити вербальні універсалії (словесно-образні коди) української художньої мовотворчості певної естетичної доби. Саме ці лінгво-виражальні маркери в їх індивідуальній авторській інтерпретації й вирізняють концептуально-мовну картину поетичних текстів відповідної художньо-естетичної векторності серед інших у просторі національного поетичного дискурсу.

На вибір текстового матеріалу для дослідження вплинуло декілька факторів: художня або суспільна вартість поетичного тексту, його дискурсивна реалізація в конкретній естетичній програмі, наявність ціннісного потенціалу, індивідуально-авторська деміургія як акт мистецької самоактуалізації.

З огляду на такі настанови до лінгвопоетичного аналізу були залучені тексти народної календарно-обрядової лірики; українських поетів-романтиків О. Афанасьєва-Чужбинського, Л. Боровиковського, І. Вагилевича, Я. Головацького, І. Гушалевича, В. Забіли, М. Костомарова, А. Метлинського, А. Могильницького, Т. Падури, М. Петренка, І. Срезневського, М. Шашкевича, Я. Щоголіва; реалістично навантажені тексти Т. Шевченка, П. Грабовського, І. Франка, Лесі Українки; дискурсивний доробок поетів-символістів, членів літгурту «Молода Муза» П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого, С. Твердохліба, С. Чарнецького, О. Луцького, М. Яцківа; поетів-футуристів М. Семенка й Ґ. Шкурупія; поетів-неокласиків М. Драй-Хмари, М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, Юрія Клена; поетів-постмодерністів Ю. Андруховича, І. Андрусяка, Н. Білоцерківець, С. Жадана, О. Забужко О. Ірванця, Р. Мельникова, В. Неборака та ін.; для виявлення загальних модерністичних тенденцій у поезії ХХ ст. – поч. ХХІ ст. до побіжної лінгвопоетичної аналітики були взяті фрагменти поетичних текстів Т. Тичини, О. Олеся, Б.-І. Антонича, М. Вороного, В. Сосюри, М. Бажана, шістдесятників Л. Костенко, В. Стуса, І. Драча, Б. Олійника, Д. Павличка, М. Вінграновського; поетичні рефлексії Ю. Покальчука, сучасних митців слова В. Голобородька, І. Калинця, А. Мойсієнка, В. Калашника та ін.

Дослідницьки не актуалізованим у роботі виявився поетичний контекст українського соцреалізму як основного творчого методу радянської літератури, що певною мірою порушує логіку й повноту розвідки. Однак з причин дискурсивної й художньої неоднорідності соцреалістичного доробку в національній поезії проблемності зазнали як ідентифікація послідовних адептів цього методу, так і виокремлення соцреалістичної компоненти в текстах, що мають певну художню вартість. Хоча цілком прозорою є ціннісна орієнтація поезії соцреалізму, у якій закладалися й об'єктивувалися насамперед ідеологічні домінанти формування суспільної свідомості доби.

Звичайно, охопити в межах однієї дослідницької студії всі параметри становлення, розвитку й еволюційної динаміки української мовотворчості в її естетичних площинах — завдання надто складне, адже дослідник має простежити, як у річищі загального розвитку національної літературної мови відбувається трансформація її художньо-естетичних кодів відповідно до культурно-історичних умов, суспільно-політичних тенденцій, світоглядних векторів, загального стану літературного мистецтва й мовно-комунікативної ситуації часу, наявності сформованого корпусу національних митців слова. За будь-яких рівнів теоретично-практичного опрацювання окреслених проблем й аналітики дискурсивного матеріалу залишаться лакуни, що потребуватимуть нових наукових осмислень та інтерпретацій, адже поліаспектність проблемно-пошукового простору лінгвопоетичних досліджень забезпечує позачасовість й перманентну актуальність розв'язання питань художньої мовотворчості та розуміння її ролі в пізнанні етномовцем своїх генетичних лінгвоментальних кодів.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЕТИЧНОЇ МОВОТВОРЧОСТІ

1.1. Поетична мова в концепціях лінгвістичної поетики

1.1.1. «Ad fontes»: досвід шкільних поетик

Дослідження словесно-художнього мистецтва в усіх аспектах його творення, функціонування та прагматики не втрачає актуальності з часів перших спроб людини долучитись до розуміння феномену творчості, пізнання її природи, законів та закономірностей. Кожна доба відповідно до стану і розвитку теоретичної думки, філософсько-естетичних шукань, інтелектуальних можливостей і потреб окреслює площину наукового дискурсу, у центрі якого знаходиться художній текст як факт творчого пізнання світу, а мова словесного мистецтва розглядається як форма цього пізнання, засіб його об'єктивації. Історично вчення про художню творчість стало вмістом *поетики* — поняття, що впродовж часу зазнало змістової трансформації у зв'язку із загальною еволюцією художньої літератури та її наукового (філософського, естетичного, мовознавчого) осмислення й дослідження. Розвиток теоретичних засад поетики та їх практична реалізація (як методологічного інструментарію) позначений провідними світоглядними й науковими тенденціями часу, а також знаковими дослідницькими розвідками, які актуалізують і підтримують дискурсивний формат у річищі вивчення поетичної мови як матерії творення художнього тексту.

Словесно-художня практика актуалізує сферу естетичної самореалізації людини, розкриття її творчого потенціалу, виголошуючи творення як феномен мовно-мисленнєвої та креативної діяльності. За часів античної культури майстерність словесного творення — poiëtikë — дорівнювала поняттю самої художньої творчості. Пізніше термін *поетика*, залучений до наукового обігу Арістотелем (IV ст. до н. е.) як загальноестетичний принцип, позначав учення про художню літературу взагалі («Поетика» Арістотеля; «Послання до Пізонів» Горація та ін.). Згодом поетика відмежувалася від філософії та естетики, які досліджували онтологічні засади мистецтва, і виокремила власний науковий предмет — опис художньої форми. У подальших працях з поетики (маємо на увазі контекст європейського естетичного знання епох Середньовіччя, Ренесансу, класицизму: «Поетика» Скалігера, «Мистецтво поетичне» Буало, «Підзорна труба Арістотеля» Е. Тезауро та ін.) розроблялися канони і нормативність кожної художньої форми, регламентованої насамперед жанром, який зазнав чіткої ієрархії (епопея, трагедія, дидактична поема, ода, байка, сатира тощо).

Поетики, почасти віршовані, розглядалися як один із важливих жанрів чи різновидів літератури того часу. Велику увагу приділяли їм класицисти XVII століття. «Взагалі ж,— зазначає Д. Наливайко,— незвичайна поширеність поетик і трактатів з питань мистецтва, їх високоактивна роль у художньому процесі — істотна специфічна риса класицизму як типу художньої творчості» [Наливайко 1981: 157].

Теоретичним підґрунтям естетики класицизму стала антична теорія поетики (зокрема «Поетика» Арістотеля [Аристотель 1936]), розвинена у творчості представників французької «Плеяди» (XVII ст.), які поєднали мистецьку філософію античності й філософію раціоналізму в спробі сформулювати основні принципи та естетичні канони класицизму (наприклад, «Поетика» Ж. Шаплена, 1638). Найбільш вагомою щодо теоретичного осмислення засад поетичної творчості стала праця «Мистецтво поетичне» Н. Буало, який при аналізі літератури, її генези та буття спирався на філософський метод Р. Декарта. Це зумовило трактування художнього процесу як виключно раціонального акту, у межах якого твориться краса, досягається гармонія, відкривається істина. Саме розум спроможний осягнути сутність речей, отже, пізнати їх буття. Навіть природа в класицистів зазнала раціональної рецепції (збагненна розумом онтологія речі), що пізніше позначилося на відображенні природи в художній практиці класицизму (статичність, заданість, передбачуваність природи як речі). Врешті, раціоналізм класицистичної візії мистецтва призвів до чіткої регламентації всіх рівнів творення поетичного тексту, зокрема й мови. У тогочасних поетиках давалися настанови щодо мовного оформлення твору: ясність, стильова чистота (згідно із теорією трьох стилів), афористичність, понятійність. Сфера екстраполяція поетичної мови також була чітко регламентованою: естетично виховане аристократичне середовище.

Класицизм посилив значущість теоретичного аспекту творення поетичного тексту, вивів поетику із царини філософії в річище дидактики, що зумовило в подальшому розвиток поетики насамперед як навчальної дисципліни, предметом якої є майстерність віршоскладання. Як констатує дослідник давніх українських поетик Григорій Сивокінь, історію шкільних курсів науки поезії на теренах України слід вести від західноєвропейських латинських трактатів поетики, створюваних здебільшого служителями католицької церкви [Сивокінь 2001: 30]. При цьому самі автори естетичних трактатів розуміли недостатність теоретичних знань з поетики, невизначеність і нечіткість самого об'єкта вивчення, що підтверджується словами одного із впливових авторитетів київської шкільної поетики XVII–XVIII століть Якова Понтана: «Поетика з усіх наук найбільш при-

ємна і прекрасна, але ще не досліджена й не висвітлена ні сама по собі, ні відповідно до звичаїв наших сучасників» [цитуємо за: Сивокінь 2001: 30].

Оскільки в Україні в силу певних історичних обставин класицизм та його поетичне вчення не розвинулися в цілісну структуровану систему з її естетичними та соціальними пріоритетами (аристократизм, високе бароко) настільки, як у Європі, то й джерелами давньої української поетики, на думку дослідників, стали зразки середньовічного схоластичного вчення [Сивокінь 2001: 32]. У межах цього вчення були праці із загальної поетики, положення якої знайшли відбиття в подальшому студіюванні проблем поезії.

Так, у загальній поетиці були прописані конкретні завдання, що полягали у визначенні поезії як виду мистецтва, у поясненні матерії й природи поезії, характеристиці її основних ознак, серед яких наслідування, вигадка і віршована мова. Отже, віршована мова є третьою характерною рисою поезії. Поезія ж розумілася як «форма, що викликає поему, або вона є те, що її творить» [поетика «Касталійське джерело» (168); цит. за: Сивокінь 2001: 80]. Певне, у цьому випадку поезія ідентифікується із особливою формою мовного відображення загального в конкретному, а специфічність віршової мови реалізується в граматичній правильності, ясності змісту і, що дуже важливо, у красивості. Саме красивістю, елегантністю віршова мова й відрізняється від прозової; ознаки ж красивості насамперед пов'язані з гармонією форми — метричною розміреністю, синтаксичною будовою речень, милозвучністю.

Зазначені параметри стосувалися здебільшого принципів віршоскладання латинською мовою (яка на той час була універсальною в європейському освітньому просторі), тому в цих поетиках не акцентувався рівень мовно-стилістичних ресурсів творення поезії у форматі національних культур.

Тож убачаємо певний розрив між теоретичними універсаліями тогочасної поетики, скерованими на творення абстрактного поетичного тексту без урахувань його етномовного потенціалу, та безпосередньою, живою практикою (усною та писемною) українського віршоскладання, яке своєю історією сягає в глибину віків, органічно синтезуючи фольклорний (народнопісенний) здобуток і досвід книжної поезії, яка разом із християнством з Візантії, Болгарії та Моравії ввійшла в культурний східнослов'янський простір. Найдавніші зразки цієї поезії, що вже несли відбиток ментальних, духовних та лінгвальних (художньомовних, тропеїстичних) ознак усіх православних народів східної та південно-східної Європи [Крекотень 1978: 5], вийшли з-під пера Костянтина-Кирила та його учнів.

Пристосування поетик до навчальних потреб, що характеризувалися часопросторовою уніфікованістю і нівеляцією національного освітнього компонента, зумовило їх (поетик) схоластичність, а подекуди й догматичність. Вивчаючи доробок давньої української літератури, її перші дослідники (М. Петров, В. Рєзанов та ін.) зазначали, що давня українська поетика ще не була філософією поезії, «це ще не було з'ясування актів поетичної творчості та її продукції, а було сухе схематизування, що його породив основний погляд на поезію як на результат технічного вміння, як на мистецтво, що його можна опанувати, зіставивши правила, вивчивши зразки» [Рєзанов 1931: 35]. Однак, незважаючи на вимоги часу й вимір синхронної наукової парадигми, ці поетики, крім суто навчальних настанов і формальних вправностей, цікавилися, зазначає І. Іваньо, і більш загальними філософсько-естетичними проблемами, «їх цікавила сутність поезії, роль поетичного вимислу, фантазії, мета і призначення поезії» [Іваньо 1973: 9].

Через зміни світоглядних парадигм доби просвітництва в дискурсі української академічної поетики початку XVIII століття відбуваються й зміни щодо розстановки акцентів в пріоритетності не універсального, отже, схоластичного, а оригінального, живого, того, що здобуте національною практикою віршотворення. Так, Феофан Прокопович у вступі до своєї поетики писав, що «за наших часів майже по всіх школах поширився звичай, аби професори... подавали своїм учням науку не за чужим формулюванням, а беручи її з власної скарбниці знань» [Prokopowicz 1786: 56; цитуємо за: Сивокінь 2001: 31]. Взагалі теоретичний спадок Ф. Прокоповича щодо узагальнення азів та канонів тогочасної поетики набув поширення не лише на теренах української та російської поетичних практик, а й згодом увійшов до анналів світової естетичної думки як зразок слов'янського поетичного (теоретичного й практичного) мовомислення з актуалізацією національного (звичайно, формального) компонента при творенні вірша.

У київських курсах поетики середини XVIII ст. з'являються настанови щодо творення вірша слов'янського, під яким розумілося віршування тодішньою українською книжною мовою (йдеться про староукраїнську мову). Зростання уваги теоретиків (Ф. Прокоповича, М. Довгалевського, Г. Конiського та ін.) до слов'янського вірша набуває інтенсивності, а загальна поетика все більше активізує теоретичні напрацювання у сфері слов'янської поезії: «Щоб нам, як слов'янам, не принизити вітчизняної мови, спочатку говоритимемо про вітчизняний ужиток, тобто про вірш слов'янський»,— зазначає М. Довгалевський [цитуємо за: Петров 1866: 326–327]. У своїй ві-

домій поетиці «Сад поетичний» М. Довгалевський приділяє увагу мистецтву творення не лише латинського вірша, а й слов'янського, говорячи про його специфіку на рівні метрики й мовної будови [Довгалевський 1973: 47–52].Тим паче, що питомо українське віршування на той час мало вже двохсотлітню історію: найраніші відомі зразки давньої поезії датовані 1581 роком; це твори Герасима Смотрицького та Андрія Римші, надруковані в Острозі. Давні поети писали здебільшого старослов'янською мовою, але були твори, написані й староукраїнською, і російською, і польською. Саме в цей час була започаткована форма українського силаботонічного вірша, хоча досить поширеним був у ті часи й нерівноскладовий вірш.

На початку XVIII століття усна й книжна українська поезія активно взаємодіяли між собою, що позначилося на будові, ритмомелодиці, словесно-образному комплексі тогочасних поетичних текстів, які створювалися в річищі віршово-пісенного жанру. Про його повноцінне існування в тогочасній українській літературі говорить В. Передрієнко, досліджуючи формування мовного канону лірично-пісенної поетичної образності [Передрієнко 1979: 51], у якій найповніше реалізовувалася естетична функція народної мови. Мова української поезії, хоч і не стояла на міцних основах розмовної народної мови, однак охоче послуговувалася тими мовно-поетичними засобами, що виробилися в народній мові протягом століть, з їх естетичною маркованістю й спрямованістю. На розрізненні народного й власне авторського наголошував М. Довгалевський, акцентуючи в річищі поетичного мистецтва своєрідність кожної із форм: «Завдання поета — пізнати різні роди віршів, щоб, пишучи їх, вправлятися в них і говорити поетично згідно з таким правилом: слід розрізняти своє і народне, церковне і світське» [Довгалевський 1973: 39].

Практика українського віршування XVI–XVIII століть істотно вплинула на формування теоретичних засад національної поетики, яка вже виокремлювала поетичну мову як специфічний вид мовленнєвої діяльності людини, здатний впливати на почуття людини: «Хвилює поет тоді, коли своєю поетичною мовою схиляє душі слухачів згідно із своїми намірами до різних почуттів, до корисних і почесних вчинків, до гніву, захоплення й співчуття» [Довгалевський 1973: 42]. Диференціація прозової і віршової мови, визнання за останньою «здатності по-своєму естетично впливати на того, до кого звернений твір, а також розробка правил цієї мови стає відправним пунктом дальшого розвитку віршування і поетичної самосвідомості його творців» [Поліщук 1984: 60–61]. Про те, що правила творення поетичного тексту поступово оформилися в певну традицію, яка

стійко закріплювалася практикою українського віршування, свідчить тропеїстична організація віршів, багата на різнорівневі образні комплекси, серед яких, зауважує В. Русанівський, найпродуктивнішими є епітети (фольклорної чи конфесійної генетики), метафори, порівняння, поетична символіка, семантичні паралелізми, алегорії [Русанівський б) 2002: 105–106]. Художня практика закріплювала цей досвід становленням національного мистецтва слова з певними традиціями й мовно-стилістичними домінантами, адже значну кількість образних моделей було взято з народнопісенних джерел, у надрах яких формувалися етноментальні й етнолінгвальні коди; крім цього національної маркованості віршам додавали ономати, більшість з яких є репрезентантами національної історії та культури від Давньої Русі до тогочасної України. Однак теоретична поетика фокусувала увагу більше на загальних естетичних та формально-змістових принципах поетичної творчості, не актуалізуючи специфіку віршування в умовах конкретного культурного простору. Тим паче, що мовний ландшафт європейського поетичного дискурсу тих часів характеризувався наявністю спільного вербального матеріалу для творення художньої картини світу, джерелом якого став увесь культурний фонд: від зразків античного мистецтва та Біблії до знакових текстів загальноєвропейського спадку.

Слід сказати про функціонування в українському давньому вірші універсальних вербальних моделей, покладених в основу образних комплексів і маркованих як фрагменти загальноєвропейського культурно-духовного простору. Насамперед, як уже зазначалося, це мовні коди античного мистецтва (ономастикон), Біблії (ономастикон, символіка, проблемно-тематичні алюзії), традиційна барочна символіка. Це свідчить про дотичність давньої української поезії до тенденцій художнього мистецтва, актуалізованих в синхронному європейському часопросторі, і також стосується розуміння естетичної вартості слова як матеріалу поетичного текстотворення, усвідомлення його креативної природи (авторські неологізми, словотворчі й лексичні оказіоналізми), здатності слова до динамічних семантичних перетворень в умовах контексту. Врешті, йдеться вже про національний мовно-художній досвід, що спирався на теоретичні універсалії давніх поетик щодо призначення, сутності, форми, змісту, мови поезії й реалізував практикою ті положення теорії, що виявилися найбільш органічними і продуктивними на грунті українського культурно-духовного простору.

Через це варто наголосити саме на духовному завданні поезії, яке декларувалося в давніх українських поетиках (XVII–XVIII ст.) і визначало її (поезії) найперше призначення: «Поезія є мистецтво

передавати людські вчинки для життєвого повчання, викладене віршами, або поезія є мистецтво наслідувати у віршах відповідно природі для повчання людей» (поетика 1669 року «Ліра») або «Природа поезії чи сама поезія є мистецтво зображення й наслідування людських вчинків, що викладаються віршами, для життєвого повчання» (поетика «Касталійське джерело») [Сивокінь 2001: 70]. Таке розуміння поезії стосується актуалізації в поетичному контексті цінностей буття, які формувалися відповідно до рівня тогочасної свідомості та світоглядних орієнтирів етнореципієнтів. Усвідомлюючи духовне місіонерство поезії, Феофан Прокопович так пояснює роль поета у творенні морально-духовної аури суспільства: «Поет... має на увазі навчити людей, якими повинні вони бути в тому чи іншому роді життя,— це роблять також і філософи-політики; але поет показує свою громадянську точку зору в діяннях якогось героя, неначе в дзеркалі, і, вихваляючи його, подає як приклад для інших» [Prokopowicz 1786: 107–108; цитуємо за: Сивокінь 2001: 79].

Очевидним є те, що теоретики шкільних поетик усвідомлювали сенс художньо-естетичної інтерпретації світу, яка презентує ідеальну (віртуальну) модель світобудови, реалізовану специфічною вербальною системою, з використанням потрібних структурно-граматичних і лексичних формул. І в цю модель закладалися буттєві цінності, актуальні саме для цієї доби та світоглядної парадигми. Звичайно, тогочасні пріоритети насамперед були пов'язані з духовно-релігійними (християнськими) домінантами — доброчесністю, смиренністю, набожністю. Виховання цих чеснот у людині відбувається за допомогою мови — сакрального слова Біблії. Вагу цього слова найбільше акцентував у своїх філософських трактатах Г. Сковорода. На жаль, курс поетики, що викладав філософ у Переяславському й Харківському колегіумах, не зберігся, але провідні лінгвософські орієнтири, презентовані в його філософських студіях, зокрема праці «Діалог. Имя ему — потоп змиін» [Сковорода 1983: 336–372], продукувалися майже в усьому інтелектуальному спадку Г. Сковороди.

У вченні про три світи — макрокосм (Всесвіт), мікрокосм (людина) і світ символів (Біблія) — філософ актуалізує роль сакрального слова, яке за своєю природою — символічне, здатне нести закриту інформацію, розшифрувати яку може тільки посвячений, що наблизився до розуміння Божої істини. Піднятися ж до цього, проникнувши у вищий світ, можливо, на думку Сковороди, лише за допомогою слова, яке, коментує Ф. Бацевич, «виступає у філософа в різних іпостасях: від світського, звичайного, земного — до сакрального, Божественного слова-логоса» [Бацевич 2008: 192]. Г. Сковорода надає слову великої ваги як механізму, що уможливлює

збагнення сенсу речей, з яких складається Всесвіт, отже поезія як мистецтво володіти словом з певною повчальною метою і виражати внутрішню інтенцію автора — творця власного мікрокосму — посідає вагоме місце в царині духовного життя. Врешті, мова є засобом моделювання ідеального, вічного, незнищенного світу (на відміну від матерального, тлінного, зникомого) з його вічними цінностями. Слово наділене Божественною силою пережити людей і речі, долати час, простір. Оскільки ідеальний світ з його внутрішньою гармонією і досконалістю форми твориться за допомогою слова, то є чіткі правила творення цього світу, тобто тексту. І в цьому Сковорода наслідує правила поетичного мистецтва, канонізовані естетикою класицизму, з пріоритетами насамперед форми, однак розуміючи її досконалість по-своєму. У контекст високого поетичного (книжного) слова філософ вживлює зразки української живої мови, слова на позначення етномаркованих реалій і понять (цей дуалізм високого і низького взагалі властивий світогляду Сковороди, що відбилося в усіх його поглядах, афоризмах, творах).

Еклектичність форми була властива українським поетичним практикам XVII–XVIII століття, які в певних жанрах (напр. інтермедіях) синтезували класичну поетичну мовотворчість з народною, питомо українською, реалізованою у зразках народної пісні. Саме в них маємо вербальну репрезентацію фрагментів концептуальної картини світу українців з акцентованими аксіологічними домінантами: замилування природою, її живою, гармонійною красою; преференції динамічного, сповненого життєвої енергетики буття. Ці пріоритети імпліцитно (на рівні ментальних установок) закладалися авторами в контекст твору, хоча інтенціонально не завжди були виявлені. Мовний формат тогочасних поетичних практик (зокрема, поетичний контекст Г. Сковороди) експлікує ці етноконцептуальні модуси вкрапленням у книжномовний віршовий простір елементів фольклорного мовнопоетичного матеріалу, у якому фіксувалися ціннісні (буттєві) орієнтири українців. Ця тенденція позначилася і на процесі становлення української літературної мови, яка на той час, відійшовши від староукраїнської книжної традиції, була актуалізована в слов'яноруському й східнослов'янському варіантах, що продукувалися насамперед поетичним контекстом [Русанівський б) 2002: 132–135]; а Г. Сковороду, який залучав до мовної тканини своїх творів, зокрема байок, просту (живу) мову, є підстави вважати предтечею нової української літературної мови на народнорозмовній основі [Мацько 2003: 133].

Тож, аналізуючи концептуальні засади давніх українських поетик, можна виявити в них важливі для подальшого розвитку теорії

поетичної творчості і поетичної мови аспекти: визначення природи поезії, її генетичних особливостей, що полягали в специфічності форми (мовний матеріал, його впорядкування й структурування) та інтенціональній спрямованості (зображення, повчання). Питання поетичної мови здебільшого торкалося конкретних способів складання вірша, поняття метричної побудови, граматичних та синтаксичних особливостей творення поетичного контексту вже не лише на підґрунті латинської, а й староукраїнської книжної мови, що свідчило про зростання уваги до надбань етнокультури. Саме в контексті українських лінгвософських поглядів (візії Г. Сковороди) було акцентоване й слово як вияв Божественної волі, засіб пізнання сутності речей, як матеріал творення ідеального світу, тобто його символічного (художнього) образу.

1.1.2. Становлення лінгвопоетичного вчення на засадах національномовних концепцій

Попри помітну активізацію вчення про слов'янський вірш у першій половині XVIII століття, питання його мовно-художнього потенціалу залишається поза увагою теоретичної поетики, як і питання творення національного словесного мистецтва. Адже на той час відповідно до етапів еволюції філософсько-естетичної думки в просторі європейського світоглядного та мистецького універсуму ще не було задекларованe саме поняття національної ідеї. Актуалізація націологічного дискурсу відбувається одночасно з розбудовою концептуальних засад романтизму, який серед інших духовних цінностей маніфестував національну ідею як один із вагомих пріоритетів буття людини й етнічної спільноти.

Формування національної самосвідомості народу в межах суспільно-історичних умов розвитку кожної із націй зумовило увагу до загальнонародної мови як фактору національної самоідентифікації етносу. Представники романтизму у філософському та естетичному дискурсах (Гегель, Гердер, Гете, Гумбольдт, Кант, Шиллер, Шлегель та ін.), розбудовуючи контекст національної ідеї, продукували наукове зацікавлення проблемами мови (походження, функціонування, розвиток), розглядаючи її не лише як знакову систему, а й насамперед як засіб і форму творчого пізнання світу кожним конкретним народом, наголошуючи на діалектичній взаємодії ментальності й мови: «У мові ми завжди знаходимо сплав дійсно мовного характеру з тим, що сприйнято мовою від характеру нації» [Гумбольдт 1985: 373]. Найбільше відчутно своєрідність кожної мови, на думку Гумбольдта, виявляється саме в поезії (Гумбольдт 1985: 380]. Ця теза, виголошена авторитетним ученим, була почута мовознавцями, які

дедалі активніше цікавилися проблемами словесної творчості і поетичної мови. Спираючись на національний фольклорний і літературний контекст, представники тогочасної лінгвістики намагалися з'ясувати природу словесної творчості, а відтак і художньої мови; поєднуючи набуті знання традиційної поетики і суголосного часові мовознавства, прагнули виявити певні історичні й естетичні закономірності у формуванні художнього мислення (і, відповідно, поетичної мови) кожної з етнокультур.

Активізовані в працях зазначених вище німецьких філософів, лінгвістів, літераторів питання поетики і художньої мови набули подальшого опрацювання в європейських мовознавчих розвідках середини XIX ст. Автори тогочасних студій з проблем поетики виокремлювали художню мову як одну з основних форм реалізації творчого задуму письменника відповідно до його власних світоглядних, естетичних, стильових домінанат. Однак із часом дослідники, перебуваючи під впливом суголосного добі позитивізму й інтуїтивізму, відходять від історизму, що зумовлював цілісність і послідовність мовознавчого вчення, виводячи його на рівень об'єктивного наукового аналізу [Вейман 1975]. Відродження цих важливих методологічних засад на теренах східнослов'янської філологічної думки відбулося в науковій діяльності О. Потебні, який, органічно зблизивши поетику і мовознавство, сформулював основні ідеї лінгвістичної «теорії словесності», започаткувавши таким чином теоретичну поетику як специфічну ділянку мовознавства.

Історичний підхід до вивчення всіх рівнів мови та її функціонування став для вченого основним вектором у його мовознавчих теоріях. Ця наукова позиція була закладена на початку XIX ст. в мовознавчих працях піонерів Харківської філологічної школи — професорів І. Рижського та І. Тимківського («Мова є однією з племенних відмінностей кожного народу. У властивостях і змінах того й другого діючі причини настільки сукупні, що історія народу містить у собі й історію його мови» [Тимковский 1811: 43]) і пізніше еволюціонувала в студіях І. Срезневського, О. Потебні, О. Попова та ін. Усвідомлення генетичних глибин мови, з'ясування її сутності як універсального та етнічного коду в культурному й інтелектуальному розвиткові кожного з народів скеровувало тогочасних науковців на те, щоб «крізь безліч отих довільних установ народу бачити їхні підвалини, що містяться в самому єстві людського слова; аби на цих загальних і природних якостях укріплятися у своїх висновках щодо окремих і випадкових його властивостях» [Рижский 1806: 27]. Ідея тлумачення мови як продукту колективної свідомості народу, як його невід'ємної й відмінної ознаки розвинулася в працях

І. Срезневського, який наголошував: «...зміни, що відбуваються в розумі й діяльності народу, також відбуваються в мові. Таким чином, змінюються народи, змінюються й мови їхні»; «розум і діяльність народу відбивається в мові» [Срезневский 1959: 17]. Ці положення суголосні гумбольдтівським концепціям мови щодо релевантності характеру мови й характеру народу і взаємовпливам народу і мови: як народ формує свою мову, так і мова формує певні етноментальні рівні народу; «...ми застаємо кожну конкретну мову конкретної нації вже такою, що набула певного стану з певними словами, формами і словозміною, і тим уже ця мова здійснила на цю націю вплив» [Гумбольд 1985: 372]. Взагалі, засади й наукові принципи німецького порівняльно-історичного мовознавства здійснили потужний вплив на формування вітчизняного лінгвістичного дискурсу, зокрема на погляди представників Харківської філологічної школи І. Срезневського й О. Потебні (свого часу Гумбольд був почесним членом Ради Харківського імператорського університету) [Лисиченко б) 2006: 3].

Отже, природа й сутність мови синхронно корелювала в теоретичних візіях першої половини XIX ст. з історією її зародження, становлення, еволюції та генетичних зв'язків з народом — її творцем. Саме тому в наступних лінгвістичних студіях, зокрема в розвідках Потебні, контекст художньої мови і слово в ньому співвідносяться з розвитком і станом загальнонародної мови, розглядаються під кутом її історичної еволюції.

Погляди Потебні на художню мову, її природу, сутність, образно-символічний та лексико-семантичний потенціал вплинули в подальшому на появу численних лінгвопоетичних шкіл і практик, які так чи інакше продукували і продукують ідеї вченого відповідно до свого часу й розвитку філософсько-естетичної та лінгвістичної думки. Власне, від часу появи фундаментальних праць із теорії словесності О. Потебні, зазначає В. Калашник, і можна говорити про поетичну мову як «спеціальний об'єкт наукового дослідження на ґрунті усвідомлення мистецтва поезії не лише як однієї з форм духовної діяльності людини, але і як засобу духовно-практичного пізнання світу» [Калашник 2003: 30]. Досліджуючи лінгвопоетичні параметри творення українського художнього дискурсу в діахронічно-синхронічному аспекті, вважаємо за доцільне пунктирно акцентувати основні теоретичні візії О. Потебні щодо поняття *поетична мова* та визначення її характерних ознак.

Розуміючи мову як безперервну творчість, отже, визнаючи її (мови) динамічність, еволюційність, креативність, Потебня екстраполював ці ознаки й на художню мову (мовлення), маніфестуючи слово як першоелемент і мови, і поетичної творчості. Розмежовуючи мову

(*langage*) і мовлення (*parole*), учений прагнув виявити не лише їх відмінні риси, а й спільні; узагальнити ті принципи, що забезпечують органічний синкретизм цих явищ. У такому онтологічному річищі Потебня позиціонував своє розуміння художньої, зокрема поетичної, мови як ситуативного мовленнєвого акту, змістове наповнення якого щоразу може бути іншим, акцентуючи цим смислову залежність поетичного слова від контексту. Саме контекст детермінує народження нового смислу в слові, виявляючи закладений у ньому безмежний інтерпретаційний потенціал: «Якою б частиною мови не було не лише метафоричне, а й взагалі будь-яке алегоричне слово, його алегоричність розпізнається тільки з контексту... Взагалі всяке значення розпізнається тільки з контексту» [Потебня 1905: 267].

Надаючи контексту значних преференцій у реалізації смислових можливостей поетичного слова, Потебня, слід за Гумбольдтом, пов'язував їх також із особливостями ментального сприймання мовних знаків кожним конкретним народом, навіть кожним поколінням, диференціюючи тим самим суб'єктивне й об'єктивне в мові і мовленні, усвідомлюючи пріоритетність все ж об'єктивного: «Кожний розуміє слово по-своєму, але зовнішня форма слова просякнута об'єктивною думкою, незалежно від розуміння окремих осіб» [Потебня 1976: 106]. Точкою ж перетину об'єктивного і суб'єктивного в художньому освоєнні дійсності є, на думку мовознавця, внутрішня форма слова і, за аналогією, внутрішня форма художнього твору. Ця внутрішня форма становить певний мікрокосм, який характеризується цілісністю, органічністю, системністю [Потебня 1905: 110]. У цих міркуваннях знаходимо відгомін уявлень Г. Сковороди про природу слова, зокрема розрізнення в мовному знакові ексформи (зовнішньої форми) та інформи (внутрішньої форми), які суттєво відмінні. Саме у внутрішній формі мовного знака, на думку філософа, криються глибинні, істинні смисли, які й живлять слово [Бацевич 2008: 193]. Хоча Сковорода розглядав генезу біблійного слова з його закодованою символікою, отже втаємниченим сенсом, доступним для розуміння лише посвяченим, йому вдалося наблизитися до ідеї невичерпності семантичних ресурсів слова в межах сакрального (тобто не побутового, не звичайного) контексту, яким врешті є і контекст поетичного твору.

За Потебнею, внутрішня форма слова зумовлює народження поетичного образу, внутрішня форма твору детермінує його змістовність. Густав Шпет, досліджуючи феномен внутрішньої форми і наслідуючи ідеї Потебні, на початку XX ст. зазначив, що саме внутрішня форма, як алгоритм, здатна «розкрити відповідну організацію «смислу» в його конкретному діалектичному процесі» [Шпет

1927: 141]. Поетична мова тлумачиться Шпетом «як внутрішньо цілісна система, що виявляє себе у всякому поданому поетичному творі. Твір же є продуктом певного цілеспрямованого творення, тобто словесної творчості, керованої не прагматичною метою, а внутрішньою ідею самої творчості... І ніщо інше, як ця цілеспрямованість, визначає вражаючу нас єдність і цілісність» [там само].

Однак рух до єдності внутрішньої і зовнішньої форми в художньому відбитті дійсності також позначений як об'єктивністю, так і суб'єктивністю, зумовленою особистісними характеристиками автора, який створює поетичний контекст, і відповідними рівнями читача-реципієнта. Тож важливими смислотворчими та структурними факторами художньої мови Потебня вважав (крім поетичної традиції) умови референтно-рецептивного дуалізму автора і читача. Ці міркування вченого відкривають шлях до усвідомлення процесів «внутрішнього руху художньої думки», яка народжується у свідомості автора, матеріалізується в тексті словом і викликає відповідну внутрішню діяльність читача — творення власних смислів поетичного слова [Палиевский 1962: 74]. Усвідомлення прагматичної феноменальності художньої думки, яка отримує життя в численних інтерпретаціях смислу, інтенціонально закладеного автором, наблизило Потебню до розуміння антропоцентричних засад художньої мовотворчості, деміургом якої є людина — автор, митець, що кодує в тексті систему універсальних й особистих цінностей, сформованих суспільством, часом, світоглядно-естетичними факторами. Споживачем художнього твору також є людина, яка декодує смисли відповідно до власного інтелектуального ресурсу та загальної еволюції пізнання.

Діалектика людського пізнання зумовлює перманентний рух наукового і поетичного мислення, що призводить до постійної трансформації образності в словах, до латентності або, навпаки, актуалізації внутрішньої форми слова. Це спричиняється до стереотипності у творчості, зокрема в поетичному мистецтві впливає на втрату словом (за умов частотності вживання в контексті) оригінальної, живої образності. Виголошуючи феноменальну природу слова, Потебня однак не вважав стереотипність остаточністю, підкреслюючи, що «одне й те саме слово здатне однаково виражати й чуттєвий образ, і поняття» [Потебня 1976: 166]. Тож за наявності відповідної текстоситуації слово-стереотип потенційно не втрачає спроможності до творення нового поетичного значення (образності).

Потебня був переконаний, що сама природа мови, її історичний розвиток стають для художньої мови підґрунтям поетичної образності: «Немає такого стану мови, за яким слово... не могло

б отримати поетичного значення» [Потебня 1976: 106]. Власне, художня мова максимально актуалізує поетичні потенції слова, акумульовані в ньому протягом історичної еволюції. Поетичний же потенціал слова перш за все реалізує діалектичне співвідношення образного й безобразного в його (слова) семантичній структурі, виявляючи динамічну кореляцію між значенням (змістом), внутрішньою формою і зовнішньою. Саме це співвідношення й становить сутність наукового розуміння Потебнею художньої мови, виголошення її естетичної ваги та специфічності порівняно із мовою звичайною. Поставивши акцент на естетичній вартості «образного» слова, учений при цьому переконливо демонструє шлях народження поетичності в слові «безобразному», яке, потрапивши до художнього контексту, здатне реалізувати безліч естетичних функцій: «Елементарна поетичність мови, тобто образність окремих слів і сталих сполучень, якою б не була вона помітною, ніщо порівняно із здатністю мови створювати образність із сполучень слів, однаково образних чи безобразних» [Потебня 1905: 104]. Із часом ці положення стали теоретичним підґрунтям для творення поетичної мови на нових концептуальних засадах, що декларували відхід від традиційної поетичності, історично сформованої в образному слові, і пошук нових естетичних ресурсів, актуалізованих контекстом у слові безобразному (поезія футуризму, постмодернізму).

Історичний підхід, застосований ученим при вивченні специфіки художньої мови, встановлення не лише градації, а й кореляцій образного й безобразного в слові (як наслідку його естетичної еволюції) уможливили констатування закономірностей у складних процесах семантичного розвитку слова з екстраполюванням цих положень у контекст усього культурного розвою людства. Актуальним і перспективним виявилося міркування Потебні про зв'язок художньої мови, поетичного мислення взагалі з ментальними традиціями сприймання знакових кодів. Рецептивна практика етносу є, на думку вченого, посередником між поетичним мисленням і дійсністю, фактором впливу на лексико-граматичну структуру художньої мови [Потебня 1905: 66–67], на формування її різнорівневого семантичного потенціалу — денотативного, сигніфікативного, образно-символічного, емотивно-оцінного, експресивного.

Розуміння поетичного мислення, що ґрунтується на ресурсах образної свідомості людини і процесах поетичного узагальнення, неможливе без усвідомлення механізмів творення образних значень слова на підставі перенесення ознак одних реалій на інші. Поетичний перенос, що складає основу художньої мови, здатний, на думку Потебні, вербалізувати широкий діапазон переживань і вражень

людини, унаочнити її образно-асоціативне рецепіювання світу. Результатом функціонування художнього мислення людини, продуктом її поетичного світосприймання вчений вважав тропи, досліджуючи їх з погляду історичної еволюції, доводячи, що їх природа вкорінена в образній структурі слова і що багато з них передували появі абстрактних понять. Власне, усі структурні складники поетичного мислення людини Потебня аналізував в їх інтенціональній та фунціональній взаємодії, яка оптимізується в умовах контексту і є актом художньої творчості, наслідком лінгвокреативної діяльності особистості. Наукове ж вивчення художнього слова, на глибоке переконання Потебні, має здійснюватися на засадах філософії, історії, естетики і психології.

Загалом розвиток лінгвістичної думки на теренах українського наукового розвою XIX століття був зумовлений загальносвітовою активізацією уваги до інтелектуальних, духовних і культурних надбань етносу, народу, нації; до етноментальних характеристик кожного з народів у межах однієї культури та виявлення спільного в їх генезисі. Це зумовило прагнення тогочасних науковців з'ясувати феномен і сутність мови в її генетичних взаємозв'язках з етнопсихоментальними та культурними характеристиками народу — носія національної мови. Дослідження специфіки загальнонародної мови в її різних формах (усній, писемній) та стилях (художньому, науковому, розмовному), у її лексико-граматичній структурі дало підстави для наукового вивчення художньої мови як засобу реалізації художньої свідомості народу. Положення О. Потебні щодо феномену поетичної мови і поетичної творчості виявилися перспективними для подальших наукових студій з теорії словесності, які з часом довели істинність багатьох передбачень ученого щодо генези поетичного мислення і мовлення в площині національної свідомості; залежності змістового та емотивно-оцінного параметрів образного слова від умов не лише контексту, а й етноментальних засад, культурної традиції, часу, простору; ролі реципієнта в реалізації образно-семантичного потенціалу слова.

Важливим теоретичним надбанням О. Потебні є актуалізація етнопсихологічної, етноментальної та етнолінгвальної природи образного слова, що й зумовлює весь комплекс його характеристик — смислових, емотивних, аксіологічних, естетичних. Усі ці лінгвістичні напрацювання стали підвалинами формування національної мовознавчої школи, у царині якої органічно зародилося вчення про поетичну мову, що розвинулося в теорії й практиці лінгвопоетики як наукового знання про вербальні рівні творення художнього тексту.

1.1.3. Лінгвістичні дослідження поетичної мовотворчості в І пол. XX ст.

Осмислення всіх генетичних та структурно-змістових рівнів поняття *поетична мова* активізувалося на теренах східнослов'янської лінгвістики в дебютні десятиліття XX ст. під впливом ідей російської «формальної школи» (Ейхенбаум, Шкловський, Якобсон), які опозиціонували потебнянським концепціям щодо природи поетичної творчості й поетичної мови: Потебня говорив про поетичність мови взагалі, а поетичну мову розглядав як специфічну форму мислення, формалісти ж ставили питання про систему поетичної мови, яка протистояла системі мови звичайної (у її практичному застосуванні). Формалізм виявився логічним розвитком модерністської свідомості (зокрема естетики футуризму) на теренах естетичної думки, що втілилося не лише в літературній, але й лінгвістичній практиці, оскільки нові тенденції вивчення поетичної мови спиралися на традиції порівняльно-історичного європейського мовознавства (тобто основні його принципи були екстрапольовані в царину дослідження художньої мови).

У програмній брошурі «Воскрешение слова» (1914) В. Шкловський декларує нове завдання словесного мистецтва, яке (завдання) полягає не в пізнанні дійсності, а в оновленні відчуття речі: «Зараз старе мистецтво вже вмерло, нове ще не народилося; і речі також вмерли, ми втратили відчуття світу...Тільки створення нових форм мистецтва може повернути людині переживання світу, воскресити річ» [Шкловський 1914: 7]. Отже, мистецтво в усвідомленні формалістів — це спосіб оновлення сприймання світу людиною. Основним гаслом, що об'єднало першу групу формалістів, було «розкріпачення поетичного слова від кайданів філософських і релігійних тенденцій» [Эйхенбаум 1987: 379], якими дедалі більше захоплювалися символісти. Теорія і практика символізму, хоча й помітно активізувала увагу до проблем поетичної мови, однак вирішувала їх із суто метафізичного або ідеалістичного погляду, розуміючи образну мову як код символічних аналогій, умовностей, натяків (теорія відповідностей Бодлера). Формалістами ж, відповідно до нової ідеологічної векторності пропагувалося об'єктивно-наукове ставлення до фактів на відміну від тих суб'єктивно-естетичних принципів, що декларувалися символістами при аналізі літературного твору й поетичної мови. Звідси «новий пафос наукового позитивізму, характерний для формалістів: відмова від філософських передумов, від психологічних та естетичних тлумачень» [Эйхенбаум 1987: 379].

Власне, формалісти намагалися спрямувати поетику в річище абстрагованого від усякої суб'єктивності наукового аналізу фактів

(літературного контексту), а саме мистецтво слова (художній твір) розглядали як сукупність прийомів («мистецтво як прийом» — один із основних маніфестів «формальної школи»). Визнання «прийому» головним і єдиним «героєм» літературознавства, і стане, на думку Р. Якобсона, підставою для виокремлення цієї дослідницької царини в науку [Якобсон 1921: 11]. Представники формалізму в лінгвістичному дискурсі, зокрема Якубинський та Якобсон ставлять питання про самоцінність і самодостатність поетичної мови, яка визнається специфічною, протиставляється мові звичайній і не залежить від законів її розвитку: поезія «керується... іманентними законами: функція комунікативна, властива як мові практичній, так і емоційній, є тут мінімальною. Поезія індиферентна до предмета висловлювання... Поезія є оформленням самоцінного слова»,— зазначає Р. Якобсон [Якобсон 1921: 10–11]. Основою творення поетичної мови, за теорією формалістів, є принцип «абстрагування від практичної мови, її структурних елементів та конструктивних властивостей, принцип експресивного використання, актуалізації та семасіологізації таких мовних явищ, які в практичній мові виявляються незначними і нейтральними» [Виноградов 1959: 13].

Законом і метою поетичної творчості формалісти, зокрема В. Шкловський, вважали економію творчих сил, яка діє при доборі й вживанні слів у художньому контексті (праця «Искусство как прием», 1919). Підтвердження своїх думок формалісти намагалися знайти у Спенсера, Авенаріуса, Веселовського. У тезі А. Веселовського: «Перевага стилю полягає саме в тому, щоб відтворити якнайбільшу кількість думок у якнайменшій кількості слів» Шкловський знайшов підтвердження власним візіям засад творення поетичного тексту, ігноруючи насамперед психологічну природу поетичної творчості і поетичної мови [Шкловский 1919: 74], заперечуючи постулати Потебні про поезію як специфічний спосіб мислення, а саме: спосіб мислення образами («без образу немає мистецтва, зокрема поезії») [Потебня 1905: 85]. Закон економії сил, виголошений формалістами як базовий у поетичній мові, зумовив творення нової, спеціальної поетичної мови (мовні експерименти футуристів), а саму поетичну мову формалісти визначили як побудову («речь-построение»), тобто естетичне явище, що твориться щоразу з нових прийомів [Шкловский 1919: 72].

Поняття поетичних прийомів у дослідженні структури художньої мови знаходить втілення і в теоретичних розвідках В. Жирмунського, який у деяких питаннях був близький до формалістів, однак не підтримував їх основні ідеологічні засади в царині поетики. У своїх студіях вчений наголошував на органічному синтезі двох наукових

площин — поетики і лінгвістики, зауважуючи: «Оскільки основним матеріалом поезії є слово, в основу систематичної побудови поетики (не поетичної мови — *прим. авт.*) повинна бути покладена класифікація фактів мови, яку дає нам лінгвістика. Кожен із цих фактів, підпорядкований художньому завданню, стає тим самим поетичним прийомом» [Жирмунский 1928: 39]. Учений розумів, що ці прийоми в мовній площині художнього твору нерозривно пов'язані між собою так само, як «пов'язані в кожному слові його фонетичні, морфологічні, смислові і синтаксичні властивості», тому єдність усіх прийомів поетичного твору (отже, поетичної мови) номінував стилем [Жирмунский 1928: 42]. Усвідомлюючи структурно-смислову цілісність поетичного твору, а відтак і поетичної мови як її специфічну ознаку, зумовлену комплексом лінгвістичних (генетичні властивості національної мови) й екстралінгвістичних (соціальні, естетичні, психологічні) факторів, лише сукупний аналіз яких дозволить увійти в цю цілісність і збагнути її, В. Жирмунський однак при науковому дослідженні поетичної мови наполягав на виокремленні й самостійному вивченні всіх поетичних прийомів, надаючи їм статус певної абстракції [там само].

Структуралістський підхід до лінгвопоетичного аналізу тексту був зумовлений актуальними на той час тенденціями формалізму та структуралізму із властивою для них сегментацією всіх складових тексту як формальних чинників творення стилю. До речі, питання поетичного прийому знаходить свій розвиток і в думках дослідників кінця XX ст., які, розглядаючи функціональний аспект поетичного прийому та здійснюючи його аналіз або опис при дослідженні художньої мови в діахронічно-синхронічному вимірі, визнають його (прийом) одним із шляхів, що дозволяють осмислити еволюцію поетичної мови в тісному зв'язку з розвитком літературної мови і поетичних шкіл та напрямків, еволюцією, що у свою чергу впливає на збагачення виражальних можливостей літературної мови. На визначальній ролі прийому наголошують й сучасні літературознавці, зазначаючи: «виключно все, до чого тільки докладає свої творчі зусилля письменник, є літературним прийомом»; при цьому йдеться як про суто літературні аспекти (сюжетні нюанси, композиційні знахідки, ритміко-мелодійні та інтонаційні ходи), так і про мовне розв'язання поставленої художньо-текстуальної програми (вибір усіх мовно-виражальних засобів, різнорівневе граматичне чи пунктуаційне вирішення) [Клочек 1990: 10].

Взагалі, контекст східнослов'янської лінгвопоетики 20-х років максимально актуалізував питання, пов'язані з важливими аспектами теорії поетичної творчості, зокрема її психологічними засадами

(Д. Овсянико-Куликовський, Л. Виготський, К. Станіславський), проблемами форми та змісту (О. Лосєв, М. Бахтін), естетично-світоглядним потенціалом (Г. Шпет), природою поетичного слова (Р. Якобсон, Ю. Тинянов, В. Волошинов), питаннями ідіостилю письменника (Л. Гінзбург, Є. Адельгейм, О. Білецький), творчого методу (Г. Винокур, В. Хлєбніков) тощо. Саме в цей час формується концептуальна база лінгвістичних досліджень мови письменника і мови художньої літератури, у якій закладено вивчення різних композиційних типів художньої мови, їх структурних відмінностей, лексико-фразеологічних та синтаксичних особливостей, а також намітилася (у межах усього лінгвістичного дискурсу) загальна векторність проблемно-пошукової площини — семантика і соціологія мови. Вирішення цих питань потребувало відповідних методик лінгвістичного аналізу художнього тексту, зокрема поетичного, які згодом були запроваджені в науковий обіг Л. Щербою. Однак ці дослідницькі моделі насамперед спрямовувалися на вивчення найтонших смислових нюансів окремих елементів поетичної мови, аналіз формальних рівнів вірша (ритміка, синтаксичний ряд, словорозташування), значень й експресивно-стилістичних відтінків слів [Щерба 1923]. При цьому не завжди враховувався історичний та художньо-естетичний формат поетичного тексту, синхронні його створенню мовно-стилістичні ознаки доби.

Така візія аналізу художньої мови простежується майже в усіх лінгвістичних розвідках того часу (О. Пєшковський, ранній В. Виноградов, Л. Булаховський, О. Білецький, Л. Тимофеєв та ін.). Існуюча тенденція синтезувати власне поетику і лінгвістику при аналізі поетичної мови почасти дезорганізовувала дослідників щодо об'єкта і предмета вивчення, а також щодо методик лінгвістичної інтерпретації тексту, які різняться від літературознавчих методів та прийомів. Згодом фундатор теорії про художню мову В. Виноградов пояснить це невизначеністю стану науки про поетичну мову серед лінгвістичних і літературознавчих дисциплін, що в цілому відбилося на «неузгодженості, нестабільності прийомів лінгвістичного аналізу словесно-художньої творчості й на вузькому, а подекуди й протирічному розумінні цілей мовно-стилістичного дослідження літератури» [Виноградов 1959: 50].

Подальший розвиток теорії художньої мови (маємо на увазі 30-50-ті роки XX ст.) позначений вивченням системно-функціональних характеристик мови поезії, прози і драми в контексті тогочасного лінгвістичного дискурсу з посиленням уваги до мови окремого письменника й встановленням наявних кореляцій між художньою мовою митця та національною літературною мовою в цілому. Ці

розвідки найчастіше мали описовий характер на рівні дослідження лексичних, фразеологіних, граматичних особливостей певного художнього тексту. При цьому питання впливу не лише лінгвістичних, а й екстралінгвістичних факторів на формування образної мови твору (й відповідного естетичного дискурсу) залишається на той час на периферії уваги науковців, хоча подекуди й знаходить відгомін у філологічних розвідках. Так, думки про зумовленість лінгвального простору поетичного контексту загальним художньо-естетичним завданням, яке обирає автор, знаходимо в розвідках дослідника проблем поетики І. Виноградова (1937), який зазначає, що весь мовний лад твору єдиний з його загальним образним та естетичним змістом. Оскільки ж «художній текст завжди має практичну соціальну або естетичну установку, завжди є потенціальною суспільною дією, то й весь лад мови просякнутий цією практичною установкою, реалізує її. В усіх дрібних деталях, елементах мови, в усіх фрагментах смислу, носіями якого вони є, втілене загальне практичне прагнення речі» [Виноградов И. 1937: 238]. Відповідно до кожної із наявних естетичних практик (у річищі якої створюється художній текст) формується вербальний ландшафт твору, зокрема відбір слів, вибір їх форми, спосіб мовної номінації певних явищ й ті ознаки, які акцентуються в предметі. При цьому кожне слово рецепіюється в єдиному предметно-емоційному плані. Тож, у самому доборі словесних моделей реалізується як конкретна естетична програма (загальна для всього дискурсу), так і авторська інтенціональність, позначена індивідуальним мовним (словесно-образним) кодом.

У тогочасному розумінні генетики художньої мови існували опозиційні тенденції, одні з яких наслідували положення Якобсона: «поезія може і має розглядатися як у певний спосіб організована мова» [Якобсон 1921: 13], інші ж розвивали історичну тезу Гумбольдта щодо природи і сутності мови як діяльності духу, пролонговану в думках О. Чичеріна: «Поезія... — неустанна «робота духу», її завершена реалізація в писаному слові, діяльнісна участь у ній читача» [Чичерин, 1967: 63]. Підтримуючи позицію останнього, її послідовники виходили з положень про мову як діяльність, тому й вивчати її (саме художню мову) треба теж як діяльність, детерміновану цілим комплексом факторів. Уважаючи основною одиницею мови слово (живу, мінливу, рухому матерію), що потенційно здатне актуалізувати багато значень, зберігаючи при цьому смислову єдність у різних комунікативних ситуаціях, зокрема в художньому тексті, мовознавці досліджували проблему добору й авторського вживання мовних одиниць у контексті: «Вивчаючи продукти мовної діяльності, ми маємо зосередити свою увагу на тому, які уявлення і за допомогою яких

засобів закріплені в мові, або на тому, який конкретний, своєрідний відбір і застосування цих мовних форм ми маємо в конкретному творі, у конкретного письменника» [Виноградов И. 1937: 248]. Значно ширше усвідомлював сутність художньої мови В. Виноградов, акцентуючи насамперед її естетичну природу, тобто розуміючи цю мову «як втілення поетичного творчого пізнання», а головною проблемою лінгвістичної поетики вважаючи питання: «за яких умов і в силу яких своїх властивостей слово (мова) стає фактором естетичного – мисленнєвого й експресивно-емоційного — втілення і відображення художньої дійсності, ... фактором естетичного переживання» [Виноградов 1971: 4–5].

Під час дискусії з представниками конструктивізму щодо поглядів на поетичну мову та її лінгвістичний аналіз, їх опоненти критично осмислюють так званий «локальний метод» при творенні мовного простору поезії, який полягає в тому, що «словник, метафори, порівняння визначаються основною темою поетичного контексту, ... підкоряються центральному внутрішньому смислу. Звідси витікає прийом локалізації або локальний семантичний принцип. Він втілюється в тому, що весь поетичний образотворчий потенціал, яким конструюється тема, чітко регламентується магістральною конструемою (основним завданням)» [Виноградов И. 1937: 253]. Висуваючи цей принцип, конструктивісти актуалізували не лише предметно-понятійний аспект семантичної структури слова (що зумовлює реалізацію тематичної заданості контексту), а і його емотивний потенціал («смислову периферію»), який уможливлює предметно-тематичну єдність слів, і за принципом локальної семантики допомагає реалізувати задану тему.

Структуралісти (Е. Гуссерль, Я. Мукаржовський) також наголошували на провідній ролі теми в поетичному творі, яка, на думку Я. Мукаржовського, зумовлює його значення, що «зводиться до конкретних ознак, які не обмежуються тільки мовним знаком, але пов'язані зі знаком як із фактом загальносеміологічним (зокрема, важлива незалежність від визначених знаків чи від визначеного ряду знаків, завдяки цьому одну і ту ж тему можна без суттєвої різниці виразити різними мовними засобами і навіть взагалі перенести в інший знаковий ряд)...» [Мукаржовський 2002: 431]

Полемізуючи в 30-их роках з конструктивістами та структуралістами, представники інших напрямків у лінгвістиці не заперечували в цілому вагу загальних принципів відбору мовного матеріалу, суворо регламентованого темою, однак і не вважали їх універсальними для досягнення художньо-естетичного ефекту в контексті. Адже предметно-тематична різниця слів, семантично не підпорядкованих одній понятійній або емотивній векторності, при творенні словесно-

образної моделі може також формувати цільне художнє враження, відкриваючи перед автором безмежні можливості використання різнорівневого семантичного потенціалу слова. До речі, критичну позицію щодо визначальної ролі й ваги теми у формуванні мовного контексту твору висловив пізніше (50-ті роки) В. Виноградов, який вважав недоречним змішування тематики і семантики поетичного контексту [Виноградов 1959: 14], що виявляли у своїх дослідженнях формалісти (семантика насамперед вивчає слово як поетичну тему: «кожне слово, що має речове значення, є для художника поетичною темою» [Жирмунский 1928: 42]).

1.1.4. Теорія художньої мови В. Виноградова в контексті лінгвістичного знання

Історично закономірним є те, що мовознавча наука II пол. XX ст. актуалізує проблему відношень між поетикою і лінгвістикою, намагаючись визначити місце і функціонал кожної в дослідженні творів словесного мистецтва, а також сформувати методологічне підґрунтя для виокремлення науки про художню мову як самостійної теоретично-практичної царини. На теренах східнослов'янського лінгвістичного вчення у цей період зароджується наука про поетичну мову, фундатором якої став В. Виноградов; на початку свого становлення ця мовознавча галузь ще перебуває в пошуках методологічних орієнтирів і засад: «...наука про поетичну мову... не може похвалитися ні закінченістю своєї внутрішньої структури, ні точністю своїх методів, ні чіткою визначеністю своїх основних понять. Вона ще не в силах захистити свою самостійність від... загальної лінгвістики як теорії і практики суспільної мови.., прикладної математичної лінгвістики.., але більше за все від різних концепцій... ідеолого-публіцистичного літературознавства» [Виноградов 1971: 28].

У процесі творення теорії поетичної мови, В. Виноградов ретельніше (на відміну від попередників) підходить до формулювання об'єкта і завдань нової науки. Так, основним завданням методології вивчення художньої мови науковець уважає відмежування методологічних і методичних аспектів дослідження від випадкових домішків інших наук, щоб презентувати такий внутрішній зміст і такі зовнішні форми поетичної мови, які дають їй право бути самостійним об'єктом вивчення. Край необхідною є систематизація функціонально-структурних форм образної мови, визволення її від усього зайвого. Тож об'єктом науки про поетичну мову В. Виноградов визначає не саму мову як специфічне суспільне явище, а поняття про неї або про її особливе застосування, утворене під певним естетичним кутом зору [Виноградов 1971: 28–29]. При такій чіткій диференціації

й обмеженні об'єкта вивчення, мовознавець все ж не абстрагується від естетичних параметрів аналізу образної мови, яка насамперед є матеріалом словесного мистецтва, тож підпорядковується тим принципам, згідно з якими її специфічні ознаки знаходять втілення в різноманітних функціональних застосуваннях, детермінованих відповідною естетикою [там само].

Власне, такий потужний акцент на чистоті об'єкта та локалізації завдань, а також наголошення ваги функціонально-структурних аспектів поетичної мови цілком зрозумлі й еволюційно вмотивовані часом, зокрема періодом становлення науки про поетичну мову, формуванням її методології й методики. Взагалі, як відзначає В. Григор'єв, лінгвістична поетика у ІІ пол. ХХ ст. стає «однією з тих проблем, навколо яких відбуваються особливо жваві дискусії у світовій філології. Суперечливого тут дійсно багато: починаючи від самого визначення цієї міждисциплінарної галузі дослідження та від її основного предмета до все більш активного обговорення доцільності розглядати в якості "мови"... такий традиційно літературознавчий об'єкт, як вірш, тобто до спроб лінгвістично орієнтувати і власне віршознавчі студії» [Григорьев 1991: 19].

Однак попри всю різновекторність дослідницьких концепцій, підходів і поглядів у царині лінгвопоетики (протягом її становлення й розвитку) стабільною залишається сама сфера лінгвопоетичних досліджень, детермінована процесом творчого використання мови в літературній, зокрема поетичній практиці. Це врешті й конкретизувало *об'єкт* вивчення цього наукового простору — художня мова як «особливий модус мовної дійсності», як «матеріал мистецтва» [Винокур 1959: 245], тобто мова в її художній, отже естетичній функції. *Предметом* же поетики, на думку В. Винокура, має бути опис структури слова і пошуки в ній таких рівнів, які й роблять це слово поетичним [Винокур 1990: 70].

Виходячи з численних досліджень художньої мови, здійснених науковцями з урахуванням багатьох екстра- та інтралінгвістичних чинників, слід за В. Виноградовим *поетичну мову розуміємо як специфічну форму образного відображення дійсності в її (форми) естетичній еволюції на тлі історичного розвитку національної літературної мови* [Виноградов 1959: 169]. Цю специфічність поетичної мови, що як поняття значно ширша від поняття *мова поезії*, окреслює у своїх працях С. Єрмоленко: «Поетична мова конденсує, згущує звукові ознаки національної мови, вияскравлює дію її фонетичних законів, використовує семантичну глибину слів, особливості граматичної будови. Кожний із мовних рівнів, що виокремлюються з метою наукового вивчення мови, насправді постає в неподільному сприйманні

цілісного мовного організму [Єрмоленко 1999: 10]. Просторова й часова площини формування норм національної літературної мови також були закладені й зреалізувалися саме в поетичній функції мови, що відбилося в численних зразках фольклорної практики етносу, варіативних (у межах однієї культури) залежно від часу та простору їх творення [там само].

Вивчення художньої мови, отже мови в її поетичній функції, з появою теоретичних положень у цій лінгвістичній царині набуло кореляції з більш широкими завданнями, зокрема дослідженням мови літературних текстів у їх жанрово-стильовій специфіці, часопросторовій локалізації, а також індивідуально-авторських особливостей мови того чи іншого письменника: «Розуміння словесного складу й композиційного рівня художнього твору залежить від правильного висвітлення функціональних особливостей мови художньої літератури у відповідну епоху, від дійсно наукового тлумачення категорій і понять художньої, зокрема поетичної мови, від знань історичних закономірностей розвитку літературних стилів, від ступеня вивченості індивідуально-поетичного стилю певного автора тощо» [Виноградов 1959: 169].

Метою дослідження художньої мови з часу окреслення теоретичного базису й пошукового простору лінгвістичної поетики є виявлення тих лінгвістичних засобів, за допомогою яких реалізується інтенціональний і зумовлений ним емоційний формат твору. При цьому дослідникові варто знати, що конкретно-історичне вивчення мови певної сукупності творів (на відміну від окремих) конкретної епохи або конкретного естетичного напрямку дозволить глибше зануритись у проблеми еволюції поетичної мови, дасть ширші уявлення про формування і загальний розвиток естетичного мовомислення та словесно-художнього мистецтва в надрах кожної із культур [Виноградов 1959: 170–171]. Цілком правомірними і підтвердженими подальшим лінгвопоетичним дискурсом виявилися думки В. Виноградова щодо наукового підґрунтя для лінгвістичного вивчення поетичної мови, яке спирається на розуміння дослідником усіх аспектів суспільно-історичного життя етносу у відповідний період, на різнобічне знання філософії, культури, мистецтва цієї епохи, на глибоке проникнення у творчий метод автора та специфіку його індивідуальної словесної майстерності, на чітке усвідомлення стану літературної мови в конкретний час [там само]. Врешті, ці положення стали відправними в подальшому розвиткові науки про художню мову, і з актуалізацією нових наукових напрямків розширюються відповідними аспектами лінгвістичного дослідження мови художнього тексту.

Важливим для розуміння природи поетичного мистецтва, а отже й феномену поетичної мови, є врахування такого фактору, як рецепція художнього контексту читачем, який стає співучасником сенсотворення, вербально кодованого в тексті: «Художнє відображення чи втілення дійсності завжди пов'язане з наскрізним для художнього замислу завданням — схилити читача в бік того чи іншого розуміння, тієї чи іншої оцінки відтворюваної дійсності, вплинути на читача й спрямувати його почуття і симпатії згідно із симпатією автора. Для досягнення цієї мети застосовується багатий арсенал засобів мовної виразності, своєрідна побудова мови, викладу думок за законами експресивного сприймання читачів» [Виноградов 1959: 39]. Пізніше вченими ґрунтовніше вмотивується роль читача у творенні змісту вербально-художньої комунікації на підставі рухливості об'єктивного смислового ряду (потебнянських «внутрішніх форм»): «...якщо об'єктивний зміст у творі не визначений, то сприймання його повинне мати особливо активний характер. Йдучи за іномовними натяками символічної структури, читач сам має відтворити її об'єктивний ряд. Він має наповнити її своїм сенсом, своїм змістом... Читач не лише читає «письменника», але й творить разом із ним, втілюючи у творі все нові й нові смисли. Тож можна сміливо говорити про «співтворчість» читача й автора» [Виноградов 1971: 8].

Ця теза потенційно відкривала шлях до пошуку тих методологічних засад вивчення поетичної мови, які акцентують не лише процес кодування смислів самою структурою поетичної мови, яку (мову) творить або використовує автор для реалізації свого художньо-естетичного задуму, а й декодування цих смислів реципієнтом, що також є актом творення нового сенсу — щоразу іншого. І в цьому теж реалізується момент творчої самоактуалізації особистості (тільки не автора, а читача тексту), що детерміновано природою слова як феноменом, здатним завдяки ресурсам внутрішньої форми та естетичного потенціалу до безмежної асоціативно-образної і смислової інтерпретації.

Запрограмованість поетичного контексту (на відміну від прозового) до творення щоразу нових смислів виводиться вченим саме із генетичних потенцій мови як стійкої, не підвладної швидкоплинній мінливості стихії: «Допоки жива, зрозуміла, спроможна усвідомлюватися мова, якою написаний поетичний твір, допоки й дієвий він сам. Під впливом тих чи інших поворотів в історії мистецтва твір може відсуватися на задній план, забуватися, але ніякий прогрес, ніяка сила розвитку не в силі відняти в нього дивної здатності відродження, оновлення у творчості нової зміни читачів» [Виноградов 1971: 9]. У позиціонуванні саме прагматичного аспекту поетичного контексту

В. Виноградов виявився далекогляднішим, ніж його попередники (напр. Жирмунський), які не вважали читача співтворцем смислових рівнів контексту і не враховували його ролі в реалізації семантичного потенціалу слова.

Змістовий акцент презентованої думки В. Виноградова щодо рецепіювання поетичного контексту читачем і творення ним щоразу нових смислів, виявився суголосним тогочасним науковим візіям у царині прагматичних аспектів художньої творчості, презентованих у працях багатьох дослідників поетики як у східнослов'янському часопросторі, так і зарубіжному, що свідчить про спільність пошукових векторів у площині дослідження феномену поетичної мови і поетичної творчості. Врешті, західноєвропейський естетичний дискурс ІІ пол. ХХ ст. виголошує питання смислової відкритості поетичного тексту, а відтак і невичерпних ресурсів його інтерпретації одним із провідних. Цій проблемі була присвячена окрема праця італійського вченого і письменника Умберто Еко «Opera Aperta» («Відкритий твір»; 1962), де знаходимо такі міркування: «Будь-який твір мистецтва... предстає перед нами як об'єкт, відкритий безмежному ряду «дегустацій». Це відбувається не тому, що твір виступає лише як привід для численних вправ суб'єктивного сприймання, а тому, що характерна ознака твору мистецтва — бути невичерпним джерелом досвіду: варто йому потрапити у фокус, як виявляються все нові і нові його аспекти... Коли я читаю вірш або цілу поему, слова, які я вимовляю, не дають можливості одразу трансформувати їх у денотат, який би вичерпав увесь потенціал позначуваності, але передбачають ряд значень, що поглиблюються при кожному новому погляді на них, так що в цих словах, як мені здається, я відкриваю в конденсованому, скопійованому вигляді увесь Всесвіт» [Эко 2006: 106].

Це положення, екстраполюючись у простір прагматики, маніфестує *антропоцентричність* наукових поглядів на мовно-художню творчість та її рецепцію, виголошує преференціїї людського фактору в декодуванні глибинних смислів, закладених у мовних площинах поетичного тексту, що врешті стало домінантою загального лінгвістичного дискурсу ІІ пол. ХХ століття в усіх його дослідницьких і методологічних парадигмах. Вагомим здобутком лінгвістичного вивчення поетичної мови стала теорія художньої мови, розроблена В. Виноградовим, який, спираючись на пошуковий досвід попередників, сформулював методологічні засади вивчення художньої мови, конкретизував об'єкт і предмет дослідження, окреслив роль автора і читача у кодуванні й декодуванні смислів поетичного тексту, продукуючи тим самим ідеї антропоцентричного осмислення інтелектуальної й творчої діяльності людини.

1.1.5. Основні тенденції актуальної лінгвопоетики: антропоцентрична наукова парадигма

Активізація наукової уваги до ролі людського фактору в мові та словесному мистецтві логічно зумовила перехід лінгвістичного дискурсу на засади антропоцентризму — методологічного принципу наукових досліджень, згідно з якими «людина розглядається як центр і найвища мета світобудови» [Селіванова 2006: 32]. Ідеї антропоцентризму, хоча й націоцентричного спрямування, продукувалися в лінгвістичних концепціях В. Гумбольдта; пізніше знайшли відбиття в теоріях О. Потебні, однак були відкинуті формалістами й структуралістами у І пол. ХХ ст. Завдяки розвою антропологічної філософії Д. Юма і М. Шелера в ІІ пол. ХХ ст. активізується антропоцентричний складник у всіх гуманітарних науках, зокрема й у лінгвістиці. Вихідними положеннями для цієї наукової векторності вчені вважають таке: усвідомлення людини як синергетичного центру мовної діяльності та мови як синергетичного центру мисленнєвої діяльності людини; розуміння взаємозворотності понять інтенціональності мови та вербальності мислення [Лазебник 1995: 10].

Антропоцентричність наукових досліджень зумовила формування в межах лінгвістичного дискурсу функціонального підходу до вивчення художнього тексту, а відтак і поетичної мови як засобу його матеріалізації. Цей принцип аналізу полягає в тому, зазначає І. Степанченко, що текст позиціонується не «сам у собі» і не «сам по собі», а як одиниця комунікативного акту *автор — текст — реципієнт*», тобто лінгвістичне дослідження художнього контексту здійснюється як з позицій автора, так і з позицій науковця. При цьому майже завжди тією чи іншою мірою відбувається екстраполяція моделі світу вченого на модель світу автора [Степанченко 1991: 8–9]. Оскільки мова корелює з комунікативно-пізнавальною діяльністю людини і є важливим засобом її матеріального втілення (текст, дискурс), то актуалізація всіх рівнів мовної системи уможливлюється лише в акті комунікації, яким є і словесне мистецтво, що передбачає наявність не лише творця тексту, а й того, кому спрямоване повідомлення.

Саме в площині функціонального підходу закономірності мовної (зокрема лексичної) організації художнього тексту досліджуються з урахуванням співвідносних з ними видами комунікативно-пізнавальної діяльності автора й читача. У межах цієї дослідницької методології «зв'язок між матеріальною формою тексту (звуковими і графічними послідовностями) визнається локалізованим у свідомості автора і реципієнта й характеризується відсутністю однозначності» [Степанченко 1991: 14]. Отже, змістовий рівень тексту оречевлюється

лише при наявності суб'єкта — автора та читача (дослідника), які й виступають джерелом смислової варіативності контексту.

Потенційна можливість варіативної інтерпретації змісту твору, трансльованого мовою, зумовлена насамперед природою розумової діяльності людини, рівнем її асоціативно-образного мислення, а також самою природою слова з його невичерпністю смислового потенціалу, неоднозначністю тлумачень в умовах художнього контексту. Тож, цей методологічний принцип, що врешті став органічним продовженням гумбольдтівських та потебнянських засад вивчення поетичного твору, втілився в численних теоретичних студіях і практичних розвідках щодо питань художньої мови у просторі східнослов'янської лінгвопоетики 70–80 років XX ст., зокрема при дослідженні мови окремих письменників і конкретних творів, тим паче, що концептуальні для цього підходу ідеї пунктирно вже маніфестувалися в працях попередників (Д. Овсянико-Куликовський, Л. Виготський, В. Виноградов, Г. Винокур, У. Еко та ін.).

Функціональний підхід до вивчення художнього тексту, а відтак і його мовного простору певним чином опозиціонував теорії декодування тексту (І. Арнольдт, І. Гальперін та ін.): «Події, характери, ідеї, емоції, ставлення автора до зображуваного кодуються в літературі засобами мови. Вони перетворюються в текст. Для читача текст має знову стати ідеями та образами, він має поновити повідомлення, користуючись своїм знанням кодів і кодових комбінацій. Стилістика декодування займається тим, як це відбувається» [Арнольд 1973: 27]. Протистояння двох напрямків найбільше відбилося на різному усвідомленні саме варіативності як специфічної властивості художнього тексту, що реалізується за умов його функціонування: представники одного з напрямків зумовлюють смислову варіативність тексту як інтерпретативними можливостями реципієнта, так і специфікою його мовної організації (тобто йдеться про *варіативність змісту* — функціональний підхід), інші ж розглядають залежність смислової варіативності від особи реципієнта (тобто *варіативність сприймання* змісту — теорія декодування). За умов останньої методології «між одиницями мови і деякими ідеями, образами, емоціями, тобто одиницями змісту, встановлюються жорсткі відношення. Звичайно, слово... при метафоризації може змінювати своє значення, проте характер цієї зміни однозначно задається самим текстом, тобто зафіксованим у ньому авторським баченням світу. Слово у свідомості автора і реципієнта має викликати один і той же образ, бути вираженням одного й того ж поняття, оскільки процеси кодування і декодування являють собою той самий шлях, але пророблений у різних напрямках... У межах стилістики декодування варіативність сприймання появ-

нюється вадами в «каналі зв'язку», що виникають через розбіжність досвіду реципієнта й автора» [Степанченко 1991: 15].

Отже, поетична мова як найскладніший і найвагоміший *елемент структури художнього тексту* (рівень «матеріального утворення», об'єкт безпосереднього чуттєвого сприймання [Степанченко 1991: 21]), що *слугує формою для творення образу* [Тарасов 1976: 3], а також *здійснює кодування/декодування смислів*, закладених у тексті, у світлі зазначених дослідницьких технологій розглядається не лише в аспекті її (мови) творення, а й функціонування та сприймання, що значно розширює межі онтологічного розуміння феномену поетичної мови як акту творчо-мисленнєвої діяльності людини. Обидва підходи до вивчення художнього тексту й поетичної мови виявилися дискурсивно продуктивними й хронологічно поетапними в розвитку теорії художньої мови, яка все більший акцент ставила на ролі людського фактора в процесі художньо-естетичної інтерпретації дійсності та її мовному втіленні.

Така науково-аналітична векторність зумовила появу інших тенденцій і напрямків у лінгвопоетиці, серед яких закономірним з огляду на загальний розвиток лінгвістики та її провідної антропоцентричної методології виявилося вчення про мовну особистість та мовну і концептуальну картини світу народу й митця. Когнітологія, яка серед інших проблем наголошує вивчення національно-культурної концептосистеми, ментального лексикону, що презентують загальне відображення світу носіями будь-якої мови, активно інтегрується у формат лінгвопоетики. У зрізі цих пошуків, як уже зазначалося, актуальності набула теорія картини світу — концептуальної та мовної, що на теренах сучасного загальнонаукового дискурсу є найбільш продуктивним лінгвістичним ученням.

Поняття мовної картини світу (МКС) є одним із важливих у сучасній лінгвістиці, хоча чи не вперше питання про своєрідність бачення світу кожним народом і відбиття цього в національній мові було поставлено В. Гумбольдтом [23], який наголошував на взаємодії мови з усією духовною діяльністю людини: «Позначення окремих внутрішніх і зовнішніх предметів справляє більш глибокий вплив на чуттєве сприймання, фантазію, почуття і через взаємодію цих явищ — на характер взагалі, оскільки в цьому випадку сполучаються природа і людина, справді матеріальна речовина з духом» [Гумбольдт 1956: 86]. Оскільки світ у своїх глибинних властивостях прихований від людського ока, то для проникнення в сутність світобудови та її пізнання людина має виробляти власний образ світу (завдяки духовній діяльності з різнобічного світовідбиття). Тож картина світу — це не «дзеркальне відображення світу, а завжди його

певна інтерпретація» [Роль чел. факт. 1988: 29]. Сучасна наука розрізнює *об'єктивну* картину світу, яку людина сприймає зовні, *концептуальну* картину світу як систему понять і суджень про об'єктивну картину і мовну картину як засіб експлікації знань про об'єктивну дійсність, як характер віддзеркалення в мові концептуальної картини й мовні засоби вираження знань про неї [Лисиченко 1998: 129]. З концептуальною та мовною картинами світу пов'язана й *поетична* картина як формат естетичного освоєння світу людиною. «Відбиваючи традиції художнього пізнання дійсності й сучасні творчі пошуки в поезії,— зазначає В. Калашник,— поетична мовна картина світу акумулює естетичні цінності й наочно демонструє розвиток мови в естетичному напрямку» [Калашник 2003: 33]. Власне, естетичне освоєння світу та його різнорівнева художня трансформація відбуваються завдяки мові й у мові, а поетична мова при цьому є формою існування естетичного знання.

На думку вчених, акти світосприймання здійснюються окремими суб'єктами (колективними й індивідуальними), які мають свої відмінні ознаки, властивості, по-різному пов'язані з культурою свого часу [Роль чел. факт. 1988: 29]. Тож і форми світосприймання характеризуються множинністю, яка складається з індивідуальних, унікальних моделей світу: «...у кожній людині можна помітити, якою б багатою не була її психіка... одну загальну лінію розуміння речей та поводження з ними», яка «властива лише їй і нікому більше» [Лосев 1930: 80, 84]. Внаслідок цього загальна картина світу «ґрунтується на розумінні численних індивідуальних цілісних картин, що засвідчують результати пізнавальної та мовотворчої діяльності людини» [Калашник 2003: 3]. Через те, що мова пов'язана не тільки із суспільством, а і з кожним індивідумом, зазначає Л. Лисиченко, «у мовленні кожного члена мовного колективу істують і суб'єктивні відмінності, які відбивають риси індивідуального сприймання оточуючого світу й мови» [Лисиченко 2001: 13]. І далі: «Мовна картина світу, властива певному народові, знаходить своєрідне відбиття в індивідуальному мовленні, що залежить від багатьох культурно-історичних і психічних чинників. Особливо яскраво індивідуальна мовна картина виявляється саме в художній творчості, де знаходить вираження не тільки загальна мовна картина світу, а й поетична картина світу письменника, найбільше позначена його індивідуальністю» [там само]. Тож дослідження загальної мовної картини світу активізували увагу до проблем індивідуальної (автономної) мовної картини світу письменника з урахуванням усіх специфік (інтелектуальних, вербальних, психологічних, етноментальних, естетичних) мовної особистості митця.

Мовна картина світу, будучи певною польовою системою взаємопов'язаних мовних одиниць, у якій відбито «відносно об'єктивний стан речей довкілля і внутрішнього світу людини» [Жайворонок 2004: 26], у художньому тексті набуває ознак національної мовної картини, оскільки митець творить текстосвіт конкретною мовою, яка екстраполює етнопсихоментальні характеристики народу — носія мови. Отже мовний формат кожного національного тексту акумулює важливу інформацію щодо багатьох характеристик етносу (насамперед його світоглядно-концептуальних засад), а кожна мова, зауважує М. Кочерган, є тим засобом, що не лише вербально відображує об'єктивний світ, а й презентує його колективну чи індивідуальну інтерпретацію [Кочерган 2004: 12]. Тому «найефективнішим способом дослідження своєрідності концептуалізації світу в різних мовах» є міжмовне зіставлення [там само], що активно екстраполюється як традиційний дослідницький прийом загального мовознавства й у сферу лінгвопоетичнго аналізу національних художніх текстів (наприклад, докторська дисертація А. В. Корольової «Лінгвопоетичний і наративний коди інтимізації в художньому тексті» [Корольова 2003], здійснена на матеріалі українських і російських художніх текстів).

Досліджуючи апперцептивні рівні мовної картини поетичного ідіолекту, А. Мойсієнко виводить ієрархію таких понять: *мовна картина світу, національно-мовна картина світу, індивідуальна (автономна) картина світу мовної особистості, мовна картина світу окремого твору, героя*. «Усі ці *картини світу*,— зазначає учений,— є продуктом пізнання людини на різних рівнях соціально-культурного досвіду, відповідно вони «відображають» і різну денотативну сферу, ...тобто текстову, поетичну» [Мойсієнко 2006: 163]. Оскільки апперцептивне декодування тексту детермінується специфікою етноментальних рівнів рецепції, то, слід за Л. Шевченко, можемо говорити про мовну картину як синтез вербально представлених форм ментального. Згідно з такою версією, МКС відображає «генетично задану специфіку людини, її буття, еволюцію характеру і принципів існування людини у світі» [Шевченко 2001: 190]. Освоєння людиною довкілля, пізнання усіх його різноманітних форм зумовлює утворення концептуальної картини, яка містить знання, узагальнення, уявлення про світ, тобто є продуктом інтелектуальної діяльності людини. Мова в цьому процесі виконує важливі функції: «відображає первісні, глибинні (з погляду онтології), форми пізнання у вербалізованих, системно представлених формах; експлікує і відтворює цивілізаційно набуті картини світу людини, що спричиняють розвиток мовних форм і мовної системи в цілому, її функціональних можливостей» [Шевченко 2001: 191]. Серед цього потенціалу й образний ресурс мови,

її символічність, що уможливлюють творення міфопоетичної, тобто художньої картини світу.

Словесне мистецтво як фрагмент духовного життя людини оречевлюється в мові, зокрема в текстах — художньо-образних моделях світу (досвід колективної й індивідуальної діяльності). У цих моделях не лише відбиваються й узагальнюються факти дійсності, уявлення митця про довкілля, а й виражається його емоційне й оцінне ставлення до всього, що слугує об'єктом творчості; втілюються духовні й суспільні ідеали; створюється естетично вагомий предметний світ; здійснюється «внутрішня установка на сприймання читача... і взаємопов'язана із цією установкою потенційна сила естетичного впливу, який ...мистецтво завжди мало і має на його «споживачів» [Храпченко 1982: 66–67]. Усе це матеріалізується в літературному творі за допомогою мови. Через це функція художнього слова багатьма дослідниками (С. Єрмоленко, В. Калашник, Ю. Караулов, О. Кубрякова, Ю. Лазебник, Л. Лисиченко, Л. Мацько, А. Мойсієнко, Л. Ставицька, М. Степаненко, І. Степанченко, Д. Храпченко, В. Чабаненко, Л. Шевченко та ін) визнається активною, творчою, органічною і впливовою.

Така позиція щодо ваги поетичного слова ґрунтується на актуалізації поняття мовної особистості (homo loquens) та визнанні провідної ролі людини в бутті мови: «не можна пізнати мову як таку, не вийшовши за її межі, не звернувшися до її творця, носія, користувача — до людини, до конкретної мовної особистості»,— зазначає Ю. Караулов [Караулов 1987: 7]. Ця думка вченого, який концептуально поставився до питання мовної особистості й узагальнив теоретичні засади вивчення цієї не лише лінгвістичної проблеми, знайшла розвиток у подальших міркуваннях мовознавця щодо необхідності введення в дослідницьку систему (при аналізі мовного явища) цілком конкретної національної мови разом з певними історико-, етно-, соціо- та психо-лінгвістичними особливостями її носіїв [там само]. Такий підхід логічно упорядкував сучасну науково-лінгвістичну парадигму, яка спирається на розуміння мови в таких її фундаментальних властивостях: «історично зумовленому характері розвитку, психічній природі, системно-структурних основах, соціально обумовленому характері виникнення й уживання» [Караулов 1987: 15].

Мова художньої літератури в усій її складності та специфічності виявилася найбільш продуктивним підґрунтям для аналізу мовної особистості. Свого часу В. Виноградов, окреслюючи шляхи вивчення поетичної мови, визначав індивідуальну мовну систему як елементарний рівень, відправний момент у цьому дослідницькому процесі,

а індивідуальну словесну творчість розглядав як таку, що «у своїй структурі синтезує ряди своєрідно з'єднаних чи диференційованих соціально-мовних чи ідеологічно-групових контекстів, що ускладнені і деформовані специфічними особистісними формами» [Виноградов 1959: 62]. Індивідуальна мовна структура є наслідком інтелектуально-творчої діяльності людини, оскільки саме інтелект найбільш інтенсивно виявляється в мові, і насамперед мові художній, яка своїм змістом (надтекстовим і затекстовим) виходить за межі контекстної семантики [Караулов 1987: 36]. Тож «мовна особистість,—зазначає Ю. Караулов,— починається по той бік звичайної мови, коли до гри приступають інтелектуальні сили, і перший рівень її вивчення — виявлення, встановлення ієрархії смислів і цінностей в її картині світу, в її тезаурусі» [там само]. І насамперед у науковому аналізі мовної особистості «існує можливість переходу до інтелектуальної сфери, до свідомості, до індивідуального сприйняття світу, адже одиницями цього рівня є поняття, ідеї, концепти, які складаються в кожної мовної індивідуальності в більш чи менш упорядковану, більш чи менш систематизовану модель, яка відображає ієрархію цінностей» [Черевченко 2008: 334–335].

Крім того, вивчення мовної особистості митця спирається на усвідомлення вагомої ролі національної специфіки словесного мистецтва, тож поняття мовної особистості корелює із поняттям національного характеру (романтичним за своєю генезою). До речі, як уже було зазначено в попередніх параграфах, наукове зацікавлення національною своєрідністю мов й активізувалося саме в добу романтизму. В. Гумбольдт, розмірковуючи про специфіку мовного відображення світу в різних народів, зазначав: «...У цій царині особливо чітко проступає національна своєрідність. Це пояснюється тим, що людина, пізнаючи природу, наближається до неї і довільно виробляє свої внутрішні сприйняття у відповідності з тим, у які відношення одним з одним вступають його духовні сили. І це також знаходить своє відображення в мові» [Гумбольдт 1956: 86]. Коментуючи це положення вченого, Л. Лисиченко резюмує, що в ньому «висловлена думка про особливості відображення світу не тільки в окремих мовах, а і в мові окремих індивідумів» [Лисиченко 2001: 12].

Звичайно, кореляція *мовна особистість — національний характер* не завжди однозначна й переконлива, адже не лише мова є однією з вагомих ознак етносу, а ще й спільність його буттєвих домінант, духовних цінностей, культурних традицій [ФЭС 2005: 284]. Однак національна своєрідність мовної особистості все ж визначається мовою, якою вона користується, якою сформовано її свідомість і ментальність [Караулов 1987: 46].

У деяких народів така співвідносність цілком прозора, що дає науковцям підстави трактувати мовну особистість як глибоко національний феномен (напр. українська, російська, польська мовна особистість митця), відшукуючи в ній рівні кореляції з національним характером (систематизуючи, описуючи й узагальнюючи набуті результати, лінгвісти таким чином підводять під це поняття наукову основу).

Щодо доречності наукової актуалізації в лінгвопоетичних дослідженнях поняття національного характеру висловився свого часу і Д. Лихачов, відмітивши: «Нехтувати наявністю національного характеру, національної індивідуальності означає робити світ народів дуже нудним і сірим» [Лихачев 1981: 64].

Саме з таких дослідницьких позицій — відстеження особливостей концептуальної та мовної картин світу митця, вивчення його художньомовного простору з урахуванням національної специфіки та виявленням естетичних та буттєвих домінант, закодованих у слові,— і здійснюється сучасними науковцями лінгвопоетичний аналіз мови як окремого митця (або певного тексту), так і творів конкретного літературного напрямку.

Актуальна на сьогодні інтеграція знань у науково-пошукових площинах вплинула на загальну векторність лінгвопоетичних студій, які в дослідженні художньої мови спираються на теоретично-практичні надбання багатьох галузей: літературознавства, психології, філософії, фольклористики, культурології, герменевтики, етики, соціології, когнітології та ін.

Очевидним є те, що актуалізація антропоцентричної методології в лінгвістиці зумовила інтенсивну динаміку цієї інтеграції, оскільки максимально збагнути феномен поетичної мови як творчо-мисленнєвої діяльності людини можливо лише за умов різнобічного вивчення самого феномену людини — у її бутті, соціалізації, раціональному й емоційному пізнанні світу, у його естетизації, вербальному засвоєнні та художньо-естетичному відображенні. Виборюване В. Виноградовим відмежування лінгвопоетики від «домішків інших наук» було вимогою часу й початковим етапом її (лінгвопоетики) становлення як самостійної лінгвістичної галузі.

Сучасний лінгвопоетичний дискурс, спираючись на засади антропоцентризму та функціонально-комунікативного й когнітивного підходів, обирає об'єктом дослідження художню мову в усіх її парадигмах — власне лінгвістичній, філософсько-естетичній, психологічній, рецептивній, когнітивній, синергійній, що й визначає її дослідницький статус, методологічну векторність і категоріально-понятєвий інструментарій.

1.1.6. Художня мова як об'єкт сучасної української лінгвопоетики

Дослідження мовного ландшафту українського поетичного контексту, здійснювані впродовж останніх десятиліть, спираються на парадигму наукових знань, що інтегрують різновекторні концепції аналізу художнього тексту. Це зумовлено насамперед станом розвитку сучасної лінгвопоетики, яка відповідно до еволюції своїх теоретичних засад акумулює набутий дослідницько-пошуковий досвід у напрямку дифузії наявних (традиційних і новітніх) технологій аналізу поетичної мови. У цілому ж методи і методологія лінгвопоетичного аналізу мови конкретного митця, напряму чи доби (естетичного часопростору) корелює із аналогічними пошуковими принципами стилістичних досліджень, які, зазначає С. Єрмоленко, ґрунтуються на «глибинних зв'язках стилістики з поетикою, історією літературної мови, історією культури» [Єрмоленко 2005: 120].

У діахронічно-синхронічному аспекті української лінгвістичної практики дослідження мови окремих письменників і творів становлять вагому частину загального наукового доробку, диференціюючись відповідно до тенденцій часу й дослідницької парадигми за рівнем вибору методологічних і методичних орієнтирів, об'єктів і предметів лінгвоетичного аналізу, авторських персоналій, прецедентних текстів. Усебічно досліджуючи українську літературну мову й формуючи національну лінгвістичну парадигму знань, мовознавці так чи інакше торкалися питань розвитку художньої мови, її функціонування в текстах титульних письменників, оскільки саме становлення української літературної мови детерміноване творчістю митців слова — від І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки й багатьох інших літераторів XIX ст. до знакових митецьких постатей XX ст. У сучасному лінгвістичному тезаурусі *поетична мова* тлумачиться як *мова художньої літератури з її визначальною естетичною функцією; як система мовно-виражальних засобів, орієнтованих на естетизацію загальномовного словника й створення словесного образу.* Образність поетичної мови ґрунтується на звуковій, лексико-семантичній, структурно-граматичній організації національної мови. Отже, поетична мова «об'єднує одиниці естетичного змісту, що становлять характерні ознаки літературно-художніх та фольклорних текстів» [КТСЛТ 2001: 131].

Майже кожен із вітчизняних лінгвістів має розвідки з вивчення поетичної мови або естетичної функції слова, що активізувалося свого часу в працях І. Білодіда, Л. Булаховського, В. Ващенка, І. Грицютенка, М. Жовтобрюха, В. Ковальова, А. Москаленка, О. Муромцевої, М. Плющ, П. Плюща, Л. Пустовіт, В. Русанівського,

Л. Тарасова, І. Чередниченка, Ю. Шевельова та багатьох інших науковців, які створили теоретичне й практичне підґрунтя для подальших мовознавчих досліджень у лінгвопоетичному річищі.

Проблеми сучасної української лінгвопоетики як «науки про взаємодію формальної і змістової будови художнього тексту, про роль мовних елементів у досягненні естетичного ефекту, про тенденції розвитку мови художніх творів у зв'язку зі стильовими напрямками в літературі» [КТСЛТ 2001: 85] дискурсивно розробляються в працях М. Голянич, В. Грещука, А. Гулака, С. Єрмоленко, В. Жайворонка, В. Калашника, Ю. Карпенка, Л. Коломієць, А. Корольової, Т. Космеди, М. Кочергана, Ю. Лазебника, Л. Лисиченко, Л. Мацько, А. Мойсієнка, М. Пилинського, Л. Полюги, Л. Савченко, О. Семенець, Н. Слухай, Н. Сологуб, Л. Ставицької, М. Степаненка, І. Степанченка, О. Тараненка, О. Тищенко, В. Чабаненка, Л. Шевченко, а також у наукових розвідках численної когорти молодих українських мовознавців, серед яких варто згадати дослідження О. Бірюкової, І. Богданової, Г. Губаревої, К. Голобородька, А. Калєтнік, Л. Кравець, М. Кудряшової, Н. Мех, О. Ожигової, Н. Сидяченко, Г. Сюти та багатьох інших. Кожен із науковців, обираючи об'єктом дослідження художню мову (конкретного автора чи тексту) реалізує власні лінгвістичні інтенції, зумовлені обраною проблематикою та пошуковою векторністю.

Теоретичні проблеми лінгвопоетики та наукові узагальнення щодо феномену української поетичної мови висвітлені в працях С. Єрмоленко, зокрема в монографії «Нариси з української словесності» [Єрмоленко 1999]; базові положення мовної картини світу в царині української лінгвістики знайшли виклад у монографії Л. Лисиченко «Лексико-семантичний вимір мовної картини світу» [Лисиченко 2009]; у розвідках В. Жайворонка «Проблеми концептуальної картини світу та мовного її вираження» [Жайворонок 2002], В. Калашника «Мова поезії і картина світу» [Калашник 2003], М. Кочергана «Зіставне мовознавство і проблема мовної картини світу» [Кочерган 2004] й багатьох інших. Проблемам мовної експресії та її реалізації в художньому контексті присвячені праці В. Чабаненка, зокрема монографія «Стилістика експресивних засобів української мови» [Чабаненко 2002], а також низка розвідок щодо експресивних засобів у мові творів Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Гончара, Яра Славутича. Ономастичний потенціал мови та його стилістичне функціонування в поетичному контексті презентовано в збірникові наукових праць Ю. Карпенка «Літературна ономастика» [Карпенко 2008]; загальностилістичні й ідіостильові характеристики художньої мови стали предметом наукового розгляду в численних дослідженнях Л. Мацько (ідіостиль Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки) [Мацько 2009];

специфіка стильового моделювання індивідуальної художньої МКС є колом лінгвістичних зацікавлень Т. Космеди (мова І. Франка) [Космеда 2006], М. Степаненка [Степаненко 2008], Н. Сологуб (мовний світ Я. Славутича) [Сологуб 1999] та інших. Певним дискурсивним і лексикографічним узагальненням наукових напрацювань у річищі національної лінгвостилістики стало видання Інституту української мови НАН України «Українська лінгвостилістика XX — початку XXI ст.: система понять і бібліографічні джерела» за редакцією С. Єрмоленко (2007), де презентовано розгорнутий коментар Г. Сюти щодо розвитку й сучасного стану вітчизняної лінгвопоетики [Укр. лінгвостилістика 2007: 114–203]. Автор піддає ретельному аналізові набутий досвід наукових досліджень мови української поезії, окреслює їх основні часові періоди, описує категоріально-понятєвий інструментарій вивчення художньомовного простору.

Аналізуючи сучасний стан українських лінгвостилістичних досліджень, які корелюють із лінгвопоетикою, С. Єрмоленко акцентує їх різноплановість, що залежить саме від прийнятої автором концепції та напрямків пошуку [Єрмоленко 2005: 120–121]. Наприклад, мова творів Т. Шевченка, коментує дослідниця, вивчалася як із традиційних позицій (питання взаємодії літературної мови та її загальнонародної основи, системні відношення в лексиці та ін.) — студія В. Русанівського «У слові — вічність: Мова творів Т. Г. Шевченка [Русанівський а) 2002], так і з новітніх — методика апперцепційного декодування поетичного тексту, моделювання мовної картини світу митця — монографія А. Мойсієнка «Слово в апперцепційній системі поетичного тексту: Декодування Шевченкового вірша» [Мойсієнко 2006]. У річищі етнолінгвістичного погляду на мовну картину світу поета виконані мовознавчі праці Н. Слухай, у яких художній ідіолект Шевченка розглядається як система етноміфологем [Слухай 1996]. Цікавими щодо дослідницького ракурсу є розвідки Л. Шевченко про символічну концептуалізацію Шевченкового світу, де мовна картина митця аналізується з позицій інтелектуальної еволюції української мови, а його світосприйняття тлумачиться як співмірність онтологічного, ментального й індивідуального в митецькій свідомості [Шевченко 2001; 2008].

Різнорівнево досліджується поетична мова Є. Маланюка: в аспекті вивчення його тропеїстичної системи (семантико-функціональний аналіз метафори) — праця О. Тищенко «Метафора Євгена Маланюка: Семантико-функціональний аспект» [Тищенко 2004], і в річищі нової лінгвістичної галузі — синергетики, що актуалізує різні аспекти організації тексту як певної системи (зокрема його мовно-рівневу системність) — монографія О. Семенець «Синергетика поетичного слова» [Семенець 2004], здійснена на мовному матеріалі поетичних текстів

Є. Маланюка. Тлумачення літературного тексту як цілісного організму, упорядкованої різнорівневої системи, що породжує складні художньо-естетичні смисли, дедалі набуває поширення в літературознавчому й лінгвістичному дискурсах. На думку вчених, усвідомлення механізму творення тексту як системи уможливить розуміння феномену художності як сутнісної, визначальної ознаки словесної творчості: «якщо художній твір є явищем спеціально організованим як для вираження художніх смислів, так і для емоційно-смислового впливу на читача, то, виявивши цю організацію, зрозумівши її, ми фактично дізнаємося, як твориться субстрат художності» [Клочек 1990: 7]. Врешті, збагнення буттєвих аспектів поетичної мовотворчості і є основним завданням естетичного й мовного вивчення художнього тексту, що також (як науковий аналіз естетичного явища) диференціюється відповідно до обраних методологічних і засадничих домінант.

У центрі сучасних гуманітарних знань, які так чи інакше інтегруються в кожному з окремих наукових контекстів, знаходиться людина-творець, що вочевидь підтверджує феномен інтелектуальної й креативної багатовимірності людини, реалізований у всіх сферах її буття. Актуальна лінгвопоетична практика дедалі глибше занурюється в проблеми творення людиною колективного й індивідуального художнього мовосвіту, у пошуки тих універсалій, які зумовлюють діалектику цього творення. Тож останнім часом активно розробляються теорії і концепції, які апелюють до мовної особистості як центра всієї мовної системи, її деміурга. Антропоцентричний підхід до вивчення різнорівневого мовного матеріалу, зокрема тексто-дискурсивного, «збуджує зацікавленість до ролі мови як суспільного явища в системі духовних цінностей етносу, до взаємовідношення народу — творця мови та власне мови як значною мірою творця її носія»,— зазначає В. Жайворонок [Жайворонок 2004: 23] і далі розгортає свою думку: «Адже не лише людина впливає на мову, а й мова великою мірою формує особистість. У свою чергу, формування самого етносу без мови також неможливе, бо остання є однією з ключових ознак нації» [там само]. Оскільки мова завжди спроектована на соціум з його культурно-історичним ресурсом, психоментальними та світоглядними домінантами, духовно-релігійними координатами, естетичним каноном, усталеними традиціями, етичним кодом нації чи етносу, то вияви цих екстралінгвальних факторів максимально реалізовані й репрезентовані в мові — текстах й загальнонаціональній дискурсивній практиці. Для більш форматного аналізу мовотворчого надбання лінгвопоетика синтезує теоретичні розробки різних галузей гуманітарного й точного знання, зокрема філософії, психології, логіки,

естетики, фольклористики, етнографії, культурології, герменевтики та інших, почасти маргінальних наук, що акцентують найтонші нюанси в науковій аналітиці художньомовної діяльності людини.

Крім того, сучасні дослідження поетичної мови апелюють не лише до різних наук, а й до різних методик, серед яких на сьогодні все більшої актуальності набуває загальна текстово-інтерпретаційна методика, що активізувала себе в умовах постмодерної свідомості з її неоднозначністю, стихійністю, волюнтаризмом, демократичністю, контрастами. Ця наукова технологія доводить свою дослідницьку продуктивність тим, що дає простір для індивідуальної аналітичної інтерпретації формально-змістових параметрів поетичного тексту, не обмежуючи вченого у виборі тієї чи іншої інтенціональної домінанти чи пошукової векторності, оскільки не «ґрунтується на єдиному, прийнятому всіма фахівцями понятєво-термінологічному апараті й не формує чіткої скоординованої системи прийомів, методів й етапів» [Ревуцкий 1998: 6].

Зазначена методика уможливлює застосування численних, опробованих попередніми практиками, прийомів, серед яких важливими залишаються *контекстологічний аналіз*, який передбачає вивчення мовних одиниць як структурно-смислових складників тексту і дискурсу в цілому, актуалізуючи ієрархію *слово — текст — дискурс* («побудова тексту перебуває в прямій залежності від смислового змісту будь-якого масштабу і доволі жорсткої системи безперервного контексту, у межах якого здійснюється виклад тієї чи іншої теми, іншими словами, у межах якого розвивається дискурс» [Колшанский 1980: 65]); *компонентний аналіз*, спрямований «на вияв семної структури слів, формування нових лексико-семантичних варіантів, аналіз динаміки структури значення слова в поетичному контексті» [Казимир 2007: 45]; *дистрибутивний аналіз*, спрямований на вияв функціональних ресурсів мовного оточення лексичних одиниць у контексті [Языкознание 1998: 137]. Обрана методологія дослідження поетичної мови як лінгвістичного об'єкта, детермінована пошуковими інтенціями науковця, зумовлює й векторність тих завдань, які він ставить перед собою.

Акцентувати увагу на взаємодії мовно-змістових параметрів художнього тексту з ментальним лексиконом нації й діалектом окремого мовця — автора, творця тексту допомагає в синхронних лінгвопоетичних дослідженнях сучасна семасіологія, яка аналізує проблеми типології значень та семантичної структури мовних одиниць, теорії метафори та символу, інтерпретації значення як трансформованої форми колективної людської діяльності [Селіванова 1999: 9].

У царині українських лінгвопоетичних та лінгвостилістичних досліджень останнього десятиліття пошукової ваги зазнають питання

семантики поетичного слова та його лексико-смислових інтерпретацій у форматі різних естетичних напрямків та часових координат (дисертаційні роботи Т. Берест, О. Жижоми, Т. Ковальової, І. Коломієць, Н. Мех, О. Рудь, О. Тупиці, І. Хлистун, М. Шевченко та ін.); тропеїстичного моделювання художнього текстосвіту (роботи Л. Андрієнко, Т. Єщенко, Т. Кіс, Л. Шутової та ін.). Для більш результативного вивчення вербальних рівнів творення національної поетичної картини дослідниками залучаються праці з філософії, культурології, естетики, фольклористики.

Вивчення лінгвостилістичних особливостей поетичного доробку окремих митців не полишає актуальності через оновлення науково-пошукової парадигми дослідження художньої творчості як вияву численних ресурсів креативної діяльності людини та специфічної (індивідуально-авторської) художньо-естетичної концептуалізації світу (дисертації Г. Бикової, І. Богданової, К. Буркут, Л. Гливінської, І. Дишлюк, Л. Зіневич, О. Малахової, Л. Оліфіренко, Л. Петрової, Л. Селіверствової, Т. Скорбач, О. Степанюк, О. Таран, В. Філінюк, О. Черевченко, Л. Шулінової, С. Шуляк та ін.).

Лінгвопоетика, спираючись на засади теорії картини світу, прагне з'ясувати кореляцію вербальних засобів творення художнього світу письменника з його загальним концептуальним комплексом (системою різнорівневих картин світу: загальнокультурною, інтелектуальною, релігійно-духовною) та психічними основами (психологічний архетип, темперамент тощо). Такі наукові тенденції і напрямки простежуємо в лінгвопоетичних та лінгвоконцептуальних дослідженнях мовної картини світу багатьох українських митців слова, зокрема Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, О. Олеся, В. Самійленка, М. Семенка, Л. Костенко, В. Стуса, І. Драча, Д. Павличка, М. Вінграновського, представників діаспорної поезії — Є. Маланюка, Яра Славутича, Е. Андієвської, сучасників — Ю. Андруховича, О. Забужко, С. Жадана та багатьох інших. Проблема психологічних засад поетичної творчості наскрізно співвідноситься з питаннями рецепції тексту, його прагматики, детермінованої як екстра-, так й інтралінгвальними чинниками.

Ця наукова векторність у загальній та лінгвопоетиці активізувалася в ІІ пол. ХХ століття, що зумовилося посиленням уваги дослідників до механізмів породження нових смислів тексту й слова (праці Ю. Архипова, Ю. Борєва, М. Дьяконова, В. Ізера, Г. Яуса та ін.). Основні ідеї рецептивної поетики були окреслені в студії Г. Клочека «Поетика і психологія» [Клочек 1990], який розвинув думки О. Потебні, І. Франка, Д. Овсянико-Куликовського, Р. Якобсона щодо психологічних аспектів поетичної мовотворчості в зрізі

її прагматики як вагомого фактора смислового декодування тексту (хоча обмежуватися лише даними психогії в дослідженнях поетики з позицій художньої рецепції тексту, на думку Клочека, не варто, адже ця площина вимагає комплексного підходу). Тож науково продуктивним у царині поетики і лінгвопоетики може бути синтез дослідницького інструментарію естетики, літературознавства, лінгвістики (прагмалінгвістика, психолінгвістика) й психології.

Виявленню особливостей ідіолекту поета та їх залежності від психічних основ митця, а також кореляцію цих аспектів із індивідуальною мовно-концептуальною картиною світу автора присвячено розвідку Л. Лисиченко та Т. Скорбач «Мовний образ простору і психологія поета» [Лисиченко 2001], що побудована на текстовому матеріалі поезій М. Семенка і В. Поліщука як представників українського авангарду перших десятиліть XX століття. Досліджуючи особливості мовно-поетичної картини світу поетів-модерністів, автори акцентують увагу на ролі художньо-естетичних засад футуризму у творенні оригінального поетичного мовосвіту, що в українському контексті поєднав національну традицію й загальноєвропейську естетично-світоглядну тенденцію. Взагалі епоха модерного мовомислення та його художньо-текстуальна реалізація активно цікавить сучасних лінгвістів, особливо з огляду на еволюційну спадковість дискурсу в парадигмі постмодерної художньої свідомості, яка витоками сягає філософських канонів модерного світовідчуття з його екзистенційністю, індивідуалістичністю та елітарністю.

Саме модерна естетика 10–30 років XX століття та її мовна реалізація в поетичному контексті стали об'єктом дослідницьких зацікавлень Л. Ставицької в праці «Естетика слова в українській поезії 10–30 рр. XX ст.» [Ставицька 2000], у якій широкоформатно презентовано як теорію питання — різноаспектність вивчення естетики слова у віршованій мові (лінгвопоетичні й лінгвософські засади концептуалізації естетики слова, категоріальні ознаки поетичної семантики, системно-функціональний та типологічний аналізи поетичної семантики та ін.), так і його дослідницьке розв'язання, у якому насамперед актуалізовані особливості поетичного моделювання світу в українській модерній поезії 10–30-х років. Авторка розгортає панораму розвитку українського поетичного слова залежно від стану національної художньої свідомості, що формувалася в складних і неоднозначних умовах зовнішнього світу (ідеологія, суспільно-політичне життя України цього періоду), і цілком переконливо зазначає: «Еволюція віршованої мови передбачає хронологічну наступність між лексично-образними системами, що знаменують певні етапи національної художньої свідомості і відповідно — типи образного слова

в поетичному контексті» [Ставицька 2000: 131]. Ознакою ж поетичного слововживання 10–20-х років дослідниця вважає «еволюцію семантично перевантаженого цільнооформленого слова-образу в напрямі до бінарної метафоричної словосполуки з наступним розкриттям потенції її семантично-структурного ускладнення», а віршову мову 30-х років визначає як «естетично збіднену» внаслідок директивної ідеологічної регламентації природного розвитку літератури [Ставицька 2000: 132]. Важливим резюмуванням цієї розвідки є виголошення основної передумови «появи мовно-естетичної цінності в ідіостилі поета», якою «є його власна сформована підсистема, однотипна з підсистемою віршової мови, у надрах якої зароджується й еволюціонує образна знахідка» [Ставицька 2000: 133].

Ця теза вповні корелює із засадами діяльнісно-антропоцентричного підходу до вивчення семантики слова, який спрямовує сучасні дослідження на встановлення зв'язку глибин значення з культурно-історичним буттям народу, його психологічним та соціальним існуванням. Знаковою в цьому дослідницькому форматі є вже згадувана праця А. Мойсієнка «Слово в апперцепційній системі поетичного тексту: Декодування Шевченкового вірша», у якій автор, аналізуючи досвід Кобзаревого слова з погляду аперцепційного сприймання, доводить безперечну пріоритетність такої рецепції в пізнанні мовно-образної картини світу поетичного ідіолекту, оскільки «апперцепційна система поетичного тексту характеризується багаторівневим відношенням між фактами, що перебувають у корелятивному зв'язку *першочергово освоєне в контексті — сприйняте на основі попереднього*, де попереднє стає певним досвідом реципієнта щодо другого і маніфестується при декодуванні художньої структури» [Мойсієнко 2006: 258]. Слово ж, «виконуючи смислову, емоційну функцію актуалізації, динамізації в поетичному тексті, стає для реципієнта своєрідним досвідом, який радіально розширюється і коригується у зв'язку з іншими компонентами художньої структури» [там само]. Індивідуально-авторська сутність поетичного ідіолекту в його апперцепційному сприйманні при декодуванні вірша постає як у національному, так і загальнолюдському аспектах мовно-естетичного пізнання світу.

Вивчаючи конкретний мовний матеріал, задіяний у фольклорних та літературних текстах, сучасні лінгвісти прагнуть вийти на ментальні універсалії творення мовної картини світу у форматі національної художньо-літературної практики, яка оптимально відбиває світоглядні, духовні й естетичні вподобання українців. На цьому доречно наголошує у своїй статті «Українське художнє слово як ознака духовності народу» С. Я. Єрмоленко, зазначаючи, що «національно-мовну самоідентифікацію українців засвідчують саме

писемні пам'ятки, ті літературні твори, у яких концепти національної культури виступають у виразній вербальній формі» [Єрмоленко 2004: 2]. Ця думка українського мовознавця корелює із міркуваннями Ю. Степанова, який особливо значущими вважає саме концепти історико-культурної свідомості народу через їхній безпосередній зв'язок із суто національними традиціями етносу [Степанов 1997: 9]. Характеризуючи концептуально-мовне тло художнього тексту, О. Черевченко наголошує, що саме національна мова і національне світосприйняття є підґрунтям формування індивідуального стилю митця, витоками його художньої (естетичної) картини світу, наділеної етноментальними й етнокультурними характеристиками [Черевченко 2008: 335]. Тож логічним і виваженим бачиться погляд українських лінгвістів на поетику художнього тексту як засіб словесно-образної маніфестації важливих національних культурно-духовних та буттєвих пріоритетів (до того ж ця точка зору в нашому ментальному просторі має історичне існування).

Систематизуючи набутий досвід лінгвопоетичних досліджень у царині українського мовознавства, можемо узагальнити ті аспекти, що актуалізуються в сучасних розвідках з вивчення поетичної мови та ідіостильових особливостей творення художнього контексту, мовної картини світу окремого митця й лінгвопоетичних характеристик дискурсу в цілому. Лінгвопоетичні дослідження художньої мови українських митців слова (як у діахронії, так і синхронії) здійснюються з огляду на провідні наукові підходи — антропоцентризм, психологізм, функціональний напрям, когнітивне вивчення мови тощо. Важливим на сьогодні є розуміння всіх факторів творення художньої МКС, серед яких вагоме місце посідає й естетична програма дискурсу, що визначає пріоритетність буттєвих цінностей, декларованих митцем, і формує відповідний мовний ландшафт тексту, з усією специфікою його лексико-семантичної, граматичної та стилістичної організації.

1.2. Психологічні аспекти поетичної мовотворчості

1.2.1. Поетична мовотворчість як діяльність духу

Прагнення людини пізнати природу поетичної творчості як акту естетичного освоєння світу сягає своїми витоками в часи найдавнішого осмислення буттєвих площин людського існування, серед яких мистецтву належить окреме місце. Словесна творчість як один із мистецьких феноменів реалізує специфічність інтелектуально-креативних потенцій людького мислення, здатного реагувати на дійсність не лише раціонально, а й емоційно. Поетична мова як унікальна форма естетичного пізнання й естетичного відтворення

дійсності протягом усієї еволюції наукового дискурсу не втрачала дослідницької актуальності через власну генетику й феноменальність. Різноаспектність природної сутності й, погодьмося, певна невизначеність (попри всю давність історії питання) онтології образної мови в її походженні (раціональна діяльність духу чи вияв божественного натхнення) та функціонуванні зумовили позачасову продуктивність наукового вивчення цього специфічного виду вербально-художньої комунікації на всіх рівнях: філософсько-естетичному, психологічному, лінгвістичному, когнітивному. На сьогодні внаслідок актуалізації когнітивних підходів до вивчення мистецтва і мови, а також під впливом постмодерної світоглядної парадигми з її максимальною реалізацію інтелектуально-креативного мислення проблема психологічної сутності поетичної мовотворчості знову постає в центрі уваги науковців, продукуючи новітні погляди на цілком хрестоматійне питання.

Тож поданий параграф є черговою спробою осмислити природу поетичної мовотворчості як діяльності людського духу (психологічний аспект), репрезентуючи картину наукової інтерпретації цього питання в діахронії (погляди Платона, Арістотеля, Лейбніца, Канта, Гумбольдта, Потебні, Франка, Юнга, Овсянико-Куликовського, Виготського, Жирмунського, Леонтьєва та ін.) й окреслюючи вектори можливих пошукових перспектив у теоретичному опрацюванні поданої проблеми. Врешті, як зазначив свого часу К. Юнг, «усі психічні струмені у свідомості можуть бути пояснені причинно, але творчі первні, що кореняться в безмежності підсвідомого, назавжди закриті для людського пізнання» [Юнг 2002: 121]. Вони даватимуть змогу описати їхні прояви, здогадуватися про них, але неможливо вловити їхню суть. Тож, констатує вчений, «теорія мистецтва (зокрема поетичного) і психологія цілком закономірно потребуватимуть підтримки одна одної, і їхні принципи не будуть взаємно знищуватися» при вивченні феномену творчості як діяльності людського духу [там само].

Визначення В. Гумбольдтом онтологічної сутності мови як діяльності (energia), постійно оновлюваної роботи духу, буття якого «взагалі може усвідомлюватися лише в діяльності і як діяльність» [Гумбольдт 1984: 70], уможливило проведення аналогії між діяльністю і розвитком мови («Прийнявши дух у розумінні свідомої і розумової діяльності, яка передбачає творення понять лише за допомогою слів, ми побачимо, що дух без мови неможливий, тому що сам утворюється за допомогою мови і мова є в ньому перша за часом подія. Ми можемо навіть визнати мову самостійною щодо духу, звичайно, лише в тому сенсі, у якому дух як вища пізнавальна діяльність самостійний щодо інших душевних явищ» [Потебня 1993: 38]), а також між

діяльністю і мистецтвом. Робота духу (читай: думка людини) є, за О. Потебнею, тим посередником, що реалізує зв'язок між мистецтвом і природою, яка в найзагальнішому сенсі цього слова є предметом мистецтва. На думку Потебні, Гумбольдт, вважаючи вихідною точкою мистецтва дійсність як сукупність безпосередніх вражень, позбавлених ще будь-якої обробки, мав всі підстави сказати, що «царство фантазії» (тобто творча діяльність душі) цілком протилежне «царству дійсності», отже природі [Потебня 1993: 132].

При всій протилежності цих понять є те спільне, що зближує їх,— мисленнєва діяльність людини (дух), завдяки якій відбувається творче перевтілення дійсності (предметного світу) в конкретно-чуттєві образи: «Між твором мистецтва і природою стоїть думка людини; тільки за цією умовою мистецтво може бути творчістю» [Потебня 1993: 132]. Розуміючи *мислення* як здатність людини до розумової *діяльності*, що полягає в оперуванні конкретними, абстрактними, узагальненими або чуттєвими уявленнями [ВТС СУМ 2005: 668], а *творчість* як *діяльність* людини, що спрямована на створення духовних і матеріальних цінностей [ВТС СУМ 2005: 1435], маємо смислову точку перетину цих понять — *діяльність розуму* (духу), яка й детермінує акт мислення й акт творчості людини. Кінцева мета розумових і творчих зусиль людини полягає, за Гумбольдтом, у тому, щоб «перенести в країну ідей всю природу, тобто зрівняти за обсягом зміст свого досвіду зі світом: поєднати цю величезну масу фрагментарних явищ у нерозривну єдність й організовану цілісність... Участь мистецтва в цій роботі доводить, що воно належить не тим механічним заняттям, за допомогою яких ми лише готуємося до свого справжнього призначення, а тим найвищим, посередництвом яких ми його (призначення) безпосередньо виконуємо» [цитуємо за: Потебня 1993: 132].

За існуючими в прадавні часи уявленнями, поезія (поетична творчість) була наслідком божественного натхнення (*inspiratio*), яке надходило на людину з волі вищих сил, а поет сприймався як знаряддя цієї місії. Антична естетика відкоригувала такі уявлення відповідно до своїх візій природи поетичного мистецтва, протиставляючи божественне натхнення мисленнєвій, свідомій діяльності духу. Досліджуючи генезу художнього мовомислення в античній культурі, І. Франко так коментує розбіжність у тлумаченні давніми мислителями природи міфопоетичного: Платон і Демокрит розуміли творення первісної поезії (найдавніші міфи) як природний порив, певне божевілля, без участі свідомості. Пізніше ж ці міфи зазнали деякої естетичної (літературної) обробки (Гомер, Гесіод), що було результатом вже іншої діяльності — мисленнєвої, раціональної, яка й стала вважатися основною

силою у творенні мистецтва. Відповідно до цих поглядів, Арістотель розумів поезію як свідоме перетворення міфів, отже, як «артистичну техніку без властивої творчості» [Франко 1969: 82–84].

Кореляція між мисленням і творчістю так чи інакше апелює до розуміння творчого характеру мислення. Свого часу ця ідея набула наукового поширення в працях Лейбніца на противагу концепціям Дж. Локка, який ототожнював акт мислення з актом чуттєвого сприймання людиною світу. Лейбніц наголошував на спроможності людини творчо відображувати дійсність саме завдяки своїй мисленнєвій діяльності: «Ми подібні у зменшеному вигляді до божества — завдяки нашому розумінню світового порядку і завдяки нашій здібності самим надавати лад речам, що перебувають у межах наших спроможностей, подібно до того, як Бог надає лад світові» [Лейбниц 1984: 379]. Лейбніц виголосив концептуальну роль творчої особистості в прогресивній еволюції суспільства, вивівши художню свідомість і творче мислення людини на найвищі щаблі її духовного потенціалу (філософ ототожнював Всесвіт із творчим розумом людини, котра спроможна віддзеркалювати, копіювати довкілля в силу своєї спільної із Всесвітом природи, яка створюється єдиною Верховною Істотою і втілює одні й ті самі феномени [Лейбниц 1984: 275]). У цьому Лейбніц наслідує філософію майже всіх давніх цивілізацій, які розуміли земне існуваня людини як відображення вічного, космічного буття, тому людські буттєві площини тотожні аналогічним площинам Всесвіту, який є взірцем гармонії, досконалості, порядку і краси.

Ідеї Лейбніца були підхоплені Кантом й актуалізувалися в його вченні про творчий характер свідомості, що, у свою чергу зумовило інтенційну векторність всієї філософської та естетичної думки доби романтизму на зламі XVIII–XIX століть [Шалагінов 2002: 13]. До цієї естетичної революції долучилося літературне спрямування «Sturm und Drang» (Клінгер, Гете, Шиллер та ін.), представники якого декларували свободу і виступали проти тиранії абсолютизму, виголошуючи рушійною силою мистецтва творчу індивідуальність, а процес творення розуміли як певний стан натхнення, активну діяльність духовних поривів.

Гумбольдт як представник романтичного світогляду, втілював ідею творчої індивідуальності як провідної мистецької сили у своїх мовознавчих студіях, наголошуючи при цьому на свідомій мисленнєвій роботі митця: «Художник, відтворюючи предмет у своїй уяві, прибирає всяку рису, зумовлену випадковістю, кожну робить залежною тільки від іншої, а все — тільки від нього самого... Якщо ж йому вдається, то врешті у нього виходять самі образи невикривленої

мінливими обставинами природи» [цитуємо за: Потебня 1993: 133]. При цьому вчений усвідомлював суб'єктивність створених художником образів, розуміючи, що природа може бути прекрасною лише настільки, наскільки фантазія автора уявляє її прекрасною (ця позиція Гумбольдта корелює із суб'єктивно-об'єктивною концепцією прекрасного, за якою естетичне виникає завдяки єднанню рис дійсності і людського духу: прекрасне є результатом співвіднесення властивостей життя з людиною як мірилом краси (Арістотель), або з її практичними потребами (Сократ), або з нашими уявленнями про красу (Чернишевський) [Борев 1997, т. 1: 71].

Образ предмета за певних обставин трансформується в поняття (вищу форму думки), і ця трансформація уможливлюється через посередництво слова, що об'єктивує зовнішні враження людини, яка завжди прагне об'єктивного пізнання світу. І в цьому пізнанні міф, матеріалізований словом (мистецтво), став підґрунтям науки, яка оперує поняттями [Потебня 1993: 121]. Розуміючи мистецтво як пізнання («Поезія ...є перш за все наявний спосіб мислення і пізнання» [Потебня 1993: 97]), тобто вбачаючи в цих процесах однаковий вияв мовомисленнєвих потенцій людини (її духовну діяльність), Потебня проводить аналогію між словом і поезією як аналогічними продуктами роботи людського духу. У слові ми розрізнюємо три основних елементи: перший — зовнішня (звукова) форма; другий — образ, або внутрішня форма; третій — значення, або зміст [Потебня 1993: 128]. Ці ж стихії, говорить Потебня, знаходимо й у творі мистецтва: «зміст (або ідея), який відповідає чуттєвому образові та розвиненому з нього поняттю; внутрішня форма, образ, який показує на цей зміст, що відповідає уявленню..; і, нарешті, зовнішня форма, у якій об'єктивується художній образ» [там само]. Так, як у творі мистецтва все є продуктом мисленнєвої діяльності людини (фантазія, асоціації, уявлення), у мові все — і звук, і слово — також пройняте думкою, отже, є наслідком роботи духу. Таким чином, психологічні процеси творення і сприймання художнього тексту збігаються із аналогічними процесами при творенні і рецепіюванні окремого слова.

Ідея аналогії між словом і художнім твором на підставі наявності в них однакових елементів (зовнішньої форми, внутрішньої, змісту), зумовлених специфікою схожої духовної діяльності щодо творення слова і художнього твору, продукована Потебнею, знайшла підтримку в думках і наукових передбаченнях послідовників.

Досліджуючи психологічні аспекти мистецтва і розвиваючи концепції О. Потебні, Л. Виготський зазначав, що механізм психологічних процесів, які відповідають витворам мистецтва, «окреслюється із цих аналогій, причому виявляється, що символічність чи образність

слова дорівнює його поетичності, і таким чином підґрунтям художнього переживання стає образність, а загальним його характером — звичайні властивості інтелектуального і пізнавального процесу» [Выготский 1998: 38]. Тож, резюмує вчений, поезія чи мистецтво взагалі є таким способом мислення, який «врешті призводить до того ж, до чого призводить і наукове пізнання, але іншим шляхом. Мистецтво відрізняється від науки лише своїм методом, тобто способом переживання, отже психологічно» [там само].

Проблеми психологічних основ мистецтва цікавили І. Франка, який розглядав мислення і творчість як духовну діяльність людини, що полягає «на двох прикметах психічного устрою: на можливості репродукції вражень, які колись безпосередньо торкали наші змисли і тепер є тільки психічними копіями та ідеями, і на другій прикметі того устрою, що одна така репродукована ідея викликає за собою іншу, цілі ряди інших ідей... і так без кінця. Чим ясніше і докладніше репродукуються ідеї в людській душі, тим ясніше мислення; чим більші і різнородніші ряди ідей повстають за даним імпульсом, тим багатше духовне життя. Ясність і чіткість репродукованих ідей — се перша основа наукової здібності; багатство і різнородність їх — головна прикмета поетичної фантазії» [Франко 1969: 97]. Ця теза виводить на міркування щодо природи асоціацій як наслідку духовної, зокрема творчої роботи особистості.

Пріоритетність мисленнєвої діяльності (раціонального начала) у творчому процесі акцентує Д. Овсянико-Куликовський, наголошуючи виключно на інтелектуальній природі мистецтва (мистецтво — продукт і робота думки [Овсянико-Куликовський 1895: 63]) та його сприймання («процес сприймання образного мистецтва є процес розумовий, інтелектуальний» [Овсянико-Куликовський 1923: 10]). Переживання, емоції, почуття вчений вважає вторинним, побічним, а те, що мистецтво супроводжується важливим для художника і для реципієнта хвилюванням душі, пояснюється як випадковість, що не закладена в природі мистецтва [Овсянико-Куликовський 1895: 36]. Однак у такому раціоналізмові Д. Овсянико-Куликовський опозиціонує собі ж, говорячи про вплив ліричних творів на нашу свідомість і акцентуючи в цьому процесі саме перцептивну реакцію: «Твори ліричні... збуджують особливого роду ритмічну емоцію, якій ми дамо назву «ліричної емоції». Це — почуття зачарування, захоплення, що виникають у нашій душі під впливом гармонійного ритму думок, почуттів, настрою, слів, фраз, поєднаних в єдине ціле, нерозкладне й компактне» [Овсянико-Куликовський 1923:10]. Цікавим з погляду протиріччя між *ratio* та *emotio* видається коментар Д. Овсянико-Куликовського щодо критичного аналізу поетичного тексту (раціональ-

ний намір збагнути смисл твору), який «подавить перші проблески емоції і знищить увесь ефект ліричного сприймання» [Овсянико-Куликовський 1923: 10]. Виходячи із цього, мусимо усвідомлювати, що вчений усе ж розумів специфічність лірики як особливого виду творчості, психологічно відміннного від епосу. І сутність цього виду словесного мистецтва не може бути вповні ідентичною процесам раціонального пізнання світу, оскільки лірику вирізняє не стільки робота духу (думки), скільки емоція як форма переживання, яка докорінно різниться від емоцій, що виникають, скажімо, у процесі наукового пізнання світу (навіть наукової творчості).

Доказом цього розуміння можна вважати маніфестацію Д. Овсянико-Куликовським специфічних властивостей лірики, зокрема того, що вона актуалізує не мисленнєву діяльність, а почуття: «Психологія лірики характеризується особливими ознаками, якими вона докорінно різниться від психології інших видів творчості; ...характерні психологічні ознаки лірики повинні бути визнані вічними: вони виявляються вже в найдавнішому, доступному вивченню фазисі ліризму, проходять крізь усю його історію, і всі зміни, під вплив яких вони потрапляють у процесі еволюції, не тільки не порушують їх психологічної природи, а лише сприяють її зміцненню і повноті її втілення» [Овсянико-Куликовський 1909: 65]. Очевидним є те, що специфічною ознакою поетичного твору вчений уважав його здатність викликати не тільки (і не стільки) роботу думки, а й роботу почуттів. У цьому випадку ми говоримо про сприймання поезії, яке дійсно актуалізує рівні емоційної сфери, оскільки пов'язане з переживаннями людини. Творення ж поезії має інші психологічні домінанти, зумовлені насамперед матеріалом, з якого твориться поетичний контекст,— словом та його природою і сутністю.

З огляду на це слушним видається міркування В. Жирмунського: «Матеріалом поезії є не образи і не емоції, а слово» [Жирмунский 1928: 130], і далі: «Викликані словом чуттєві образи можуть і не бути, принаймні вони будуть лише суб'єктивним додатком... до смислу слів, що сприймаються... На цих образах побудувати мистецтво неможливо: мистецтво вимагає закінченості й точності і тому не може бути віддане свавіллю уяви читача: не читач, а поет створює витвір мистецтва» [Жирмунский 1928: 131].

Слово, хоч і різниться своєю суттю від образу, все ж генетично містить внутрішню образну інтенцію, детерміновану конкретно-чуттєвою природою предметного світу та асоціативно-образними ресурсами, що активізуються у свідомості людини при рецепіюванні слова з денотативною семантикою. Свого часу Гумбольдт висловив думку, що поетичне слово «схоплює дійсність в її чуттєвому вигляді,

сприймає її зовнішні та внутрішні прояви, але не вдається до її витоків або причин, а швидше, навмисно відкидає цю її буттєвість» [Гумбольдт 1984: 183]. Тож, робота духу, втілена в естетичних інтенціях автора поетичного твору (тобто, його мисленнєва діяльність), сполучає силою фантазії чуттєві явища об'єктивного світу і перетворює їх у картини художнього цілого [там само].

Мова в такому випадку є не лише засобом відтворення цих картин і трансляції авторського задуму, вона, на думку Е. Сепіра,— «прихований покров, що огортає наш дух і надає певної форми всякому його символічному вираженню». Якщо ж це вираження набуває надзвичайної міри багатозначності, ми називаємо його мистецтвом, літературою, поезією [Сепир 1993: 195].

Психологія поезії завдяки самому феномену поетичної творчості є надто складним мисленнєвим і креативним процесом, який тлумачиться по-різному — від раціонального конструювання поетичного тексту (тобто поетичної мови) з численних художніх прийомів (формалісти, структуралісти) до розуміння поезії як вияву підсвідомого (Ж. Лакан, Р. Барт, Ж. Дерріда), де поет залежить від «надіндивідуальних механізмів культури, зокрема мови, що діють у сфері підсвідомого й зумовлюють структуру твору безвідносно до задуму і смислу» [Лисиченко 2002: 95]. Точкою перетину цих протилежних положень є розуміння поезії як діяльності (раціональної чи підсвідомої), яка здійснюється людиною як суб'єктом діяльності [Лихвар 2007: 101]. У цьому сенсі мистецтво, зокрема мистецтво слова (поезія) завжди суб'єктивне, оскільки воно, відрізняючись від природної дійсності (об'єктивної реальності), має суб'єктивне джерело творення. Згадаймо думки Гумбольдта про те, що мова (як діяльність і як продукт діяльності) цілком залежить від підсвідомої енергії, яка призводить до дії людську індивідуальність, а діяльність мовної свідомості у свою чергу залежить від енергії її індивідуального впливу на звук та його втілення в живому вираженні думки в усіх найтонших відтінках. Ця ж енергія, наголошував учений, не може бути завжди однаковою, не може виявляти рівну інтенсивність і живість [Гумбольдт 1985: 349–350].

Суб'єктивність інтелектуально-творчої діяльності людини, зокрема акту поетичного творення, детермінується й психічними основами індивідума, генетично закладеними в структурі його натури, характеру, темпераменту (те, що визначається як психологічний тип особистості). К. Юнг, розробляючи теорію психологічних архетипів, акцентував серед них два — екстравертивний та інтровертивний, основна відмінність між якими полягає в «рухові інтересу в напрямку до об'єкта в одному випадку і в рухові інтересу від об'єкта до суб'єкта

і до його власних психічних процесів у другому випадку» [Юнг 1982: 64]. Специфічність внутрішньої векторності людини так чи інакше оречевлюється в її мові, особливо поетичній, що більше, ніж мова логічно-раціональна, підвладна впливу підсвідомого, психічного. На вербальному рівні відмінності психологічних архетипів, на думку Л. Лисиченко, виявляються зокрема в характері лексичного матеріалу, частотності певних слів, які стають ключовими в мові поета, в особливостях мовно-стилістичних прийомів, у виборі предмета зображення і кола його номінацій з відповідним семантичним наповненням [Лисиченко 2002: 99–100]. Наприклад, в інтровертів переважає лексика із семантикою внутрішнього стану; відсутня деталізація ландшафту, репрезентованого крупними блоками; малочисельні назви рослин і квітів виступають засобом характеристики інших предметів чи явищ; серед кольорів переважають чорний і білий; у екстравертів епітети виражають зовнішню характеристику предметів, а в інтровертів є засобом емотивно-оцінних рефлексій [там само].

Вивчення індивідуальної мовної картини світу поетів (представників різних культур — Шевченка, Франка, Семенка, Пушкіна, Лермонтова, Байрона та ін.) з урахуванням їх психологічних характеристик дає цікаві наукові результати, що уможливлюють оптимальне розуміння генези поетичної творчості й феномену поетичної мови як щоразу іншої (індивідуальної) діяльності «духу» людини. Саме людина як творець власного художнього світу (текстосвіту) є носієм суб'єктивного в мистецтві, а естетична діяльність митця виступає способом самореалізації його сутнісних сил, психічних основ, здібностей, таланту, креативного потенціалу. У процесі художньо-творчої діяльності як фактору естетичного освоєння світу виробляються, кодуються і транслюються універсальні світоглядні принципи, ті буттєві орієнтири, які інтегрують, спрямовуючи в єдине русло, культуротворчу енергію людини.

Однак художньо-творча діяльність не обмежується лише творенням і кодуванням смислів (деміургія автора), так само виявляє творчі (асоціативно-образні, креативні тощо) потенції і реципієнт тексту, який, інтерпретуючи авторський задум, вибудовує свій власний текстосвіт, актуалізуючи ті сенси, що породжені його власною мисленнєвою діяльністю, інтелектом, уявленнями, фантазією. Т. Еліот зумовлює феномен множиності смислової інтерпретації поетичного тексту самим феноменом поетичної мови: «Читацька інтерпретація може радикально відрізнятися від авторської і водночас бути цілком слушною і навіть точнішою»,— розмірковує дослідник і далі розвиває думку: «Різні інтерпретації виявляються тільки частковими формулюваннями того самого; подібна багатозначність виникає, очевидно,

тому, що поетична мова виражає не менше, а більше, ніж мова звичайна [Еліот 2002: 99]. Саме поетична мова стає тим провокативним підґрунтям (вербально-знаковим кодом), яке й уможливлює творення неоднозначних сенсів. Важливим у цьому акті є, на думку В. Калашника, і духовна орієнтація творців смислів, закодованих у поетичному слові: «У поезії (її твореннi та сприйманні)... можна визначити вісь психологічної та духовної орієнтації. Якщо психологічна орієнтація,— зауважує мовознавець, — має загалом спонтанний характер і може належати до підсвідомого та вродженого, то орієнтація духовна передбачає свідому творчу активність, що вимагає від людини напруги й зусиль. Естетичне прочитання належного до поезії віршового тексту, розкодування його символічної мови є так само актом творчості, як і написання вірша» [Калашник 2003: 34].

Тож поетична мовотворчість визнається в парадигмі наукових досліджень діяльністю духу (духовної енергії) людини, реалізацією її інтелектуально-креативних потенцій, світоглядної та естетичної програми. Словесне мистецтво, ґрунтуючись на індивідуальній мовотворчості як вияві оригінального авторського мовомислення з проекцією на особистісну аксіологічну площину, усе ж акумулює й актуалізує у своєму художньому потенціалі загальнолюдські духовні пріоритети, які врешті й стають мірилом естетичної цінності твору. Підтвердження цієї думки знаходимо в К. Юнга (праця «Психологія і поезія»), який дав своє розуміння сутності мистецтва: «...суть твору мистецтва полягає не в тому, що вона, ця суть, позначена власними особливостями, ...а в тому, що вона піднімається високо над особистим і говорить від імені людського духу й серця всього людства» [Юнг 2002: 133].

1.2.2. Художня інтерпретація буття в поетичній мовотворчості

Мовна практика людини презентує її номінативний, комунікативний і художній досвід, останній з яких є продуктом образного уявлення людини про світ, його асоціативно-образною інтерпретацією. У центр художнього світовідбиття потрапляє буття людини (особистісне і соціальне), довкілля, чуттєво-емоційна сфера. Домінуючим у мотиваційному сенсі виступає контекст буття, який формує та проектує подальшу життєву практику людини, окреслює коло її ціннісних пріоритетів, детермінує емотивно-рецетивне тло, тобто найбільш адекватно мотивує гармонійне, повноцінне, усвідомлене існування особистості. Така різноаспектна місія буття стала головним чинником його широкого продукування у сферу духовності та мистецтва. Буття стає об'єктом художнього відтворення й аналізу,

матеріалізуючись у тексті, втілюючись у мові, тобто вербально презентуючи концептуальну картину світу митця.

Категорія буття стала епіцентром філософського осмислення з найдавніших часів існування людства та його перших спроб осягнути власну сутність у часопросторі реального та ідеального. Тож, вироблене філософською думкою визначення буття як існування апелює саме до цих двох площин реалізації сутності людського: до сфери буття реального та ідеального. Реальне буття вважають існуванням, ідеальне — сутністю. Реальне буття надає людям, речам, процесам, діям їх реальності, воно має часопросторовий характер, позначений неповторністю, індивідуальністю. Ідеальне буття (ідеї) — поза часом, дією, досвідом; воно не може бути фактом, воно вічне, незмінне [ФЭС 2005: 56–57]. Виходячи із цього, буття реальне властиве людям, речам, діям; буття ідеальне мають духовні цінності, ідеї, математичні та логічні поняття. Такий диференційований погляд на ландшафт буття окреслився з розвитком загальнофілософської думки, починаючи від Геракліта, Платона, Арістотеля, продукуючись у розвідках Спінози, Гердера, Канта, Гегеля, еволюціонуючи в пізніших вченнях Гайдеґґера, Ясперса, Сартра та багатьох інших.

Сучасна онтологія ідентифікує буття з різноманіттям сущого або із самим сущим у його властивостях сущого, залучаючи в цю сферу як реальне, так і ідеальне в існуванні людини. При цьому реальне трактується максимально широко: воно актуалізує реальність не лише матерії, але й духу, «намагаючись із цієї позиції визначити автономне буття духу та його активність щодо автономного буття решти світу» [ФЭС 2005: 318]. Попередній онтологічний вимір апелював до людини як кінцевої мети світобудови, а всі форми й зв'язки реального світу з усім його різноманіттям — як пристосовані до людини [там само]. Новітні підходи до розуміння буття реального та ідеального детерміновані сучасними тенденціями в осмисленні сутності людини, у її незбагненності як частини космосу, у якому енергія духу і матерія корелюють, взаємодіють.

Так чи інакше, буття пов'язане з існуванням людини та її ідей, які породжені розумом, інтелектом, фантазією Homo Sapiens, і які не можуть бути поза людиною, оскільки є продуктом її мисленнєвої діяльності. Питання лише в тому, що віднести до категорій «реального» та «ідеального» буття, як номінувати ці складові модуси буттєвого локусу, які акценти розставляти в часопросторовій парадигмі осмислення однієї з найскладніших філософських категорій. Власне, дискутивність цього питання та його апріорна невизначеність сформували увесь філософський дискурс у діахронії/синхронії, зумовили філософське підґрунтя художньо-естетичних практик відповідно

до особливостей їх національно-соціальної специфіки та духовної регламентації.

Продукуючи дискурс буття у формат культурно-мистецького простору, важливо наголосити на таких позиціях візіювання цієї категорії, як постійність/статичність — змінність/розвиток буття; істинність буття; тотожність (ідентифікація) буття; способи/форми/види буття. Ці аспекти, реалізуючись в інтелектуальній діяльності людини і суспільства, певним чином впливали на концептуальне вирішення засадничих проблем мистецтва, формували естетику творчості, позначившись на формально-змістових рівнях усіх мистецьких практик. Буття людини в його потрактуванні тією чи іншою філософською школою формувало адекватні цьому розумінню концепції художнього мислення, втілені у відповідних формах. Мистецтво, зокрема література як феномен діяльності людського духу, саме з розвитком вчення про буття почало усвідомлюватися в самодостатності свого духовного змісту, що акумулює найкращі думки про людину та її цінності.

Антична філософія розглядала Всесвіт як живий та одухотворений, у якому все, навіть речі та ідеї мають істинне, реальне буття (за Платоном), що знаходиться в постійному розвитку, становленні (Геракліт). Давньогрецьке світорозуміння відзначалося пластичністю й поєднувало «сприйняття світу не тільки як живого, мислячого суб'єкта, а і як такого, що вічно сам себе створює, причому в цей потужний потік самовідновлення включається однаково як жива, так і нежива природа, фізична і ментальна, тобто культура і все мистецтво» [Шалагінов 2002: 13]. Таке усвідомлення буттєвих основ усього сущого надихало давніх греків на піднесене мистецтво, у сталі форми якого вони вдихали енергію життя, гармонії, досконалості (цю настанову на досконалість перейняли пізніше й філософи Просвітництва: «У всьому, що належить до відчуття прекрасного й піднесеного, нам найкраще керуватися взірцями античності: у скульптурі, архітектурі, поезії й красномовстві, у моралі й державному устрої» [Кант 1996, т. 2: 87]).

Античні традиції розуміння сутності мистецтва та його буттєвих засад знайшли розвиток у філософських школах європейського просвітництва, започаткованого німецьким ідеалізмом, який задекларував духовну самодостатність мистецтва та його незаперечну роль у формуванні духовності як основи життєздатності світу в цілому, натякаючи навіть на можливу руйнацію світу, якщо зникне мистецтво. Осмислення статусу людини у вимірі світобудови і світовлаштування еволюційно вивершилося (у контексті філософських шукань часу і простору) до розуміння пріоритетності та найбільшої цінності саме людини як вінця творіння природи,— за Гердером, «дитини всіх

стихій і утворень, їх найкращої суті і водночас цвіту всього земного» [Herders Werke 1963: 23]. Людина візіюється філософом як невід'ємна частина природи, космосу, більше того, як їх тотожна частина, що перебуває в синкретичному взаємозв'язку із Всесвітом: «Міцність світобудови забезпечує основу мого буття, мого внутрішнього життя на віки вічні. Коли щось фізично єдине, тот чому б йому не мати духовної і моральної єдності?» [там само].

Вічність Всесвіту зумовлює, у свою чергу, вічність людини, але не як матерії, а як духу. Кант розуміє людину як самоцінну, автономну, активну істоту. Людина, за Кантом, суб'єкт духовної діяльності, який створює світ культури, вона — носій загальнозначущої свідомості, всезагального ідеального початку — духу, розуму [Кант 1996, т. 2: 67]. Дух, отже, суще як найвищий прояв буття належить вічності, тому мистецтво як духовна сутність є частиною вічних цінностей: як дух воно автономне, самодостатнє, універсальне (але як продукт людської діяльності за своєю генезою воно ніколи не може бути поза людиною, питання його самодостатності це лише питання його подальшого буття — існування в хронотопі).

Найвищим проявом духу, отже буття людини є *слово* як результат її духовної, розумової діяльності (з огляду на саме визначення людини як Homo Sapiens). Більше того, «людство живе в слові так само активно й реально, як і у світі речей» [Кожинов 1971: 322]. Ця теза В. Кожинова окреслює онтологічний, буттєвий статус слова і перегукується з відомою фразою М. Гайдеґґера: «Мова — це оселя буття людини». Висвітлюючи засади філософії мови, Гайдеґґер постулює: «Тільки мова вибудовує простір, у якому під загрозою є все буття, простір, у якому можна заблукати...»; «Завданням мови є показати і перехувати у творі суще як таке»; «Мова є знаряддям, яким людина володіє як і багатьма іншими, однак мова взагалі створює можливість самого перебування у відкритості сущого. Лише там, де є мова, є світ... І, своєю чергою, лише там, де є світ, є й історія. ...Завдяки мові людина має можливість бути історичною. Мова...є чимось, що окреслює найвищі можливості самої людської природи» [Гайдеґґер 2002: 252–253]. Мову ж поезії філософ уважає самим буттям, яке у свою чергу уможливлює звичайну мову: «саме поезія робить мову можливою... сутність мови слід розуміти, виходячи із сутності поезії», «...прамовою є поезія як становлення буття» [Гайдеґґер 2002: 357].

Буття поетичного твору, як і окремого слова, відбувається в площині раціонально-чуттєвої свідомості автора як транслятора думки й читача\слухача як реципієнта. При цьому їхні розумово-емоційні рефлексії щодо рецепійованого тексту (слова) можуть не збігатися, що генетично спровоковано феноменом смислової безмежності

внутрішньої форми, яка й зумовлює аналогічну семантичну потенцію образу. Тому важливим в акті рецепції твору є спільність буттєвого локусу автора й читача, з комплексом відповідних цінностей буття як репрезентантів сущого, що моделює сутність (така спільність найперше може існувати в межах одного етносу, однієї ментальності, одного об'єктивного духу). Мова у цьому випадку виконує роль не лише транслятора цих буттєвих пріоритетів, а й чинника сенсотворення у процесі моделювання картини світу (концептуально-мовної) кожним конкретним етносом, адже у різних мовах відбувається різне осмислення близьких чи тотожних фрагментів позамовної дійсності, отже й витворення різних моделей, різних бачень таких екстралінгвальних рівнів. «Кожна мова наче нашаровує на світ свою смислову «мережу», вбачає і вчуває в цьому світі «відблиски» і «відгомони» свого сенсотворення» [Кісь 2002: 103].

Буття людини в його етнопсихоментальній специфіці, у його цінностях (універсальних і локальних) вербально кодується у площині художньої творчості як виду мистецтва, як діяльності духу народу. Таке кодування, синхронне за часом віповідній раціональній і чуттєвій свідомості творців, несе потужну інформацію (уже в координатах діахронії) про буттєвий досвід етносу з початків його цивілізаційного розвитку й до новітнх часів, склавши підґрунтя апперцептивного тла сприймання і розуміння всього словесно-образного комплексу нації.

1.2.3. Поетична мовотворчість і самоактуалізація особистості

Хоча мова за своєю природою є колективним витвором, мистецтво слова, зокрема поезія безпосередньо пов'язане з виявом індивідуальних творчих потенцій особистості; навіть коли індивід «губиться в колективній творчості», відбиття його особистості залишає по собі слід згідно з «тією піддатливістю і гнучкістю, які властиві всім колективним творінням людського духу» [Сепир 1993: 203]. Індивідуальність митця-поета реалізується в його мові, що максимально (як засіб і матеріал) підготовлена до вираження різноманітних нюансів індивідуального світобачення та його образного відбиття в поетичному тексті: «Мову і дух як послідовні прояви життя душі ми можемо разом виводити з глибини індивідуальності, тобто з душі як начала, що творить ці явища й обумовлює їх своєю глибинною сутністю» [Потебня 1993: 38].

Здатність мислити образами відрізняє, на думку Д. Овсянико-Куликовського, творчу особистість, художника від звичайної людини, що мислить логічними категоріями: «Художник — це той із нас, хто ловить образи, подані в буденному мисленні, прагне затримати їх

і дати їм подальший розвиток. Художник — це той, хто цікавиться образами свого буденного мислення, і хто, говорячи і мислячи, не завжди лише переслідує найближчі, утилітарні, життєві цілі свєї мови-думки, але й насамперед дорожить самими образами, які побіжно випливають із його свідомості» [Овсянико-Куликовський 1909: 66]. У здатності індивіда продукувати у свідомості і фіксувати вербально образи й полягає словесна, зокрема поетична творчість.

Творчість генетично закладена в людині природою, вона виявляється в тенденції особистості актуалізувати себе, стати тим, що зумовлено її потенційними ресурсами. Крім цих факторів, творчість має потужну психологічну вагу: вона «є трансформуючою силою, здатною сприяти позитивній самооцінці і забезпечувати самопросування індивіда у своєму розвитку» [Роджерс 2000: 296]. Розвиваючись у процесі соціальної еволюції, набуваючи ознак Homo Socialis, людина, репрезентуючи космічне буття — власне суще, набувала ознак буття соціального, яке формувало її сутність, визначало форми суспільного існування в часі та просторі.

Софісти як представники філософської думки та ораторського мистецтва класичної Греції розглядали людину саме в контексті її соціокультурного буття, що репрезентує сферу реалізації суспільного «его» індивіда і площину творчого пізнання світу. Творчість мислилась як діяльність духу в процесі творення чогось нового, зокрема в мистецтві — образів, породжених фантазією, чуттєвим сприйманням довкілля. Сократ виокремлює дух (душу) як третю величину між світом ідей і світом речей, яка здатна творити свій власний світ — духовний простір. Дух вдосконалює життя, «одухотворюючи» тілесну діяльність людини, спонукаючи її до високих поривань, переживань, творчості (у сучасному тлумаченні творчості як акту також акцентується творення нового: творчість, за Н. Роджерс, є «здатність людини знаходити нові способи самовираження; це привнесення у життя чогось нового для індивіда. Творчість є наша сутність, наша життєвість» [Роджерс 2000: 296]).

Творча самореалізація розглядається психологами як одна з провідних рушійних сил розвиненої особистості, тому вона пов'язана з питаннями про походження та сутність творчого потенціалу людини, можливістю його втілення у творі мистецтва (Леонтьев Д. 1997: 156]. Проблема творчої самореалізації особистості, хоч і окреслювалася побіжно в працях Л. Виготського, Д. Овсянико-Куликовського, С. Рубінштейна (10–20 роки XX ст.), значної уваги вчених зазнала з середини XX років, при активному поширенні теорій гуманістичної психології (А. Маслоу, К. Роджерс, Е. Фромм, А. Леонтьєв, Д. Леонтьєв, Л. Коростильова та інші).

Звичайно, акцентуючи часовий проміжок активізації вчення про самореалізацію особистості, маємо на увазі формат психологічної науки та сучасні концепції щодо розробки цього питання. Однак прамотиви деяких ідей у зазначеній проблемі можна віднайти у філософіях Давнього світу. Давньогрецькими поетами і філософами була створена картина світу, яка передбачала конкретне місце, мету і призначення кожного предмета та істоти в Космосі. І від того, чи буде реалізоване призначення, залежав світопорядок. Тому кожен предмет і кожна людина повинні реалізуватися, виконати програму власного буття, зіграти свою роль у житті космосу як єдиного цілого [Вахромов 2005: 40].

Поняття самореалізації корелює з поняттям самоактуалізації, яка найбільш глибокого вивчення отримала в працях американського психолога Абрахама Маслоу. Ця проблема цікавить нас із того погляду, що самоактуалізація торкається сфер буття людини, більше того, його аксіологічних і ціннісних домінант, які так чи інакше маніфестуються поетичним контекстом і репрезентуються мовною картиною світу митця відповідно до продукованих ним художньо-естетичних засад.

Маслоу визначав самоактуалізацію як безперервну реалізацію «потенційних можливостей, здібностей і талантів, як здійснення своєї місії, поклику, долі, як найповніше пізнання і ...прийняття своєї первинної природи, як невтомне прагнення до єдності, інтеграції, або внутрішньої синергії особистості» [Маслоу 1997: 49]. Д. Леонтьєв вважає, що мотивом такої інтелектуально-творчої діяльності виступає прагнення індивіда продовжити своє буття як особистості, транслюючи власну індивідуальність через твори мистецтва, а також впливаючи на інших людей. При цьому мистецькі внески в культуру мають бути настільки вагомими, що сприятимуть розвиткові й збагаченню культурного потенціалу нації [Леонтьев Д. 1997: 167]. Вагомий для культури результат цієї індивідуальної діяльності і є, на думку вчених, головним критерієм самоактуалізації та самореалізації особистості, а самореалізація кожної конкретної особистості є, у свою чергу, частиною загального процесу обміну буттєвими силами між індивідами, без такого обміну людство зупинилося б у своєму еволюційному розвиткові.

Одним із центральних питань самоактуалізації в цілому є питання сенсу життя, ціннісних орієнтирів людини. В онтогенезі діалектика сенсу життя окреслюється векторністю від дифузної мрії до стійких життєвих позицій та ідеалів [Обуховский 1972]. Пізнання сенсу життя та його духовних пріоритетів є процесом становлення людини як особистості, тобто досягнення нею внутрішньої зрілості,

що врешті уможливлює актуалізацію у свідомості людини цінностей буття, які не просто усвідомлюються раціонально, а й переживаються емоційно. Історичний досвід людського існування виробив такі цінності, які уможливлюють вивищення індивіда над земним, життєвим, наближаючи його тим самим до найвищих, духовнних сфер буття, до усвідомлення сущого як квінтесенції сутності. Серед таких цінностей — істина (правда), краса, гармонія, досконаліть, добро, цілісність, життєвість (рух, процес, розвиток), упорядкованість, справедливість, воля (свобода) та ін. Зазначені цінності і є складовою самого визначення людської сутності (під цінністю розуміємо те, що люди визнають пріоритетним над усе, і до чого можна прагнути, ставитись із повагою, визнанням, пошаною) [Леонтьев Д. 2000: 149].

Цінність не є властивістю якоїсь однієї речі, вона — сутність й одночасно умова повноцінного буття об'єкта [ФЭС 2005: 507]. У межах людської спільноти цінності буття (Б-цінності) набувають універсального характеру, максимально актуалізуючись у культурному просторі, безпосередньо в мистецтві как вияві духовних і художньо-естетичних потенцій людини. Ця актуалізація спрямована на досягнення досконалості, краси, гармонії, пізнання істини, утвердження справедливості, тобто на здійснення тих пріоритетів, які формувалися протягом усього історичного й духовного розвитку людства, тому визнані гідними життя.

Основою буття людини, на думку древніх, була спроможність чуттєвого сприймання довкілля в усій повноті переживань та емоцій. Ідея апофеозу переживань в актуалізації творчих потенцій наскрізно проходить крізь осмислення духовного буття людини в континуумі філософської думки. Саме духовне буття є втіленням справжньої сутності людини (Гердер), а безпосередня ідея людини як сутності реалізувалася в контексті ідеї її піднесених почуттів та переживань, що є втіленням духу (Бах, Клопшток); ці переживання стають частиною реальності, яка внаслідок такого злиття матерії і духу зближується із площинами вічного та сакрального (Лесінг). Такий метафізичний погляд на духовне буття людини детермінований законами взаємозв'язку всіх явищ у космічному універсумі, який об'єднує в цілісний комплекс буття як суще, природу в її сутностях, людину в її існуванні, Бога.

Отже, сутність буття виявляється в усіх його живих формах і в непорушній єдності з ними. При цьому, на думку Канта, визначальна роль у процесі пізнання світу відводиться почуттям, які матеріалізуються переживаннями, екзальтацією духу, що підноситься у мить емоційного екстазу до найвищих своїх проявів — натомість думка, яка неспроможна відчувати, не здатна до пізнання світу (Кант

«Критика чистого розуму»). Кант наслідує Спінозу в його розумінні синкретизму тіла й духу: «Чим більше якесь тіло здатне краще за інших до множини одночасних дій чи переживань, тим і душа його чутливіша за інші до одночасного сприйняття різноманітних речей», а отже, й до пізнання [Спиноза 1967: 414].

Переживання як феномен зумовлюють реальність буття, що полягає в емоційному проживанні тих цінностей, які визначають духовно-культурний і взагалі сутнісний статус людини. Реальне переживання-проживання краси, істини, добра, упорядкованості, справедливості (так звані плато-переживання [Леонтьев Д. 2000: 151]) дозволяють митцю створити витвір мистецтва, прикметний своєю гармонією, цілісністю, естетичною й художньою вагою, сповнений життєвого і духовного сенсу. Плато-переживання пов'язані з трансценденцією, що вводить людину в реальність буття і вмотивовує силу естетичного й емоційного катарсису [там само]. Сила естетичного переживання й емоційного проживання цінностей буття стає основою сили мистецького твору: «Якщо мистецтво породжене цілісним, глибоким, щирим, самобутнім почуттям, якщо воно живе, не турбуючись ні про що стороннє, ...воно назавжди залишиться живим» [Гете 1964: 78]. Таким чином відбувається самоактуалізація творчої особистості, що реалізувала себе у витворі мистецтва, зокрема в поезії.

Взагалі онтологічний статус поезії визначається буттям поетичного слова, яке актуалізує свою сутність у площині естетичного засвоєння світу людиною. «Онтологічна природа вербальної поезії, яку сприймає, розуміє й відчуває індивід,— слушно зауважує Л. Ставицька,— допомагає йому відчути справжню істину світу, красу, а відтак перебороти депресію, відчай, психічну деструкцію у профанному бутті». І далі: «Естетичне чуття, яке будить поетичне слово, до певної міри формує в людині своєрідний спектр бачення тієї невербальної поетичності, якою наповнений світ, що саме в такому спектрі бачення може стати цікавим і привабливим для індивіда, стомленого одноманітністю й недосконалістю буття. Побачити поетичне у звичайному бутті — це значить полюбити буття, побачити приховану принаду живої й неживої природи» [Ставицька 2000: 14–15].

Тож поетична творчість є насамперед самоактуалізацією митця, який відповідно до своїх етноментальних характеристик, психологічних основ, креативності мислення та буттєвих пріоритетів вибудовує текстосвіт, формуючи його ідейно-смислові та мовно-естетичні домінанти за законами власного переживання Б-цінностей та їх особистісного й суспільного рейтингу. Мова як засіб матеріалізації трансцендентного у творення тексту кодує цінності буття, робить їх семантично прозорими і рецептивно доступними. Кожна естетична

програма має свою парадигму буттєвих пріоритетів, у яких актуалізовані ті Б-цінності, що визначають світоглядний і культурно-історичний формат епохи (або конкретного часопростору) й сприяють духовній та культурній еволюції етносу, нації, людства, уможливлюючи діалектику цієї еволюції.

Наприклад, доба давнього язичницького світогляду східних слов'ян, зокрема українців, відбита у фольклорних джерелах, позначилася актуалізацією таких буттєвих цінностей: життєвість, упорядкованість, краса, гармонія; доба романтизму акцентувала насамперед волю, незалежність (особистісну й державну), а також вперше маніфестувала національну ідею як безперечну Б-цінність; подальші естетичні практики відповідно до векторів філософського осмислення буття актуалізують його пріоритети в синхронному поетичному макроконтексті та мовній картині світу (загальній та індивідуальній). Саме мова декодує й унаочнює парадигму буттєвих цінностей епохи і митця в площині лексичного оформлення тексту, виявляючи ті мовні одиниці, які прозоро маніфестують ідейно-інтенціональні рівні авторського задуму (так, *життєвість* як Б-цінність вербально репрезентується в народнопоетичному контексті численним комплексом дієслівних одиниць із семантикою руху, активної дії, життєвої процесуальності; *краса* лексично відтворена номенами естетично маркованих реалій, предметів, речей; пріоритет національної ідентичності в романтичному контексті матеріалізований українськими ономатами і т. ін.).

Отже, транслятором буттєвих цінностей є поетичний контекст, який актуалізує два суб'єкти — мову і творчу особистість поета. Аналізуючи під таким кутом твір поезії, Ю. Лазебник розглядає поетичну мову як автореалізацію мовної картини світу, а мову поета кваліфікує як породження егоцентризму поетичної свідомості [Лазебник 1992: 64]. Для мови поета провідною стає еврестична функція, тож ця мова є мовою сутностей, яка й уможливлює моделювання значень ірреального, уявного, екзистенційного: «Мовні засоби, що реалізуються тут (у мові поета — *О. М.*), не надаються мовою-«світом», але вербуються суб'єктом згідно зі своєю концептуально-мовною здатністю. В основі мовленнєвої компетенції поета лежить його тезаурус — відображений та упорядкований у свідомості лексикон, у принципах структурації якого зафіксована ієрархія смислів та цінностей, яка є релевантною для поета» [Лазебник 1992: 65–66]. Оскільки ж поет виступає рупором епохи, декларуючи синхронні часові цінності, адекватно рецепійовані читачами, то можемо говорити про систему духовних пріоритетів, релевантних не лише для поета, а й для всієї етноспільноти, що відповідно характеризує духовний потенціал нації.

Протягом свого становлення й еволюційного розвитку український національно-поетичний дискурс — від колективної практики до індивідуально-авторської — продукує потужну духовну (мисленнєву й творчу (художню, мовну, естетичну)) діяльність самоактуалізованих особистостей, здатних реально переживати і проживати цінності буття, що в цілому свідчить про духовно потенційований концептуально-мовний ресурс української нації, націленої на гуманістичність сприймання і художньо-образного відтворення дійсності.

1.3. Поетична мова: естетика знака й дискурсу

Питання феномену поетичної мови, специфіки індивідуального стилю письменника, співвідношення світогляду митця і його естетичної програми, художнього напрямку й пріоритетів формально-змістової структури твору — проблеми, що завжди актуалізуються при дослідженні мовного простору творів словесного мистецтва. Виявити певні закономірності поетичної творчості, зокрема творення художнього текстосвіту — завдання не лише суто лінгвістичної сфери знань, а й *естетичної*, що предметом свого вивчення має закони, норми, форми і типи художньої творчості, яка ідентифікується як *естетичне переживання*, тобто *переживання певних цінностей* [ФЭС 1999: 545]. При цьому естетичне вчення не абстраговане від художнього напрямку, у межах якого здійснено акт творчості, більше того, естетична програма є теоретичним підґрунтям кожного конкретного витвору мистецтва, бо певною мірою детермінує філософські, інтенціональні, смислові й формальні засади творення відповідної художньої (образної) моделі світу.

Аналізуючи понятєво-категоріальний апарат вивчення поетичної мови, В. Григор'єв слушно зауважив: «Лінгвостилістика, тлумачення зв'язків між словом та образом, теорія поетичної мови, лінгвопоетичний аналіз тексту, лінгвістична поетика, вияв творчого аспекту мови, проблеми мови і стилю художньої літератури, вивчення художнього ідіолекту як ідіостилю — ряд подібних визначень може бути досить довгим. Як не розбіжні вони за характером досліджень, все ж кожне з них передбачає постановку проблеми взаємодії трьох комплексних наук — *лінгвістики*, *поетики* й *естетики*. Розв'язання цієї фундаментальної проблеми ще не досягнене тією мірою, щоб наявні конкретні концепції і пропоновані рецепти були вільні від протиріч, недопрацювань і неясностей» [Григорьев 1991: 42].

Встановлення дослідницько-пошукових та категоріальних кореляцій між поетикою і лінгвістикою, лінгвістикою й естетикою, віднайдення універсального методологічного вектора при аналізі поетичної мови цікавило і цікавить учених різних мовознавчих шкіл та

напрямків. Так, Р. Якобсон, відштовхуючись у своїх міркуваннях від основного питання поетики: «Завдяки чому мовленнєве стає твором мистецтва?» і знаходячи аргументи для віднесення поетики як до сфери літературознавства, так і лінгвістики («оскільки змістом поетики є differentia specifica словесного мистецтва стосовно інших типів мовленнєвої поведінки, поетика мусить переважати в літературознавчих дослідженнях. Оскільки загальною наукою про мовленнєві структури є лінгвістика, поетику можемо розглядати як складову частину лінгвістики»), доходить висновку про доцільність синтезу методологічних засад та дослідницького інструментарію як літературознавства, так і лінгвістики при вивченні поетичного твору: «немає основи для відриву питань літературного характеру від питань загальнолінгвістичних... Як лінгвіст, що ігнорує поетичну функцію мови, так і літературознавець, байдужий до лінгвістичних проблем та незнайомий із лінгвістичними методами, є диким анахронізмом» [Якобсон 2002: 465–486].

Акцент на динаміці культурно-історичної парадигми та відповідно художнього мовомисленя ставив також В. Жирмунський. Незважаючи на певний вплив структуралізму в поглядах ученого щодо лінгвопоетичних досліджень поетичного тексту, важливим щодо розуміння процесів еволюції художньо-естетичної думки є маніфестування ним ідеї про детермінованість стилю й поетичної мови загальними культурно-історичними умовами конкретного часопростору: «...духовна культура кожної великої історичної епохи, її філософські ідеї, її моральні й правові переконання та навички утворюють в подану епоху таку ж єдність, як і її художній стиль. Зміни життя в цих паралельних рядах різних культурних цінностей відбувається одночасно. Між змінами у сфері естетики, моралі, філософії і релігії історики культури здавна відчули зв'язок, який часто тлумачать як залежність одного рівня від іншого, наприклад, зміни поетичної «форми» — від еволюції душевного «змісту» тощо. Гадаємо, однак, що не однобічна залежність визначає зв'язок цих окремих ... єдностей, а спільне життєве прагнення, яке зумовлює собою всі указані часткові зміни у відповідних ціннісних рядах, органічно пов'язаних між собою як різні прояви однієї і тієї ж форми культурної творчості» [Жирмунский 1928: 43–44].

Ця думка В. Жирмунського актуальна для нашого дослідження, оскільки підтверджує зумовленість всіх рівнів національної мовнопоетичної картини (із синхронним лінгвальним кодуванням наявних буттєвих пріоритетів) загальним розвитком і станом естетичного мислення етносу й культурної спільноти в цілому (такими візіями Жирмунський опонував поглядам В. Шкловського й Б. Єйхенбаума,

які пояснювали факти художньої еволюції внутрішньомистецькими процесами (нове автоматично змінює старе, яке з часом перестає бути оригінальним і втрачає мистецьку силу).

Еволюція художнього мовомислення корелює зі змінами загального естетичного завдання епохи та її світовідчуття, що врешті й формує структуру мовної реалізації цієї естетичної програми, з відповідною актуалізацією лексичних, тропеїстичних, стилістичних засобів творення словесно-образного канону дискурсу. Цей канон формується насамперед філософськими й естетичними домінантами, що продукуються в межах конкретної духовної культури й кодуються текстом, на підґрунті національної мовно-поетичної традиції. Завдання дослідника мовного ландшафту поетичного тексту й полягає, за В. Жирмунським, у систематизації всіх наявних факторів — від буттєвих та естетичних домінант доби до мовно-виражальних особливостей конкретних ідіостильових моделей, що входять до структури загального текстопростору твору, з метою виявити сенс художнього завдання, що ставить перед собою митець, і функцію та інтенціональне виправдання всіх мовно-стилістичних складників у реалізації цього задуму [Жирмунский 1928: 39].

Власне, ці положення виводять дослідження мови поетичного тексту в площину загальномистецьких естетичних засад, що спираються на еволюцію форми і змісту філософсько-естетичного освоєння дійсності людиною і передбачають їх рухливість, змінність відповідно до актуалізованого часопростором естетичного канону. Мова як явище динамічне також стає учасником цієї естетичної еволюції, репрезентуючи свою здатність відбивати суголосний часові стан розвитку художнього мислення і художньої свідомості людини.

У подальшому такий погляд на вивчення художньої мови визначив векторність наукового аналізу поетичного тексту і поетичної мови в загальному лінгвістичному дискурсі, що в цілому ґрунтувалося на дослідницьких практиках попередників, які окреслювали цей аспект побіжно, не акцентуючи достатнім чином його ваги. Так, дослідники поетичної мови 10–20 років встановлювали її структурну залежність від тих художньо-естетичних і стильових домінант, які визначали характер доби (символізм, футуризм, неокласики тощо), а В. Виноградов при окресленні проблем аналізу художньої мови (50–60 рр. XX ст.) наголошував на доцільності вивчення характерних мовно-стилістичних ознак різних художніх методів і напрямків літератури [Виноградов 1959: 82], оскільки художній текстосвіт, на думку вченого, є синтезом індивідуальної мовотворчості митця і синхронної естетичної програми, реалізованої відповідним художнім методом: «Світ, створюваний засобами художнього слова в будь-якому жанрі літератури,— це світ складних співвіднесень,

взаємодій і зв'язків, які змінюють свої структурні форми, свої предметно-смислові чи характерні якості в процесі динамічного розкриття сюжету й переміщення його окремих ділянок. Цей світ є складним продуктом творчої індивідуальності й літературного напрямку в їх взаємодії» [Виноградов 1963: 75].

Найбільш послідовне і перспективне розуміння природних зв'язків поетики й естетики висловлював М. Бахтін, який філософським підґрунтям дослідження словесної творчості убачав онтологічне розуміння мистецтва, усвідомлення його сутності як засобу естетичного пізнання світу людиною. При цьому вчений наголошував на генетичній єдності мистецтва як сфери єдиної людської культури, що твориться за спільними естетичними законами [Бахтин 1975: 9–10]. Естетика як наука про мистецтво має стати основним орієнтиром для поетики; власне, поетика і є, на думку Бахтіна, естетикою словесної художньої творчості. Взаємозв'язок поетики і лінгвістики вчений убачав у тому, що лінгвістика необхідна для поетики як наука, що досліджує природу матеріалу, з якого твориться художній текст як витвір мистецтва,— тобто слово, мову [Бахтин 1975: 11]. Мова як матеріал словесного мистецтва визначає і його форму — поезія, проза, драма. За Бахтіним, форма художнього твору — матеріальна, оскільки здійснена за допомогою мови; естетика ж виводить цю форму за межі лише речі [Бахтин 1975: 24], надаючи їй ціннісної й естетичної ваги як акту творчої діяльності людини, у якому реалізовано сукупність програм — світоглядної, естетичної, психологічної, мовної.

Поетична мовотворчість апріорі спрямована на естетичну трансформацію об'єктивного світу (його узагальнена художня модель) згідно з тими домінантами в естетиці, які визначив час, відповідна світоглядна й художньо-літературна парадигма (художній напрям). При цьому прийоми художнього узагальнення та образного моделювання можуть бути полярними в межах однієї епохи або й часового проміжку, що свідчить про різноманіття форм естетичного освоєння й пізнання людством дійсності та співіснування цих форм (еволюційно закономірних, але подекуди антитетичних), у часі й просторі. У словесному образі, що конденсує естетичні домінанти художнього напрямку, закладається естетична оцінка зображуваного, його співвіднесеність із відповідним естетичним каноном [Ларин 1974: 113].

Кореляція логічного й естетичного в процесі пізнання світу завжди потребувала осмислення як з погляду науки, так і мистецтва: «ризиковано стверджувати, що метафора або поетичний символ, звукова реальність чи пластична форма дають більш ґрунтовні засоби пізнання дійсності порівняно з тими, які пропонує наука» [Эко 2006: 89]. Естетичне освоєння людиною довкілля, тобто усвідомлення

нею законів світобудови за допомогою мистецтва, на думку Умберто Еко, не стільки сприяє пізнанню дійсності, «скільки привносить в неї створені мистецтвом доповнення, свої самостійні форми, які приєднуються до вже існуючих, презентуючи власні закони і своє самобутнє життя» [там само]. З огляду на це, творчу діяльність людини, зокрема поетичне мистецтво можна тлумачити як заміну (а не тотожність) наукового пізнання, а художню форму як певну епістемологічну метафору. Спосіб же структурування поетичних форм у межах певної епохи репрезентує (у вигляді подібностей, метафор, шляхом реалізації поняття в образі) відповідний рівень сприймання наукою чи культурою фактів дійсності [Эко 2006: 90].

При дослідженні мови поезії, на думку В. Калашника, «важливо зважати на продуктивний, а не репродуктивний характер поетичної творчості. Якщо для звичайної мови характерним є відбиття дійсності, зв'язок із зовнішньою реальністю, то мова поезії, насамперед лірики, репрезентує ідеальну модель дійсності у свідомості поета, відсуваючи реальну дійсність на задній план» [Калашник 2003: 31]. На підтвердження своїх думок учений наводить міркування філософів щодо сутності поезії: «Поезія є вириванням за рамки конвенції світу як сущого. Це завжди спроба вловити щось принципово несхоплюване ні у слові, ні у чомусь іншому»; «Поезія стоїть перед нами не як засіб, яким хтось хоче щось сказати. Вона самодостатня. А тому вона повністю є словом» [Возняк 1998: 218, 386].

Еволюція наукових поглядів на сутність поезії, а відтак і поетичної мови дійшла до виголошення основної функції поезії — *естетичної* (або чуттєвої), яка, на думку дослідників, «у різні епохи наповнюється різним змістом» і полягає в тому, щоб поезію зробити «словесною гармонією», під якою «прочитується певний естетичний канон» [Коломієць 2004: 136]. Взагалі сам термін *поетична мова* тотожний у лінгвопоетиці поняттю *естетична функція мови* (на відміну від комунікативної), яка співвідноситься з мистецтвом слова як актом творчого пізнання світу. Поетична мова, на думку В. Григор'єва, є мовою з настановою на творчість. Усяка ж творчість в аксіологічному вимірі підлягає естетичній оцінці, тому поетична мова реалізує настанову на естетично значиму творчість, навіть мінімальну (у межах одного слова) [Григорьев 1979: 76,78].

С. Єрмоленко в праці «Нариси з української словесності» постулює: «саме поетична функція мови об'єднує собою внутрішній і зовнішній світ людини. У сфері мистецької творчості мова виступає духом, слово вивищується над собою, розкриває те, що приховане у звичайній буденній мові. Як частина національної свідомості поезія завжди прагнула освятити, піднести, одухотворити буденну

мову» [Єрмоленко 1999: 10]. Ця одухотвореність, тобто піднесеність, емоційність, оцінність, образність, естетичність поетичної мови та співвідносна із цим експресивність утворюють, на думку В. Чабаненка, єдиний, синкретичний соціально-психологічний комплекс креативної свідомості, реалізований у зразках художньої мовотворчості [Чабаненко 2007: 21]. Естетизуючись, зазначає вчений, «елементи мови глибше осмислюються, стають точнішими, дійовішими» [там само]. Генезу ж естетичного слід шукати в реальному житті, довкіллі, яке формує асоціативно-образну свідомість людини та зумовлює її здатність образно сприймати і відтворювати світ. При цьому естетичні канони діалектично еволюціонують відповідно до розвитку інтелектуально-мисленнєвих потенцій людини, її загального культурного розвою, ландшафтних та побутових умов існування, часу.

Естетично освоюючи світ, людина прагне створити його образну модель певними художніми засобами, серед яких слову належить особливе місце через його здатність формувати поетичну картину світу, що у своїй генезі поєднує два начала — раціональне (мисленнєве) й емоційне (естетичне). «Відбиваючи традиції художнього пізнання дійсності й сучасні творчі пошуки в поезії,— зауважує В. Калашник,— поетична мовна картина світу акумулює естетичні цінності й наочно демонструє розвиток мови в естетичному напрямі. /.../ Поетична картина світу поряд із концептуальними картинами формує загальну мовну картину світу як певну систему означувань пізнаного, у тому числі пізнаного художньо, в образній формі» [Калашник 2006: 6]. Естетичні зміни в загальній культурно-мистецькій парадигмі впливають на рівень і характер семантичних перетворень слова у межах певного художнього дискурсу. У поезії «знак моделює свій зміст» [Лотман 1994: 30], тож слово відповідно до синхронних канонів дискурсивного моделювання образу, організовує своє смислове й емотивно-оцінне наповнення, виявляючи при цьому високий потенціал семантичного ресурсу (на всіх конотативних рівнях).

Сутність естетичної функції художньої мови з огляду на її семантичну трансформацію акцентує Л. Ставицька в уже згаданій монографії «Естетика слова в українській поезії 10-30 рр. XX ст.», зазначаючи, що ця функція виявляється в розгалуженій системі естетичних значень, які актуалізуються в різнотипних образних структурах тропеїчного і нетропеїчного характеру. Закони художньої семантики мають специфічні ознаки в поезії /.../, а тому слід говорити про домінуючі тенденції естетичного перетворення у віршових текстах» [Ставицька 2000: 11].

Наголошуючи на важливих лінгвопоетичних параметрах слова, дослідниця виокремлює такі з них: 1) зосередження поезії на слові,

«семантичне перетворення якого створює ідеальні умови для конструювання поетичної реальності»; 2) наявність суперечності «між практичною мовою щоденного спілкування та художнім образом світу», що врешті й уможливлює наявність передумов для естетичного перетворення світу; 3) функціональне ускладнення слова в поетичному контексті [Ставицька 2000: 16–19]. Ці тези резюмують дослідницьку аналітику автором численних студій з лінгвопоетики, які й стали підґрунтям для осмислення категоріальних ознак поетичної семантики. Нас у цьому випадку цікавлять міркування дослідниці про зв'язок еволюції поетичної мови з розвитком літературної мови і поетичних шкіл та напрямків, які й детермінують ландшафт естетики слова у площині синхронної художньої практики.

Відправною точкою у визначенні естетичних параметрів слова Л. Ставицька вважає мовну норму — як зовнішню форму, на тлі якої «виявляється естетична функція мови. Остання охоплює естетику літературної мови і мови художньої літератури; вона існує в трьох типах норм: *художня* (естетична функція мови з актуальними для художньої мови переносними, образними значеннями, що фіксуються Словником української мови; та естетична функція мови художньої літератури з тими естетичними значеннями, що фіксуються словниками мови письменників, словниками мови поезії чи просто зафіксовані в лінгвопоетичних інтерпретаціях); *стильова норма* (прийоми, типові для певного літературного стилю, напряму, течії, школи); *ідіолектна норма* (мовно-естетичні параметри ідіостилю)» [Ставицька 2000: 19–20].

На думку дослідниці, формат лінгвістичного аналізу поетичної мови оптимально реалізовувати в межах таких опозицій: загальнолітературна, зовнішня норма – художня; художня — стильова; стильова — ідіолектна [там само]. Тобто, для усвідомлення стильової домінанти поета, його мовотворчість треба розглядати в контексті відповідного художньо-естетичного нарямку; тільки тоді всі мовно-стильові новації, асоціативно-образні особливості логічно впишуться у вимір загального еволюційного розвитку поетичного мовомислення. І хоча, додає Л. Ставицька, не кожен поет наслідує конкретний художній метод, все-таки «він свідомо чи несвідомо завжди орієнтується на певний мовно-естетичний канон, що є виявом або художньої норми, або стильової, або тієї і тієї одночасно» [там само]. Так, наприклад, мовосвіт Г. Сковороди сформований естетикою бароко і тільки в межах цієї художньо-світоглядної парадигми здатний до формального і смислового декодування та виявлення в його площині мовно-стильових домінант — індивідуальних і загальнодискурсивних; вербальний простір поезії українських романтиків з їх актуалізацією

народнопісенних традицій та дебютною текстовою презентацією національного ономастикону продукує саме ті мовно-стильові характеристики, що виникли в надрах цієї літературної практики. Те ж саме можна сказати й про реалізацію мовно-стильових домінант у текстах поетів, які творили на засадах інших художньо-естетичних напрямків: реалізму, символізму, футуризму, постмодернізму та ін. Хоча говорити про абсолютну релевантність провідних принципів певного естетичного дискурсу і форм їх вербального втілення в тексті, мабуть, буде перебільшенням, оскільки в одному творі словесного мистецтва можуть співіснувати елементи різної естетики (фольклору й романтизму; романтизму й реалізму; фольклору й постмодерну тощо). Йдеться насамперед про засадничі та стилетвірні домінанти, що й формують мовно-естетичний канон тексту.

Зміна естетичної парадигми в загальному мистецькому форматі завжди співвідносна зі зміною формально-змістових домінант у кожній сфері мистецтва; у словесній творчості ці зміни насамперед стосуються трансформації мовно-естетичного знакового коду, значною мірою детермінованого векторністю художньо-естетичної координати. Естетичне ж відчуття світу, як правило, формується під впливом синхронних філософських та духовних домінант, які відбивають стан розвитку людської свідомості щодо самоідентифікації індивіда в площині його соціального буття. Поезія як вербальний ідентифікатор буттєвих орієнтирів людини пластично реагує на всі зміни в соціальній та естетичній свідомості епохи, актуалізуючи саме ті аспекти, які є найболючішими. К. Юнг із цього приводу зауважував: «Кожна епоха — це як душа окремої людини, у неї свій, особливий, специфічно обмежений стан підсвідомості і потребує певної компенсації, яка потім, власне, й відбивається через колективне підсвідоме в той спосіб, що поет... надає словесному виразу невисловлюваного цим моментом часу, і чи образами, чи виводить на сцену те, чого очікує незбагненна потреба усіх ... для спасіння епохи чи для її знищення» [Юнг 2002: 131].

Розмежовуючи логічне й естетичне у формах його вербальної репрезентації і виділяючи статус поезії як особливої мови, Ю. Лотман зазначав: «Поезія являє собою не прикрашену ділову інформацію, а *особливу* мову, пристосовану для моделювання та передачі відомостей, ...поезія — не приємний доважок до сучасної цивілізації, а одна з органічних, найпередовіших та найскладніших (і тому таких, що найчастіше зазнають примітивізації) сфер свідомості людини» [Лотман 1994: 242]. Художня творчість відрізняється від інших актів пізнання тим, що апелює до сфер інтуїтивного, екзистенційного, домисленного знання; вона характеризується моделюючою

природою, що реалізується у творенні специфічного, поетичного (мовного) образу світу: «Поетичний текст можна визначити як людське мовлення, в особливий спосіб сконструйоване у зв'язку з необхідністю створення особливо складних моделей-знаків для надскладних явищ денотатів» [Лотман 1994: 243]. При цьому поетичне слово має лише «слабкий ореол зв'язаності з денотативним позамовним простором» [Ревзина 1990: 34] і «характеризується наявністю егоцентричних ознак, на яких ґрунтується його естетична значущість» [Калашник 2003: 32].

Саме предметний світ (у реаліях, процесах, явищах) став підґрунтям для творення його образної (поетичної) моделі, яка формувалася відповідно до синхронних часові художньо-естетичних домінант. Ці домінанти корелювали не лише зі станом розвитку художньої свідомості епохи, а й векторністю її філософського дискурсу та наукового світогляду — усіх рівнів, що формують спосіб образного (художнього) мислення. І саме в системі словесних образів (колективного тексту чи авторського) слід шукати ознаки властивого добі світогляду та естетичного світовідчуття, адже, на думку П. Палієвського, образ і є фрагмент художнього мислення, тобто художня думка. А художня думка — це «сама суцільна алегорія, бо вона повідомляє нам свій смисл в інших, ніж поняття і судження, формах» [Палиевский 1962: 72]. Якщо визнати, що «кожна культура являє собою певну загальнонаціональну модель, що має свій семіотичний код» [Белая 2003: 11], який характеризується спадковістю, еволюційністю, динамічністю, то словесний образ є складником цього коду, репрезентантом багатьох його рівнів.

Так, первісні етапи словесної творчості кожної з етнокультур несли у своїх уснопоетичних зразках відбиття колективної свідомості та ментальної естетики, що позначилося на маніфестуванні тих буттєвих цінностей, які були важливі для етносу в цілому. Творення колективної ідеальної моделі світу, особливого космосу, буття якого здійснюється за законами не лише фізичного та усталеного духовного життя, а й естетичного канону, відбувалося в площині наївних уявлень етносу про світобудову. Ці уявлення матеріалізовувалися в мові як формі, здатній до відбиття пізнаних закономірностей в обживанні й осмисленні людиною довкілля: «Будь-яка національна мова — це не лише певна система позначень, але й результат своєрідного відображення всієї діяльності людей, що говорять на цій національній мові» [Будагов 1978: 49]. Поетично моделюючи світ, тобто відтворюючи дійсність через конкретно-чуттєві образи, колективні творці фольклорного макротексту формували його вербальний ландшафт, актуалізуючи естетично вагомі, асоціативно потенційо-

вані, упізнавані слова-образи, які, будучи синтезом індивідуального й суспільно-соціального, емоційного і раціонального, експліцитного та імпліцитного [Єрмоленко 1999: 358], закріпившись у зразках колективної творчості і набувши статусу народних поетизмів, продукувалися в національному поетичному контексті як мовно-естетичні знаки етнокультури. Характерними прикметами цих знаків є, на думку С. Єрмоленко, «упізнаваність, відтворюваність, здатність продукувати трансформовані мовні образи, зберігаючи семантико-асоціативний стрижень слова, словосполучення, фрази» [Єрмоленко 1999: 359].

Народнопоетична естетика вкарбувала у своєму мовному коді (зокрема в мовно-естетичних знаках) всі рівні етноментальної рецепції довкілля в номінуванні та оцінці його реалій, у ставленні та психологічному реагуванні на них мовців, у їх чуттєвому й емоційному сприйманні багатьох явищ фізичного й духовного світу, у виробленні ціннісної шкали буттєвих пріоритетів. Ці пріоритети зумовлені багатьма факторами: ландшафтними умовами локалізації етносу, його світоглядними установками, традиціями, психоментальними характеристиками та ін., тому в різних народів вони можуть мати відмінності, хоча більшість із них універсальні (наприклад, краса, воля, життєвість). Як уже було зазначено в попередніх параграфах, психоемоційне переживання цінностей буття, їх актуалізація в повсякденні становлять специфіку і своєрідність бачення світу кожною етноспільнотою; поняття ж «бачити світ», зауважує А. Мойсієнко, є відправною точкою всякого творчого процесу, і, нарешті, індикатором цінності мистецького твору. Особливо, якщо йдеться про текст поетичний, у якому реалізується специфічний спосіб мислення, а світ відтворюється через конкретно-чуттєві образи, матеріалізовані словом [Мойсієнко 2007: 58].

Вся система мовної реалізації народнопоетичної естетики — від лексичного простору (слова-символи, номени на позначення предметів побуту, реалій довкілля, етнотопоніми тощо), граматичного форматування (традиційні форми граматичного вираження експресивності, народнопісенний синтаксис), стилістичної маркованості (загальнонародний мовленнєвий стандарт) — націлена на реалізацію відповідних світоглядних та естетичних домінант; слово ж як мовно-естетичний знак стає візитною карткою доби та відповідного їй світовідчуття, тож його (слова) упізнаваність — це й «упізнаваність відтинку часу та реальності, це відповідний зліпок із психологічного сприймання, настрою, зафіксований у почуттєвій, емоційній пам'яті» [Єрмоленко 1999: 359]. Врешті, фольклорний мовно-естетичний знаковий комплекс став у вимірі еволюційного розвитку українського

художнього мовомислення підґрунтям формування апперцептивного досвіду етнореципієнта в його реагуванні на слово-образ, що зумовило з часом появу традиційних поетизмів (семантично прозорих) у межах національної мовної картини світу.

Художньо-естетичний канон кожної доби зумовлює й різнорівневу системність мовної організації поетичного твору. Зокрема на лексичному рівні, що є основним ререзентантом світоглядних та естетичних домінант контексту, ця системність, зазначає Г. Губарева, «простежується в культивуванні слів певних лексико-семантичних полів, у їх розбудові (наприклад, лексика, що відбиває мовні особливості епохи). У цьому зв'язку слід зауважити, що в поетичному мовленні наявний такий лексичний матеріал, який можна назвати інваріантним. Ці образні одиниці формують поетичний словник, елементи якого по-різному трансформуються в окремих ідіостилях, літературних течіях» [Губарева 2002: 21]. Крім того, поетичний словник кожної з культур, маючи універсальні слова-поетизми, характеризується етномовною маркованістю, яка реалізує глибинні, ментальні рівні етносу-творця крізь призму його світобачення й особливостей образного світовідбиття.

Тож кожна культура у вимірі синхронного часопростору має свої мовно-стильові коди, які, накладаючись на попередньо набуті й екстраполюючись у загальний культурний простір, формують художньо-естетичний досвід нації, у якому конденсуються традиційні поетичні образи, утворюються стійкі поетичні парадигми. Актуалізація цих образів відбувається, як правило, при кожному новому переживанні їх митцем, що корелює зі зміною естетичного канону. «Поетичний образ оживає,— говорить О. Веселовський,— якщо він знову є пережитим художником, сприйнятим із природи і відновленим силою уяви... зі спогадів чи з готової пластичної форми» [Веселовский 1989: 284]. Це положення, як і більшість інших щодо естетичного ресурсу поетичної мови уможливлює свою істинність у межах конкретної національної культури, адже художній, зокрема поетичний текст насамперед виступає «мовним знаком національної культури», отже «передбачає суб'єкта, носія цієї культури, середовище, у якому існує вся інфраструктура індивідуальної мовної особистості» [Єрмоленко 1999: 368]. Поетична ж мова як ретранслятор естетичної свідомості етноспільноти і водночас як «своєрідна, індивідуалізована форма національного буття є самодостатнім виявом потужностей національної мови у створенні естетичних, культурних надбань нації» [Мойсієнко 2006: 5].

Саме естетичним завданням (програмним канонам естетичного дискурсу) підпорядковується вся структура художнього смислу,

яка базується на лексико-семантичних закономірностях літературної мови. Це положення має рацію з огляду на те, що кожна епоха виробляє зумовлені часом філософські й естетичні версії інтерпретації буття, втілені за допомогою слова у площині художнього тексту. Щоразу це будуть нові версії й моделі, подолання старого, традиційного слова та пошук нового; врешті, творення нових форм і нового змісту, які здатні відтворити всі нюанси в зміні світоглядної парадигми часу. Оскільки творцем кожного художнього смислу є індивідуальна свідомість, яка репрезентує власне, особистісне ставлення до дійсності, моделюючи її поетичний образ, то можемо говорити про різноманітність і нескінченність форм, у «яких оздоблюється той чи інший зміст, те чи інше поняття» [Черевченко 2008: 335] навіть у межах однієї естетичної маніфестації.

Висловлені в численних лінгвістичних розвідках міркування провідних українських мовознавців щодо естетичної значущості слова, вживленого в художній контекст, спираються не лише на усвідомлення генетичної здатності мови конденсувати й транслювати естетичні смисли (тобто здатність слова бути енергетично містким, експресивним, емотивно-оцінним, виражальним, метафоричним), а й на розуміння дискурсивної залежності поетичної мови від релевантної естетичної програми (художнього методу, напряму, течії), що й детермінує контекстну «поведінку» слова та реалізацію його художнього потенціалу. У свою чергу, саме поетика як система нормативних естетичних та мовно-стильових правил зосереджує в собі всі специфічні художні особливості певного літературного напряму, є його головним і визначальним чинником.

З огляду на це вважаємо правомірним у лінгвопоетичних та лінгвостилістичних дослідженнях мови окремого митця, конкретного тексту чи напрямку наголошувати на важливості, а подекуди й необхідності окреслення тієї естетичної парадигми, у форматі якої написано літературний твір. Це знання, що спирається на світоглядно-естетичні інформаційні рівні, уможливлює оптимальне дослідницьке занурення в аннали мисленнєвої, креативної і мовної діяльності людини конкретної історичної доби з проекцією результатів на еволюційну діалектику інтелектуальних ресурсів Homo Sapiens і Homo Loquens.

ВИСНОВКИ

Осмислення й систематизація досвіду наукових досліджень поетичної мови впродовж становлення й розвитку лінгвопоетики на теренах загальної й національної філологічної практики, уможливили узагальнення тих положень, що стали вагомим теоретичним

підґрунтям у вивченні українського художнього слова та окреслили перспективи для його подальшого студіювання в річищі актуальних наукових парадигм.

1. Визначення природи поезії як мистецтва специфічно організувати слово для життєвого повчання було задекларованe в давніх українських поетиках (XVII–XVIII ст.), автори яких (Я. Понтан, Ф. Прокопович, М. Довгалевський, Г. Кониський, Г. Сковорода) ідентифікували поезію з особливою формою мовного відбиття загального в конкретному, що дорівнювало образній, тобто художньо-естетичній моделі світобудови.

Теоретичне опрацювання засад віршотворення акцентувало питання поетичної мови, специфіка якої полягала насамперед в особливій формальній організації: метричність, граматична й синтаксична будова, милозвучність, книжність лексикону. Етнокультурні компоненти віршового тексту презентувалися вживленням у його вербальний простір елементів українського фольклорного матеріалу, тобто зразків живої народної мови, традиційних словесних символів. Давні поетики, продовжуючи традиції античних поетичних шкіл, стали потужним теоретичним джерелом для формування національної художньої культури, що увібрала досвід європейского мистецтва слова й актуалізувала власний, викарбований у зразках народнопоетичної практики й барокового мовомислення.

2. Розвиток лінгвістичної думки в царині вивчення поетичної мови, що припало на початок XIX ст., пов'язаний з актуалізацією романтичної світоглядної парадигми, у річищі якої сформувалося поняття національної ідеї. Вивчення різнорівневого потенціалу національних мов, кожна з яких є «духом» свого народу, набуває наукового формату, у межах якого здійснюються дослідження мови як семіотичної системи (*langage*) і як мовлення (*parole*), реалізованого в усній і писемній практиці. Упроваджений у тогочасну науку *принцип історизму* виводить ці дослідження на рівень об'єктивного аналізу мовних явищ (праці І. Рижського, І. Тимковського, І. Срезневського), а наукова діяльність О. Потебні закладає підвалини теоретичного вивчення поетичної мови на засадах *психологізму*: мова є продукт мислення людини. Поетичне мислення ґрунтується на процесах художнього узагальнення й потенціалі образної свідомості людини; поетичний ресурс слова закладений у його семантичній структурі, де природно співіснують образне й безобразне. Слово ж співвідносне з художнім твором, адже воно, як і твір, має зміст (значення), внутрішню й зовнішню форми. О. Потебня акцентував естетичну вартість художньої мови, закладений у ній етнокультурний код нації, а також окреслив рецептивний фактор у декодуванні поетичного слова.

3. Дослідження феномену поетичної мови активізувалося в теоретичних студіях *«формальної школи»* (10–30 роки XX ст.), представники якої (Б. Ейхенбаум, В. Шкловський, Р. Якобсон) мистецтво слова розглядали як сукупність прийомів, а поетичну мову вважали самодостатньою, самоцінною, не залежною від звичайної мови та її законів (базовим у творенні поетичної мови є закон економії сил).

На синтезі поетики і лінгвістики у вивченні феномену поетичної мови наголошував В. Жирмунський, вважаючи основним матеріалом поезії слово, а поетичний прийом розглядаючи як факт мови, підпорядкований художньо-естетичному завданню. При цьому поетичні прийоми набували статусу певної абстракції і досліджувалися в їх виокремленні як структурних складниках поетичної мови (*структуралістський підхід*). Важливим для подальшого розвитку вчення про поетичну мову є висунуті В. Жирмунським тези щодо зумовленості художнього стилю загальними культурно-історичними рисами епохи, її філософськими та естетичними пріритетами. Саме в цей час розпочинається активне лінгвістичне вивчення мови художньої літератури, у форматі якого конкретизуються питання теорії поетичної творчості, аспекти творчого методу, форми і змісту, аналізуються структурні відмінності, лексико-фразеологічні, граматичні, синтаксичні та стилістичні особливості мови окремих митців слова та їх текстів (праці Є. Адельгейма, М. Бахтіна, О. Білецького, Л. Булаховського, Г. Винокура, Л. Гінзбурга, В. Жирмунського, О. Лосєва, Л. Тимофеєва, Ю. Тинянова, Л. Щерби та ін.).

4. Виокремлення досліджень поетичної мови в самостійну лінгвістичну галузь — *теорію художньої мови* — зумовлене мовознавчими працями В. Виноградова (50–70 роки XX ст.), який заклав методологічні підвалини цього вчення, зокрема сформулював дефініцію поетичної мови, визначив об'єкт і предмет науки про художню мову, увиразнив генетичні зв'язки поетики і лінгвістики; наголосив на естетичному потенціалі поетичного слова, окреслив роль читача в бутті поетичного тексту («співтворчість читача й автора»). Ці положення зазнали еволюційного розвитку в річищі *антропоцентричної* наукової парадигми, яка в центр усього інтелектуального й креативного доробку поставила людину.

У межах цієї векторності сформувався *функціональний підхід* до вивчення художньої мови, сенсом якого стало розуміння художнього тексту як складової одиниці тріади *автор —текст — реципієнт*. Поетична мова розглядається не лише в аспекті її творення, а й функціонування й сприймання (праці В. Григор'єва, А. Мойсієнка, І. Степанченка та ін.).

5. Антропоцентричний підхід у лінгвістичних дослідженнях логічно зумовив учення про *концептуальну й мовну картину світу* людини (90-ті роки XX ст.), що в площині лінгвопоетики зумовило вивчення поетичної мови в проекції на концептуально-мовні засади митця — мовної особистості (Homo Loquens) з урахуванням багатьох екстралінгвальних чинників (світоглядні й естетичні пріритети, психічні основи, освітній і віковий ценз тощо). Функція художнього слова визнається активною, творчою, впливовою, а сама поетична мова є невід'ємним складником національної загальнонародної мови з відбитим у ній комплексом характеристик її носіїв (історичний фактор, етно-, соціо-, ментальні й психолінгвальні особливості). Ці наукові положення стали базовими для праць Н. Арутюнової, С. Єрмоленко, Ю. Караулова, О. Кубрякової, Ю. Лазебника, Л. Лисиченко, Л. Мацько та ін.).

6. На початку XXI ст. поетична мова актуалізує своє наукове буття в усіх дослідницьких парадигмах – лінгвістичній, філософсько-естетичній, психологічній, рецептивній, когнітивній, синергійній. Український лінгвопоетичний дискурс, спираючись на досвід вітчизняних і зарубіжних мовознавців, охоплює як аналітику теоретичних аспектів вивчення художньої мови, так і пошукові дослідження мови титульних митців слова, здійснювані в діахронічно-синхронічному вимірі. Традиційним для українського мовознавчого простору є студіювання ідіостилістичних особливостей мови окремих письменників або їх творів, що й на сьогодні не втрачає своєї дослідницької актуальності.

Трансформація наукової парадигми зумовила нові вектори лінгвістичного аналізу поетичної мови, які насамперед акцентують поняття мовної картини світу письменника, визначають його особливості як мовної особистості, досліджують базові концепти, що стали підґрунтям формування художнього мовомислення митця. Помітно посилилася увага до фольклорної спадщини українців, яку розгдядають як джерело виникнення й устаткування первинних художніх етноконцептів та образних стереотипів.

Провідну тональність у вітчизняному лінгвопоетичному дискурсі задають праці С. Єрмоленко, В. Жайворонка, В. Калашника, Л. Лисиченко, Л. Мацько, А. Мойсієнка, Н. Сологуб, Л. Ставицької, В. Чабаненка, Л. Шевченко та ін.

7. Сучасна лінгвопоетика наголошує на важливості психологічних засад художнього потенціалу митця, з огляду на які поетична мовотворчість визнається інтетектуально-креативною діяльністю людини, релевантною її світоглядній та естетичниій програмі, у якій закладено комплекс буттєвих цінностей. Саме ці параметри форму-

ють відповідну мовну картину, з домінантами лексико-семантичного, граматичного та стилістичного рівня.

8. У художньому творі мова виконує функцію транслятора буттєвих пріоритетів, а також матеріалом сенсотворення в моделюванні художнього образу світу в кожній етнокультурній площині. Цінності буття мають динамічний характер, їх зміни вмотивовані еволюцією аксіологічної парадигми існування людини в певному часопросторі, що у свою чергу зумовлюється багатьма чиниками: розвитком інтелектуальних та світоглядних потенцій людини, станом суспільно-історичної ситуації й технічного прогресу, вибором естетично-художніх пріоритетів.

9. Акцентування ролі творчої особистості в процесі творення художнього тексту, отже, художньої картини світу, є результатом преференції антропоцентричного підходу в науковому описі інтелектуальної діяльності людини. Теорія А. Маслоу про самоактуалізацію особистості як провідний фактор творчості, у межах якої транслюються цінності буття, є доречною при дослідженні поетичної мови як акту лінгвокреативної діяльності людини. Запорукою діалектичного розвитку людства, його інтелектуальної еволюції і є творча діяльність Homo Loquens, у надрах якої людина переживає і відтворює цінності буття. Ці пріоритети диференціюються відповідно до етночинників та естетичних домінант. Якщо художня свідомість нації акумулює й транслює буттєві пріоритети в текстах, можна говорити про перспективність цієї нації в аспекті культурно-духовного розвитку.

10. Естетична інтерпретація буття здійснюється насамперед у творчому акті, яким і є поетична мова. Здатність слова нести естетичну інформацію детермінована не лише його генетичним (семантичним) ресурсом, але й естетичною заданістю епохи або певного часопростору. Векторність естетики формує методологію творчості, окреслює художній напрям, у межах якого відбувається мовомисленнєва діяльність митця. Відповідно до задекларованої естетичної програми формується канон поетичної мови з її лексичними, тропеїстичними, граматичними преференціями, що кодують смисли і транслюють буттєві цінності доби.

Реалізація естетичної програми в кожній етнокультурній традиції має свої особливості і специфічне мовне вираження. Естетика як загальна наука про мистецтво підводить під лінгвопоетичне дослідження літературного твору онтологічне підґрунтя; це уможливлює більш форматне вивчення художнього тексту як витвору мистецтва, що маніфестує певні буттєві цінності; як акту лінгвокреативної діяльності (мовотворчості) людини, зумовленого комплексом екстра- та інтралінгвальних факторів.

Література до розділу «Теоретичні аспекти дослідження поетичної мовотворчості»

1. Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература / С. С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы.— М.: Наука, 1981.— С. 3–14.
2. Азнаурова Э. С. Прагматика художественного текста / Э. С. Азнаурова.— Ташкент: «Фан», 1988.— 119 с.
3. Антипов Г. А. Текст как явление культуры / Г. А. Антипов.— Новосибирск: Наука, 1989.— 197 с.
4. Аристотель. Поэтика / Античные теории языка и стиля / Аристотель.— М.; Л.: Соцэкгиз, 1936.— 341 с.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель.— М.: Гослитиздат, 1957.— 183 с.
6. Арнольдт И. В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования) / И. В. Арнольдт.— Л., 1973.— 406 с.
7. Афанасьев Ю. А. Социально-культурный потенциал художественной деятельности / Ю. А. Афанасьев.— Львов, 1990.— 240 с.
8. Барабаш Ю. Я. Вопросы эстетики и поэтики / Ю. Я. Барабаш.— М.: Современник, 1983.— 416 с.
9. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ричард Барт: [пер. с фр.].— М.: Прогресс, 1989.— 603 с.
10. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин.— М.: «Художественная литература», 1975.— 504 с.
11. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин.— М.: «Искусство», 1979.— 424 с.
12. Бацевич Ф. С. Філософія мови: Історія лінгвософських учень: Підручник / Ф. С. Бацевич.— К.: ВЦ «Академія», 2008.— 240 с.
13. Белая Г. Введение. Проблема «искусство и жизнь» как экзистенциональное переживание деятелей русской культуры XX века / Галина Белая // Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века.— М.: 2003.— С. 7–33.
14. Белянин В. П. Системность лексики текста как отражение системности картины мира / В. П. Белянин // Психолингвистические исследования: Звук, слово, текст.— Калинин, 1987.— С. 135–144.
15. Белянин В. П. Психолингвистика: Учебник / В. П. Белянин.— М.: «Флинта», 2004.— 230 с.
16. Берестнев Г. И. Самосознание личности в аспекте языка / Г. И. Берестнев // Вопросы языкознания.— 2001.— № 1.— С. 60–85.

17. Білодід І. К. Деякі аспекти взаємодії пізнавальної й естетичної функції мови / І. К. Білодід // Мова. Людина. Суспільство.— К.: Наукова думка, 1977.— С. 36–48.
18. Бовсунська Т. В. Історія української естетики першої половини XIX століття / Т. В. Бовсунська.— К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2001.— 344 с.
19. Борев Ю. Б. Эстетика: В 2-х т. / Ю. Б. Борев.— Смоленск: Русич, 1997.— Т. 1.— 576 с.; Т. 2.— 639 с.
20. Будагов Р. А. Борьба идей и направлений в языкознании нашего времени / Р. А. Будагов.— М.: Наука, 1978.— 248 с.
21. Булаховський Л. А. Виникнення і розвиток літературних мов / Л. А. Булаховський. Вибрані праці: У 5-ти т.— Т. 1.— К.: Наукова думка, 1975.— С. 347–470.
22. Вахромов Е. Е. О динамике концептуальных подходов к феномену самоактуализации / Е. Е. Вахромов // Мир психологии: Научно-методический журнал.— М., 2005.— № 3.— С. 40–51.
23. Ващенко В. С. Про становлення й самовизначення лінгвостилістики як науки / В. С. Ващенко // Українська народна лексика.— Дніпропетровськ: ДнДУ, 1973.— С. 129–135.
24. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая.— М.: Русские словари, 1996.— 411с.
25. Вейман Р. История литературы и мифологии: Очерки по методологии и истории литературы / Р. Вейман.— М. Прогресс, 1975.— 344 с.
26. ВТССУМ: Великий тлумачний словник сучасної української мови.— К.; Ірпінь: ВТФ «ПЕРУН», 2005.— 1728 с.
27. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский.— М.: Прогресс, 1989.— 646 с.
28. Виноградов И. Борьба за стиль: Сборник статей / Иван Виноградов.— Л.: «Художественная литература», 1937.— 524 с.
29. Виноградов В. В.О языке художественной литературы / В. В. Виноградов.— М.: «Художественная литература», 1959.— 656 с.
30. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов.— М.: Изд-во АН СССР, 1963.— 255 с.
31. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов.— М.: Высшая школа, 1971.— 240 с.
32. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку / Г. О. Винокур.— М.: Учпедгиз, 1959.— 456 с.
33. Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Г. О. Винокур.— М.: Наука, 1990.— 451 с.
34. Возняк Т. Тексти та переклади / Т. Возняк.— Харків, 1998.— 244 с.

35. Выготский Л. С. Психология искусства: Анализ эстетической реакции / Л. С. Выготский.— М.: Лабиринт, 1998.— 416 с.
36. Гайдеґґер М. Ґельдерлін і сутність поезії / Мартін Гайдеґґер // Антологія світової літературно-критичної думки.— Львів, 2002.— С. 250–261.
37. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин.— М.: Наука, 1981.— 138 с.
38. Гёте И. В. Избранные философские произведения / Иоганн Гёте.— М. Наука, 1964.— 520 с.
39. Гірц К. Інтерпретація культур: Вибрані есе / К. Гірц: [пер. з англ.].— К.: Дух і літера, 2001.— 542 с.
40. Голянич М. І. Внутрішня форма слова в художньому тексті: Дис. ... докт. філол. наук: спец. 10.02.01.— укр. мова / М. І. Голянич.— Івано-Франківськ, 1998.— 456 с.
41. Голобородько К. Побудова художньої моделі світу як характерна риса ідіостилю української поезії / Костянтин Голобородько // Південний архів: Зб. наук. праць. Серія: Філол. науки.— Херсон, 2000.— Вип. 8.— С. 56–59.
42. Григорьев В. П. Поэтика слова / В. П. Григорьев.— М.: Наука, 1979.— 344 с.
43. Григорьев В. П. Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики / В. П. Григорьев.— М.: Наука, 1991.— 174 с.
44. Грицютенко І. Є. Естетична функція художнього слова / І. Є. Грицютенко.— Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1972.— 180 с.
45. Губарева Г. А. Семантика та стилістичні функції кольоративів у поетичній мові Ліни Костенко: Дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 — укр. мова / Галина Анатоліївна Губарева.— Харків, 2002.— 174 с.
46. Гулак А. Т. О стилистике русской художественной прозы / А. Т. Гулак.— К.: «Українське видавництво», 2007.— 216 с.
47. Гумбольдт В. фон. О различиях в строении человеческих языков и их влияние на духовное развитие человеческого рода / Вильгельм фон Гумбольдт // Хрестоматия по истории языкознания XIX–XX веков.— М., 1956.— С. 156–176.
48. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / Вильгельм фон Гумбольдт.— М.: Прогресс, 1984.— 398 с.
49. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / Вильгельм фон Гумбольдт.— М.: Прогресс, 1985.— 452 с.
50. Довгалевський М. Поетика. Сад поетичний / Митрофан. Довгалевський.— К.: «Мистецтво», 1973.— 435 с.
51. Дорошенко С. І. Граматична стилістика української мови / С. І. Дорошенко.— К.: Рад. школа, 1985.— 200 с.

52. Житецький П. Г. Вибрані праці. Філологія / П. Г. Житецький.— К.: Наукова думка, 1987.— 326 с.
53. Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова / С. Я. Єрмоленко.— К.: Наукова думка, 1987.— 248 с.
54. Єрмоленко С. Нариси з української словесності / Світлана Єрмоленко.— К.: Довіра, 1999.— 432 с.
55. Єрмоленко С. Я. Українське художнє слово як ознака духовності народу / С. Я. Єрмоленко // Вивчаємо українську мову та літературу.— 2004.— № 9.— С. 2–5.
56. Єрмоленко С. Я. Лінгвостилістика: основні поняття, напрями й методи дослідження / С. Я. Єрмоленко // Мовознавство.— 2005.— № 3–4.— С. 112–125.
57. Эко Умберто. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко.— СПб., 2006.— 376 с.
58. Эйхенбаум Б. О. Теория «формального метода» / Б. О. Эйхенбаум. О литературе: Работы разных лет.— М.: Сов. писатель, 1987.— С. 375–379.
59. Еліот Томас. Музика поезії / Томас Еліот // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.— Львів: Літопис, 2002.— С. 95–108.
60. Жайворонок В. В. Проблеми концептуальної картини світу та мовного її вираження / В. В. Жайворонок // Культура народів Причерномор'я.— 2002.— Т. 16.— С. 51–53.
61. Жайворонок В. В. Етнолінгвістика в колі суміжних наук / В. В. Жайворонок // Мовознавство.— 2004.— № 5–6.— С. 23–35.
62. Жайворонок В. Українська етнолінгвістика: Нариси / Віталій Жайворонок.— К.: Довіра, 2007.— 262 с.
63. Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы: Статьи 1916–1926 / В. М. Жирмунский.— Л.: Академиа, 1928.— 357 с.
64. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды / В. М. Жирмунский.—Л.: Наука, 1977.— 407 с.
65. Жовтобрюх М. А. Нарис історії українського радянського мовознавства (1918–1941) / М. А. Жовтобрюх.— К.: Наукова думка, 1991.— 260 с.
66. Иванов В. Человеческая деятельность — познание — искусство / В. Иванов.— К.: Вища школа, 1977.— 184 с.
67. Иванова Л. П. Методы лингвистических исследований: Учебное пособие / Л. П. Иванова.— К., 1995.— 204 с.
68. Іваньо І. В. «Поетика» Митрофана Довгалевського / І. В. Іваньо // Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний).— К.: «Мистецтво», 1973.— С. 5–22.

69. Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сборник.— М.: Наследие, 1994.— 511 с.
70. Казимир І. І. Концепт птах у мовній картині світу українського народу: Дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 — укр. мова / Іванна Іванівна Казимир.— Харків, 2007.— 216 с.
71. Калашник В. С. Естетичний аспект розвитку мови: здобутки української поетичної фразеології та афористики / В. С. Калашник // Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. № 491: Серія філологія.— 2000.— С. 608–612.
72. Калашник В. С. Образно-смислова єдність як засіб і знак у поетичній мовній картині світу / В. С. Калашник // Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. № 519: Серія філологія.— 2001.— С. 3–11.
73. Калашник В. С. Мова поезії і картина світу/ В. С. Калашник // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць.— Харків: ХНПУ, 2003.— С. 30–35.
74. Калашник В. С. Поезія як чинник розвитку мови в естетичному напрямі / В. С. Калашник // Філологія: Збірник наукових праць. № 1.— Харків: ХНУ, 2006.— С. 3–10.
75. Кант И. Избранное: В 3 т. / Иммануил Кант.— Калининград, 1995–1998.— Т. 2.— 304 с.
76. Карпенко Ю. Літературна ономастика: збірник статей / Юрій Карпенко.— Одеса: «Астропринт», 2008.— 328 с.
77. Карасев Л. В. Онтология и поэтика / Л. В. Карасев // Вопросы философии.— 1996.— № 7.— С. 55–83.
78. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов.— М.: Наука, 1987.— 261 с.
79. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність / Роман Кісь.— Львів: Літопис, 2002.— 304 с.
80. Клочек Г. Д. Поетика і психологія / Г. Д. Клочек.— К.: Тов-во «Знання», 1990.— 48 с.
81. Ковалик І. І., Мацько Л. І., Плющ М. І. Методика лінгвістичного аналізу тексту / І. І. Ковалик, Л. І. Мацько, М. І. Плющ.— К.: Вища школа, 1984.— 306 с.
82. Ковальов В. П. Виражальні засоби українського художнього мовлення / В. П. Ковальов.— Херсон, 1992.— 216 с.
83. Кожинов В. Литература и слово (методологические заметки) / В. Кожинов // Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова.— Л., 1971.— С. 320–328.
84. Коломієць Л. В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу: Монографія / Л. В. Коломієць.— К.: ВПЦ «Київський університет», 2004.— 522 с.

85. Колшанский Г. В. Контекстная семантика / Г. В. Колшанский.— М.: Наука, 1980.— 149 с.
86. Корольова А. В. Лінгвопоетичний і наративний коди інтимізації в художньому тексті: Дис. ... докт філол. наук: спец. 10.02.01— укр. мова; 10.02.02 — рос. мова / А. В. Корольова.— К., 2003.— 380 с.
87. Космеда Т. Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри / Тетяна Космеда.— Львів: Видавництво «ПАІС», 2006.— 328 с.
88. КТСЛТ: Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / С. Я. Єрмоленко, С. П. Бибик, О. Г. Тодор.— К.: «Либідь», 2001.— 224 с.
89. Коцюбинська М. Х. Образне слово в літературному творі. Питання теорії художніх тропів / М. Х. Коцюбинська.— К.: Видво Акад. наук УРСР, 1960.— 188 с.
90. Коцюбинська М. Х. Література як мистецтво слова. Деякі питання літературного аналізу художньої мови / М. Х. Коцюбинська.— К.: Наукова думка, 1963.— 323 с.
91. Кочерган М. П. Слово і контекст: Лексична сполучуваність і значення слова / М. П. Кочерган.— Львів: Вища школа, 1980.— 182 с.
92. Кочерган М. П. Мовознавство на сучасному етапі / М. П. Кочерган // Дивослово.— 2003.— № 5.— С. 3–11.
93. Кочерган М. П. Зіставне мовознавство і проблема мовної картини світу / М. П. Кочерган // Мовознавство.— 2004.— № 5–6.— С. 12–22.
94. Крекотень В. І. Українська поезія: кінець XVI — початок XVII ст. / В. І. Крекотень.— К.: Наукова думка, 1978.— 276 с.
95. Кроче Бенедетто. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Бенедетто Кроче.— М., 1920.— Ч. 1.— 324 с.
96. Лазебник Ю. С., Ярмак В. И. Поэзия XX века: слово, текст, мир / Ю. С. Лазебник, В. И. Ярмак.— К.: Наукова думка, 1992.— 140 с.
97. Лазебник Ю. С. Поет у мові та мова в поеті / Ю. С. Лазебник // Мовознавство.— 1992.— № 1.— С. 63–69.
98. Лазебник Ю. С. Модель мира: поэзия / Ю. С. Лазебник.— К., 1995.— 332 с.
99. Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя / Б. А. Ларин.— Л.: Художественная литература, 1974.— 285 с.
100. Лейбниц Г. В. Сочинения: В 4-х т. / Готфрид Вильгельм Лейбниц.— М.: Мысль, 1984.— Т. 3.— 734 с.
101. Леонтьев А. А. Деятельность. Сознание. Личность / А. А. Леонтьев.— М.:Политиздат, 1975.— 304 с.

102. Леонтьев А. А. Восприятие текста как психологический процесс / А. А. Леонтьев // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия.— К., 1979.— С. 48–60.
103. Леонтьев Д. А. Ценность как междисциплинарное понятие: опыт многомерной реконструкции / Д. А. Леонтьев // Вопросы философии.— 1996.— № 4.— С. 15–27.
104. Леонтьев Д. А. Самореализация и сущностные силы человека / Д. А. Леонтьев. Психология с человеческим лицом: гуманистическая перспектива в постсоветской психологии.— М., 1997.— С. 156–175.
105. Леонтьев Д. А. Развитие идеи самоактуализации в работах А. Маслоу / Д. А. Леонтьев // Гуманистическая и трансперсональная психология.— Минск, Москва, 2000.— С. 140–159.
106. Лисиченко Л. А. Лексикология – семантика единиц языка — семантика художественного текста / Л. А. Лисиченко // Структурно-семантический и стилистический анализ художественного текста: сборник научных трудов.— Харьков: ХПИ, 1989.— С. 37–38.
107. Лисиченко Л. Рівні мовної картини світу і їхня взаємодія / Лідія Лисиченко // Збірник Харківського іст.-філол. тов-ва: Нова серія.— Харків, 1998.— Т. 6.— С.129–144.
108. Лисиченко Л. А., Скорбач Т. В. Мовний образ простору і психологія поета / Л. А. Лисиченко, Т. В. Скорбач.— Х., 2001.— 160 с.
109. Лисиченко Л. Психологічний фактор у поетичному мовленні / Лідія Лисиченко // Українське мовознавство.— 2002.— № 24.— С. 94–105.
110. Лисиченко Л. А. Структура мовної картини світу / Л. А. Лисиченко // Мовознавство.— 2004.— № 5–6.— С. 36–41.
111. Лисиченко Л. А. а) Відображення рівнів мовної картини світу в семантичній структурі багатозначного слова / Л. А. Лисиченко // Філологія: Збірник наукових праць.— № 1.— Харків: ХНУ, 2006.— С. 3–10.
112. Лисиченко Л. А. б) Харківська філологічна школа: Лінгвістика / Л. А. Лисиченко.— Харків: ХНПУ, 2006.— 16 с.
113. Лисиченко Л. А. Лексико-семантичний вимір мовної картини світу / Л. А. Лисиченко.— Харків: «Основа», 2009.— 192 с.
114. Лихачев Д. С. Заметки о русском языке / Д. С. Лихачев.— М.: Сов. Россия, 1981.— 72 с.
115. Лихвар В. Д. Мистецтво як форма культуротворчої діяльності / В. Д. Лихвар // Культура, свідомість, мова в інформаційному суспільстві: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції.— Харків, 2007.— С. 99–104.

116. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка.— К.: ВЦ «Академія», 2006.— 762 с.
117. Личность и творчество: проблемы, идеи, возможности / Под ред. Б. П. Юсова.— Луганск, 1997.— 272 с.
118. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев.— М., 1930.— 372 с.
119. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике / Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Сборник / Ю. М. Лотман.— М.: Гнозис, 1994.— С. 11–263.
120. Маслоу А. Психология бытия / Абрахам Маслоу.— М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997.— 300 с.
121. Мацько Л. І. та ін. Стилістика української мови: Підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько.— К.: Вища школа, 2003.— 462 с.
122. Мацько Л. І. Теоретичні засади лінгвокультурологічного аналізу тексту / Л. І. Мацько // Науковий часопис Нац. пед. ун-ту імені М. П. Драгоманова. Серія 10. Проблеми граматики і лексикології української мови: Збірник наукових праць. Випуск 3, книга 2.— К., 2008.— С. 311–322.
123. Мацько Л. Українська мова в освітньому просторі: Навч. посібник / Любов Мацько.— К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова.— 607 с.
124. Мех Н. Наскрізні концепти слово, мова, думка у філософсько-релігійній та мовній картині світу Григорія Сковороди / Наталія Мех.— К., 2005.— 238 с.
125. Мойсієнко А. К. Текст як аперцепційна система / А. К. Мойсієнко // Мовознавство.— 1996.— № 1.— С. 20–25.
126. Мойсієнко А. К. Віршовий текст як динамічна структура / А. К. Мойсієнко // Мовознавство.— 2002.— № 2–3.— С. 3–9.
127. Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: Декодування Шевченкового вірша / А. К. Мойсієнко.— К., 2006.— 304 с.
128. Мойсієнко А. К. Мистецтво бачити світ / А. К. Мойсієнко // Актуальні проблеми філології та перекладознавства: Зб. наук. праць.— Хмельницький, 2007.— Ч. 2.— С. 55–65.
129. Мойсієнко А. Мова як світ. Поетика слова і світу / Анатолій Мойсієнко // Світ мови: поетика текстових структур. Науковий збірник на пошану професора Анатолія Мойсієнка.— Київ – Дрогобич: Посвіт, 2009.— С. 7–25.
130. Муромцева О. Г. Розвиток лексики української літературної мови в другій половині XIX – на початку XX ст. / О. Г. Муромцева.— Харків: ХДУ; Вища школа, 1985.— 152 с.

131. Мукаржовский Я. Структуральная поэтика: Специфические законы искусства слова: Для филологов / Ян Мукаржовский.— М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.— 479 с.
132. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична / Ян Мукаржовський // Антологія світової літературно-критичної думки.— Львів, 2002.— С. 425–447.
133. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко.— К.: Мистецтво, 1981.— 365 с.
134. Обуховский К. Психология влечений человека / Константин Обуховский.— М.: Прогресс, 1972.— 247 с.
135. Овсянико-Куликовский Д. Н. Язык и искусство / Д. Н. Овсянико-Куликовский.— С.-П., 1895.— 124 с.
136. Овсянико-Куликовский Д. Н. Психология мысли и чувства. Художественное творчество / Д. Н. Овсянико-Куликовский // Собрание сочинений: В 9 т.— С.-П.: Прометей, 1909.— Т. 6.— 112 с.
137. Овсянико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы (Теория словесности) / Д. Н. Овсянико-Куликовский.— Москва, Петроград, 1923.— 144 с.
138. Палиевский П. В. Внутренняя структура образа / П. В. Палиевский // Теория литературы.— М., 1962.— С. 58–74.
139. Передрієнко В. А. Формування української літературної мови XVIII ст. на народній основі / В. А. Передрієнко.— К.: Наукова думка, 1979.— 198 с.
140. Петров Н. И. О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала ее до преобразования в 1819 году / Н. И. Петров // ТКДА.— К., 1866.— Кн. 7.— 286 с.
141. Пилинський М. М. Мовна норма і стиль / М. М. Пилинський.— К.: Наукова думка, 1976.— 287 с.
142. Поліщук Ф. М. Вивчення давньої літератури у 8 класі / Ф. М. Поліщук.— К.: Рад. школа, 1984.— 156 с.
143. Поетика: Зб. статей.— К.: Наукова думка, 1992.— 208 с.
144. Полюга Л. М. Семантична вага слова в поетичному тексті Івана Франка / Л. М. Полюга // Слово. Думка. Людина: Зб. наук. праць з актуальних проблем лінгвістики.— Харків, 2008.— С. 105–112.
145. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики: Сб. статей.— Воронеж: Изд-во Ворон. ун-та, 1980.— 125 с.
146. Попов П. М. Замітки до історії українського письменства XVII – XVIII ст. / П. М. Попов // Записки історико-філологічного відділу ВУАН.— К., 1923.— Кн. 4.— 424 с.
147. Пресняков О. П. А. А. Потебня об особенностях художественной речи / О. П. Пресняков // Потебнянські читання.— К.: Наукова думка, 1981.— С. 82–102.

148. Потебня А. А. Из записок по теории словесности: Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое / А. А. Потебня.— Харьков, 1905.— 625 с.
149. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня.— М.: Искусство, 1976.— 616 с.
150. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня.— К.: СИНТО, 1993.— 191 с.
151. Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сб. к 70-летию В. В. Иванова.— М.: ОГИ, 1999.— 798 с.
152. Пустовіт Л. О. Питання мовної норми в сучасній художній прозі / Л. О. Пустовіт // Жанри і стилі в історії української літературної мови.— К.: Наукова думка, 1989.— С. 253–264.
153. Пустовіт Л. О. Словник української поезії другої половини XX століття / Любов Пустовіт / Упорядники В. І. Матюша, П. А. Матюша, І. Л. Міхно.— К.: УНВЦ «Рідна мова», 2009.— 244 с.
154. Ревзина О. Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике / О. Г. Ревзина // Проблемы структурной лингвистики.— М.: Наука, С. 134–152.
155. Ревзина О. Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту / О. Г. Ревзина // Очерки истории языка русской поэзии XX в.: Поэтический язык и идиостиль.— М., 1990.— С. 187–219.
156. Ревуцкий О. И. Анализ художественного текста как коммуникативно обусловленного связного целого / О. И. Ревуцкий.— Минск, 1998.— 196 с.
157. Рєзанов В. І. До історії боротьби літературних стилів. Поетика Ренесансу на терені України та Росії / В. І. Рєзанов // Записки Ніжинського інституту соціального виховання.— Ніжин, 1931.— Т. XI.— С. 30–36.
158. Реформатский А. А. Лингвистика и поэтика / А. А. Реформатский.— М.: Наука, 1987.— 262 с.
159. Рижский И. Введение в курс словесности / И. Рижский.— Харьков, 1806.— 148 с.
160. Роджерс Н. Творчество как усиление себя / Н. Роджерс // Гуманистическая и трансперсональная психология.— Минск, Москва, 2000.— С. 296–305.
161. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б. А. Серебрянников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова и др.— М.: Наука, 1988.— 212 с.
162. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание / С. Л. Рубинштейн.— М., 1957.— 156 с.

163. Руденко Д. И. Лингвофилософские парадигмы: границы языка и границы культуры / Д. И. Руденко // Философия языка: в границах и вне границ.— Харьков: Око, 1993.— С. 101–173.
164. Русанівський В. М. Естетика художнього слова / В. М. Русанівський // Культура слова.— К., 1976.— Вип. 11.— С. 5–17.
165. Русанівський В. М. а) У слові – Вічність: Мова творів Шевченка / В. М. Русанівський.— К.: Наукова думка», 2002.— 240 с.
166. Русанівський В. М. б) Історія української літературної мови: Підручник / В. М. Русанівський.— К.: АртЕк, 2002.— 424 с.
167. Селіванова О. О. Актуальні напрями сучасної лінгвістики (аналітичний огляд) / О. О. Селіванова.— Черкаси: Фітосоціоцентр, 1999.— 146 с.
168. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / Олена Селіванова.— Полтава: «Довкілля – К», 2006.— 716 с.
169. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: Підручник / Олена Селіванова.— Полтава: «Довкілля — К», 2008.— 712 с.
170. Семенець О. О. Синергетика поетичного слова / О. О. Семенець.— Кіровоград: Імекс ЛТД, 2004.— 338 с.
171. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологи / Эдвард Сепир.— М.: Прогресс, 1993.— 665 с.
172. Сивокінь Г. Давні українські поетики / Григорій Сивокінь.— Харків: Акта, 2001.— 166 с.
173. Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Григорій Сковорода.— Київ: Наукова думка, 1983.— 542 с.
174. Слухай (Молотаєва) Н. В. Художній образ у дзеркалі міфу етносу: М. Лермонтов, Т. Шевченко (лінгвосеміотичний аспект): Автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.02.02 — рос. мова; 10.02.01 — укр. мова / Н. В. Слухай (Молотаєва).— К., 1996.— 48 с.
175. Смирнов С. Д. Психология образа: проблема активности психического отражения / С. Д. Смирнов.— М.: Изд-во МГУ, 1985.— 232 с.
176. Современная западная философия: Словарь.— М.: Политиздат, 1991.— 414 с.
177. Сологуб Н. М. Мовний портрет Яра Славутича / Н. М. Сологуб.— К.: Дніпро, Вінніпег: Укр. вільна акад. Наук, 1999.— 152 с.
178. Спиноза Б. Избранные произведения: В 2 т. / Бенедикт Спиноза.— М., 1967.— Т. 1.— 304 с.
179. Срезневский И. И. Мысли об истории русского языка / И. И. Срезневский.— М.: Учпедгиз, 1959.— 135 с.

180. Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 10–30 рр. XX ст. / Леся Ставицька.— К.: Правда Ярославичів, 2000.— 156 с.
181. Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика / Г. В. Степанов.— М.: Наука, 1988.— 384 с.
182. Степаненко М. Історія, граматика, поетика українського слова / Микола Степаненко.— Полтава: АСМІ, 2008.— 342 с.
183. Степанченко И. И. Поэтический язык Сергея Есенина (анализ лексики) / И. И. Степанченко.— Х., 1991.— 192 с.
184. Сукаленко Н. Отражение обыденного сознания в образно-языковой картине мира / Нонна Сукаленко.— К.: Наукова думка, 1992.— 160 с.
185. Сумцов Н. Ф. Характеристика южнорусской литературы XVII ст. / Н. Ф. Сумцов.— Харьков: Тип. М. Зильберберга, 1885.— 183 с.
186. Тарасов Л. Ф. Лингвистический анализ поэтического произведения / Л. Ф. Тарасов.— Харьков: Изд-во ХГУ, 1972.— 47 с.
187. Тарасов Л. Ф. Поэтическая речь: типологический аспект / Л. Ф. Тарасов.— Харьков: Вища школа, 1976.— 139 с.
188. Теоретичні проблеми лінгвістичної стилістики: Зб. наук. праць/ Відп. ред. Г. П. Їжакевич.— К.: Наукова думка, 1972.— 194 с.
189. Тимковский И. Опытный способ к философскому познанию российского языка / И. Тимковский.— Х., 1811.— 98 с.
190. Тищенко О. М. Метафора Євгена Маланюка: Семантико-функціональний аспект / О. М. Тищенко.— К., 2004.— 304 с.
191. Тимофеев Л. Очерки по истории русского стиха / Леонид Тимофеев.— М., 1958.— 278 с.
192. ТСУМ: Тлумачний словник української мови / За ред проф. В. С. Калашника.— Харків: Прапор, 2004.— 992 с.
193. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров.— М.: Прогресс, Культура, 1995.— 623 с.
194. Українська лінгвостилістика XX – початку XXI ст.: система понять і бібліографічні джерела / За ред. д-ра філол. наук, проф. С. Я. Єрмоленко.— К.: Грамота, 2007.— 368 с.
195. Федоров В. Ф. О природе поэтической реальности: Монография / В. Ф. Федоров – М: Сов. писатель, 1984.— 184 с.
196. ФЭС: Философский энциклопедический словарь.— М.: Инфра-М, 2005.— 576 с.
197. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко.— К.: Рад. письменник, 1969.— 191 с.
198. Франко І. Я. Краса і секрети творчості: Статті, дослідження / І. Я. Франко.— К.: 1980.— 500 с.

199. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко.— М.: «Художественная литература», 1977.— 406 с.
200. Чабаненко В. А. Основи мовної експресії / В. А. Чабаненко.— К.: Вища школа, 1984.— 169 с.
201. Чабаненко В. А.Стилістика експресивних засобів української мови / В. А. Чабаненко.— Запоріжжя: ЗДУ, 2004.— 351 с.
202. Чабаненко В. А. Вибрані праці з мовознавства / В. А. Чабаненко.— Запоріжжя: «Дніпровський металург», 2007.— 504 с.
203. Черевченко О. М. Концептуально-мовне тло художнього тексту / О. М. Черевченко // Науковий часопис Нац. пед. ун-ту імені М. П. Драгоманова. Серія 10. Проблеми граматики і лексикології української мови: Збірник наукових праць. Випуск 3, книга 2.— К., 2008.— С. 330–336.
204. Чередниченко І. Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови / І. Г. Чередниченко.— К.: Рад. школа, 1962.— 496 с.
205. Чичерин А. В. // Вопросы литературы.— 1967.— № 9.— С. 63–64.
206. Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете / Б. Б. Шалагінов.— К.: Вежа, 2002.— 152 с.
207. Шарден Пьер Тейяр де. Феномен человека / Пьер Тейяр де Шарден.— М., 1987.— 286 с.
208. Шевченко Л. І. Інтелектуальна еволюція української літературної мови: Теорія аналізу: Монографія / Л. І. Шевченко.— К.: ВПЦ «Київський університет», 2001.— 478 с.
209. Шевченко Л. І. Семантика фокусних кольорів у Тараса Шевченка. Заслання. Чорний / Л. І. Шевченко // Слово. Думка. Людина: Збірник наукових праць із актуальних проблем лінгвістики.— Харків, 2008.— С. 143–150.
210. Шевчук В. О. Мови, вживані при творенні української літератури, у їхньому зв'язку з культурно-стилістичними епохами / В. О. Шевчук // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.— К.: НБУВ, 2000.— Вип. 3 .— С. 253–258.
211. Шкловский В. Б. Воскрешение слова / В. Б. Шкловский.— Спб., 1914.— 16 с.
212. Шкловский В. Искусство как приём / В. Шкловский // Поэтика: Сборник по теории поэтического языка.— Пг., 1919.— С. 68–88.
213. Шпет Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта / Г. Шпет.— М., 1927.— 218 с.
214. Щерба Л. В. Опыт лингвистического толкования стихотворений / Л. В. Щерба // Русская речь: Сборник статей. Вып. 1.— Пт-г., 1923.— 299 с.

215. Юнг К.-Г. Психологические типы / Карл-Густав Юнг // Психология индивидуальных различий.— М., 1982.— 186 с.
216. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / Карл-Густав Юнг.— Львів, 2002.— С. 119–141.
217. Языкознание: Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева: 2-е изд.— М.: Большая российская энциклопедия, 1998.— 685 с.
218. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый / Роман Якобсон.— Прага, 1921.— 84 с.
219. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика / Роман Якобсон // Антологія світової літературно-критичної думки. .— Львів, 2002.— С. 465–490.
220. Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Р. О. Якобсон.— М.: Прогресс, 1987.— 460 с.
221. Herders Werke: In 5 Banden.— Weimar, 1963.
222. Prokopowich Th. De arte poetika libri III.— Mohiloviae, 1786.

РОЗДІЛ 2

МОВНО-ЕСТЕТИЧНА МОДЕЛЬ БУТТЯ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНОПОЕТИЧНІЙ ПРАКТИЦІ

2.1. Лінгвістичний аспект дослідження українського фольклорного досвіду

Український фольклор у своєму художньо-жанровому форматі найвиразніше представлений зразками народнопоетичної творчості (пісні), ритуально-обрядовими текстами, формулами мовних оберегів, замовлянь, примовок, народними фразеологізмами (термін *фольклор* на позначення народної традиційної культури був уведений до наукового обігу англійським археологом У. Томсом (1846)). Визначальними ознаками фольклору вважаються «*усність* творення й поширення його зразків, *колективність* — поєднання індивідуального й групового первнів творчості; *анонімність* (нефіксованість авторства); *багатоваріантність* (змінність тексту); *традиційність* (дотримання певних усталених форм і норм творення)» [Укр. фольклористика 2008: 396].

Процес збирання й всебічного наукового вивчення українських фольклорних текстів, пізнання історико-тематичних, художньо-естетичних, мовно-стилістичних ознак колективної словесної творчості нашого народу припадає на першу третину XIX століття. Особливу увагу дослідників того часу привертають народні пісні, які активно й систематично записуються істориками та філологами — М. Цертелєвим, Я. Головацьким, М. Максимовичем, І. Срезневським, М. Костомаровим, П. Кулішем, А. Метлинським, П. Чубинським, пізніше вивчаються П. Житецьким, І. Франком, В. Антоновичем, М. Драгомановим, О. Потебнею, В. Гнатюком, В. Перетцом, М. Сумцовим, О. Веселовським, С. Єфремовим, А. Кримським та ін., оброблюються композиторами, стають об'єктами лінгвістичного та літературознавчого аналізу. Здійснюються перші кроки в науковому вивченні лексико-семантичних, морфологічних, стилістичних, художньо-естетичних аспектів українського фольклору. С. Єфремов у праці «Історія українського письменства» фіксує початок українських етнографічних практик: «Року 1818 вийшла «Грамматика малороссійскаго нарѣчія» Олексія Павловського, а наступного року «Опытъ собранія старинныхъ малороссійськихъ песней» князя Миколи Цертелєва — перші з української етнографії друковані праці. Обидва автори ще непевні, чи має яку ціну їхня праця; обидва дивляться на українську мову як на «исчезающее» або «устарелое наречие», хоча разом з тим і доводять, що воно, як каже М. Цертелєв,

«не менее другихъ языковъ способно къ поэзіи». В усякім разі початок... не пропав марно, і вже в подальшому поколінні дав таких поважних діячів української етнографії, як Максимович, Срезневський та інші [Єфремов 1995: 240].

Відомий історик та етнограф М. Костомаров захистив 1843 року в Харківському університеті дисертацію про історичне значення української народної пісні, акцентувавши увагу на такому об'єкті, як давня символіка народнопоетичних текстів. Наукове дослідження фольклорної практики слов'ян продовжив О. Потебня: спочатку в магістерській дисертації «О некоторых символах в славянской народной поэзии», а далі — у першій докторській дисертації «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий» (1866). У своєму науково-аналітичному вивченні феномену фольклорного тексту як репрезентанта давньої слов'янської духовності О. Потебня, розвиваючи ідеї В. Гумбольдта про мову як діяльність духу народного, прагне віднайти глибинний зв'язок філософського, психологічного, етноментального й власне мовного рівнів у творенні колективного художнього дискурсу нації. Найвищим завданням мовознавства, на думку вченого, є «вивчення напрямів народної думки, зумовлених мовою, власне, того, що тільки і мало б називатися народністю» [Потебня 1993: 48].

Синтезуючи методологію різних наукових сфер, апелюючи до суб'єкта творення давнього духовного світу, отже, прагнучи збагнути його архаїчні свідомісні площини, закодовані у фольклорній практиці, учений пріоритетно вичленяє мову як домінуючий чинник формування думки, свідомості, буттєвих орієнтирів й окремого індивіда, й етносу в цілому: мова є настільки ж творенням людини, наскільки народу (праця «Мысль и язык» [Потебня 1993]). Мова, за О. Потебнею, виконує вагому функцію при творенні духовного світу етносу на найдавніших етапах його становлення й розвитку, при вибудовуванні його світоглядних засад, сприяє інтеріоризації його життєво-буттєвих площин.

Ця думка вченого знаходить розвиток у міркуваннях сучасних етнолінгвістів про те, що саме мова дає «чудовий ключ до розуміння тих обставин, у яких живе народ. Адже мова не просто опосередковує світосприймання, але й відповідним чином структурує й активно конструює специфічний етнокультурний, праксеологічний і психічний досвід своїх носіїв. Породжена мовою, через мову і з допомогою мови унікальна мовна картина етносу сама стає дієвим системоутворювальним і формотворчим чинником отих обставин, однією з інтегральних умов усієї життєдіяльності етносу. Вона... також «єднає» ментальність і повсякденну практичну діяльність — трудову, побутову, комунікативну тощо» [Кісь 2002: 206]. Тож, для

осмислення своїх душевних порухів, зовнішніх сприйнять «людина мусить об'єктивізувати їх у слові, і слово це узгодити з іншими словами» [Потебня 1993: 156].

А. Кримський, досліджуючи філософію та поетику народної пісні, зазначав, що в пісенних образах сконцентровані історичне самопізнання, моральні та етичні цінності, ідеали всього народу й відбиття особистісної, індивідуальної психології окремої людини [Кримський 1973: 361]. «Все ж таки можна гадати,— коментує синтез індивідуального й колективного у творенні народної пісні С. Єфремов,— що кожен народний витвір в основі своїй має творчість індивідуальну. ...Але щоб такий індивідуальний твір став народним — багато етапів повинен він перейти, поки здобуде прикмети творчості колективної. В отому процесі переходу втрачаються індивідуальні прикмети... і натомість додаються інші типові ознаки щодо змісту й форми, які вже роблять цей твір духовною власністю великих гуртів народу» [Єфремов 1995: 251].

У цьому випадку маємо певний феномен дослідницької різновекторності народнопісенного тексту, який виявляє себе в дуалізмові колективного й індивідуального щодо онтологічної сутності народної пісні.

З одного боку, як продукт колективної лінгвохудожньої творчості цей текст є джерелом і подальшим транслятором традиційної народної поетики, яка з часом стає мовно-стилістичним підґрунтям для створення індивідуально-авторської поетики в літературному дискурсі. Як зазначають дослідники, фольклорні зразки функціонують у творах письменників «у вигляді різного типу творчих переробок, ремінісценцій, новотворень, що, зберігаючи фольклорний елемент, отримують індивідуально збагачену семантику, утворюючи категорію народнопісенності в системі української літературної мови. Її зміст становить позначена фольклорними рисами семантика, яка існує у формі символів і традиційних семантичних центрів, цілісної системи відповідних стилістично маркованих мовних засобів і прийомів» [Козловська 2002: 35].

Отже, мовно-мисленнєве надбання народу, створене в минулому, впливає на індивіда, формуючи його власні мовленнєві та мисленнєві рівні, активізуючи традиційне й спонукаючи до оригінального, власного вербального світовідчуття. Вектор дослідження — «від колективного — до індивідуального, від загального — до часткового» (площина лінгвістичної аналітики). З іншого боку, колективна мовно-мисленнєва діяльність народу, презентована піснею, спирається на діяльність окремих індивідів — мовців з власними психічними основами та психічними характеристиками. Спроба реконструкції

архаїчних етноментальних та етнопсихологічних ознак нації через узагальнення цих індивідуально-психологічних особливостей творців фольклорного дискурсу, які так чи інакше вкарбовані в тексті, зумовлюють моделювання цілісної картини психолінгвального коду нації. Вектор дослідження — «від індивідуального — до колективного, від часткового — до загального» (площина психолінгвістичної, етнопсихологічної аналітики). Як бачимо, народнопісенний текст завдяки власному генетичному феномену спроможний стати об'єктом багатьох наукових галузей, що вивчають засади національних духовних і культурних пріоритетів (що й було передбачене О. Потебнею: «Народна пісня становить матеріал для мовознавства, етнографії, психології та ін.» [Потебня 1985: 79]).

В українській лінгвістиці питання всебічного вивчення фольклорного тексту, як уже зазначалося, має тривалу історію. Наукова увага до мовно-стилістичних ресурсів фольклорного контексту не вщухає із часів О. Потебні, і кожен з етапів українського лінгвістичного дискурсу відзначений працями, у яких народнопоетичне слово розглядається під кутом певної дослідницької парадигми. XX століття позначилося в мовознавстві широким простором наукового опрацювання фольклорних практик: лексикологія актуалізувала дослідження семантичних, смислових, символічних, образотворчих потенцій слова у фольклорному контексті; фразеологія зосереджує увагу на структурно-семантичних особливостях фразем в усній народній творчості; граматика вивчає традиційність народнопоетичного слововживання в його парадигматичних відношеннях; у синтаксисі досліджуються рівні композиційно-структурної організації тексту; стилістика синтезує всі аспекти мовної організації фольклорного тексту відповідно до його стильових домінант. Ці вектори наукового вивчення українського народнопісенного досвіду репрезентовано в працях таких учених, як І. Білодід, І. Булаховський, О. Дей, С. Єрмоленко, В. Жайворонок, М. Жуйкова, В. Калашник, Р. Кісь, І. Кононенко, Л. Мацько, С. Мишанич, В. Німчук, В. Передрієнко, В. Русанівський, О. Тараненко, О. Тищенко, В. Ужченко та ін. Знаковою щодо систематизації та узагальнення положень про мову українського фольклору та її роль у розвиткові літературної мови стала монографія С. Єрмоленко «Фольклор і літературна мова» [Єрмоленко 1987]; вагомий внесок у вивчення фольклорного мовного досвіду зроблено В. Жайворонком, який останні свої роботи присвячує висвітленню проблем мови як творчого продукту конкретного носія, тобто «етносоціуму, що породив мовний феномен як ключовий елемент і водночас рушій національної культури» [Жайворонок 2004: 23].

Фольклорний текст помітно активізував свою наукову вагу в антропоцентричній дослідницькій парадигмі, що фокусується на різноаспектному вивченні розумово-креативної діяльності людини. Феномен народного духу, автентичності національної архетипіки залишається нерозгаданим (і чи спроможний взагалі бути декодованим остаточно й збагненним, як сама природа?), що зумовлює потребу його всебічного наукового пізнання. Оскільки духовна енергія народу як раціонально незбагненна сутність об'єктивується в мові, то й мова у всіх її вимірах, а насамперед у мистецькому, емоційно-чуттєвому, творчому не спроможна бути до кінця збагненною. Тут пристаємо до міркувань В. Жайворонка, викладених у нарисах «Українська етнолінгвістика» (2007): «У кожний момент свого вияву і в будь-який період свого розвитку мова, як і природа, постає перед людиною-мовцем невичерпною скарбницею, у якій дух завжди може відкрити щось досі не відоме, а почуття — завжди по-новому сприйняти щось досі не пережите. У цьому розумінні мова, як і природа, у безпосередньому бутті непізнаванні» [Жайворонок 2007: 111]. Така онтологічна сутність мови як засобу матеріалізації інтелектуальної й конкретно-чуттєвої сфери людського існування забезпечує науковому осмисленню багатьох мовних явищ перманентну актуальність і перспективність.

Аналізуючи фольклорні тексти багатьох народів, зіставляючи їх мовно-концептуальний простір, учені унаочнюють етноментальну специфіку творення національних художньо-естетичних комплексів, з оригінальними асоціативно-образними моделями конкретних денотативних об'єктів, що зумовлено, знов-таки, своєрідністю (світоглядною, ментальною, психічною) людського сприймання мовного знака. Окремі ознаки денотата можуть викликати в представників різних національних та суспільно-соціальних груп різні асоціації, які спричиняються до багатоплановості інтерпретації слова [Азнаурова 1973: 299].

Сучасний інтерес різних наукових галузей до народної культури, світоглядних уявлень і вірувань, «котрі, як відомо, складають підґрунтя менталітету, народної філософії та моралі кожного народу», зумовлений тенденціями поступового зникнення й розчинення елементів народнокультурного надбання в просторі актуального духовного й мистецького дискурсів [Толстой 1995: 185].

Акцентація поняття «дух» не випадкова сьогодні в площині лінгвістичних пошуків, адже формує й окреслює координати дослідницького філологічного простору, який дедалі більше апелює до психоментальних й інтенціональних передумов діяльності людини — деміурга художнього тексту. Який творець-індивід криється за ко-

лективним мистецьким витвором? Що стоїть за процесом віднайдення й вербальної фіксації саме тих первинних мовних символів, котрі склали підґрунтя тріади ***архетип — міф — образ***, яку можна вважати схемою виникнення мистецького образу? Які складні мовно-мисленнєві механізми детермінують відображення у вербальній площині фольклорного твору рівні концептуалізації духовного світу за зразком матеріального? Ці та інші питання формують напрями сучасного лінгвістичного аналізу народнопоетичних текстів — традиційного мовознавчого об'єкта, який сьогодні виходить на нові рівні його наукового пізнання. У площину актуальних лінгвістичних шукань потрапляють тексти не лише народних пісень, а й національних вербальних оберегів (замовлянь, примовок, фразем), народних дум, загадок, паремій, жартів. Наукова суголосність часові в цих мовознавчих пошуках визначається як розширенням дослідницьких об'єктів, так і впровадженням інноваційних технологій вивчення цілком традиційних фольклорних текстів.

Сучасна *семасіологія* акцентує увагу на взаємодії мовно-змістових параметрів фольклорного тексту з ментальним лексиконом нації, досліджуючи проблеми типології значень та семантичної структури мовних одиниць, теорії метафори та символу, інтерпретації значення як видозміненої форми колективної людської діяльності. Саме «діяльнісно-антропоцентричний підхід до значення спрямував сучасні дослідження на встановлення зв'язку його глибин з культурно-історичним буттям народу, енергетично-психологічним його існуванням» [Петренко 1997: 45]. Така маргінальна наука, як *етнопсихолінгвістика*, прагне «встановити шляхом експерименту та інших методик певні національні концепти, стереотипи мовної та культурної етнічної свідомості» українців [Селиванова 1999: 60], залучаючи до об'єктів етнопсихолінгвістичного дослідження фольклорні тексти як фрагмент відображення специфіки етнічного менталітету, духовної культури, звичаїв, традицій.

Нова лінгвістична дисципліна *когнітологія* має розгалужене поле досліджуваних проблем, серед яких вивчення національно-культурної концептосфери, ментального лексикону, які презентують загальне відображення світу носіями будь-якої мови. Лінгвоконцептуальний аналіз вербального простору народної пісні закріплює інформацію різних сфер знань (етнографії, етнопсихології, етнофілософії) щодо ціннісних орієнтирів українців у практично-трудовій та духовній діяльності, акцентує специфіку творення унікальної національно-мовної картини світу.

«Останнім часом в Україні,— зазначає О. Селіванова,— надзвичайно актуальним стало вивчення різних фрагментів національно-

мовної картини світу з огляду на специфіку етнічної свідомості мовців, вплив звичаїв, соціокультурних, фонових знань, традицій, обрядів, вірувань, міфологій» [Селиванова 1999: 84]. Психічно-духовна структура українського народу, його соціальні інстинкти, що відповідним чином оречевлюються в мові, зазнають наукової обсервації як спроба інтелектуального осягнення феномена Homo Ethnicus.

Ця потужна аналітична діяльність зумовлюється потребами нашого суспільства у відтворенні та реконструкції тих етноментальних засад, які склали підґрунтя для виокремлення української нації із спільнослов'янських етноджерел і є нашими безперечними духовними й культурними пріоритетами, що мають потужну творчу енергетику, закодовану в народному образному слові й тексті.

2.2. Фольклорний текст як презентант лінгвоментальних і буттєвих цінностей

Кожен народ залежно від історико-географічних умов існування, особливостей фізичного й психічного складу, темпераменту, етнічних ознак, духовних орієнтирів по-різному сприймає довкілля й відповідно до цього по-різному прагне відобразити його в словесно-художній формі, найдавнішою з яких є *фольклор*. Спектр фольклорної презентації світоглядних концептів різних народів розгалужений у своїй жанровій площині: міфи, легенди, саги, билини, думи, пісні та ін.; це свідчить про автентичність формально-змістових рівнів фольклорного дискурсу кожної нації, що зумовлено комплексом зовнішніх й внутрішніх факторів, серед яких ландшафтні умови проживання, природний характер довкілля, світоглядні, релігійні, лінгвоментальні особливості етносу.

Глибинна архетипічна природа фольклорних творів дає можливість усвідомити давні світоглядні пріоритети кожного народу, отже, реконструювати його концептуальну картину світу, яка експлікується мовою як вербальним засобом синхронного кодування дійсності. Мова в історичному вимірі існування людини займає цілком оригінальне місце, позначене виявом духу і тіла Homo Sapiens, усіх його розумово-інтелектуальних, соціокультурних та психоемоційних ресурсів. Історія будь-якої мови відбиває найважливіші етапи суспільної та культурної еволюції народу — творця національної мови, яка подекуди й визначає ступінь цивілізованості того чи іншого етносу. Крім функції важливого суспільно-культурологічного маркера, мова реалізує один із основних етноментальних ідентифікаційних кодів нації — вербальний. «Мова завжди втілює в собі своєрідність цілого народу»,— постулював свого часу В. Гумбольдт [Гумбольдт 1985: 349]. Мовний код подекуди виступає домінантним у диференціюванні

етноносіїв: поняття етнічної стереотипізації пов'язане як із поняттями «нація», «національний характер», «національна свідомість», так і з поняттям «мова», яка одною із перших залучена до реєстру кодів етнічної культури [Миронова 2003: 204].

Вербальний досвід кожного народу синтезує усну словесну практику й писемну, яка є продуктом еволюції людської свідомості й технологій графічної фіксації. Усна словесна культура найвиразніше представлена в давніх фольклорних текстах, які майже в усіх народів репрезентують міфологічний характер світогляду й свідомості своїх вербальних трансляторів. Міфологічна свідомість являє собою фрагмент архаїчного мислення, яке, на думку О. Потебні, чим міфічніше, тим більше уявляється джерелом пізнання [Потебня 1976: 418]. При цьому вчений зазначає, що «міфологічна свідомість на певному етапі розвитку — єдино можлива, необхідна, розумна, вона властива не одному якомусь часові, а людям усіх часів, що перебувають на певній сходинці розвитку думки; вона формальна, тобто не виключає жодного змісту: ні релігійного, ні філософського, ні наукового» [Потебня 1976: 433]. Міфологічна свідомість, втілена у фольклорі як різновиді колективної культуротворчої діяльності людини, стає фольклорною свідомістю, що являє собою «ідеальну систему, покликану примирити реальний світ, яким він поданий поза і незалежно від людини, із світом бажань, прагнень індивіда шляхом конструювання певних ідеальних образів врешті-решт гармонізувати стосунки людини з дійсністю» [Венгранович 2005: 59]. При цьому фольклорна свідомість конструює дійсність із власних категорій, утворюючи, за Лосєвим, «абсолютну естетичну дійсність» [Лосев: 1982], яка й знаходить відбиття у фольклорних текстах.

У надрах міфологічної свідомості формувалися національні архетипи, які, за Юнгом, є вродженими психічними структурами, сформованими ще в первісні часи пізнання світу людиною як позачасові схеми виникнення думок та емоцій [Юнг: 1988]. Архетипи презентують ту частину психічного змісту, яка ще не зазнала жодної свідомої обробки, отже, їх (архетипи) можна вважати сюжетно-знаковою передумовою створення міфів як першої стадії раціонально-художнього осмислення світу [Плерома 1998: 28]. «Архетип,— зазначає В. Ятченко,— це первісний образ найдавніших, найархаїчніших уявлень, істотною характеристикою якого є те, що він, відтворюючи позасвідомі душевні порухи людини, виявляє їх на поверхні свідомості у вигляді образів-символів, хоч і надто невизначених і невиразних. Ці образи-символи, усвідомлення яких і маніпулювання якими супроводжується якнайсильнішими спалахами психічної енергії, і лежать в основі форм пристосування людини до світу» [Ятченко 2004: 18].

Архетипи як зріз первісного колективного (позасвідомого) начала із часом еволюціонувалися в традиційні для кожного етносу образи-символи (так звані етноархетипи), які склалися в надрах первісних міфів і втілюють у собі лінію розвитку початкових форм свідомості [Рыбаков 1981: 59]. У культурі пізніших суспільств народні образи-символи знаходять своє втілення у фольклорі, різних видах народного мистецтва, забобонах. «Етноархетипи розкриваються вже вплетеними у форми уявлень про світ, які сформувались на ґрунті досвіду, набутого конкретною групою людей в її реальних стосунках з іншими групами, у конкретних географічно-ландшафтних, кліматичних і т. п. умовах» [Ятченко 2004: 19]. Власне, архетипи виступають у мистецтві, зокрема літературі, своєрідними ядрами національних образних комплексів, що генетично несуть інформацію колективного й індивідуального людських начал, репрезентуючи як загальне, спільне, так і те, що набуте кожним конкретним художнім досвідом — традиційним національним та індивідуально-авторським.

Архетип, пройшовши в часі певну естетичну й формально-змістову еволюцію, набувши етноспецифічних рис у фольклорній практиці кожного з народів, трансформуючись спочатку в міф, а потім у художній (словесний) образ, розчиняється в площині подальшої національної літератури, нівелюючи свою універсальність, однак зберігаючи унікальність, традиційну в межах кожної культури. Такому стійкому художньо-естетичному кодуванню національної культурної інформації сприяють саме фольклорні тексти, які «подібно до зразків художнього стилю літературної мови вводяться в обіг культурно-естетичних надбань народу. Завдяки естетичній природі народнопоетичного слова в ньому найдовше зберігається світ поетичних уявлень народу, що збуджує художню творчість письменників усіх часів» [Єрмоленко 1987: 6]. Тож, література як вид мистецтва «і у своєму філогенезі, й онтогенезі бере початок у фольклорі» [Борев 1997, т. 2: 50], що свого часу було задекларовано О. Потебнею: «Народна поезія й література служать представниками двох різних станів людської думки, які відносяться один до одного як ступені — попередній і наступний. Народна поезія панувала тоді, коли була найпомітнішим продуктом людської думки (це відбувалося до розподілу на вищі культурніші й нижчі верстви суспільства), тому під народною поезією ми розуміємо поезію всього народу до його поділу на класи... У відомих творах народної, тобто усної і безособової, поезії ми повинні бути готові зустріти підготовку літературних явищ: навпаки, початкові продукти літератури повинні в дечому нагадувати настрій думки, властивий народній поезії» [Потебня 1985: 166].

Цю думку підтримав пізніше С. Єфремов, зазначивши, що в історії письменства «народна поезія звичайно ставиться на початку, як вихідний

пункт усієї еволюції, що переживає письменство за довгий час од свого народження й до останніх часів... Народну поезію вважають, і цілком справедливо, не тільки хронологічно старшою од професійного книжного письменства, але й ідейно вищою од тих книжних творів, які звичайно постають на світанні людської думки... Почавшись першими зародками творчості колективної, у якій справжній автор невідомий, а співробітником його буває кожен, у кого в устах живе цей твір, письменство далі і поруч провадилося... на основах тієї народної творчості, відповідно до її духу й форм, до всіх отих традицій, що виробилися в народі ще перед початками справжнього письменства» [Єфремов 1995: 232].

Досліджуючи соціально-природний феномен мови, Гумбольдт вивів універсальну формулу: «Мова — це дух народу»,— вкладаючи в поняття «дух» розуміння об'єднаної духовної енергії етносу, «у дивовижний спосіб закарбованої в певних звуках» [Гумбольдт 1985: 349]. Мова, зазначав мислитель, завжди втілює в собі своєрідність цілої нації, тому в її надрах ми «повсякчас знаходимо сплав власне мовного характеру з тим, що сприйнято мовою від характеру нації» [Гумбольдт 1985: 373].

Саме в мові (загальнонародній, національній) міститься невичерпний арсенал вербальних артефактів — образів, символів, знаків, що «втілюють у собі результати пізнавальної діяльності всієї етноспільноти», і за допомогою яких зазнають інтерпретації й кодуються різні явища, традиції, звичаї, спосіб життя конкретного народу, створюється його ментальний портрет [Бесєдіна 2000: 7].

Концентрація в мові енергетики світоглядного, отже, концептуального потенціалу окремої нації спричиняється до відмінностей не між різним називанням однієї речі в різних мовах, а між різним її баченням носіями різних мов. «Мова національно специфічна й на її підґрунті можна реконструювати особливості національної ментальності; засобом її опису слугує універсальний субкод lingva mentalis... елементарні, далі не членовані смисли, універсуми людської свідомості» [Вежбицька 1996: 115]. Цей універсальний субкод, або «мовні звичаї», прийняті й усвідомлені кожною окремою спільнотою у власний спосіб, а тому зрозумілі лише їй, конструюють світ — різний для кожної групи, тобто різні мови «по-різному категоризують світ, по-різному виділяють окремі його аспекти та надають одним і тим самим денотатам різного сенсу» [Кісь 2002: 104]. Цим, можливо, пояснюються й розбіжності в тлумаченнях кожним народом одного й того ж образу-символу, наповнення цієї оболонки різним змістом, із різним виявом аксіологічних домінант, емотивно-експресивної характеристики.

Давній міфопоетичний світ витворювався насамперед за допомогою символів, які через свою феноменальну природу здатні впливати

на перцептивні сфери людської свідомості, утворюючи широке асоціативне поле. М. Костомаров шукав першопричину виникнення давньої слов'янської символіки, з одного боку, у прагненні наших предків всюди вбачати дух творця, у намаганні якимось чином компенсувати своє безсилля перед силами природи; з іншого боку, він розумів, що символи так чи інакше пов'язані з трудовою діяльністю давніх слов'ян і були втіленням тих природних закономірностей, що пізнавалися етносом у процесі його еволюційного розвитку. М. Костомаров вважав, що безпосередньо народнопоетичні символи виникли під впливом трьох факторів: природних особливостей, уживання в побуті, міфічних і традиційних переказів [Костомаров 1994: 267]. Отже, давня символіка українців викликана певними асоціаціями, аналогіями з тими предметами та явищами, які були знайомі пращурам і до певної міри зрозумілі (якщо не своєю внутрішньою природою й суттю, то хоча б функцією), і які становили основні фрагменти етнічної концептосфери — небесний простір з його реаліями, земля, вода, гори, рослини, тварини, кольори.

Слова-символи як фрагменти мовно-художньої картини світу давніх українців відбивали первісні знання людей про довкілля, про спосіб організації (фізичної і духовної) світу, отже фіксували раціональний та емпіричний досвід народу; тому для вчених цей архаїчний вербальний шар представляє й лінгвістичну, і гносеологічну вартість. Як слушно зауважив свого часу Д. Овсянико-Куликовський, символ «об'єднує, узагальнює, збирає в одне ціле відомі й зрозумілі для кожного конкретного етносу уявлення, поняття, ідеї разом із відповідними почуттями й настроями. Символи з'являються на тій стадії культурного й розумового розвитку, на якій людська душа, збагатившись різноманітними ідеями, почуттями, настроями, має потребу в об'єднанні цього змісту під умовними знаками чи образами. які й виступають їхніми символами» [Овсянико-Куликовський 1923: 56].

У цьому випадку символи як вербальні комплекси закодованої різнорівневої інформації дорівнюють концептам, котрі розглядаються лінгвістами, зокрема О. Кубряковою, як інформативні структури, що відбивають знання й досвід людини, як змістові одиниці пам'яті, ментальності, усієї картини світу [Кубрякова 1996: 90]. Л. Лисиченко співвідносить концепт із домовними уявленнями про явище, які супроводжуються у свідомості численними ознаками й асоціаціями [Лисиченко 2004: 39]. Комплекс цих асоціацій, аналогій, уявлень із часом змінюється, зазнає естетичної еволюції відповідно до рівня художньої свідомості етносу; у площині діахронії символи вже виступають складовими концепту як творчі моделі естетично сприйнятого світу в його поняттях і розуміннях, як спосіб художнього відтворення дійсності [Борев 1997, т.1: 81]. Тож, презентуючи на найдавніших еволюційних

етапах комплекс знань про довкіля з тими уявленнями й поняттями, що сформовані тогочасним досвідом (більшою мірою емпіричним), символи виконують певну концептуалізуючу функцію — творення архаїчної концептуальної картини світу етносу, яка з розвитком наукових знань видозмінюється, інтерпретується в інших інтелектуальних площинах, набуває нових сфер репрезентації. Концептуальна картина світу є більш універсальною й спільною для народів з однаковим рівнем знань про довкілля, тоді як мова відображає досвід кожного конкретного народу й виявляє не тільки спільні знання, а й своєрідність бачення ним дійсності [Лисиченко 1998: 129].

Найповніше давній світ українців, із їх уподобаннями, уявленнями, первісним знаннєвим досвідом, емоціями та почуттями реконструюється із народнопісенної творчості, адже, на думку В. Бєлінського, «поезія народу — це дзеркало, у якому відображається його життя з усіма характерними відтінками й родовими ознаками. Оскільки ж поезія є не що інше, як мислення образами, то поезія народу є ще і його свідомістю» [Белинский 1878: 448]. Народну пісню вважають «енциклопедією пам'яті та історії народу, у якій збережено основні реалії всіх сфер його життєдіяльності» [Козловская 2002: 34]. О. Потебня, вивчаючи зв'язок мови й національності у світлі тогочасних (ІІ пол. ХІХ ст.) теорій філософії мови, текстовим матеріалом для своїх розвідок обрав саме народні пісні як максимально продуктивний і репрезентативний рівень відбиття народної художньо-образної свідомості, убачаючи в національній мові одну із стихій народності та найбільш досконале її уподібнення. На думку вченого, утрата будь-якою народністю своєї національної мови є шкідливою для всього людства, яке складається із різноманітності національних обрисів і без них перетворилося б на абстракцію [Потебня 1992: 145]. Саме народна пісня в її символічномовному аспекті дає підстави для реконструкції архаїчної концептуальної картини світу українців, яка уможливлює розуміння сучасниками тих універсалій, за якими вибудовувався первісний сценарій співіснування макрокосму (Всесвіту) і мікрокосму (людини) в національному часопросторовому континуумі. Мова українського народнопоетичного досвіду є тим засобом, що відтворює колективне світобачення етносу в аксіологічних вимірах, тобто фіксує «спільне й найважливіше з погляду інтелектуально- моральних оцінок», передаючи це усталеними виражальними засобами [Мацько 2003: 136].

Особливості етноментальних інтерпретацій давніх архетипічних схем, матеріалізованих словом, найвиразніше представлені лексико-семантичною та фразеологічною площинами народнопісенного твору, жанри якого визначаються специфікою екстралінгвальних (ландшафтні, світоглядні, ментальні особливості етносу) та інтралінгвальних, власне

мовних факторів. Специфічні мовленнєві структури, які «скристалізувалися» в надрах колективного, усномовного досвіду народу, на думку вчених, «не тільки виражають й оформлюють (омовлюють, вербалізують) думку, але й формують її, визначають духовну інтенціональність, спрямованість, її особливий сенс і унікальність» [Кісь 2002: 123]. Якість цієї мовно-мисленнєвої кристалізації народного художнього досвіду вимірюється вагомістю й значимістю того, що складало змістову квінтесенцію фольклорного тексту. Адже, як зазначив свого часу М. Монтень, народна поезія має своїм фундаментом природне підґрунтя, виражаючи поетично лише те, що має вагу життєвих цінностей, тобто в народній словесності народ зберігає те, що визнає гідним життя [Борев 1997, т. 2: 39]. Така «дистиляція» словесно-образних структур у фольклорному тексті зумовлена насамперед їх архетипічною природою (спочатку універсальною, а внаслідок еволюційних змін — оригінальною, етноспецифічною), що дозволяє їм протягом тривалого часового існування й навіть під впливом інших, більш пізніх образних нашарувань, конденсувати саме ту символічно-художню інформацію, що з'явилася в надрах колективного мовно-творчого досвіду конкретного етносу.

Ця інформація, закодована вербально, торкається багатьох сфер буттєвого обживання світу давньою людиною — з усіма її віруваннями, звичаями, пріоритетами, уподобаннями. Таким чином, національний фольклорний текст є унікальним способом пізнання й зрозуміння різних рівнів життєвияву пращурів: свідомісного, діяльнісного, онтологічного, духовного, релігійного, трансцендентного, психоемоційного, аксіологічного, асоціативного, естетичного — усього складного комплексу синхронної часові концептуалізації дійсності, зафіксованої текстом як вербальною пам'яткою.

Крім того, фольклор у його тематичних і мовних виявах виступав «як велика культурно-об'єднувальна сила, як фактор національної згуртованості» [Виноградов 1945: 100], оскільки за своєю генетикою фольклорні тексти в їх формально-змістовому вираженні репрезентують не лише світоглядну, але й етноментальну специфіку народу-творця, первісні фрагменти його майбутньої національної філософії, які ще не окреслені, оскільки не усвідомлені, не вироблені суспільним буттям, але вже започатковані в тих думках, що пов'язані із розумінням своєї причетності до певної етнічної групи із відповідними їй параметрами: географічно-територіальним простором, специфічним рівнем суспільної організації, фізіономічними ознаками, світоглядними позиціями, психологічними властивостями, культурно-життєвими вподобаннями й мовно-комунікативними засобами. Усі ці характеристики етноспільноти із часом розвинулися в поняття народ — «зв'язана однаковим

походженням і мовою культурна спільність людей, яка є істинним та єдиним носієм об'єктивного духу» [ФЭС 2005: 284].

Мовно-мисленнєва діяльність кожного народу детермінується, крім об'єктивних факторів (серед яких власна територія, расова приналежність, історичні традиції, мова), і суб'єктивними, зокрема специфікою психічних ознак етносу, тобто національною психологією, яка, на думку В. Яніва, актуалізується в площинах етнічної самосвідомості й визначає «окремішність» народу, його відмінність від інших етноспільнот на рівні світогляду, отже філософських засад онтогенезу [Янів 2006: 13]. Філософія народу будується на підставі типового сприймання життя й спільності буттєвих цінностей та прагнень, відтворюючи в мовно-мисленнєвій діяльності характерні для цього народу основні теми [ФЭС 2005: 284].

Апелюючи в цьому контексті до відомої тези О. Потебні: «...зміст народної поезії складає не природа, а людина, тобто те, що становить найважливіше у світі для людини» [Потебня 1985: 166], можемо ідентифікувати зміст фольклорного тексту з тими основними темами, що хвилювали людину як представника певного етносу (народу) у площині її буттєвого існування. Буттєвий локус кожного народу фокусує парадигму як універсальних (спільних для всього людства) пріоритетів, так і специфічних, властивих лише йому. Кодування найдавніших із цих пріоритетів відбувалося безпосередньо в площині колективної словесно-художньої творчості, оскільки саме мова здатна закарбувати етнопсихоментальні потенції народу, виразити його цінності й ідеали (життєво-практичні, духовні, етичні, естетичні), перекодувати їх в інтеріорний план нашої психіки [Кісь 2002: 101]. Прочитання давніх фольклорних текстів різних народів, їх зіставлення на змістових рівнях дає можливість конкретизувати ті життєво-буттєві цінності, які визначають (у межах синхронії та діахронії) рівень свідомісної еволюції етносу, його цивілізаційність.

Практика освоєння етносом довкілля, досвід проживання в конкретних природно-ландшафтних умовах, специфіка етнопсихоментальної організації та інші зовнішньо-внутрішні фактори, що зумовлюють автентику буттєвих площин етносу, посприяли формуванню ціннісної парадигми національного онтогенезу в межах кожної із культур. Для давніх українців з огляду на особливості їх фізичного й духовного існування найбільшої ваги набули такі цінності буття: *життєвість*, яка передбачає потужну волю до життя, фізичну активність, динамічність, рухливість, розвинений інстинкт самозбереження, орієнтацію на власні сили, репродуктивний потенціал; *упорядкованість*, що реалізується в регламентованому впорядкуванні всіх етапів та процесів життєвого й господарчо-діяльнісних циклів, послідовному перебігові важливих

обрядово-ритуальних дійств, формуванні гармонійних і ціннісних критеріїв порядку життєвлаштування; *краса* як фрагмент естетичної картини світу, що втілювалося в замилуванні давніх українців природою, визнанні її гармонії та божественної самодостатності; у створенні шанобливих вербальних і невербальних комунікативних формул (етика спілкування); а також у моделюванні естетично маркованого світу в народному образотворчому та словесному мистецтві.

Ці буттєві домінанти цілком прозоро кодувалися мовою в колективній художній практиці, зокрема в народних календарно-обрядових піснях, де презентовано панораму життя наших предків у його діяльнісному, світоглядному, естетичному, аксіологічному вимірах. Однак мова (як комунікативний акт і матеріал словесного мистецтва) ніколи не твориться всім колективом комунікантів й авторів одночасно. Дії окремих індивідів укупі продукують діяльність, що відбувається у внутрішніх сферах самої мови та її художніх зразках. Колективний твір завжди передбачає анонімних авторів, які транслюють спільні й зрозумілі для певної групи людей смисли, кодуючи в них буттєві константи, пріоритетні саме для цієї спільноти. Самоактуалізація творців народної пісні як метапереживання цінностей буття є виявом духовного й лінгвокреативного потенціалу етносу, що відтворене в численних зразках української народнопоетичної практики з її світоглядними, художньо-естетичними, асоціативно-образними, лексико-граматичними та стилістичними домінантами.

2. 3. *Життєвість*. Мовно-естетична інтерпретація буттєвої цінності

2.3.1. Лексико-семантична репрезентація динамічності буття в народній пісні

Площина ціннісних пріоритетів будь-якої етноспільноти актуалізує саме ті аксіологічні рівні, які визначають специфіку організації її життєвого простору та буття як форми ментального існування в часі й просторі. У цьому аспекті, як зазначає В. Жайворонок, збільшується зацікавлення мовою як суспільним явищем у системі духовних цінностей етносу, а також взаємовідношенням *народ — творець мови* і *мова як творець її носія*. «Адже не лише людина впливає на мову, а й мова великою мірою формує особистість. У свою чергу, формування самого етносу без мови також неможливе, бо остання є однією з ключових ознак нації» [Жайворонок 2004: 23].

Актуалізація в українському народнопоетичному доробку етноментальних засад формування національної духовності уможливлюється за допомогою мови, яка кодує й транслює ті буттєві цінності, що й визначають специфіку існування етносу в часопросторовому континуумі. Вагомою і, можливо, найголовнішою цінністю є *життєвість*

як фактор зовнішньої та внутрішньої адаптації етносу з його психоемоційними характеристиками до умов свого фізичного існування. Життєвість як основна природна ознака людини (врешті, як і всього іншого живого світу) пов'язана насамперед із реалізацією її біологічної програми, спрямованої на збереження, поповнення й еволюційний розвиток роду, що й зумовлює інші рівні людського існування протягом його історії. Найдавніші представники людства максимально залежали від цієї програми, оскільки перебували на стадії закладання генетичних підвалин для прогресивної еволюції наступних поколінь, яка спиралася на життєву (біологічну) стійкість людини, її репродуктивну спроможність і, головне, здатність мислити, здійснювати розумові операції, що й окреслилось пізніше поняттям Homo Sapiens.

Життя здавна ототожнювалося з енергією, певною життєвою силою, яка й зумовлює всі прояви життя. Арістотель називав цю енергію ентелехією, вважаючи її активним началом, актуальною діяльністю; пізніше цю життєву силу назвали вітальністю. Міфологічна свідомість давніх людей сприймала життя в його енергетиці, пульсації, різних проявах і формах як «єдине просторове ціле, одухотворене й вічне» [Шевченко 2001: 220]. Одухотвореність, динамічність, насиченість життєвою енергетикою робило довкілля живим, здатним репродукувати й трансформувати цю енергію, що й вирізняло простір живого від неживого. Сучасна натурфілософія розглядає віталістичну енергію-силу як таку, що сповнена того ж сенсу, як усі дії людини, однак вона є реальністю не фізичною (психічною), а метафізичною.

Життєвість давніх людей виявлялася в здатності активно рухатись, діяти, працювати, захищатись, народжувати дітей, виконувати звичні ритуали, а також у спроможності емоційно-чуттєво реагувати на довкілля. Життєвість дорівнювала потужній фізичній енергетичності, що, у свою чергу, спрацьовувало на збереження роду (етносу) з усім його біологічно-генетичним потенціалом. Досліджуючи рівні вербалізації української ментальності в просторі часу й культури, Л. Шевченко наголошує на смислових стрижнях семантичного наповнення лексеми ***жити*** — 1) «існувати, здрастувати»; 2) «перебувати, проживати, знаходитися і т. ін.» [Шевченко 2001: 222], що свідчить про інтенціонально закладену в цьому слові ідею активного життєвияву людини. Як правило, зазначає дослідниця, базисне, стилістично нейтральне слово, що передбачає подальший лексико-семантичний розвиток номінованого поняття, виражає «найбільш абстраговані ознаки, дії, предметно скорельовані форми та виміри буття» [там само]. Формуючи площину поняттєвого й аксіологічного виміру буття, давні українці не лише утворювали комплекси лексико-граматичних моделей, семантично співвідносних із базисним поняттям (наприклад:

життя — житіє — жити — жито — житній тощо), а й закладали основні буттєві домінанти в ритуально-обрядові дійства й колективно творені зразки художньої інтерпретації світу й довкілля (пісні, казки). Мовна організація давніх фольклорних форм дає можливість реконструювати основні ціннісні етноментальні орієнтири, які подекуди визначають конкретний етнокод і вирізняють його серед іншого.

Енергетика руху була важливим фактором повноцінного існування наших пращурів, що підтверджують давні обрядові сценарії, де формальний — діяльнісний, процесуальний — компонент виражений вагоміше, ніж змістовий. Це ж стосується й народних пісень, у яких, як зазначав О. Потебня, важливішим від пісні є спів, сам процес співу, тобто функціональний аспект, розгортання, діяльність, а не продукт [Потебня 1958: 9]. Найдавніші українські народні пісні здебільшого представлені у формі архаїчних за обрядовим призначенням хороводів та співів із пантомімою, іграми й танцями, які виконували важливу магічну функцію, збуджуючи життєрадісний настрій. «Цей настрій люди прагнули передати й оточуючій природі, розбуркати своїми імітаційними рухами й діями її сили до нового життя, вплинути на неї в бажаному настрої. Цьому, власне, й була підпорядкована синкретична цілісність обрядових пісень — словесний текст, мелодія, міміка, танкові рухи й драматична дія в сукупності» [Дей 1963: 9].

Динамічність (дієвість) як основне формально-змістове наповнення пісень у межах макротексту об'єктивована специфічною лексичною організацією. Найбільш різновекторно в якісно-кількісному аспекті представлений комплекс дієслів на позначення господарських і трудових дій, процесуальних характеристик. Ці дієслова, вербально «репрезентуючи життєві сфери, з якими пов'язане найбагатше й розгалуджене коло дій і станів» (зокрема, конкретно-фізичну працю, часто супроводжувану різноманітними емоційними виявами), свідчать, що «сфера дій, активності в житті значно ширша, розгалуженіша, ніж сфера станів, позначених пасивними характеристиками або пасивно сприйманих» [Сучасна укр. літ. мова 1993: 300].

В українському пісенному макротексті спостерігаємо лексико-семантичну парадигму дієслів на позначення таких діяльнісних аспектів: господарські дії відповідно до регламенту сезонної трудової діяльності: *жати, копати, косити, молотити, орати, пасти, саджати, сіяти/засівати* тощо; побутово-трудові дії: *варити, вмивати, вечеряти, їсти, купувати, малювати, носити, обідати, пекти, пити, прати, прясти, робити, смажити, снідати, топтати, ходити, чесати [косу], шити* тощо; вияв емоційно-чуттєвого стану: *веселитися, любити, радіти, сміятися* (позитивні емоції); *гніватися, плакати, проклинати, сваритися, сердитися, сумувати, ридати* (негативні емоції); емоційно заряджені дії:

милуватися, кохатися, обніматися, присягатися, прощатися, співати, танцювати, цілуватися; процеси: *гуляти, дивитися, доглядати, лягати, сидіти, спати, стояти, розмовляти* тощо); дії, пов'язані із життєвиявом природи, її реалій: *блищати*, *в'янути, квітнути, пахнути, розцвітати, стелитися, сяяти/сіяти, тьохкати, хилитися, цвіріньокати, цвісти, щебетати* тощо.

Розгалужений кількісно-якісний формат дієслівного корпусу із превалюванням семантики дії в контексті народної пісні апелює до пріоритетів лінгвоментальної рецепції українцями життя в його різнорівневій організації, де основне місце належить руху як енергетичній основі фізичного існування. Художня модель буття в цьому випадку дорівнює вербальній фіксації основних актів, процесів, дій, що мають високий аксіологічний рейтинг у повсякденному існуванні людини та її емпіричному освоєнні довкілля: ***Посіяв*** *я горошок на зеленій нивці, /* ***Купив*** *же я черевички своїй чорнобривці* (47)[3]; *Цибульку* ***микала****, / Часник* ***полокала****, / Та й ще своєму миленькому / Коника* ***тримала*** (65); ***Їздив*** *я,* ***їздив*** */ По всіх городах, /* ***Шукав*** *я,* ***шукав*** *я / Собі дівчини* (72); *Ой ти, батеньку, горівки* ***возьми****, / А ти, матінко, калачі* ***печи****, / А ти, братчику, пива* ***навари****, / А ти, сестронько, хустоньку* ***пери*** (73); ***Благослови****, мати, / весну* ***закликати****! / Весну* ***закликати****, / Зиму* ***проводжати****!* (86); *Аж там, у садочку /* ***Скопаю*** *я грядочку. /* ***Посаджу*** *я вишеньку, / Сама* ***піду*** *до шинку* (139); ***Співайте*** *дівки, не жалуйте силки* (217); *Ідіте, хлопці,* ***погуляйте****, / Дівчат на весінь* ***підмовляйте*** (279); ***Продай, продай,*** *господару, сивого коня, / Та* ***заплати*** *женчикам за жнива* (404).

Лексико-семантична парадигма дієслів у форматі народної пісні акцентує здебільшого їх прямі, номінативні значення, які контекстуально репрезентують і відтворюють звичні для героїв дії, процеси, стани. Саме така контекстуальна ієрархія значень у полісемантичному слові зумовлює продукування його апперцептивності як того лінгвального й чуттєвого досвіду, що із часом стає смисловим та психоемоційним тлом для сприйняття людиною тих чи інших предметів і явищ об'єктивного світу. У цьому погоджуємося з А. Мойсієнком, який вважає, що в полісемантичному слові «на певному історичному відтинку — навіть поза конкретним контекстом — основний апперцепційний фон створює центральне (основне) значеня слова, що, як правило, подається першим у тлумачному словнику» [Мойсієнко 2006: 22].

Як відомо, давня народна пісня порівняно з подальшими поетичними практиками характеризується специфічною прагматикою, генетично зумовленою функціональністю цього словесно-дієвого акту

[3] Тут і надалі в Розділі 2 ілюстративний матеріал із народнопісенного контексту подаємо за виданням: Українські народні пісні: Календарно-обрядова лірика.— К.: Держвидавництво художньої літератури, 1963.— 572 с.

(ритульність, обрядність, впливовість, магічність тощо), що, у свою чергу, впливає на вибір тих вербальних засобів, які спроможні викликати відповідні (або потрібні) психоемоційні реакції реципієнтів. Кореляція *слово — рецепція* (тобто семантика і прагматика знака) мусить бути при цьому прозорою, співвідносною із загальним свідомісним рівнем учасників дійства, їх чуттєвою сферою.

Первісна перцепція (чуттєве сприйняття предметів, явищ) вербального коду пісні, умотивована прозорістю та ясністю тексту, у якому акцентовано слова з прямим, номінативним значенням, закладає підвалини для апперцепційного лінгвального фонду етносу. Так, дієслова *орати, сіяти, жати* як номінанти продуктивного процесу праці, пов'язаної із вирощуванням хліба (важливого компонента харчування українців), відповідно зумовлюють конструктивну емотивно-оцінну конотацію лексико-семантичних моделей, що містять ці компоненти: *орати ниву (освіти, науки)* — плідно працювати, трудитись; *орач* — трудівник; *сіяти розумне, добре, вічне* — навчати гарному, втілювати гарні ідеї; *що посієш, те й пожнеш* (отже, можна сіяти як добро, так і зло, які потім вернуться до тебе).

Інший приклад: дієслово *стелитися* (від центрального значення слова *стелити* — «вкривати поверхню чогось» [ТСУМ 2004: 777] утворене похідне, метафорично-образне: *стелитися* — «рости внизу, вкриваючи поверхню ґрунту») у народнопоетичній свідомості асоціативно формує образ *стелиться барвінок,* позначений позитивною емотивно-оцінною конотацією, зумовленою схвальним рецепіюванням квітки як естетичної природної реалії й традиційним для українства символом парубоцтва: ***Стелиться барвінок*** *у нас в огороді, А до мене* ***парубок*** *молоденький* ***ходить*** (165). Апперцепційний фон слова *стелитися* закладено в семантичній структурі прямого значення лексеми *стелити*, що акцентує мотив «вкривати поверхню», який у свою чергу спровокував асоціативний ряд *вкривати поверхню — вкривати землю* (*ґрунт*) *— рости внизу, вкриваючи землю*, отже *стелитися*: *Хрещатий* ***барвіночку, розстелися*** (52).

Здатність людини до асоціативного мислення відбиває реальний взаємозв'язок явищ та предметів, існуючих у довкіллі. Цей взаємозв'язок максимально актуалізувався саме в міфологічній свідомості, основними ознаками якої є високий ступінь злиття людини із природою, єдність суб'єкта й об'єкта, сильна духовна та емоційна залежність індивіда від колективу, постійне апелювання до предків, істот, предметів, явищ природи, безпосередньо причетних до життя людини; конкретність, цілісність, образність мислення [Хомік 2005: 36].

Образне світовідчуття давніх людей втілилося в метафоризації явищ реального життя, умотивованої аналогіями та подібностями

конструктів живої й неживої природи. У цьому аспекті метафора являє собою «складне породження лінгвального й образного мислення, породження, оперте на асоціацію за аналогією та на різного роду конотативні відтінки значень» [Чабаненко 2007: 12]. Свого часу Арістотель зазначив: «Знаходити природні метафори — значить уміти... підмічати схожість предметів» [Аристотель 1936: 89]. Отже, творення метафори — це «художньо-естетичний процес не тільки пошуку образності, а й пошуку спільності ознак реальних предметів та явищ» [Чабаненко 2007: 12]. Асоціативна генетика народнопоетичної метафори зумовлює високий рівень упізнаваності об'єкта образної трансформації, роблячи словесний образ «життєвим» на рівні його перцептивної доступності, тобто зрозумілості, що є безперечною естетичною вагою народнопоетичної метафори:

А в Перемишлі ***дощі взошли****,*
Там Оксана ***красу сіє, розум садить****,*
Розум садить *і говорить:*
«Як я піду за нелюба,
Ой ти, ***краса, не всходь,*** *красно,*
Ти, ***розумоньку, не приймайся».*** (194)

Ой ти, Настуню, серце моє,
Як на папері написана,
На папері, на листочку,
Чорні брівоньки на шнурочку. (263)

Уже ваша пісенька минає, ***літечко тікає,***
Із-за гори ***сонце йде, грає.*** (265)

Зозулейко ***кує,***
Копойки рахує. (374)

Ой чиє ж то ***поле заспівало*** *стоя?*
Заспівало нам, хорошим женцям.
А чиє ж то ***поле задрімало*** *стоя?*
Задрімало там, нашим ворогам. (389)

Метафоричне освоєння світу в естетичній практиці давніх українців здебільшого спрямоване на пошуки динамічних (рухи, стани, процеси) відповідностей й аналогій, за якими криється ментальне сприймання руху як основи життя (найвищий рейтинг у ціннісній парадигмі), а динаміка, рухливість, дієвість є першими ознаками повноцінного життя людини, так само, як і природи. Життєвий досвід, зумовлений факторами реального проживання в конкретних природних та соціальних

умовах, стає підґрунтям для формування асоціативно-образного мислення — спершу колективного, надалі індивідуального [Ульман 1970: 276]. Так, аналогії між діями людини чи тварини та явищами природи, у ландшафті якої проживає етнос, зумовили появу найдавніших метафор *(дощ іде, сонце виглянуло, вітер виє* та ін.), які поступово розвинули лексико-семантичний та асоціативно-образний простір мовомисленнєвої діяльності кожного із народів, формуючи систему традиційних образних етнокодів.

Архаїчне усвідомлення слова як вагомого чинника матеріалізації віртуальних рівнів дійсності (задуманих, намріяних, бажаних подій тощо) та потужного носія енергетики дії спонукало творців давніх пісенних текстів апелювати (свідомо чи інтуїтивно) до слів (зокрема, дієслів) із чітким превалюванням у їх семантичній структурі експресивного та емотивно-оцінного компонентів (позитивного чи негативного, залежно від ситуації), проектуючи тим самим простір ірреального (бажанного) на площину реального. Особливо це простежується в піснях-веснянках, які за своєю внутрішньою ідеєю були призначені імітувати бурхливість весняного пробудження, отже, найбільшу експресію, дієвість, тому насиченість у їхньому вербальному просторі експресивно конотованих дієслів із семантикою інтенсивної дії суттєва (емотивно-оцінна шкала при цьому має різновекторний вияв — від негативного до позитивного): *Попід попові лози / **Скакали** дикі кози* (56); *Гей, жону, додому, / Кури **кричать**, їсти хотять* (77); *Ох, мій дід **розскакався**, / Ох, мій дід **розгулявся*** (83); *Вода **реве**, вода **реве**, / Байдак **наганяє**, / Усі хлопці на улиці, / А мого немає* (104); *Ой піду я, піду / Долом-долиною, / Ой **стопчу** я, **зломлю** / Рожу з калиною; Мене мати **лає**, / Гулять **не пускає**. / Ой хоч **одкрадуся** / Та й **нагуляюся*** (105); *І дощ іде, вода **реве**, / А колесо **креше**, / Що хлопчина правду каже, / А дівчина **бреше;** / **Ішли** дівки по гаївку, **злапали** ся чорну кішку, / Нім ся хлопці **позбігали**, / Дівки кішку **розірвали*** (126); *Ой на річці, ой на дощечці, / Там паняночки **полощаться**, / **Полощаться, вмиваються,** / На паничів приглядаються* (142); *Ой як дівка заговорить — як у дзвін **задзвонить**. / Як вона **засміється** — ставок **розіллється*** (190).

Як правило, дієслова, що репрезентують стан природних реалій, відтворюють рухи й поведінку тварин, називають господарські дії (лексико-семантична група «процеси праці»), побутово-трудові чи інші фізичні дії людини, здебільшого вживаються в першій частині пісні-обряду, інші ж лексико-семантичні моделі дієслів складають формат контекстного паралелізму, який акцентує емотивно-чуттєві або діяльнісні рівні поведінки ліричного героя/героїні:

***Упав сніжок** на обніжок*
*Да вже **не розстане**.*

Прибувайте, чорнявії,
Як вечір настане. (101)

І дощ іде, роса пада.
В очереті сухо.
Вийди, вийди, Марусенько,
Наша голосухо! (102)

Між дощечки в заставочки
Водиця сочиться*,*
Коло дівки ***парубойко***
Півнем ***козириться.*** (116)

Йшли корови *із діброви,*
А овечки з поля;
Виплакала *карі* ***очі****,*
Край козака стоя. (182)

Хилилися *густі* ***лози***
Та вже й ***перестали****;*
Дивилися *карі* ***очі***
Та й ***плакати стали.*** (183)

Попід мостом, мостом ***трава зеленіє,***
А за хорошим мужем ***жона молодіє;***
Да попід мостом, мостом ***трава посихає,***
За ледачим мужем ***жона погибає.*** (219)

Ой чиє ***жито*** *то женчики* ***жнуть****,*
Ой кому то ***їстоньки*** *та неньки* ***несуть****?*
Ой на тій же ниві вже ***копи стоять****,*
Сватай *мене, серце,* ***буду панувать.*** (363)

Таке поєднання в одній контекстній ситуації різнорівневих щодо суб'єкта дії (природа і людина) діяльнісно-дієвих сфер, що й утворює модель розгорненого семантико-синтаксичного паралелізму, характерне майже для всіх жанрових різновидів народних пісень і становить найпоширеніший стилістичний прийом, який надає пісенним текстам динамізму й має глибинні світоглядні корені [Мацько 2003: 139]. На думку Р. Якобсона (який підтримував і розвивав ідеї дослідників поезії Г. Гопкінса, Й. Ренсома, В. Вімзета), взагалі вся структура поезії як специфічного виду словесного мистецтва ґрунтується на принципові паралелізму, що виявляється в ритмі, алітераціях, асонансах та римах.

«Внаслідок цих повторюваностей породжується відповідна повторюваність або паралелізм у словах або думках» [Якобсон 2002: 480]. У народних піснях граматичний паралелізм слугує не лише для сполучення послідовних рядків, а й для вичленування смислових та предметних еквівалентів і подібностей [там само]. Семантичний аспект таких паралелізмів, зазначає О. Тараненко, «полягає в тому, що певний набір елементарних опозицій, закріплених у людському досвіді для орієнтації у світі фізичних речей, переноситься у світ духовних і взагалі абстрактних явищ, де виділяється аналогічна кореляція. При такому розвитку звичайно виробляється оцінка полюсів цих опозицій» [Тараненко 1980: 84]: *трава* ***зеленіє*** *— жона* ***молодіє; хилилися*** *лози —* ***дивилися*** *очі* (схвальна асоціативно-психологічна кореляція фізичних явищ та стану людини), *трава* ***посихає*** *— жона* ***погибає; перестали*** (*хилитися лози*) *—* ***плакати стали*** (*очі*) (негативно конотована асоціативність).

Смислові паралелі між різними об'єктами фізичного світу, а також фізичного й духовного світів (*зоря, верба — дівчина*; *місяць, барвінок — парубок; калина, рута — кохання*), репродуковані фольклорним контекстом, зумовлюють символізацію поезії. У народних піснях символ, за О. Потебнею, обов'язково співвідносний із дією, а зіставлення об'єктів-денотатів подається в формі часової послідовності [Потебня 2000]: *зійшла зіронька — вийшла дівчинонька; засвіти, місяченьку — вийди, козаченьку; рутка зацвіла — дівка заміж пішла*. У дії актуалізується подібність чи суміжність денотатів — сюжетно-смислових компонентів паралелізму, і саме динамічна ознака, репрезентована дієслівним корпусом, є «скріпою» структурно-смислового комплексу паралелізмів, а «протиставні відношення між зображуваними ситуаціями та й взагалі фігура антитези, властива стилістиці народної пісні, посилюють динамічний характер зображуваного, подають кожну ситуацію як переборення, заперечення, драматизм і дії, і стану» [Єрмоленко 1987: 124].

Врешті, йдеться про вербальне кодування в народній пісні етнопсихічних та етноментальних ознак, насамперед холеричного темпераменту українців, схильності до емоційно-екстатичного реагування на перебіг ситуацій, загальної динамічної організації внутрішнього світу, що в цілому є виявом потужного життєвого потенціалу етносу. Динамічність фізична так чи інакше корелює з динамічністю мислення, що зумовлює його лінгвокреативний характер. Поетичні образи як продукт лінгвокреативної діяльності колективних творців пісні певним чином відбиває їх психоментальні характеристики, тож динамічність фізична й внутрішня вмотивовує динамічність художнього образу, різнорівнево репрезентованого в пісні. Зіставлення картин-явищ, синхронна зміна художнього часопростору, одночасність перебігу дій у текстоситуації —

«динамічний процес, який передбачає рухливу семантику слова, взаємодію його звукових форм, актуалізацію граматичних засобів вираження» [Єрмоленко 1987: 111]. Динамічність художнього світогляду в моделях семантико-синтаксичного паралелізму відтворюється за рахунок асоціативних аналогій як між об'єктами образної трансформації, так і їх дієвих ознак:

Підійду я під яблуньку,
А ***лист опадає****,*
Жалуй мене, подружечко,
Жених покидає. (188)

Ой у полі край дороги
Рутка-м'ятка зійшла,
Уже ж тая ***дівчинонька***
Давно ***заміж пішла.*** (192)

Тече річка *ріковая,*
Плаче дівка *молодая.* (193)

По дорозі павутина
Повилась, повилась
Дівчинонька *з козаченьком*
Понялась, понялась. (302)

На думку В. Чабаненка, найпродуктивнішими в лінгвокреативному вияві є естетично спрямовані асоціації, що істотно впливають на еволюцію стилістичних рівнів мови і є «основою підсиленої мовленнєвої виразності (експресивності)» [Чабаненко 2007: 11–12]. У народнопоетичній практиці асоціативно-образний комплекс, продукований мовним оформленням пісні, спирався на архаїчне розуміння пращурами макрокосму, що ґрунтувалося на усвідомленні синкретичної єдності всього живого, а також живого й неживого. Язичництво сприймало Всесвіт як єдиний організм, у якому людина посідає не основне, а альтернативне місце серед усього іншого, тому невіддільність людського від природного була очевидною і єдино збагненною тогочасною свідомістю. Така самоідентифікація цілком прозоро вербалізується в народнопісенній практиці за рахунок уведення в контекст звертань, об'єктом яких виступають реалії та явища природи, функціонально значущі в повсякденному житті людини. Ці вокативи мають суто прагматичну спрямованість — попередити небажані дії або процеси чи явища, здатні спричинити людині зло (холод, голод, розлуку, нещасливе кохання, смерть та інші лиха): ***Подай, дубочку,*** *та хоть гілочку, /* ***Не дай*** *же мені тут* ***загинути*** (163); ***Перелети, соколоньку, перелети*** */ Через наше*

Баришполе да в поле. / Да ***накажи, соколоньку,*** *до Василю: / Уже твоя та* ***дівчина у тузі*** (179); *Ой* ***не стій, вербочко,*** *над водою, / А бо гірка вода під тобою, / Щоб її не спити, не зварити, / А тільки* ***нелюба отруїти*** (195); *Ой* ***вербо, вербо*** *зелена, /* ***Спусти*** *гіллячко додолу, / На зеленую діброву* (207); ***Ой добраніч, широкеє поле, / Жито ядренеє!*** (372); ***Сонейко****, чи було ти в Бога в наймах, / Чи* ***думаєш*** *ти об мені, / Що так* ***раненько сходиш, / А пізненько заходиш?*** (376); ***Угору, сонінько****, угору, / Най я* ***нивоньку дожну*** (381); ***Розгорися, вечірняя зоря,*** *перед ранньою стоя* (387).

Акт промовляння слів на позначення конкретних дій чи станів, що є фактом об'єктивної дійсності (*била [свекруха]; виплакала [очі]; голодую; дарую[жениха]; жартую; загинув; кивнула-моргнула [молода дівчина]; лаяв [батько]; лягла спати [дочка-ледащиця]; пече [сонце]; плачуть [хлопці]; поїхав; поколола [ручки]; посадили [молодця проти дівочки]; розлюбив; скачуть [дівки], (не) спиться; страждаю; сумувала* тощо), або, навпаки, слів на позначення дій, що є передбачуваними чи проектованими, бажаними чи не бажаними (*буде бити [лихий муж]; будем [нелюба] шанувати; буду [вино] пити — будеш [сльози] лити; наварю [борщу-каші]; нав'яжи [в'язку соломи]; не вий [гнізда на сосонці] — увий [в гречной панни]*; *не вийде [на вулицю] — посохуть [ноги]; підеш заміж [донько]; прийди-прийди [гренадеру]; сядеш [коло мене]; щоб не виносили [дівочої краси]* тощо), мав призначення розмежувати минуле або теперішнє і те, що буде (світ реальний та віртуальний). Більше того, життєвої ваги набирало промовляння дієслів, що продукують волевиявлення мовця, тому в піснях логічний і смисловий акцент ставиться на дієслівні форми майбутнього часу та імперативні моделі: *(не) бажай, (не) бери, (не) бійся, вийди, вберемо, викупить, вип'єм, вроди, вставати (будеш), гуляйте, дожну, (не) журися, забирайся, заграй, заплачу, заспівайте, застеляйте, засяйте, зацвіти, (не) зводь, зготуй, зів'ю, зігрій, зійди, кличте, лети, люби, навари, нагодуй, надивися, насвітися, обніми, оженися, отруїти (треба), підеш заміж, подарую, покохаю, покохаємось, пополем, посієм, (хай) посохнуть, поцілуємось, пошию, прийди, радій, родися, скопаю, сплетемо, стелися, умивайся, ходімо, чепурися* та ін.

Власне, ідеться про реалізацію в народнопоетичній практиці не лише волюнтативної, а й апелятивної та магічної функцій мови, що є ознакою міфологічної свідомості творців пісні. Частотність уживання дієслів, граматично запрограмованих на волевиявлення, свідчить про відгомін неконвенційного усвідомлення давніми людьми мовного знака, розуміння його інструментальності, магічної здатності впливати на хід подій.

Незнання причин багатьох природних явищ і неможливість вплинути на їх перебіг, ставило людину в психо-фізичну залежність від них, породжуючи острах перед стихіями природи, які на рівні тогочасної

міфологічної свідомості розумілися як дії вищих сил — божеств, що й творили світопорядок. Важливим і життєнеобхідним для давньої людини був акт умилостивлення цих божеств (природних стихій), який і склав підґрунтя первісних форм ритуально-обрядового дійства із його магічною дієво-вербальною системою.

Календарно-обрядова поезія як зразок архаїчної колективної творчості із часів свого виникнення перебувала в органічному зв'язку з язичницькими віруваннями, була невід'ємною від землеробського культу й річної господарської діяльності. «Поклоніння силам природи — божествам, магічне заклинання їх і славлення з піснями, танками та ігрищами мало під собою практично-трудову основу — прагнення домогтися від божеств милостині і, таким чином, забезпечити собі добробут і благополуччя» [Дей 1963: 6]. Оскільки ж добробут і благополуччя визначалися за результатами господарської діяльності, яка була й способом, і сенсом життя пращурів, то імітація цієї діяльності у форматі пісні з обов'язковим констатуванням позитивних наслідків праці, на думку виконавців дійства, зумовлювала матеріалізацію презентованої моделі життєвого благополуччя в умовах об'єктивної реальності. Тому в піснях вербально актуалізовано ту модель життєвлаштування, яка констатує позитивне вирішення багатьох ситуацій: *А чого то дівоньки красні? / Бо* ***поїли*** *пиріжки в маслі. / Маслом* ***поливали****, / Сиром* ***посипали****, / Видельцями* ***брали****, / У ротик* ***складали*** (114); *Наша пані-голубочка /* ***Сіє*** *муку з полубочка, /* ***Пече*** *пироги —* ***кладе*** *на столі, /* ***Пече*** *паляниці —* ***кладе*** *на полиці* (362); *Що я на Купала жито* ***жала****, / А на Петра й Павла* ***пов'язала****, / Що я на Купала хліб* ***саджала****, / А на Петра й Павла* ***повиймала*** (362). Використання дієслів із процесуальною семантикою на позначення дій, маркованих схвальними оцінними конотаціями (продуктивні процеси праці, побутові дії) підпорядковується авторським інтенціям творення ідеального простору, у якому уможливлюється перетворення метафізичного (уявлень, мрій) у реальне (звичайно ж, у межах відповідної текстоситуації).

Сюжетно-змістові рівні народних пісень, синтезуючи моделі реального та віртуального, програмують загальне емотивне тло пісенного макротексту, як правило, позитивно конотованого. Навіть ситуації життєвих негараздів відтворені із властивим для української ментальності оптимізмом. Останній рядок пісні, найчастіше у формі речення-констатації з обов'язковим використанням дієслів майбутнього часу, резюмує попередньо викладений сюжет і логічно завершує репрезентовану текстоситуацію позитивним фіналом: *А музика* ***буде грати****, / А я* ***буду танцювати*** (70); *Покочу я гребінця, гребінця, /* ***Всі дівчата до вінця, до вінця*** (108)*; Що я тую синю* ***хмару*** */ Рукавом* ***розмаю****; / Перебула той поговір, /* ***Перебуду*** *й славу* (173); *Всі вороги*

*спать поляжуть — / **Піду погуляю;** / ... / Таки з своїм милесеньким / Та й **наговорюся*** (173); *Таки руду одчарую, **З милим наживуся*** (190); ***Носи, носи** черевички, **не скидай**, / Мене, Мариночка, молодого, та й **не забувай*** (241); ***Буду жати з Миколою молоденьким*** (334); ***Ходи**, Оксано, зо мною, **Возьму я шлюб з тобою*** (335). Наповнення пісні енергетикою життєвості, активної рухливості й оптимістичних сподівань продукувало подальше втілення цих позицій у саме життя, для якого, як і для природи, рух є основною формою існування.

Контекст народних пісень продукує мотив життєвості, позитивного ставлення до дійсності не лише в сюжетах, позначених активним виявом руху; життя також маніфестується в усіх проявах традицій, звичаїв, побутових ситуацій, у смаках і вподобаннях, обрядах і дійствах. Побутовість життя з його щоденними фрагментами, деталями, нюансами відтворена в піснях відповідним лексико-семантичним комплексом на позначення всього життєвого регламенту: лексико-семантичні групи «знаряддя праці»: *Буде ж сміху на селі — / Мінять **косу** на **граблі*** (286); *Ой чиї ж се гребці, / Дівки та молодці? / **Граблі** золотії, / Самі молодії* (297); *Бодай сіно тліном сіло / І **коса** зломилась* (301); *Женчики позжинали / Залізними **серпами*** (386); «процеси праці»: *Пішов дрова **рубати**, / На дровітню ліг спати* (66); *Як я **жала**, так я **жала**, / За мнов мати **не в'язала**, / А ти **косив** — тата просив* (293); *А я сіно **громадила, складала** в копиці* (299); *Старенький дідко по городу ходе, Він **оре, скороде,** конопельки **сіє*** (239); «їжа»: *А ти, матінко, **калачі** печи* (73); *А два дзбанки **сметанки** — скотарям на сніданки, / А два лящики **сира**, би здоровенька жила, / А два лящики **масла**, би здоровенька пасла* (249); *Проти Івана сонце іграло, Ой рано, на Івана, ...Вечеряло **варенички**, ...**Варенички з цибулею**, ...З **цибулькою**, з **чорним маком,** ...З чорним маком,* з ***пастернаком**, ...І з **юшкою, з петрушкою*** (308); *Передньому косарю / **Борщу-каші наварю*** (286); «напої»: *А я меду насичу, насичу, / Таки жону ухвачу, ухвачу; Я **горілки** накурю, накурю, / Таки жону піддурю, піддурю* (44); *Ой прости ж, моя мила, Що ти мене била, / Куплю тобі цебер меду, / Коновочку **пива*** (218), *Випив би я **горілочки**, / Та не маю за що* (287); *Ой у лісочку на дубочку / Повісили хлопці гойдалочку. / Гойдалися, вихалися, / На **мед-горілку скидалися*** (263); *Же поїхав до Львова / **Мед-вино** купувати* (403); «городина»: *Поїв козел **лук-часнок,** / І білу **капусту**, / І чорну **чорнушку**, / Зелену **петрушку*** (56); «одяг»: *Що в нашої да Парахни / В **плахті** перебори, /... /, Що в нашої да Парахни / Котірная **свита*** (118); *Ой там наша дівчинонька **запаску** згубила* (126); *Да стояла Маринка на межі, / Червонії **черевички** на нозі* (241); *Маю **хустку**, маю дві, / Шальонові вобидві* (190); «прикраси»: *За рученьку іздавить, / Золотий **перстень** іздійметь* (98); *Наші **перстені** дорогі — по чотири золоті* (181); *Маю **перстень,** маю два, / Срібненькії вобидва* (190) та ін.

Така поетизація буденного життя із регламентованими стандартами оцінок (*схвалення*: все життєве, гарне, моральне, щире, щедре, вільне, красиве; *несхвалення*: зле, підступне, нещире, невільне, некрасиве) вповні репрезентована українським народнопісенним контекстом, який вербально зафіксував модель життєвлаштування та систему етнобуттєвих цінностей, серед яких значну вагу має життєвість, виявлена в динамічності, енергетичній наповненості, рухливості способу життя українців. Це свідчить про потужний лінгвокреативний потенціал етносу щодо художньо-естетичної інтерпретації констант буття, про здатність поетично відтворювати звичні, буденні реалії, залучаючи до цього творчого процесу весь вербальний ресурс.

2.3.2. Емоційно-чуттєві домінанти *життєвості* в мові народної пісні

Активний вияв емоцій, почуттів, неприхованість свого емоційного стану з погляду психології більш життєвий для людини, оскільки свідчить про здоровий душевний стан, про потребу та реалізацію відвертих, щирих стосунків, що зумовлене як психоментальними, так і морально-духовними характеристиками етносу, в основі яких природа архетипічного конструювання світу. Вивчаючи специфіку української душі, наголошуючи на її емоційних преференціях, О. Кульчицький визначає головним архетипом українського колективного несвідомого тип ласкавої, плодючої Землі, буттєвим підґрунтям чого є багатовіковий досвід співжиття українського хліборобського етносу із щедрою, отже, доброю Ненькою-Землею [Кульчицький 1992: 64]. Активне емоційно-чутливе реагування на довкілля генетично закладене в ментальності українців, основними рисами психічного складу яких, на думку Д. Чижевського, є емоційність, сентименталізм, ліризм, внутрішня рухливість, неприхованість почуттів [Чижевський 1992: 153]. Емоційність розуміємо як перевагу чуттєво-емоційних чинників над раціональними підходами у сприйнятті та інтерпретації світу.

Відвертість у психо-емоційних рефлексіях творців народної пісні актуалізує специфіку темпераменту українців, що, як було вже зазначено, тяжіють до холеричності, тобто «сильного, рухливого, подекуди неврівноваженого типу вищої нервової діяльності» [Словник інш. слів 1974: 732]. Рухливість психо-емоційної сфери при чуттєвому реагуванні на дійсність продукує широкий спектр різнорівневих емоційних проявів (від позитивних до активно негативних), що свідчить про емоційне багатство етносу, його спроможність внутрішньої й зовнішньої рецепцій життєвих явищ, відтак зумовлює вироблення відповідних етнокультурних форм об'єктивації психоментальних характеристик народу. Серед цих форм вагоме місце посідають календарно-обрядові

пісні, у яких актуалізовано внутрішній, емоційно-чуттєвий зв'язок українського етносу із хліборобським культом, отже із природним архетипічним началом.

Мотив руху, активних дій, весняного пробудження природи і людини, гуляння молоді на вулиці, веселощів та розваг організовує сюжетний формат багатьох обрядових пісень, але найвиразніше цей мотив репрезентовано у веснянках, гаївках та купальських піснях, що загалом надає пісенному дійству потужної віталістичної сили. Ця вербально-дієва енергетика народнопісенного тексту архетипічна за своєю генезою, не оброблена ще інтелектуально-раціональними матрицями побудови авторського художнього тексту з їх складною метафоризацією, тому й провокує здебільшого відповідні перцептивні реакції, зумовлені чуттєвим, психоемоційним сприйманням дійсності, яке є первісним порівняно із свідомісно-раціональним. Власне, народнопоетичний текст для українського етнореципієнта став джерелом подальших апперцептивних площин сприймання, усвідомлення й розуміння багатьох лінгвохудожніх (символічних, образних) моделей, продукованих художнім контекстом упродовж розвитку національного словесного мистецтва.

Д. Овсянико-Куликовський, досліджуючи формально-змістову специфіку давніх народних пісень, вивів поняття «первісного синкретизму», втіленого в ліричних піснях із дуже незначним вмістом образів, що супроводжуються музикою, танцями. Здебільшого це обрядові пісні як зразки первісної поезії, що «збуджують особливу ритмічну емоцію», яку можна назвати «ліричною емоцією». Це — «почуття чарівності, захоплення, захвату, що виникають у нашій душі під впливом гармонійного ритму думок, почуттів, настрою, слів, фраз, злитих в одне ціле, єдине, неподільне й компактне» [Овсянико-Куликовский 1923: 8–10].

Мовна картина української народної пісні характеризується широкою лексичною парадигмою на відтворення різновекторних емоційних характеристик стану людини, морфологічно охоплюючи всі частини мови, здатні до лінгвальної матеріалізації почуттів та емоцій: іменники, прикметники, дієслова (дієприкметники, дієприслівники), прислівники: наприклад, лексеми *веселість, ніжність, приємність, радість, щастя* — шкала позитивного емотивного оцінювання; *горе, нудьга, печаль, розпач, сум, тривога, туга* — шкала негативного емотивного оцінювання (лексичний рівень); *радість, радісний, радіти, зраділий, радіючи, радісно; горе, горесний, горювати, горюючий, горюючи, горесно* (морфологічний рівень).

Найбільший вияв емоцій людини пов'язаний зі сферою кохання, яке є потужним мотиватором активізації всіх площин чуттєво-діяль-

нісного існування індивіда. Життєвий пафос кохання полягає в ідеї зародження нового життя внаслідок любові жінки й чоловіка як реалізації їх чуттєво-емоційної сфери (більш висока стадія розвитку свідомості людства порівняно із найдавнішими часами; наприклад, добою інцесту як фактору біологічного продовженням роду). Кохання передбачає не лише тілесне задоволення, а й актуалізує душевно-духовні рівні людини: почуття поваги й шани до коханого (коханої), здатність до самопожертви заради нього (неї) тощо. Тема кохання широко продукована усім макротекстом народної пісні, моделюючи як сюжетний простір контексту, так і художні засоби відтворення емоційно-чуттєвих рефлесій героїв.

Тематично-проблемна площина кохання найпотужніше реалізована в піснях весняного циклу (веснянки, гаївки) та купальського. Як зазначалося вище, цим пісням властиві життєрадісні мотиви, інтенціонально спрямовані на створення у виконавців і слухачів бадьорого настрою, збудження їх життєвого тонусу, зарядження енергію для праці й кохання. Весна сприймалася як оновлення природи, відродження її для життя; кохання ж — це оновлення почуттів, їх інтенсифікація, найвищий прояв. Єдність весняного розквіту природи й злету людських почуттів становить основну сюжетну колізію та емоційну тональність веснянок, відтворює гармонію співіснування людини й природи в одному часопросторовому континуумі. М. Костомаров так розумів ідею всього циклу весняних пісень: це — «юність, переважно в житті жінки, зображена в послідовному розвитку почуттів і поривів, у зв'язку або, краще сказати, в аналогії з розвитком життєвої сили оточуючої природи. Саме тому в цих піснях постійно зустрічаються порівняння й символи, саме тому деякі пісні співаються раніше від інших, ніби узгоджуючись із станом природи. Тут ви знайдете: безтурботну веселість тих років, коли дівчина перестає бути дитиною, таємну потребу кохання, соромливе освідчення власному серцю, перше побачення, дорікання, ніжність, жарти, сльози, надії, побоювання — усю історію молодості у світі сільському» [Костомаров 1843: 58–59].

Вербальний простір народнопоетичного тексту дає підстави актуалізувати кохання дієве, менш занурене в площини внутрішнього самопереживання героїв, а більше націлене на вияв активних емоцій, почуттів, дій. Це підтверджує лексичний комплекс, що формує лінгвопоетичний формат пісень ліричного змісту, у якому превалюють дієслівні компоненти із семантикою дієвості, руху. Така лексико-семантична організація локалізує просторову площину розгортання сюжету: 1) сільська вулиця як основне місце зустрічі молоді: *А ви, хлопці з дівчатами, / До світа гуляйте, /.../ А ви, хлопці з дівчатами, / До світа* ***ночуйте*** (104); ***Ой та по тій вулиці*** / *Парубки* ***ходили, блудили*** (114); *Та*

наберу, наберу */ В шитий рукавець огню. / Та* ***пущу*** *я,* ***пущу*** *Пожар по* ***улиці****. / Та* ***підпалю, підсмалю*** */ Козакові кучері, / Щоб же він* ***не ходив*** */ На чужії* ***улиці*** (181); 2) хата як місце дівування та чекання на коханого: *Ой* ***прийди, прийди,*** *хрещатий барвінку, /* ***Одчиню*** *я* ***сінечки****,* ***впущу*** *у* ***комірку****. / А як* ***впускала****, то все* ***цілувала****, / А як* ***випускала****, то слізно* ***ридала*** (162); *Ой я* ***сяду край віконця*** */ Та буду* ***дивиться****, / Чи* ***не прийде*** *мій миленький / Ко мні* ***веселиться*** (183); 3) сад як місце побачень або очікування коханих: *А в тому* ***саду*** *чисто метено, / Ще й хрещатим барвінком дрібно плетено. / А в тому* ***саду*** *ніхто* ***не бував,*** */ Лиш молодий Андрієчко Наталку* ***чекав***; 4) поле, гай, став, берег як простір самотності, розлуки, чекання: ***Помандрував*** *козаченько у чистеє* ***поле****, / За ним* ***біжить*** *дівчинонька: /* ***Вернися****, соколе!* (94); *Не* ***ходи****, козаче, / Понад* ***берегами****, /* ***Не суши*** *серденька / Чорними бровами* (184); *Коло* ***гаю*** *конем* ***граю****, / В гаї* ***не буваю****, /* ***Упустила*** *соколонька, / Тепер* ***не піймаю*** (186); *По коліна* ***в воді*** *стою, пити ся не хочу, / А вже мене мій миленький* ***покинути хоче*** (186); 5) серце як локус внутрішніх переживань, емоцій, почуттів: *Ой вже вечір та й повечеріло, / А вже ж моє* ***серденько*** *та й* ***повеселіло*** (152); *Біда тому, що ся* ***любить****: / Як ніч, так день* ***серце тужить*** (174).

Як бачимо, контекстуальна модель локалізації почуттів та емоцій закоханих структурує простір фізичний і психічний, при цьому превалюючою є модель дієво-діяльнісного вияву кохання в площинах фізичного топосу: вулиця, гай, став, берег, поле, хата. Ці реалії у вимірі народної свідомості набули ознак символів, які апперцептивно пов'язані з емоційно-чуттєвим досвідом закоханих. Вулиця — місце, де молодь вільно збиралася, де відбувалися знайомства, гуляння, веселощі, де можна бути відвертим у вияві почуттів, не стримуючи природних рефлексів: ***Вийди****, Грицю,* ***на вулицю,*** */ І ти, коваленку, /* ***Заграй*** *мені в свистілочку / Стиха-помаленьку* (95); *На тім куті на* ***юлиці*** */ Кобила* ***блудила****, / Там дівчина-непутьоха запаску* ***згубила*** (126); ***Улиця*** *наша черчата, / Там* ***бігли*** *наші дівчата* (127); *На калину роса впала, / У нас* ***на улиці Купала****, / Купала на Йвана!* (309); *Ой молодая молодице, /* ***Вийди*** *до нас* ***на вулицю****, /* ***Винеси*** *нам* ***купайлицю*** (311). Отже, цей просторовий формат провокує позитивні емотивно-оцінні реакції, що й зумовило спектр асоціативних уявлень, покладених у смислові площини концепту *вулиця* — «воля», «простір», «роздолля», «рух», «люди», «відвертість», «радість», «кохання», «залицяння» (уявленням, слід за Потебнею, називаємо ту ознаку, за допомогою якої слово виражає зміст думки. Поезія ж зумовлює розвиток сполучення тих уявлень, які знаходить у мові [Потебня 2000: 329–330]).

Цілком очевидно, що між усіма компонентами цього асоціативного ряду існує певна співвіднесеність — смислова, емоційна, оцінна: *воля — простір — роздолля — кохання — залицяння* (семантична кореля-

ція); *відвертість — радість — кохання* (емоційна кореляція — позитивна); *воля — роздолля — рух — люди — кохання* (оцінна кореляція — схвалення). Усі ці ряди уявлень у свою чергу співвідносні з усвідомленням життя як вияву дієвої та емоційної активності, волі, широкого простору. Тому логічним є розширення семантичної структури слова *вулиця* символічним значенням «життя» в контексті народної пісні: *До нас, до нас, всі парубоньки, / Бо у нас* ***гарні дівойки****, / Бо у нас* ***музики грають,*** *На* ***вулиці дівки гуляють*** (100); *На тім куті на* ***юлиці*** */ Не колода — призьба. / Нехай прийде, нехай сяде /* ***Козаченьків триста*** (101); *Чи у тебе, дівчинонько, / Не рідная мати? /* ***Уся челядь на улиці****, / А ти лягла спати* (102). Ознак символу слово *вулиця* набуває також внаслідок частотного контекстного вживання, яке переорієнтовує семантичну векторність слова в площину символічної домінанти. Як зазначає А. Мойсієнко, слово «є, по суті, своєрідним досвідом для реципієнта. Той чи той культурно-історичний досвід, відбитий у слові, у відношенні до реципієнта, який пізнає і засвоює його як певну даність, стає нічим іншим, як досвідом слова» [Мойсієнко 2006: 22].

У цьому випадку слово *вулиця* актуалізує у свідомості реципієнта емпіричний досвід перебування на вільному, не обмеженому приміщенням просторі, який характеризується рухливістю, дієвістю, присутністю людей, спілкуванням, забавами, іграми, виявом емоцій, отже, оптимально втілює й вербалізує концепт *життя* в семантиці активного вияву руху й емоцій. Такий смисловий та емотивно-оцінний ценз слово *вулиця* утримує і в діахронічному, і в синхронічному аспектах, збуджуючи в уяві сучасника комплекс асоціацій, провокованих перебуванням на вулиці, отже, волі, просторі — активному дозвіллі. Власне, ті ж психоемоційні й чуттєві рефлексії, яких зазнавали наші предки багато віків тому.

Хоча в сучасному семантичному структуруванні лексеми *вулиця* оцінні конотації зазнали певної деструктивної маркованості, оскільки поняття *вулиця* вступає в опозицію поняттю *дім* на рівні дихотомії *добро — зло*, де злом є саме вулиця з її неприхованою брутальністю, агресією, розбещеністю, хоч і з певним присмаком романтичності, яка на підсвідомому рівні приваблює молодь усіх соціальних верств. Вислів *його школою була вулиця* актуалізує несхвальність вуличної освіти (точніше, неосвіти), однак чи можна говорити про однозначну деструктивність такого досвіду, адже вулиця дає практичні навички життя й життєвості; попри всі акультурні рейтинги, вулиця соціалізує підлітка, навіть якщо ця соціалізація негативна з погляду культури, моралі й духовності. Цікаво, що деструктивні смислові конотації концепту *вулиця* характерні для сприйняття саме міської вулиці, сільська ж вулиця провокує більш позитивні емоційно-чуттєві реакції, які

асоціюються із гуляннями (святковим, весняними, літніми) молоді на вулиці, іграми, залицяннями, тобто апперцепційно акцентується давній, народний досвід сприймання вулиці як активного життєвого простору (з відповідними стандартами оцінки).

Доречним із погляду такої семантичної переорієнтації слова є коментар Л. Лисиченко: «Результати домовної розумової діяльності в мовній картині світу (МКС) передаються насамперед певними значеннями слова, у свою чергу в процесі мовлення ці значення можуть зазнавати змін, що впливають і на наші попередні домовні уявлення, і на зміст понять, що є основою лексичного значення, тому зміни в лексичній системі на рівні МКС можуть приводити до змін у концептуальній системі й до переінтеграції ознак у домовних уявленнях. Наприклад, часте вживання слова в певному обмеженому значенні, ускладненому додатковими семами, фіксується в концептуальній, а зрештою і в мовній картинах світу й переходить навіть у «схованку» домовного знання, обростаючи певними асоціаціями» [Лисиченко 2004: 39].

Антиномічним щодо *вулиці* простором у текстах народної пісні є *хата* (*дім*), що локалізує, звужує життєву площину зустічі закоханих; у пісенному сюжеті образ-символ *хат*а (*дім*) або його денотативні репрезентанти (*віконце, сіни, комора, кватирка*) формують негативне емоційне забарвлення вузького контексту: *А що миленька його / Сидить у* ***віконця*** */ Та все* ***виглядає*** */ Свого миленького... /* ***Плаче*** *і* ***ридає****. / Сльози* ***утирає*** (179); *Над моєю* ***хатиною*** */ Синя* ***хмара*** *стала, / А на мене, молодую, /* ***Поговір*** *та слава* (173); *В мене свекрухо — не матінка. / У* ***комороньку зачиняє*** */ Та й на* ***уличеньку не пускає*** (312); *Мене моя мати* ***не пускала****, / Та й у* ***комірочку зачиняла****. / ... / От тут* ***сиди****, доню, в* ***комірочці****, / Поки розійдуться вечорниці* (326); *Прийшла* ***додому****, мати* ***била****, / Щоб я на Купайла* ***не ходила*** (336).

Контекстне оточення слова *хата* підсилює негативну емоційну конотованість створеної ситуації, зокрема супутній дієслівний ряд додає більшої експресивності, енергетичного занурення в стан чекання чи страждання: *сидить, виглядає, плаче, ридає, утирає*. Опозиція *вулиця — хата* символічно відтворює одвічне протиставлення *воля — неволя*, яке окреслює життєві пріоритети українців з чіткою регламентацією аксіологічних рівнів поданої опозиції: *воля* — найвища цінність, добро, фактор повноцінного існування людини, отже життя; *неволя* — лихо, найгірше випробування долі, що унеможливлює нормальне існування людини, отже нежиття. Хата як простір (вузький, темний на відміну від широкого, світлого) асоціативно викликає ряд негативних уявлень: *хата — неволя — темінь — самотність — душевний холод — розлука — печаль — туга — нудьга* тощо. Така чітко окреслена емотивна установка продукувала вживання слова-образу *хата* в контексті подальших ху-

дожніх практик, зокрема в лінгвопоетиці Шевченка, де хата символізує розлучене кохання, самотність, безвихідь (сюжет «Катерини»).

Макротекст української народної пісні, транслюючи життєвість як одну із найбільших буттєвих цінностей, репрезентує локалізацію кохання у вимірі широкого, вільного простору; тож, *вулиця* як сцена, де відбуваються активні дійства, розігруються ролі закоханих, імітуючи реальне життя, превалює над простором вузьким — *хатою* (де здебільшого зосереджуються страждання), тим самим маніфестуючи ідею кохання життєствердного, щасливого, реалізованого. Інші просторові локуси ситуацій кохання — *гай, поле, ліс, город, сад, берег, став, річка,* які за частотністю опрацювання в сюжеті дорівнюють кількісному покажчику локусу *вулиця,* більше зорієнтовані на актуалізацію внутрішнього або емоційного стану героїв-закоханих, їх потаємних бажань, що корелює зі станом природи чи процесульною ознакою її реалій у момент фіксації події: *Ой там,* ***на морі*** *та* ***на лимані****, / Ой там Настечка та плаття* ***прала****, / Собі* ***Василька*** *та й* ***прикликала*** (163); ***Тече річка*** *вікова, /* ***Плаче дівка*** *молодая* (193); *Ой піду я у* ***сад спати****, / А ти мене* ***не буди****, мати, / Нехай мене* ***той ізбудить****, Ой хто мене* ***вірно любить*** (196); *Ой на* ***городі*** *катран* ***родить****, / А до дівчини* ***козак ходить*** (329); *Ой* ***летіла горлиця*** *через* ***сад****, / Да* ***згубила*** *пір'ячко на весь сад! / … /* ***Дівчина пішла****, пір'ячко* ***забрала****, / Сама себе серденьком* ***назвала*** (329). Фольклорний мотив зіставлення в любовному сюжеті стану природи й стану людини увійшов до лінгвохудожнього фонду національної літератури й активно транслювався в літературному контексті XIX ст. (Квітка-Основ'яненко, Шевченко, Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Леся Українка та ін.), поезії XX ст. (Тичина, Рильський, Сосюра, Малишко та ін.) і ситуативно актуалізується у творчості сучасних традиційних і модерних митців.

Сюжет кохання в народній пісні апелює не лише до сфери почуттів, емоцій та бажань, а й до здійснення намріяного — кохання тілесного, що адекватно реалізує життєві установки людей на повноцінну гармонію душі й тіла в коханні. Свідомість давніх людей була позбавлена багатьох соціальних та релігійних забобонів щодо важливості й природності тілесних стосунків, і саме така відверта декларативність цього аспекту кохання наявна в сюжетних версіях купальських пісень, які пов'язані із святкуванням дня Івана Купала. Як відомо, це свято має язичницьке походження й було поширеним майже в усіх європейських народів та Індії. Воно відзначається в липні (середина літа), на початку жнив, а в християнському вимірі присвячується дню народженню Івана Хрестителя. На думку дослідників, змістом язичницького свята Купала було «вславлення перемоги життя, вшанування життєдайних сил природи — сонця і води» [Дей 1963: 22]. Це свято винятково дієве,

ритуальне, із запаленням вогнищ, іграми, танцями, хороводами, купанням, ворожінням, нічними гуляннями й розвагами. Коментуючи давні згадки про святкування Купала, Л. Нідерле наводить рядки із «Слова св. Іоанна Златоуста», де говориться, що під час цих свят «жена на игрищах есть любовница сатаны и жена дьявола. Ибо пляшущая жена многим мужам жена есть. А что мужи? После пития начинают плясание, а по плясании начаша блуд творити с чюжими женами и сестрами, а девицы теряют свою невинность. Потом все они приносят жертвы идолам» [Нидерле 1956: 190].

Такий еротичний момент купальської обрядності, що магічно сприяє плодючості в природі, знайшов деяке відображення і в українських купальських піснях, домінуючою темою яких є кохання, сватання з потужним виявом енергетики почуттів, щирих емоцій в акті відвертого освідчення в любові: *Вийди, Марисю, серце моє, / ..., / Та* ***поберемось,*** *серце моє* (328); ***Люблю*** *Іванка, / Бо молоденький* (328); *Не йди, Ганнусю, ні за кого, /* ***Підеш за мене,*** *молодого* (335); *У Оксани на коміроньці / На біленькій постілоньці, / Там я* ***буду ночувати,*** */ Собі* ***дівчину підмовляти:*** */ Ходи, Оксано, зо мною, /* ***Возьму я шлюб з тобою*** (335); *Іди, іди Ганнусю, зо мною, /* ***Будеш мені рідною жоною*** (338). У контексті цих пісень лексичної актуальності набувають дієслова на позначення дій інтимного характеру, пестощів, любощів, залицяння: *братися, вкладатися (спати), женитися, займати, ласкати, любитися, лягати, милувати, ночувати, обнімати, пригортати, цілувати* тощо: ***Як в комірку впускала, / То все цілувала*** (162); ***Поцілуй, поцілуй,*** */ Та Андрійка в уси* (163); *Ручки з ручками* ***обнімаються,*** */* ***Губки з губками ізлипаються*** (164); ***Стели*** *постіль біленькую / Та* ***лягай*** *з ним спати: / Праву ручку під головочку, / Лівою* ***обнімися*** */ Та й наговорися* (182); *А він тобі скаже,* ***коло тебе ляже, Буде пригортати,*** *правдоньки питати* (335). Це свідчить про те, що народне сприймання тілесних стосунків у коханні за умов їх щирості та відвертості було життєвим, позбавленим релігійних забобонів і спиралося на природне розуміння кохання як синтезу духу й тіла, внаслідок чого зароджується нове життя, тож відбувається продовження роду. Адекватна мовна об'єктивація цих етноментальних настанов у макротексті обрядової пісні інтенціонально спрямована на формування тих буттєвих констант, що визначають психологічні (внутрішні) і поведінкові стереотипи етносу.

Отже, мова є не лише матеріалом фіксації цінностей буття, а й засобом їх формування в часопросторовому континуумі, закріплюючи у свідомості реципієнтів ті поведінкові, моральні й духовні моделі життєво-діяльнісного існування, які вважаються етносу пріоритетно-конструктивними у творенні його концептуальної картини світу. Мова, зазначає В. Жайворонок, «розвивається, взаємодіючи з різними

сторонами життя етноспільноти». Тим самим, мову як духовне надбання етносу «можна розглядати в проекції на його культуру, історію, філософію, психологію, релігію, звичаї, побут, менталітет, художню творчість... Пізнаючи мову етносу в усіх її проявах і взаємозв'язках, пізнаємо й духовну природу її носія — народу» [Жайворонок 2004: 23].

Життєвість як одна із найбільших цінностей буття прозоро маніфестується всім макротекстом української народної пісні, актуалізуючи такі площини етнопсихоментальних і поведінкових пріоритетів: дієва активність, динамічність, рухливість, поведінкова гнучкість, мобільність, відвертість, оптимістичність, позитивність у сприйманні багатьох життєвих ситуацій. Комплекс цих конструктивних рівнів, вербально закодованих і декларованих народною піснею, визначає життєво-буттєві домінанти існування наших пращурів, зумовлені самою дійсністю, тогочасним світоглядом і генетичними (біологічними й психоментальними) характеристиками етноспільноти, з якої шляхом історичної та соціальної еволюції розвинулася українська нація.

2.4. *Упорядкованість*. Мовне кодування ціннісної домінанти

Цінності буття, вироблені й усвідомлені людиною впродовж її практичної та духовної діяльності, з часом набули транскультурного характеру, стали частиною людської природи, метамотивами повноцінного, цивілізованого існування особистості й етносу [Леонтьев 2000: 150]. Відомо, що в ментальній організації реальності істотну роль відіграють позавербальні системи та інформаційні рівні, які певним чином упорядковують, структурують й інтеріоризують довкілля у свідомості людей; при цьому ментальне структурування дійсності неможливе без її вербального кодування. У мові відбивається весь попередній досвід існування етносу з його психоментальними стандартами та стереотипами, звичаями та уподобаннями; цінності ж буття є фрагментом концептуальної категоризації дійсності, що, у свою чергу, системою понять, уявлень, образів, матеріалізованих мовою, інтегруються у сферу духовну й мистецьку.

Актуалізація цінностей буття в ментальному життєвияві свідчить про генетичну потребу етносу в реалізації творчої місії — як на рівні індивідуальному, так і колективному, який, власне, концентрує творчий потенціал індивідів із заданою буттєвою програмою. Кожен народ має власне шкалювання пріоритетів буття; деякі із цих домінант набули універсального характеру, стали наскрізними в загальній ціннісній парадигмі. Такою універсальною аксіологічною маркованістю характеризується категорія *порядку* (упорядкованість/упорядкування як фактор системної організації), що в різних етноментальних площинах має різний рівень осмислення. *Порядок* у філософському розумінні

тлумачиться як чітка організація будь-якої сфери дійсності відносно людського існування [ФЭС 2005: 356]. Як метафізичний принцип *порядок* посідає важливе місце вже в давній космології (власне, слово «космос» означало в давніх греків порядок), презентуючи цілісну єдність усього створеного природою різноманіття. Дійсність у законах природи й категоріях буття усвідомлюється як принципи порядку, а саме буття має чітку, упорядковану систему рівнів — від найнижчого (матерія) до найвищого (дух), між якими розташовані речі, живі істоти й душа (Арістотель). Згідно із такою концепцією, світовлаштування є зразковою моделлю порядку, який продукується в інші сфери дійсності та існування людини як основний організуючий чинник.

В українському буттєвому локусі впорядкованість є важливим фактором організації довкілля, практичної діяльності, світоглядної системи. Концептуальне розуміння українцями важливості впорядкування позначилося і в мові, яка виробила власні моделі об'єктивації загальних фрагментів позамовної дійсності, що втілилося в різнорівневій системі вербальних кодів, які конкретизують розуміння етносом сенсу впорядкованості. Художньо-естетичне кодування впорядкованості як цінності буття закарбоване в текстах народнопісенної практики, що в цьому разі виступають джерелом лінгвоконцептуальної аргументації пріоритетних позицій упорядкованості як протилежності хаосу/хаотичності/безладдю в конструюванні життєвого простору та його численних моделей.

У лексикографічному описі слова *порядок* акцентуємо такі значення: 1) правильне або звичне розташування, розміщення чого-небудь; 2) певна послідовність, черговість чого-небудь; 3) стан, коли все робиться, виконується як слід, відповідно до певних вимог, правил [ВТССУМ 2003: 888]. Спільними смисловими компонентами поданих значень можна вважати сигніфікативні семи «правильне», «послідовність», які виконують функцію ядерних при структуруванні смислової моделі поняття *порядок*. Сема «звичне» логічно доповнює семантичний обсяг поняття, акцентуючи наявну в ситуації усталеність дій, станів, явищ, предметів. Логіко-смислова організація поняття *порядок* умотивовує похідні поняття *упорядковувати*, *упорядкований*: *упорядковувати* — 1) доводити до ладу що-небудь, робити належний порядок у чомусь; 2) гарно, добре влаштовувати; 3) систематизувати, підбирати в певному порядку; *упорядкований* — 1) який має належний порядок, лад; 2) добре організований, налагоджений; 3) який характеризується певною послідовністю, черговістю чогось, у якому виражається якась закономірність [ВТССУМ 2003: 1299]). На підставі тезаурусного зіставлення поданих лексем актуальними для подальшого лінгвотекстуального аналізу цінісних домінант *порядок*/

упорядкованість визначаємо семи «послідовність», «лад», «закономірність», «систематичність». На нашу думку, ці семантичні компонети на рівні окремих смислових пуантів найповніше корелюють з поняттями, що зумовлюють логіку звичного, зрозумілого, усталеного, відтак упорядкованого життя.

Координати буттєвого простору українців зумовлені їх історичним досвідом, практичною діяльністю, географічною локалізацією, етнопсихоментальними характеристиками. Давня за походженням, хліборобська за способом функціонального існування, язичницька за автентичними духовно-релігійними орієнтирами, здебільшого екстравертивна за психічною архетипікою, експресивно-темпераментна за емоційними показниками нація українців кодувала свій «дух» (за Гумбольдтом) у лінгвокреативній практиці цілком відверто, адекватно, прозоро. Народнопісенна практика, найбільш повно реалізована в календарно-обрядових циклах, була невід'ємною від землеробського культу й річної господарської діяльності. Річний цикл починався в наших предків з весняного пробудження й оновлення природи. Часопросторове впорядкування життя тогочасної людини регламентувалося формами й фазами її трудової зайнятості, що безпосередньо була пов'язана із землею, отже починалася щорічно із приходом весни й закінчувалася пізньої осені, напередодні зими й нового року. Відповідно до такого хронологічного порядку формувався не лише трудовий режим, а й цикл календарно-обрядової пісенної творчості, яка в давніх слов'ян перебувала в синкретичних зв'язках із трудовими діями: веснянки-гаївки — русальні пісні — царинні пісні — петрівчані пісні — косарські пісні — купальські пісні — жниварські пісні — колядки-щедрівки [Дей 1963: 7]. Такий номінативно упорядкований цикл, із більш конкретним членуванням кожного жанру пісень (наприклад, веснянки та гаївки охоплюють дев'ять сюжетно-послідовних фаз, які презентують часовий регламент дійства в його повному вияві) свідчить про етноментальну потребу українців у впорядкованості власного буттєвого локусу, що є ознакою вищого порядку — світобудови.

Лексичний простір веснянок і гаївок, що являють собою старовинні, архаїчні за своєю обрядовою функціональністю хороводи та співи із пантомімою, іграми й танцями, насичений дієсловами на позначення послідовних господарських і трудових дій, процесуальних характеристик, що утворюють певний комплекс упорядкованого перебігу текстоситуацій — аналогів ситуацій життєвих. Так, в одній із найвідоміших веснянок-хороводів «Просо» представлена інсценізована модель весняного засівання ниви просом з повним відтворенням порядку (послідовності) землеробських дій (1 фрагмент пісні) та ігровим компонентом у формі контекстного паралелізму (2 фрагмент пісні):

Ой ми в поле ***виїдем, виїдем*** *—*
Ой ми з ладом ***виїдем, виїдем****.*
А ми нивку ***виорем, виорем*** *—*
Ой ми з ладом ***виорем, виорем****.*
А ми проса ***насієм, насієм****.*
А ми коні ***пустимо, пустимо****.*
А ми коні ***займемо, займемо****.*
А ми коні ***викупим, викупим****.*
Ми на купчу ***не глянем, не глянем****.*
Ми сто рублів ***кладемо, кладемо****.*
На сто рублів ***не глянем, не глянем****.*
Ми бабусю ***додамо, додамо****.*
Ми бабусі ***не хочем, не хочем****.*
Ми дівочку ***додамо, додамо****.*
За дівочку ***ні слова, ні слова****.*
Бувай, дівка, ***здорова, здорова****!* (37–38)

Основна символічно-смислова функція при цьому покладається на дієслова, які актуалізують порядок влаштування й конкретно-дієвого перебігу обрядового сюжету: ***виїдем*** *у поле,* ***виорем*** *нивку,* ***насієм*** *просо* — імітація реального процесу; ***пустимо, займемо, викупим*** *коні,* ***не глянем*** *на купчу,* ***кладемо*** *сто рублів,* ***не глянемо*** *на сто рублів,* ***додамо*** *бабусю,* ***не хочемо*** *бабусі,* ***додамо*** *дівочку,* ***їдьте*** *до нас* — гра. Логіка побудови ігрових дій у пісні зумовлена логікою ствердження життєвого порядку на рівні закономірності та послідовній реалізації його складників. При цьому враховуються чинники не лише діяльнісної організації порядку як структурування певних дій, але й фактори психологічного характеру, які й формують сюжет контекстної ситуації: мотив «гроші» і мотив «бабуся» за логікою творців пісні не спрацьовують у вирішенні фіналу гри, визначальним у цьому випадку є мотив «дівочка», який апперцептивно пов'язаний із поняттями «краса», «молодість», «життя», що є домінантними в ієрархії (отже, в упорядкуванні) життєвих цінностей народу. Змістові площини тексту пісні дають підстави для більш широкої, позатекстової інформації щодо пріоритетів для українців у проживанні й переживанні цінностей буття. Очевидним є те, що кохання (яке в пісні символізує образ «дівочка») як найвищий вияв душевного пориву людини набагато вагоміше, ніж багатство, матеріальні статки. У тексті ці поняття відтворені словесними кодами «купча», «гроші» («сто рублів»).

Звісно, така художня інтерпретація дійсності певним чином презентує зріз віртуальної реальності, наближеної до ідеального образу світопорядку з його ціннісними орієнтирами. Сама ж дійсність у своє-

му реалістичному вияві апелює інколи до інших констант, зумовлених не лише біологічними та психологічними, а й соціальними законами виживання людини та її ситуативного пристосування до життя. Народна пісня як витвір мистецтва моделює специфічну, художню картину світу, яка, за О. Потебнею, є не безпосереднім відбиттям реальності в душі творця, а певною видозміною цього відбиття: «Між витвором мистецтва й природою знаходиться думка людини; тільки за цією умовою мистецтво може бути творчістю. Гумбольдт, узявши за вихідну точку мистецтва дійсність (але не в загальному розумінні, за яким дійсність є вже результатом апперцепції, а в сенсі сукупності безпосередніх сприймань, позбавлених ще будь-якої обробки), має повне право сказати, що царство фантазії (під якою можемо розуміти взагалі творчу здатність душі) рішуче протилежне царству дійсності, і так само протилежний характер явищ, що належать цим двом сферам» [Потебня 1993: 132].

Для творців пісенних текстів важливим сюжетно-смисловим стрижнем був діяльнісний аспект із збереженням сенсу чітко впорядкованого буття, яке реалізовувалося в дотриманні ладу, звичного влаштування, черговості, системності. Аргументувати цю тезу можна, апелюючи до системи дієслівного комплексу кожної із конкретних пісень, який презентує різнорівневі лексико-семантичні відношення — від послідовності до протиставлення, що є виявом життєвого (логічного) впорядкування, як, наприклад, у пісні «Жона» (43): ***в'ємо*** *вінки* — ***порвемо*** *вінки* — ***зв'яжемо*** *вінки;* ***напечемо*** *хліба* — ***поїмо*** *хліба;* ***наточу*** *пива* — ***вип'ємо*** *пиво;* ***насичу*** *меду* — ***вип'ємо*** *медець;* ***накурю*** *горілки* — ***поп'ємо*** *горілку;* ***загачу*** *гатку* — ***прорвемо*** *гатку;* ***покочу*** *персня* — ***спіймаємо*** *персня*. Як правило, така логічно-смислова послідовність дій виступає першою частиною психологічних паралелізмів, друга ж частина акцентує безпосередньо ігровий компонент, у якому розігруються ролі учасників дійства. При цьому порядок як звична логіка речей та явищ реалізується в черговості дій гравців, які прагнуть захопити дівчину, що називається жоною: *жону* ***возьмемо — жону не дамо;*** *жону* ***ухвачу*** *— жону* ***не дамо;*** *жону* ***піддурю — жону не дамо.*** Фінал пісні цілком умотивований природою жіночої натури й логічно завершує дійство, не порушуючи порядок психологічної організації людини: *А я персня на ручку — Таки жону у кучку*.

Взагалі, кожна народна пісня являє собою композиційно структурований сюжет, із акцентованими початком і фіналом, між якими розгортається активне, динамічне, логічно організоване дійство, що, власне, є художньою моделлю втілення ідеї порядку як основного чинника системної організації всіх сфер дійсності та життєвлаштування людини.

Життя як реальність з етнічно маркованими сюжетами інтерпретується в фольклорному контексті за допомогою мовних засобів, що відтворюють саме ті типові ситуації (фрейми), які перманентно проживаються й переживаються її учасниками. Цей синтез життєвого (дієвого, чуттєвого, емоційно-рецептивного) і текстового рівнів створюють феномен народнопісенного дискурсу, який не лише презентує архаїчний зріз буття, але й має самодостатню вартість як потужний енергетичний заряд синкретичного (вербально-рухливого) комплексу, у якому дія й слово становлять єдиний сценарій, архетипічний за своєю природою, тому апперцептивно упізнаваний на рівні його декодування. У цьому випадку можемо говорити, що фольклорний дискурс зорієнтований на ментальні рівні, які характеризують учасників комунікації з огляду на етнокультурні, психологічні, етнографічні, соціокультурні, релігійні та інші фактори [Арутюнова 1990: 136–137].

Основним вербальним репрезентантом упорядкованого, отже, логічного, звичного регламенту життєвлаштування світу й людини в текстопросторі пісні є система дієслів на позначення послідовних або сюжетно зв'язаних дій, що утворюють контекстні лексико-семантичні комплекси: ***розцвітає*** *мак,* ***поспіває*** *мак;* ***молотила*** *мак,* ***продавала*** *мак,* ***упилась*** *за мак* (46); *рутоньку* ***посієм,*** *рутоньку* ***пополем,*** *рутоньки* ***нарвемо,*** *віночки* ***сплетемо,*** *дівочок* ***вберемо*** (230); *ніченьку* ***не спала,*** *хусточку* ***вишивала; не виспалась, не нагулялась,*** *з козаком* ***не настоялась,*** *батька* ***забоялась*** (260–261); *сіно* ***косить****, коням* ***носить;*** *коні,* ***не гайтеся,*** *в дорогу* ***збирайтеся*** (438).

Упорядкованість буття на теренах своєї землі зумовлена в уяві давніх людей звичним порядком організації довкілля, де все підпорядковується законам природи й людського співіснування (схід-захід сонця, біологічне життя рослин і тварин, суспільні й особисті стосунки людей, праця тощо). Натомість життя в чужій стороні позначене відсутністю порядку, закономірності, звичності, що переконливо відтворено в пісні знов-таки за допомогою діяльнісно-дієвих аргументів, які ілюструють утрату звичності, відтак порядку: ***У чужій*** *стороні люд* ***не гадає,*** */ День ся* ***не робить,*** *сонце* ***не сходить,*** */ Місяць* ***не світить,*** *зоря* ***не зоріє,*** */ Зоря* ***не зоріє,*** *когут* ***не піє*** (на відміну від своєї землі, де *І люд* ***гадає,*** *і* ***нарікає,*** */ І день ся* ***робить,*** *і сонце* ***сходить,*** */ І місяць* ***світить,*** *і зоря* ***зоріє,*** */ І зоря* ***зоріє,*** *і когут* ***піє*** (448). Емотивно-оцінна опозиція «своє — гарне / чуже — погане» цілком традиційна для українського народнопісенного тексту й активно продукувалася в подальшій літературній практиці (тексти поетів-романтиків, Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Олеся та інших митців) з різним виявом інтенсивності прийняття-неприйняття чужини. У цьому простежується психологічна специфіка сприймання українцями іншого географічного простору, що

є наслідком узвичаєного, ментального, а отже, здебільшого статичного погляду на певні речі та явища.

Мотив руйнації світопорядку (у його життєвих законах та загальноприйнятих установках), що зумовлюється оцінною опозицією «своє — гарне / чуже — погане», закладений у рецепіюванні більшості життєвих ситуацій, серед яких значної ваги набувають особисті, інтимні стосунки людей. Виявом гармонійних, отже, логічно організованих (у межах упорядкування буття) стосунків є кохання, що в усіх народів набуло найбільшої духовної та емоційно-чуттєвої вартості. Скривджене кохання переживається як велике зло, як руйнація світопорядку, що організовує життя природи та існування особистості. Стан людини, зрадженої в коханні, у комплексі всіх негативних емоційних виявів та почуттів, порівнюється із природними катаклізмами, стихіями, запустіннями в їх аналогічній емоційній рецепції. Таке психоемоційне зіставлення станів людини й природи є традиційним для народнопоетичного дискурсу формально-змістовим організуючим чинником, який створює відповідну емотивно-оцінну тональність ситуації (фрейму) і моделює перспективу розгортання сюжету: *Ой* ***горе, горе, не кошене поле****, / Велике поле, да* ***косить*** *його* ***горе*** */... / Ой пійду я брать водиці до криниці, / Аж там мій миленький* ***цілує молодиці*** (290); ***Нема*** *в саду* ***соловейка****, / Нема щебетання, /* ***Нема*** *мого* ***миленького****, / Не бере й гуляння* (318); *Половина саду цвіте, / Половина —* ***в'яне****; / Колись було вірно любить, / А тепер* ***не гляне;*** *Хилилися густі лози / Та вже й* ***перестали****; / Дивилися карі очі / Та й* ***плакати стали*** (318).

Руйнація кохання у фреймових межах пісні зумовлена найчастіше появою інших партнерів, які номінуються в контексті «чужа» — «чужий» або «інша» — «інший»: *Що* ***чужа*** *мила, хороша, чорнобрива?* (176); *Покинь води пити, / Ой щоби ти не дочекав* ***іншої*** *любити* (187); *Як ти себе, мила, маєш? / Ой може ж ти в сьому дому /* ***Іншого*** *кохаєш? / ... / Перед Богом присягаю: /* ***Іншого*** *не маю* (183); *Десь мій милий, чорнобривий /* ***З іншою*** *ночує* (214), або розлукою коханих, спровокованою знов-таки чужиною, іншим краєм (локальним — чужа вулиця, село; глобальним — чужа сторона, земля, країна): *Та підпалю, підсмалю / Козакові кучері, / Щоб же він не ходив / На* ***чужії улиці,*** */ На чужії улиці, / До* ***чужої дівочки*** (231). Упорядкувати буття, тобто гармонізувати його, зробити логічно організованим, на думку творців народнопісенного дискурсу, можливо лише за умов проживання в рідному просторі з його органічною духовною й космічною енергетикою.

Порушенням логіки життєвлаштування (отже, узвичаєного порядку речей) з погляду народної жіночої моралі був шлюб із нелюбом або старшою за наречену людиною. Образ нелюба вербалізується традиційними для пісенного формату лексико-граматичними комплексами,

характерною ознакою яких є стійка негативна оцінність, закладена як у словах — лексичних маркерах нелюба, так і в компонентах синтаксичної репрезентації теми. Розгалужена система негативно конотованих епітетних характеристик нелюба — *брехливий, бридкий, гидкий, ледащий, лінивий, мерзенний, проклятий, скупий, стидкий, хвастливий* тощо — диференціюється за таким показниками: «негарність» фізична і «негарність» моральна об'єкта та емоційно-експресивна рецепція суб'єкта (жінки) як вияв внутрішнього (категоричне несприйняття) ставлення до нелюба. Така вербальна констатація дає можливість встановити ціннісні модуси, актуальні для народного світогляду: краса, щирість, скромність, працьовитість — однозначна цінність; брехня, байдикування, скупість, жадність, хвастливість — однозначне несхвалення.

У текстоситуцію з причинно-наслідковим зв'язком, запрограмовану на відтворення негативного сприймання шлюбу із нелюбом, вживлюються лексичні моделі із виявом негативної та заперечної семантики, зумовленої відповідним розвитком сюжету (за умов нейтрального контексту ці слова позбавлені аналогічної конотованості): *Як я піду за* ***нелюба****, / Ой, ти, краса,* ***не всходь*** *красно* — пор. *Як я піду за* ***милого****, / Ой, ти, краса,* ***всходь*** *красно* (194); *Ой як я піду* ***за нелюба,*** */ Крийте рушнички з* ***рядниночки*** — пор. *А як я піду за* ***милого****, / Крийте рушнички з* ***китаєчки*** (195); *А я ж того* ***нелюба*** */ Змалу* ***не любила.*** */ Я ж по його сліду /* ***Каменем*** *котила. / ... / А я ж того* ***милого*** */ Ізмалу* ***любила****. / Я ж по його сліду /* ***Перстенем*** *котила* (198). Конструкції семантичного паралелізму також побудовані на зіставленні негативного сприймання нелюба й позитивного — милого, що відтворюється дієслівною антитетикою, семантично націленою на актуалізацію ціннісних домінант жіночого буття: *нелюб* — не життя, *милий* — життя: ***Нелюб*** *гляне — вінок* ***в'яне****, / ... /* ***Милий*** *гляне — вінок* ***цвіне*** (195).

Найбільш негативного емоційного навантаження зазнає контекст, у якому відтворюється ситуація примусового шлюбу зі старим чоловіком, що, врешті, протирічить законам ідеального світопорядку: братися мають парубок та дівчина, що природно й закономірно з огляду на біологічну й статеву динаміку життя людини: *Хоче мене мати за* ***старого*** *оддати. / Я за його не піду! / Перекинуся дикою козою* (199); *Оддаш мене, мамо, за* ***старого діда****, / Вже я його не збуду!* (200); *Ой цур тобі,* ***старий діду*** *з бородою! / Нехай тая рута-м'ята росте з лободою* (199). Слово *старий* у мовній картині пісні семантично продукує асоціації, пов'язані із цілим комплексом ознак старості, серед яких насамперед тілесна й фізична негарність/невправність порівняно із молодістю (підсилює асоціативну виразність образу слово *дід*, семантика якого актуалізує негативно конотовані емотивні семи). Взагалі, у народнопі-

сенному контексті сповна реалізується зображувальна функція мови, яка «виявляється в доборі слів, у семантиці яких відображується реальний світ і які викликають в уяві читача цілісну картину, створену з органічно й гармонійно поєднаних частин висловлення» [Чередниченко 1962: 75].

Мотив остраху й відчаю дівчини в очікуванні заміжжя зі старим (найбільше лихо при цьому — тілесна близькість і втрата волі) превалює в більшості відповідних текстоситуацій, інтенційно спрямованих передати емоційний стан дівчини й вплинути на хід подій, досягаючи їх природного перебігу, отже логічного впорядкування (що представлено в пісні бажаним позитивним фіналом сюжету):

Ой порости, хмелю, коло мого двору,
Ой не ходи, ***нелюб*** *коло мого двору.*
Ой як ***тяжко-важко каменю*** *та котитися,*
А ще тяжче-важче ***старому*** *та* ***женитися****.*
Молоду *жінку брати, що* ***не вміє зі старим спати***

.....

Ой як ***легко, гарно перстику*** *да котитися,*
А ще легше, краще ***молодому*** *да* ***женитися****,*
Молоду *жінку брати, що* ***вміє з молодим спати.*** (197)

Формування лексичного простору в такому інтенціонально спрямованому контексті (емоційна реакція дівчини на пропонований (очевидно, батьками) хід подій, вербалізація бажаного (логічного) розгортання ситуації) підпорядковане авторській меті акцентувати протиприродність деяких актів життєвлаштування людини, зокрема жінки, що не мала в ті часи соціальної автономності й цілком залежала від волевиявлення батьків чи інших родичів. Тому емотивно-оцінний декор ключових лексичних компонентів заданого смислового комплексу, побудованого на опозиції «бажане — небажане», зумовлює й відповідну маркованість мікроконтексту, репрезентуючи таким чином рівні чуттєвого сприймання автором відтворюваної події (страждання) й раціонального ставлення до неї (неприйняття). Слова *нелюб*, *камінь, старий* (навіть без додаткової емотивної конкретизації *тяжко-важко*), виявляючи в контексті семантичну аналогію за рахунок спільного конотативного шлейфу, є маркерами алогічної, тобто не природної, не гармонійної, отже, не впорядкованої, негативно оцінюваної ситуації шлюбу зі старим: *А ще тяжче-важче* ***старому*** *та* ***женитися*** */* ***Молоду*** *жінку брати, що* ***не вміє зі старим спати***; натомість слова *перстик, молодий* маркують контекст як позитивно рецепійований, схвальний, що відтворює ситуацію природну, упорядковану, яка має логічну

розв'язку: *Легше, краще **молодому** да **женитися**, / **Молоду** жінку брати, що **вміє з молодим спати**.*

Аксіологічні координати українського буття, втілені в текстах народних пісень, своїми світоглядними витоками мають пантеїстичну релігію, яку сповідували давні українці. Сприймання природи як найвищого божества із його досконалістю, логічністю, гармонією, різноманіттям форм та людини як частини макрокосму, спонукало пращурів шукати аналогій між природними реаліями (рослинами, тваринами, явищами, об'єктами) та поведінковою й емоційною сферами людського існування. Закони й закономірності світу природу були позначені найвищою логікою й тому вважалися зразками для впорядкування людського буття, що втілювалося в чіткій регламентованості всіх дій і процесів, звичності, черговості, систематичності, логічності перебігу життєвих ситуацій, отже, упорядкованості як безперечної цінності. Дотримання порядку як буттєвої програми пов'язувалося в давній свідомості із позитивним ставленням вищих сил до людської долі; а його порушення спричинялося до негараздів, лиха, смерті. Тексти народнопоетичного дискурсу вербально зафіксували аксіологічну вагу впорядкованості як ціннісної домінанти буття українців у системі лексико-граматичних засобів, словесних образів, стилістичних фігур.

2.5. *Краса*. Художньо-мовна версія народної пісні

2.5.1. Онтологічний вимір краси

Серед цінностей буття в діахронічній площині ментального світобачення багатьох народів особливо вирізняється краса, прекрасне, естетичне. Аксіологічна вартість прекрасного зумовлювалася в давніх людей цілісністю уявлень про світ, який сам (за своєю генезою) був утіленням ідеї досконалості, загальною гармонією: те, «що саме по собі не було б прекрасним, стає таким завдяки гармонії цілого» [Шеллинг 1989: 67]. Свого часу, досліджуючи естетичні канони давніх цивілізацій, Гете пов'язав поняття «цілісного» із поняттями «гармонійного», «закономірного», «пропорційного», «відповідного» [Гете 1980: 10], поклавши тим самим в основу цілісної гармонії принцип доцільності, необхідності. Завдяки цілісному сприйманню пращурами Всесвіту, його естетичне розуміння ще не виокремилося в самостійну сферу і не повністю відмежувалося від практичного, тому будь-яке ставлення давніх людей до світу було естетичним: «Прекрасне існує вічно, як світ, воно не зникає, не збільшується, не зменшується [Платон 1970: 66]. Природним матеріалом естетичного ставали чуттєва конкретність, натуральні властивості предметів. Суспільно-історична практика із часом втягує предмети у сферу зацікавлень людини, через це вони набувають чуттєво-надчуттєвої природи, мають свою вартість для людства,

естетичне значення, властивості [Борев 1997, т. 1: 77]. Отже, у прекрасному втілюються природні й соціальні особливості предметів та явищ у їх співвідношенні з практикою людства, у їх значенні для життєвобуттєвих сфер існування людини. Розширення суспільної практики зумовлює й розширення простору естетично вартісних явищ, збільшення естетичних властивостей предметів.

Естетично освоюючи світ, реально переживаючи й проживаючи прекрасне як цінність буття, давні люди створювали первинну систему власних знань про естетично вартісні об'єкти, предмети та явища, які здебільшого були частиною природи, довкілля. Серед інших цінностей буття *прекрасне* виокремлюється завдяки практичній діяльності людей, яка зумовлює вартість усіх предметів й об'єктів, що потрапляють у коло різноманітних зацікавлень людини. Виходячи із цього, *прекрасне* розуміємо як явища із їх природними властивостями, залучені людською діяльністю у сферу зацікавлень особистості, що й детермінує їх позитивну цінність для людства як роду. Це явища, «одухотворені», «олюднені» практичною діяльністю, стали сферою освоєного людиною Всесвіту [Борев 1997, т. 1: 72]. Прагнення людства естетизувати життєвий простір позначилося на влаштуванні побутової сфери (житло, предмети побуту, домашнього вжитку, одяг тощо), відбилися в архітектурі, мистецтві. Словесна творчість, починаючи із фольклорних зразків, апелювала до прекрасного як однієї із найвищих цінностей буття, що вмотивовує духовну еволюцію людинни: від усвідомлення важливості зовнішньої краси до пріоритетності краси внутрішньої.

Залежно від життєвих та естетичних орієнтирів етносу, його психоментальних особливостей формується еталон вербального кодування цінностей буття в площині національного фольклорного тексту, закладаються підвалини традиційної народнопоетичної символіки, яка, на думку М. Костомарова, так чи інакше була пов'язана із трудовою діяльністю людини і є втіленням тих природних закономірностей, що пізнавалися людством у процесі розвитку цивілізації [Костомаров 1994]. Краса як цінність буття реалізувалася на рівні концепту комплексом понять і уявлень про прекрасне, яке безпосередньо оточувало людей: природа в її гармонії та досконалості, формах, барвах, звуках, запахах; людина в її естетичній презентації: краса тіла, риси обличчя, одяг, етика, духовність. Усе, що вбачалося творцями фольклорних текстів естетично вартісним, що спонукало до чуттєвих рефлексій і було концептуально важливим в естетичному осмисленні буття, декодувалося вербально системою поетичних символів та образів, семантичну основу яких складали як денотативні, так й емотивно-оцінні структурні рівні. Це зумовлювало загальне рецептивне тло (позитивне — емоційне, оцінне, чуттєве) слова-образу й тексту в цілому. Кожен народ

при цьому мав власну систему естетичних еталонів і власну модель їх вербально-образної репрезентації.

Для давніх українців краса набула аксіологічного цензу як «властивість, якість гарного, прекрасного» [ТСУМ 2004: 406], як природне прагнення зовнішньої гармонії, а далі — еволюційне усвідомлення краси духовної як найвищого виміру людської сутності. «Високий побутовий естетизм українців простежується впродовж усього їх існування як етносу»,— зазначає О. Губко, наголошуючи на генетичній потребі українців естетизувати як широкий простір свого практичного існування (подвір'я, город, садиба, вулиця), так і вузький (хата). Окрім того, важливим для українців естетичним пріоритетом була фізична краса, врода, що відбилося в моделях народного вбрання, жіночого і чоловічого одягу, а також у ставленні до власного тіла (численні настої трав для миття тіла, його ароматизації, звичаї очищатися у воді з домішками пахучих рослин) [Губко 2003: 358]. Розуміння досконалості краси, її безперечного пріоритету для людини та її життєвлаштування зумовлювалося навколишньою природою, її гармонією, незбагненністю й безмежністю форм. Пантеїзм з його обожествленням природи «зробив із світу якийсь чарівний храм, повний життя і всякого дива», а даючи «мисль, язик, голос зорям, сонцеві, квітам, птицям і звірям» [Нечуй-Левицький 2003: 110], активізував фантазію людини, спрямувавши її на мистецьке відтворення природної краси й гармонії. Надбання українського народноприкладного мистецтва, писанкарства, розпису, малярства свідчить про потребу візуальної реалізації прекрасного в повсякденному побуті, що втілювалося в різнорівневих художніх образах. Серед цих образів найвиразнішими є саме ті, що вмотивовані природою, довкіллям.

Природа як утілення гармонії, доцільності й краси існує лише в чутливій до краси душі митця, оскільки естетизація довкілля є продуктом духовної діяльності естетично актуалізованого суб'єкта (особистості чи спільноти, етносу), націленого на сприймання одухотвореності та гармонії естетично нейтрального світу. На думку Шарля Лало, природа знаходиться «по той бік прекрасного й потворного», вона «позаестетична», як і «позаморальна» й «позалогічна». Красу в природу вносить людина: «Природа має красу лише в тому випадку, якщо художнє сприймання наділило її прекрасним» [Лало 1915: 100–101].

Ця антропоцентрична концепція прекрасного детермінує рівень естетичної актуалізації суб'єкта — творця, який залежно від своїх світоглядних, етнопсихоментальних та естетичних ресурсів продукує прекрасне у сферу власного буття й мистецтва, відчуваючи, за Гете, «неподільну єдність естетичного переживання», витоки якого й знаходяться в природі [Гете 1980: 13]. Мовна картина українських народ-

нопісенних текстів характеризується концентрацією назв реалій та явищ природи: *зоря, зірка, місяць, небо, райдуга, сонце, хмара; барвінок, береза, верба, вишня, горох, гречка, груша, дуб, жито, жолудики, калина, коноплі, малина, осика, просо, пшениця, рута-м'ята, терен, тополя, трава, черешня, яблуня, яблучко, явір, ячмінь; баран, ведмідь, ворон, голуб, горобець, гуси, жаба, заєць, зозуля, качка, когут, козел, кінь, корова, ластівка, лисиця, овечки, орел, перепілка, риба, роса, сова, сокіл, соловей, сорока; вітер, вода, гай, дощ, Дунай, камінь, ліс, море, мороз, річка, пісок, поле* тощо. Цілком закономірним убачається тяжіння українського народнопоетичного тексту до естетично маркованих природних реалій, що продукується в мовній картині пісні назвами квітів, небесних об'єктів, численних дерев, трав, птахів, звірів. При цьому емотивно-оцінне наповнення семантичної структури лексем — презентантів явищ природи має однозначно позитивний характер, незалежно від ситуацій контексту й загального емотивного тла образного комплексу чи образу-символу. Ця теза знаходить аргументацію в міркуваннях Н. Лук'янової про неподільність емоції та оцінки: «оцінність та емоційність не творять двох різних компонентів значення, вони єдині, як нерозривною є оцінка й емоція на позамовному рівні... Оцінка ніби втягує в себе відповідну емоцію, а параметри оцінки й емоції збігаються» [Лукьянова 1986: 45]. Позитивні емотивно-оцінні конотації зафіксували високий аксіологічний рейтинг слів-поетизмів, що стали складниками традиційного (природного) образно-символічного комплексу, заклавши підґрунтя національного художньо-естетичного коду.

Язичницьке сприймання довкілля як цілісного вияву духу творця і розуміння себе рівнозначною частиною цього цілого зумовлювало усвідомлення пращурами одухотвореності природи, отже одухотвореності прекрасного в ній. Гегель джерелом цієї одухотвореності вбачав абсолютну ідею, утілену в конкретних реаліях. Ця абсолютна ідея спонукає людину до пошуку істини, гармонії, краси, добра [Гегель 1959, т. 12: 119], що, власне, й зумовлює намагання людини естетизувати буття й наблизитися до ідеалу прекрасного в мистецтві.

Адаптуючись до природної краси, позитивно реагуючи на неї, свідомість праукраїнців формувала модель естетичного обживання світу — фізичного й духовного. Фізичне існування апелювало до краси в координатах життєвого простору (довкілля), комунікативного формату (етика спілкування), творчої сфери (народне мистецтво). Духовні площини продукували пріоритет краси як вияв досконалості в релігійному, філософському, моральному вимірах. Ці рівні буття українців, маніфестуючи ідеал краси, реалізуючи його концептуально, мали площину матеріальної презентації естетичного коду, одним із фрагментів якої була художньо-мовна картина світу.

Мова фіксувала, закріплювала й стандартизувала вербальні форми реалізації естетичних пріоритетів, життєво вироблені, ментально усвідомлювані й упроваджувані етносом у повсякдення. Цей вербальний комплекс уповні представлений макротекстом української народнопоетичної творчості, його конституенти номінативно прозорі, семантично відкриті, рецептивно доступні в декодуванні ідеалів краси. Естетичність довкілля й естетизація буття відтворені в мовній картині народних пісень широкоформатно — наскільки широким було розуміння й бачення краси українцями. Мовна об'єктивація цих глибинних концептуально-смислових кодів здійснюється на лексичному рівні. Лексична структура пісенного контексту адекватно реагує на таку концептуалізацію, уміщуючи у своєму семантичному (денотативно-сигніфікативному) аспекті майже всі локуси естетичного захоплення пращурів: ландшафтні краєвиди, рослинний світ (квіти), небо й небесні реалії, кольори, краса людини (зовнішня і внутрішня), позитивні відчуття, емоції, стосунки тощо. Лексичну структуру в цьому році розуміємо як комунікативно орієнтовану на адресата, концептуально зумовлену асоціативно-семантичну мережу, що відбиває зв'язки і відношення елементів лексичного рівня тексту [Болотнова 2001: 49]. Лінгвістичні знаки, семантика яких актуалізує ідею краси, художності, естетичності визначаємо як слова-*естетизми*. До продуктивних естетизмів у народнопоетичному макротексті належать назви квітів, небесних світил, прикрас, а також демінутивні форми слів, що є виявом комунікативної естетики (етики) і відбивають емотивно-оцінну специфіку врегулювання міжперсональної комунікації саме в українському культурному просторі.

2.5.2. *Квіти* як естетичний концепт у народнопоетичній МКС

Одним із важливих елементів зовнішньої естетизації довкілля українців були квіти та квітучі рослини — перцептивні ідентифікатори краси не штучної, а природної, отже, зразок гармонії й довершеності форми. Як втілення природної досконалості квіти є важливим предметно-чуттєвим фактором творення естетичної картини світу українців, тому ці реалії інтерпретовані всіма сферами інтелектуально-мистецької діяльності людини — поетичною мовою, живописом, малярством, образотворчим мистецтвом тощо. Оскільки естетизація довкілля є фрагментом концептуального освоєння людиною дійсності, а, як уже зазначалося, інформативною структурою, що відбиває знання й досвід людини, є концепт, то можемо говорити про естетичний концепт *квіти*, властивий саме українській ККС. Вміст цього естетичного концепту в українців визначається національним естетичним досвідом, народними (колективними) та індивідуальними уявленнями й асоціа-

ціями, що надалі трансформувалися в образ [Роль чел. фактора 1988: 143]. Образ при цьому виникає як творча модель естетично рецепійованого світу, а об'єктивними підставами для творення образу слугують естетичні властивості довкілля. У площині словесного мистецтва образ матеріалізується за допомогою мови, яка, за О. Лосєвим, є «предметним обстоюванням буття, і обстоюванням смисловим, а точніше — символічним» [Лосев 1990: 98]. Саме фольклорна символіка є джерелом виникнення й подальшої смислової еволюції словесного образу, який у семантичній структурі фокусує і традиційне народне тлумачення знака-символу, і його оригінальне (авторське) наповнення. Таким чином, логіка трансформацій реалій фізичного й духовного буття давньої людини в словесно-образний код може мати таку условну динаміку: *буття*, його цінності як реалії, дійсність — *концепт* як сума знань про дійсність — *уявлення*, поняття як складник концепту — *образ* як художньо-словесне (естетичне) кодування уявлень про буття та його цінності.

Онтологічним підґрунтям естетичного концепту *квіти* є архетип *квітка*, який належить до реєстру українських етноархетипів. Майже про всі різновиди квітів на просторах етнічної території українців створено безліч легенд і переказів, у яких презентовано уявлення етносу про квітку [Ятченко 2004: 35]. Центральним мотивом, що формує найдавніший зміст архетипу *квітка* (до речі, не лише в українців) є ототожнення квітки з атрибутом Світового дерева (першодерева). Тож звичай чіпляти квітку на одяг або прикрашати нею голову, на думку дослідників, своїм давнім міфологічним корінням пов'язаний із прагненням людини долучитися до світобудови й стати її частиною, отже, психологічно переміститися в центр свого внутрішнього простору [Ятченко 2004: 37]. Із часом цей мотив було втрачено, натомість актуалізована естетична ознака квітів, що в подальшому знайшло відбиття в численних символах, порівняннях, зіставленнях, метафорах, різнорівневих словесних образах, продукованих художньою практикою кожної з культур. Отже, маємо реалізацію художньо-естетичної програми *архетип — міф — символ (концепт) — образ.*

Українська мовна картина світу широко продукує естетичний концепт *квіти* та його складники-естетизми в площину поетичного тексту — від народнопісенних зразків до авторських практик, що зумовило набуття цим концептом статусу наскрізного в українському художньому дискурсі. Декларуючи естетичні пріоритети й моделюючи еталони краси за допомогою словесно-образного комплексу, творці народної поезії реалізували художньо-естетичну програму етносу. Закладені в ній смислові рівні відбиває лексична структура фольклорного макротексту, орієнтована на відповідні асоціативно-образні ресурси реципієнтів.

Текстуальна матеріалізація концепту *квіти* відбувається безпосередньо в лексичній площині: «будь-який концепт у мові має певне ім'я, оскільки реальність відбивається у свідомості не опосередковано, а саме через мову» [Штерн 1998: 92]. Мовним транслятором відповідного концепту є лексико-семантична група «квіти», яка у форматі народної пісні представлена лексико-семантичними домінантами *квітка*, *цвіток* й конституентами-естетизмами *барвінок, василечок, волошка, вишня-черешня, калина-малина, конвалія, крокіс, лен, мак, м'ята, пролісок, рожа, рута, фіалка, чорнобривець*. Ці лексеми номінують рослини, які мають здатність цвісти (не лише садово-польові квіти, а й дерева та чагарники, що були властиві українському природному ландшафтові або зазнали окультурення). Рецептивне сприймання естетичності цих квітів зумовлене формальними чинниками (цілісність, пропорція, гармонія, досконалість, барвистість, різноманітність, приємний аромат), які діють на людину безпосередньо. Рецепція цих формальних рівнів створює враження краси, впливає на чуттєву сферу споглядача, пробуджує його асоціативно-творчі потенції.

Цвіт квітів і є тим асоціативним мотиватором — перцептивним (візуальним, одоративним), емоційно-оцінним, аксіологічним, який зумовлює формування естетичного модусу поданого концепту, а відтак і відповідного словесного образу з умотивованою семантичною й емотивною заданістю: *Зів'ю я тобі* ***квіточку*** */ Із рожевого* ***цвіточку*** (141); *Ой в саду, садочку /* ***Зацвіли вишні*** (155); *А й у мене в огороді* ***зацвіла м'ятка*** (167); ***Цвіли лози*** *при дорозі /* ***Синеньким цвітом*** (166); *Ой* ***зацвіли фіялойки*** *в неділю* (168); *Цвіти,* ***цвіти, барвіночку*** (192). На думку В. Телії, імплікативний характер зв'язку між асоціативно-образним уявленням означуваного та емотивністю свідчить про те, що орієнтиром для емотивно-оцінного відношення до реалії служить внутрішня форма [Телия, 1986: 83]. Внутрішня форма слова *квітка* (від індоєвр. [kyei] — «цвісти»; старосл. [цвѣтъ] — «забарвлення», «квітка», «колір» [Етимологічний словник 1985: 418]) актуалізує ідею цвітіння, тобто досягнення найбільш естетичної стадії розвитку рослини й мотивує позитивну емотивно-оцінну конотацію всіх продукованих образних моделей, що грунтуються на семантичних характеристиках зазначеної лексеми. У цьому випадку маємо кореляцію між внутрішньою формою слова та архетипом. Адже, за Юнгом, в архетипі закодована певна ідея, апробована досвідом багатьох поколінь, яка реалізує «вроджені можливості уявлень», відтак несвідоме [Юнг 1991: 280], а внутрішня форма слова, сприяючи формуванню й вираженню цієї ідеї уже як свідомого, «містить у собі й індивідуальне, зумовлене концептуальною системою суб'єкта та контекстом», і загальне, несвідоме, що «пробивається крізь товщу віків, допомагаючи реконструювати образ, будучи стрижнем

досвідного переживання» [Голянич 1998: 262–263]. Архетипічні мотиви образу *квітка* інтенціонально реалізуються в ідеї квіту (цвітіння) не лише як певної стадії життєвого циклу, а й вияву потужних емоційних відчуттів внаслідок перцептивного освоєння довкілля.

Цвітіння квітки як явище естетичне, отже марковане позитивною емоційною рецепцією (квітка — цвітіння — краса — візуальне задоволення — чуттєве (внутрішнє) задоволення), асоціативно зумовлює зіставлення із відповідним емотивно-оцінним рівнем внутрішніх рефлексій людини під час переживання найбільш приємних для неї ситуацій. Такою ситуацією насамперед є кохання, що в міфологічній свідомості багатьох народів ототожнювалося із цвітінням квітки: почуття зароджуються і «розцвітають» у душі, як розпускаються квіти. Світ людини і світ природи співвідносяться як «врівноважуючі корелятиви» [Шевченко 2001: 221], що гармонізують існування людини в довкіллі, наближаючи її хоча б в ідеальному вимірі до природної досконалості. Це прагнення простежується впродовж усієї художньо-естетичної практики людства.

Чуттєва сфера кохання актуалізує опозиційні почуття — радість і сум, що відповідним чином вербалізується в тексті протиставленням асоціативно-смислових і лексичних компонентів синтаксичного паралелізму: цвітіння квітки — кохання, радість, хвилювання в очікуванні коханого; зів'яла квітка — руйнація кохання, сум, сльози, тривога: *Ой в саду, в садочку / **Зацвіли волошки**. / Вийди, вийди, моя мила, / **Погуляєм трошки*** (цвітіння квітки — гуляння з милою (155)); *Ой **зацвіли фіялоньки** в неділю, / Ой де ж я ся, сиротойка, подію? / Ой **піду я до милого**, бо маю, / Веселая головонька в тім краю! (цвітіння квітки — зустріч із милим* (168)); ***Цвіти, цвіти, та барвіночку**, / Та стелися листом. / **Прийди, прийди, молодий козаче** / Й не сам — з товариством* (цвітіння квітки — очікування милого (192)); *Хрещатому та й барвіночку / Та **нема цвіту** — зміни; / Не стій, дівко, з парубком / Та **не йми** йому **віри*** (відсутність цвіту — зневіра, зрада (192)); *Ой у полі край дороги / **Рутка-м'ятка зацвіла**, / Уже ж тая* дівчинонька / *Давно **заміж пішла*** (цвітіння квітки — одруження (192)); ***Милий гляне — / Квітка цвіне**, душко моя* (цвітіння квітки — погляд милого (195)).

Денотативна множинність квітів детермінує широку мережу образно-символічних та асоціативних уявлень, формує безліч вторинних значень у семантичній структурі кожного із конституентів-естетизмів ЛСГ *квіти*. Емотивність образних моделей, що ґрунтуються на символічному тлумаченні та семантичних параметрах цих назв характеризується позитивною конотованістю, провокується не лише асоціативним підґрунтям відповідного денотата, а й тим апперцептивним тлом, що супроводжує цей денотат. Простір мовної об'єктивації концепту

квіти розширюється саме за рахунок апперцептивних факторів (психоемоційна кореляція цвіту квітів і настрою), що й зумовлює естетичний рейтинг концепту на рівні його чуттєвого сприймання реципієнтом.

Нікому мені головоньку звеселить.
***Звеселю** я головоньку та сама:*
*Ой піду я в **зеленесенький садок**,*
*Зірву, зірву **біло-розовий цвіток**,*
***Зів'ю**, зів'ю на головоньку **вінок**,*
*Сама піду **погуляю у танок.*** (165)

У тексті акцентується позитивне апперцептивне тло сприймання квітки через її цвіт (сама квітка не номінована), який і зумовлює відповідний емоційний стан дівчини, репрезентований дієсловами *звеселю, погуляю.* Семантика кольору в цьому випадку сигналізує про естетичні пріоритети білих та рожевих квітів серед інших, а також апелює до символічних кодів білого та рожевого кольорів як асоціативних кодів чистоти, незайманості, святості. До речі, у цьому контексті простежується архетипічний мотив «квітка — світобудова», у якому квітку ототожнено із простором власного, достатнього «еґо». Аналогічний мотив апперцептивного зіставлення цвіту квітки із позитивним вирішенням ситуації (і знову ж таки, із виокремленням власного простору) знаходимо в паралелізмах:

*А в городі **червона рожа**, в городі,*
Ой там ***дівка хоровод водить.*** (146)

*У мене в огороді **зацвіла калина**,*
*Тим **я тебе полюбила**, звичайна людина.* (167)

*«Ой синенький **пролісочку**,*
Чи добре тобі у лісочку?»
*Ой **добре** мені у лісочку,*
*Як тій дівочці **у матері.*** (271)

Асоціативно-образна рецепція квітів у форматі буттєвої та діяльнісної сфери існування людини зумовила формування традиційного для українського художнього мовомислення образного комплексу. При цьому словесний образ не збігається із безпосереднім предметом, «абстрагуючись від безмежної кількості властивостей речі, образ фіксує лише її найбільш стійкі й сталі риси, перетворюючись таким чином у певний ідеальний об'єкт, інваріант класу предметів, що не існує фактично в реальній дійсності» [Общее языкознание 1970: 84]. Свого часу Кант, досліджуючи онтологію краси, висловив міркування, що світ, «який він є насправді», виступає непізнаванною «річчю в собі».

Проте ця «річ в собі» при її споглядані конкретизує наші почуття, постаючи певною «матерією відчувань» у її хаотичних, невпорядкованих формах [Кант 1965, т. 5: 56]. І лише свідомість людини здатна організувати цю «матерію відчувань», упорядкувати чуттєве споглядання світу. «При цьому людина залишається сам на сам не зі світом як таким, а з ментальним *образом* світу» [Шалагінов 2002: 38]. Уявний образ, таким чином, є кінцевим пунктом пізнання предмета — через його споглядання, виокремлення найбільш характерних і важливих для чуттєвої рецепції рис.

Кожна квітка в українській народній символіці мала своє тлумачення, зміст якого формувався рівнем асоціативно-образного мислення реципієнта-творця, його загальною картиною світу. Інколи один і той же символ наповнювався різним змістом, основу якого також складали певні аналогії означуваного з означеним. Так, *калина* символізувала дівчину, життя, кохання; *барвінок* символізував парубочу вдачу, *рута* — нещасливе кохання (у деяких тлумаченнях — кров, життя); *біла лілея* (рожа) — невинність, цнота; *василечок* (волошка) — парубоча краса тощо.

Якщо звернутися до естетичного виміру словесно-образної діяльності українців, то ілюстративним видається реєстр народнопоетичних епітетів щодо конкретних предметів та понять як мовно-світоглядний факт художньої інтерпретації довкілля. Так, до слова-образу *барвінок* існують традиційні епітети *блакитний, буйний, весняний, голубий*, *синій, рясний, хороший, лискучолистий, зелений, хрещатий* [Словник епітетів укр. мови 1998: 24]. Як бачимо, майже всі означення характеризуються позитивно акцентованим емотивно-оцінним компонентом у структурі їх значння, навіть якщо епітет усього лише відбиває природну (колірну) характеристику об'єкта, отже апріорі емоційно нейтральний. Однак у сполученні із денотатом такий епітет утворює символічно-образну модель, у якій кожне із слів-складників має власну символічну семантику, що й мотивує як зміст образу, так і його емотивність: *зелений барвінок* символізує життя, його позачасовість; *рясний барвінок* — життєву, природну щедрість; *синій, голубий барвінок* — парубоча врода тощо. До слова-образу *калина* знаходимо такі епітети: *гарна*, *гілляста, доспіла, жарка, зелена, полум'яно-зелена, розквітла, стигла, хороша, червона*, *яскрава*, психологічний епітет *журна* [Словник епітетів укр. мови 1998: 157].

Очевидною є пріоритетність саме позитивної емотивності при творенні традиційних для української поетичної практики словесних образів, денотативним підґрунтям яких слугує квітка як природна реалія. Серед усього численного реєстру епітетів до назв найбільш уживаних квітів у національному народнопісенному контексті (барвінок,

волошка, калина, мак, рута-м'ята), поданих у «Словнику епітетів української мови», лише одинично (і то вибірково, до деяких фітонімів) зустрічаються означення із негативним емотивно-оцінним компонентом у семантичній структурі. Така художньо-світоглядна позиція творців фольклорного макротексту свідчить насамперед про позитивність їх психологічного сприймання квітки, зумовлену знов-таки внутрішнім, генетичним прагненням ментальної естетизації довкілля. Це, до речі, не є художнім стандартом у загальному мистецькому просторі, оскільки в контексті літературної практики існують образні комплекси (індивідуально-авторські) з чітко окресленою негативною емотивністю образу *квітка* за рахунок саме епітетів: барвінок *безжальний*, *жорстокий*, *войовничий*; троянда *чорна*, *байдужа*, *амбітна*; лілея *холодна*, *мертва* тощо).

Ілюстративно показовою для української словесно-художньої практики є лексична парадигма епітетів, що репрезентують психологічне сприйняття, враження, оцінку квітки в контексті образно-асоціативного мовомислення: *весела, весняно-врочиста, витончена, дивна, єдина, задумана, ласкава, мила, небачена, ніжна, печальна, прекрасна, розкішна, скромна, сором'язлива, чарівна, чиста, ясноока* тощо [Словник епітетів укр. мови 1998: 160–161].

Як денотативні, так і конотативні рівні епітетних характеристик конституентів лексико-семантичної групи «квіти» в контексті народнопоетичної практики українців вмотивовані не лише природними властивостями самого об'єкта поетизації, а й здатністю колективних творців пісні надавати речам естетичної маркованості, тим самим уводячи їх до реєстру важливих художніх концептів. Частотне вживання номенів реалій естетично освоєного світу уможливило перехід цих слів у розряд символів, які стали носіями закодованих смислів, уявлень, аналогій. Крім цих змістових модусів символ уміщував й емотивно-оцінні маркери, які кодували ставлення мовців до відповідного об'єкта. У системі народнопоетичних символів *квітка* як символ і концепт є носієм потужної естетичної рефлексії, що зробило квіти ідентитетом краси в контексті національної художньої практики.

2.5.3. *Небесні реалії* в мовно-естетичній рецепції народної пісні

Здавна в слов'янських піснях символом краси й естетичності виступають небесні світила; ще О. Потебня, досліджуючи давню українську символіку, зауважував: «Немає нічого звичайнішого в народних піснях, як порівняння людей, їх краси і відповідних душевних станів із сонцем, місяцем, зорею» [Потебня 2000: 24]. При цьому небесні світила ідентифікувалися в міфопоетичній свідомості як одна сім'я божественних істот, наділених силою впливати на долю людей:

В тій церковці три віконця:
В першому віконці — ясне ***сонце****.*
В другому віконці — ясний ***місяченько****,*
В третім віконці — ясні ***зіроньки****.*
Що ***зіроньки*** *— то* ***дітоньки****,*
Що ясне ***сонце*** *— то* ***господиня****,*
Що ***місяченько****, то сам* ***господар****.* (424)

Мотивуючим маркером символічного ототожнення людської краси й світил є їхня здатність сяяти, утворюючи естетичний ефект. Відомо, що культ світла й вогню розповсюджувався на всі об'єкти та явища, які мали здатність випромінювати світло. Краса зіставляється зі світлом, тому обличчя красивої, гарної людини — світле, як сонце, отже, прекрасне: *Біле личенько од* ***сонечка***. Образний компонент у семантичній структурі слова-символу *сонце* узагальнює народні уявлення про цей об'єкт природи на рівні його конкретно-чуттєвого сприймання: *По двору ходить, / Як* ***сонце*** *сходить (про дівчину); Ой прочини, паночку, оконце, / Несем тобі вінчика, красного, як* ***сонце***. У поетичній мові саме конкретно-чуттєве уявлення формує перший план значення слова-символу, що супроводжується певними змінами в його семантичній структурі: при створенні символу в структурі слова відбувається заміщення родо-видової семи (архісеми за В. Гаком [Гак 1971: 96]): *сонце — світло — краса*.

Ці зміни зумовлені не лише мовними факторами, але й існуючою в певний період моделлю світосприймання, розвитком естетичної свідомості, рівнем асоціативно-образного мислення творців колективного поетичного тексту. Здатність бачити в повсякденному, звичайному, природному еталон краси й гармонії, естетично переживати цю красу на рівні почуттів та емоцій втілюється у витворі мистецтва, де предмет краси конструюється художньою свідомістю індивіда чи колективу відповідно до їх естетичних смаків та естетичного потенціалу. Формула Канта «краса — це естетичне переживання» витримує перевірку часом, оскільки апелює до різноманітності форм і змістів у відтворенні прекрасного засобами мистецтва. Кожне окреме переживання краси конкретним індивідом має різний ступінь інтенсивності, актуалізації творчих потенцій, тому втілюється в оригінальні форми, наповнюється унікальним змістом, що й становить основу кожного неповторного образу, який не тотожний предметові краси, а є його суб'єктивним художнім відбиттям. Таким розумінням краси Кант протистояв естетичним принципам Вінкельмана, за яким «краса має самостійний статус, вона незалежна від того, як ми її сприймаємо, оскільки предмет краси наділений уявно повним самостійним існуванням, краса об'єктивно явлена в природі» [цитуємо за: Шалагінов 2002: 40].

У багатьох слов'янських народів символом краси, привабливості дівчини є *зірка* (*зоря*). Існувало повір'я, що красу можна дістати від зірки, що падає, треба лише натрапити на її сколки. О. Потебня наводить цей мотив у своїй праці «Про деякі символи у слов'янській народній поезії»: «В одній галицькій пісні думка про походження краси від зірки висловлена так: тому сьогодні дівчина така гарна, що біля неї впала зірка й розсипалася, а вона підібрала сколки та, як квітами, прибрала ними волосся: *А вже ж я ся не дивую, чому Марця* ***красна****: / Коло неї вчора рано впала* ***зоря ясна****; / Як летіла зоря з неба, та й розсипалася, / Марця зорю позбирала та заткалася* [Потебня 2000: 25]. Зіставлення дівчини із зіркою в народнопоетичному тексті ілюструються численними паралелізмами:

Ой зійди, зійди ***зірничко*** *весіння.*
Ой вийди, вийди, дівчино сусідня;
Ой зійшла ***зоря****, все поле* ***освітила****,*
Вийшла ***дівчина****, серденько* ***розвеселила.*** (153)

Зійшла ***зірка*** *з-під вечірка*
Та впала додолу.
А хто мене, ***молодую****,*
Одведе додому? (161)

Ой зійшли, зійшли
Дві ***зіроньки ясні****,*
Ой вишли, вийшли
Дві ***дівоньки красні.*** (319)

За нашим городом
Три ***зірочки ясних****.*
Три зірочки ясних,
Три ***дівочки красних.*** (322)

Сіяла ***зірочка****, сіяла.*
— З ким ти, ***Паулько****, стояла?* (331)

Якщо розглядати за О. Потебнею способи відношення символу до означуваного, то в цьому випадку найчастіше відбувається протиставлення символу й предмета, при якому «звичайна форма така сама, як і в розвиненому позитивному порівнянні, і відношення зіставлених речень при відсутності сполучника може бути легко прийнято за порівняльне» [Потебня 1976: 223]. У народній поезії образ зорі набуває найвищої естетизації за рахунок постійних епітетів *ясна, весіння, світла,* семантичною домінантою яких є мотив світла зірки як її найпершої

ознаки, що формує інші смислові паралелі образу: *світла — блискуча — яскрава — красива*. Ця фольклорна традиція емотивно заданої символізації зірки із часом транспортувалася в простір індивідуально-авторської творчості, продукуючи оригінальні епітети зі спільною (традиційною) семантичною векторністю (краса, естетика, світло, сяйво) й емотивно-оцінною (позитивною) конотацією: зірка *блискуча, видна, гаряча, діамантова, золота, кришталева, мерехтлива, осяйна, перлиста, прозора, промениста, рубінова, сріблясta, сяйна* та ін. [Словник епітетів укр. мови 1998: 149].

У цих індивідуально-авторських епітетних моделях прозоріє закладене ще колективними творцями народної поезії захоплення зіркою як незбагненним природним феноменом, здатним випромінювати світло, а мерехтливим сяйвом нагадувати коштовний камінь, отже бути асоціатом краси, досконалості. Близьке лексичне оточення естетизму *зірка* (*зоря*) у контексті народної пісні (*весіння, дівчина, красна, молодая, освітила, поле, розвеселила, серденько, ясна* та ін) також підпорядковане авторській інтенції ототожнити цю реалію із безперечними цінностями життєвими й буттєвими.

У надрах міфопоетичної свідомості українців символізації зазнав *місяць*, який в образній рецепції ототожнювався з особою чоловічої статі, зокрема батьком: *Мій **місяченьку**, мій **батеньку***, частіше — з молодим парубком-красенем: *Три **місяці** ясних, Три **парубки** красних*. Асоціативними мотиваторами, закладеними в символічну модель *місяць — парубок*, є маскулінна ідентифікація місяця за родовою ознакою (в українській мові слово *місяць* чоловічого роду), наявність фази молодого місяця (місяць-молодик — молодий парубок, юнак, хлопець), а також чуттєва сфера, зокрема кохання (зустрічі закоханих вночі при світлі місяця, який уважався покровителем кохання). Естетичний (краса світила) й функціональний (здатність освітлювати) параметри місяця як природної реалії органічно синтезувалися в традиційному поетичному уособленні *місяця* з парубком — красивим, молодим, здатним до кохання (дієва характеристика *світити* асоціативно співвідноситься в пісні з дією *кохати*). Семантична кореляція слів *місяць — миленький*; *місяць — хлопець* (*парубок*) відтворена майже в усіх відповідних текстоситуаціях: *Ти, **місяцю**-перекрою, / Зайди за комору, / Не бачила **миленького**, / Не піду додому* (96); ***Місяць ясний**, **місяць ясний**, / Не світи нікому, / Та **світи миленькому**, / Як іде додому* (166); *Закіль **місяць** зійде, / Закіль до мене **миленький** / Вечеряти прийде* (165); *Ой вийди, **місяцю**, / Та й нашу вулицю. / Ой на нашій вулиці / А всі **хлопці** — молодці* (145).

Уміння встановлювати асоціативні кореляти між природними реаліями і сферою буття людини, одухотворюючи й естетизуючи світ природи в зразках словесної творчості є ознакою лінгвокреативного

й естетичного мислення, розвиненої художньої свідомості, що була цілком властива давнім слов'янам і українцям зокрема. Цілком очевидно, що творці народної пісні вбачали в красі велику цінність, яка переживалася ними на психоемоційному рівні, спонукаючи шукати внутрішні й зовнішні аналогії між явищами природи та життям людини. Оскільки, на думку О. Потебні, позамовні елементи мають із мовною сферою єдину — психічну — природу, то саме психічні закони й пояснюють перехід елементів позамовного змісту в мовну площину для натяку на інші уявлення про світ [Потебня 1985: 47]. Розвиваючи цю думку, О. Потебня дає зрозуміти, що чуттєвий образ — це вже акт свідомості, вихідна форма думки, він суб'єктивний, проектований душею номінаторів, здатний у свідомості людини розчленовуватися на окремі елементи [Потебня 1985: 93]. Ці окремі елементи — усе те, що й становить зміст і наповненість народнопоетичного символу, це всі асоціації, уявлення, поняття, створені синхронною свідомістю.

Краса довкілля формувала в наших прашурах потужний художньо-естетичний ресурс, втілений у мовній картині народної поезії, де мова в усій багатоаспектності виражальних засобів стала кодифікатором найвагоміших цінностей тогочасного буття, засобом творення ментального лексикону, а відтак і формування етносвітоглядних орієнтирів.

2.5.4. *Краса* в мовній моделі народної комунікативної етики

Свого часу Арістотель наголошував на єдності краси й добра, естетичного й етичного, потрактувавши красу як добро, яке приємне тим, що воно благо [Аристотель 1975, т. 1: 327]. Дідро підтримав Арістотелеву концепцію прекрасного, пов'язавши красу із мораллю, естетику з етикою, власне, ототожнивши ці поняття [Дидро 1935, т. 5: 377]. Етичний фактор як складник прекрасного декларувався насамперед у сфері моралі, виховання, загальної культури, мовного етикету. Ці рівні історично позначені як універсальністю (загальні духовні заповіді, спільні морально-етичні норми), так і національно-культурною специфікою. Особливої міжкультурної диференціації набула етика людського спілкування, яка генетично тяжіє до найдавніших усталених формул полілогічної вербальної комунікації між членами етноспільноти. Найбільш ілюстративно ці формули зафіксовані в етиці народного спілкування, не відшліфованою загальнокультурними штампами, кліше, які нівелюють національну специфіку мовленнєвого міжперсонального контакту.

Український фольклорний макротекст, зокрема народнопісенний, презентує всі форми мовленнєвої діяльності: монолог, діалог, полілог. У цьому різновекторному форматі спільною є висока комунікативна

активність учасників спілкування, які звертаються до опонентів у межах ситуації щодо розв'язання певних проблем. «Спілкування людей постійно сприяє удосконаленню людської думки і мовної форми її вираження,— зазначає Т. Космеда,— при цьому постійно виробляються словесно-виразові засоби, котрі задовольняють художньо-естетичні потреби людей» [Космеда 2000: 259]. Отже, у комунікативно-мовленнєвий формат органічно вживлюються естетичні пріоритети.

Одним із вербальних презентантів естетики спілкування в українській традиції є вживання здрібніло-пестливих форм власних та загальних назв у контексті відповідної ситуації — побутової чи художньої. На думку дослідників, пестливість та лагідність у мові є однією із характерних національних особливостей саме української сім'ї [Працьовитий 1998: 73]. Народна пісня зафіксувала й стандартизувала вживання пестливих словоформ майже в усіх жанрах, що свідчить про вироблення в українців стійких лінгвоментальних формул у міжперсональному комунікативному просторі, зумовлених уявленнями етносу про регламент ситуацій спілкування та інтуїтивним (а потім й емпіричним) усвідомленням прагматичних аспектів пестливо-лагідної мовної поведінки:

*Любий мій **женчику**, візьми мене,*
***Ніжка** загоїться, біль той пройде.*
***Женчику-бренчику**, забудь про **ніженьку**,*
Візьми дівчину, вибирай дружину. (58)

Умий собі, Білодане,
*Біле **личенько**, біле **личенько**,*
Насунь собі, Білодане,
***Черевиченьки**, **черевиченьки**,*
Шукай собі, Білодане,
***Посестриченьки**, **посестриченьки**.* (60)

Підеш замуж, донько,
Підеш замуж. любко,
*Підеш замуж, **чорнушенько**,*
***Сивенька голубка**.* (67)

*Через ставки хибкії **кладочки**.*
*А я, **молоденька**, йшла **стихенька**,*
*Щоб **кладочки** не схибнути, не схибнути.* (214)

Пестливого оформлення в народному комунікативному просторі зазнають слова із генетично чи ментально закладеною в їх семантичних аналах негативною конотацією, зумовленою денотативними

характеристиками номінованого об'єкта (*комар* кусає; *мороз* дає холод; *лобода* забиває квіти; *русалка* — залоскочує й затягує у воду, *сльози* — плач тощо), виробленою щодо об'єкта емоційною оцінкою (*свекруха* — зла; *свекор* — лютий, *зозуля* — недобра, якщо кує неправду) і чітким оцінним шкалюванням абстрактних понять (*біда*, *горе*, *кривда* — зло). Уживання таких демінутивів є характерним навіть для контексту із несхвальним оцінним маркуванням: *Ви, комарі, ви* ***комарики*** *мої, / За що, за що ви кусаєте мене?* (97); *Поросла* ***лободонька*** *вище города* (214); *Панночка загадок не вгадала, /* ***Русалочка*** *панночку залоскотала* (240); *Бодай же ти,* ***зозуленько****, / Сім літ не кувала* (241); ***Слізоньками*** *доповняла* [відерця] (216); *Як невістка в* ***свекорка*** */ З ночі до ночі в роботі* (216); *Ой лихая* ***свекрухонька*** */ Працювати жене* (325). Утворення дериватів пестливості від негативно сприйманих слів В. Русанівський визначив «одним із парадоксів мови» [Русанівський1988: 6], що здатна відбивати найтонші нюанси ментальних особливостей етносу, різнорівневі коди його комунікативної поведінки та психологічних установок.

Концентрація зменшено-пестливих словоформ у макротексті пісні досягає високого рівня, охоплюючи майже всі лексико-семантичні групи: «люди» — *батенька*, *братик, дівонька, дівчинонька, діверко, женчики, жононька, зовиченька, козаченько, колядники, коханочка, легінчики, ненечка, паняночка, свекорко, свекрухонька, сестронька, сиротинонька*, *сусідочка, тещенька;* антропоніми — *Ганнусенька, Іванко, Іване-Вашенько, Івашенько, Мариночка, Марійка, Мар'юсечка, Наталочка, Оленка, Павлечко (Павлусьо*), *Петруненько (Петрусечко), Хведорочко, Якимочко*; «небо» — *зіроньки, зірочка, зорейка, місяченько, сонейко, сонечко, хмаронька*; «фауна» — *баранець, бджілочка, ведмедик, воронойко, вороночок, галочка, голубочок, горобейко, гусеняточка, гусяточки, зайчик, зозуленька, каченяточка, качечка, комарики, лебедонька, мишечка, орлик, перепілочка, рибонька, рибочка, синичка, соколик*, *соловейко, утеняточка*; «флора» — *барвіночок, березонька, василечки, вербиченька. вишенька, горошок*, *дубочок*, *жолудики, конопельки, мачок, маківночки, м'ятка, листоньки, рутонька, стручочки, терночок, тополенька, травиця, фіалойки, чорнобривчик, яблунька, яблучко, яворонько;* «реалії природи» — *вітрик, дощик, дубровонька, Дунаєчок, камінчик, лісочок, морозонько, пісочок, пролісочок, річечка, садочок, ставочок, степочок*; «одяг, взуття» — *шапочка, штанчаточка, хусточка, черевички, чобіточки*; «страви» — *галушечки, медочок, варенички;* «частини тіла, обличчя» — *брівоньки, головонька, личенько, ніженьки, оченьки, рученьки, серденько*; «предмети вжитку» — *дудочка, коралики, свистілочка, серпичок*, «буття» — *славонька, правдонька, кривдонька, неволенька, роботонька* та ін.

Кількісний покажчик демінутивних моделей у макротексті пісні зумовлюється розгорнутою системою деривaційних паралелей, що

свідчить про потенційну зорієнтованість мовців на множинність форм репрезентації одного змісту й здатність мови до граматичної градації прагматичних (емотивних) модусів одного й того ж слова: *мишенька — мишечка*; *дівчинонька — дівонька*; *рибонька — рибочка*; *рученька — ручечка*; *сестронька — сестрочка; сиротинонька — сиротиночка*; *сусідонька — сусідочка*; *хустонька — хусточка* (варіативність форми без градуювання емотивного модусу); *гарненький — гарнесенький*; *миленький — милесенький*; *оченьки — оченятоньки*; *розумненький — розумнесенький*; *раненько — ранесенько*; *тихенько — тихесенько* (градація емотивного модусу з латентною оцінністю).

Активне використання у фольклорному тексті зменшено-пестливих словоформ, утворених за допомогою відповідних суб'єктивно-оцінних суфіксів свідчить про певну програму реалізації морально-етичних та естетичних пріоритетів у буттєвому локусі наших пращурів: *Любі наші* ***маківночки****, / Просили вас* ***соколочки*** (45); *По* ***садочку*** *походжає, / Як* ***перепеличка*** (65); ***Свистілочка****, як* ***бджілочка****, / В білих* ***ручках*** *гуде /* (96); *Аж там, у* ***садочку****, / Скопаю я* ***грядочку****. / Посаджу я* ***вишеньку*** (139); *Нехай тобі* ***зозуленька****, / Мені* ***соловейко*** (160); *Та вирвала в саду* ***василечки****, / Слід позамітала* (167); *Ясне* ***сонечко*** *усміхається, /* ***Житечко*** *сили* ***набирається*** (250); *Уже* ***петрівочка*** *да наставає, / Дівочий* ***голосок*** *да прибуває* (259); *А* ***горобчик*** *та* ***синичку*** *любив, / По* ***колосочку*** *та* ***пшениченьку*** *носив* (330). Мотиватором пестливого називання і звертання до природних об'єктів стало давнє язичницьке сприймання природи як живої сутності: світ речей був олюдненим, одухотвореним, мав власну енергетичну потужність і спроможність впливати на хід життя людини. Така етика стосунків у форматі *людина — природа — річ* опозиційна лише на формальному рівні за ознакою *людина—світ*, у змістовому ж вимірі простежується синкретизм цих двох сфер, властивий первісній, зокрема язичницькій спільноті, і цілком ілюстративно відтворений у давніх фольклорних текстах (на досить раннє формування категорій пестливості із суфіксальними засобами вираження, що характерне для всіх слов'янських мов, звертається увага авторів монографії «Историческая типология славянских языков» [1986].

Коментуючи активне вживання демінутивних форм у народнопісеному тексті, С. Єрмоленко говорить про естетичну функцію мови у фольклорній практиці, що пов'язане із поняттям психологічної константи. «Мова традиційного фольклору ... прагне до відображення бачення колективного, спільного, того, що легко запам'ятовується, передається усталеними формулами, символами, за якими відчувається творець — народ. До таких психологічних констант, зокрема, належать й інтимізуючі функції словотвірних варіантів (засобів), коли будь-яка реалія, все, про що мовиться й співається, незалежно від його реального

змісту в опозиції добро — зло оформляється здрібніло-пестливими засобами. Інтимність, ліризм, здрібніло-пестливий характер, ставлення, оцінка належать до психологічних констант» [Єрмоленко 1987: 30]. Ставлення мовців до об'єкта, залученого в комунікативний акт або ситуацію, вповні репрезентується, крім номінацій, і в розгорнутій системі демінутивно модифікованих епітетних характеристик, властивих народнопісенному контексту: ***Сизенький*** *голубчику / Та сидить на дубчику* (178); *Ой маю я, маю сорочки дві, /* ***Біленькії*** *вобидві* (188); *Маю свиту, маю дві, /* ***Сивенькії*** *вобидві* (189); *З тобою,* ***миленький****, / Голубе* ***сивенький*** (220); *А баранчик той —* ***розумненький****, / Завів шутоньку / Під гайок* ***зелененький*** (290); *Щоб не змаяв буйний вітер /* ***Чорненьких*** *брівок* (300); *У мене брови* ***чорнесенькі****, / Зовсім я дівка складнесенька* (310); *Викоти камінь* ***круглесенький****, / Зійди, дощику* ***дрібнесенький*** (311); *Ой яворе-яворoньку* ***зелененький*** (319); *Обізвався та й хлопець* ***молоденький*** (325); *Бо вже я* ***дрібненького*** *дощику напився* (387); *А всі корови* ***чабанистенькі****, / А всі бики* ***букулистенькі*** (428); *А вовчика* ***сіренького*** */ Волів погонить, / А зайчика* ***куценького****, / Передні водить* (488). Внутрішня семантика словотворчих засобів, зокрема суфіксів пестливості, збагачує лексичну семантику демінутивних епітетів, доповнює її емоційно-експресивними відтінками значень [Мацько 2003: 351]. Ці відтінки значень (пестливість, лагідність) і є тим мовним ресурсом, який оформлює, а подекуди й формує специфіку української етнокомунікативної етики.

Позитивна рефлексія щодо світу природи з його реаліями, а також етичні домінанти мовно-комунікативного простору, відповідним чином об'єктивовані лексико-семантичними й граматичними засобами в мовній картині народнопоетичного макротексту, є наслідком етнопсихоментальних установок українців сприймати світ схвально, оптимістично, шанобливо. Пріоритет краси як цінності буття свідчить про значний естетичний потенціал українського етносу, а здатність емоційно переживати красу як реальність (мета-переживання) є доказом творчої самоактуалізації колективних творців народної пісні з перспективою подальшої лінгвокреативної еволюції в форматі національної культури.

ВИСНОВКИ

Діяльнісно-антропоцентрична наукова парадигма, що стала одним із провідних методологічних принципів у сучасному лінгвістичному дискурсі, уможливила вивчення художньо-естетичного досвіду з огляду на різнорівневі характеристики його творців і реципієнтів. Колективна усна практика (фольклор) презентує поліаспектний формат лінгвокреативної діяльності людини, у якому відбито світоглядні, ментальні, психологічні, художні, вербальні ознаки етносу. Дослідження

українського народнопоетичного макротексту з метою виявлення цінностей буття, закодованих колективними творцями в мовній картині, уможливило зробити такі висновки:

1. Ціннісна парадигма українського онтогенезу, автентика буттєвих засад етносу формувалися під впливом таких чинників, як досвід проживання в конкретних природно-ландшафтних умовах, спосіб фізичного й метафізичного освоєння довкілля, специфіка етнопсихоментальної організації.

З огляду на це для давніх українців пріоритетними стали такі цінності буття: *життєвість* (потужна воля до життя, фізична активність, рухливість, розвинений інстинкт самозбереження, орієнтація на власні сили, репродуктивний потенціал); *упорядкованість* (чіткий регламент упорядкування всіх етапів та процесів життєвого, господарчого й діяльнісного циклів, а також перебігу важливих обрядово-ритуальних дійств; вироблення ціннісних критеріїв порядку життєвлаштування); *краса* (наявність естетичної картини світу, визнання гармонії та божественної самодостатності природи, здатність вбачати аналогії між естетичними природними реаліями та презентантами людського фізичного й метафізичного простору, створення естетично маркованих мовно-комунікативних моделей).

2. Чинником зовнішньої й внутрішньої адаптації етносу до умов свого фізичного існування є *життєвість* як основна генетична властивість людини. Життєвість українців виявлялася насамперед у динамічному й рухливому способі життя, потужній енергетичності. Фізична активність є виявом повноцінного життя й має найвищий аксіологічний рейтинг у парадигмі життєвих домінант. Українська мова зафіксувала ці буттєві орієнтири розгорнутою лексико-семантичною парадигмою дієслів на позначення дій, рухів, процесів, станів. Цей вербальний масив уповні представлений у макротексті народної пісні, яка репрезентує художню картину життя українців у їх повсякденній діяльності, господарській і побутовій праці. Лексичний простір пісні насичений дієсловами на позначення господарських і трудових дій відповідно до їх сезонної циклічності (*жати, засівати, збирати, копати, косити, молотити, орати, пасти, полоти, прати, прясти, робити, саджати, сіяти* тощо), що свідчить не лише про вагу фізичної, зокрема трудової діяльності в регламенті життєвлаштування пращурів, а й про високий аксіологічний ценз працездатності як вияву життєвості.

3. Дієслівні номінації фрагментів людської діяльності охоплюють як простір господарської праці, так і локус повсякденного існування людини в її діях, вчинках, рухах, актах, процесах, через що лексичний корпус дієслів із семантикою руху в контексті народної пісні численний, тематично різновекторний, з актуалізованим номінативним

(денотативним) компонентом значення: *варити, вечеряти, вмивати, їсти, обідати, снідати, спати* тощо — ЛСГ «побутові дії»; *сваритися, сміятись, плакати, ридати, співати, танцювати* тощо — ЛСГ «емоційно заряджені дії»; *брехати, гуляти, дивитися, розмовляти, сидіти, стояти* тощо — ЛСГ «процесуальні дії» та ін.

4. Динамічність фізична як вияв життєвості є наслідком динамічності внутрішньої, що втілилося у творенні рухливого образного світу народної пісні. Синхронна зміна художнього часопростору, одночасний перебіг подій у текстоситуації об'єктивується моделями семантико-синтаксичного паралелізму, який твориться семантичною взаємодією дієслів на позначення природних процесів (станів) і людських дій.

5. Життєвість як буттєва цінність виявляється в традиційному народному укладі, звичаях, побутових ситуаціях, обрядах, дійствах. Цей формат відтворено в пісенному макротексті конституентами лексико-семантичних груп «знаряддя праці», «одяг», «прикраси», «городина», «їжа», «напої», які охоплюють денотатний простір реалій, що обслуговували повсякденне життя українців.

6. Емоційність, темперамент, почуття, відвертість стосунків, тілесне кохання є виявом активної життєвої енергетики, яка властива українцям. Купальські пісні репрезентують сюжети залицяння, освідчення, любовних побачень, страждання і щастя закоханих. Вербалізація емотивно-чуттєвої сфери в піснях здійснюється введенням морфологічно варіативних лексико-семантичних моделей з актуалізованою семою «почуття». Серед цих мовних одиниць найчастотнішими є абстрактні іменники (*гнів, печаль, радість, сум, туга* тощо), дієслова з емотивною семантикою (*кохати, любити, радіти, ридати, сердитися, сумувати, тужити* тощо), дієслова на позначення пестощів, любощів, залицяння (*голубити*, *залицятися, кохатися, любитися, обніматися, пригортатися, цілуватися* тощо). Така відверта лінгвальна маніфестація тілесного аспекту кохання свідчить про його життєвість у вимірі народного світогляду, а сенс кохання вбачається в зародженні нового життя.

7. У вимірі українського буття важливою умовою існування природи, організації практичної діяльності людини, формування її світоглядних засад є *упорядкованість*, що передбачає логічність, послідовність, циклічність, регламентованість, природність усіх дій і процесів у довкіллі й повсякденному житті людей. Найбільше інтенціональний вияв ідеї впорядкованості простежуємо в обрядових піснях, зокрема веснянках і жниварських, де представлений цикл землеробських дій відповідно до пори року. Вербально ця буттєва цінність відтворена

в контексті комплексом семантично релевантних (зв'язок послідовності) дієслів на позначення процесів праці: *виїдем, виорем, насіємо*; *звийте* (жито в сніп), *несіть, положіть; жали, в'язали, поклали, назбирали* тощо. Логічна виструнченість дій, дотримання їх послідовності є виявом світопорядку, який гарантує позитивний результат праці (гарний урожай). Колективне промовляння, вокальна акцентація в трудових обрядах дієслів, що номінують послідовність дій, мала практичне значення, матеріалізуючи трудовий акт його вербальною констатацією для здійснення акустичного зв'язку із божественними силами.

8. Упорядкованість (відтак гармонійність, природність) життя визначалася в давніх людей дотриманням логіки особистого життєвлаштування, зокрема шлюбу. Порядок (логічність) убачався витриманим, якщо одружувалися молоді, якщо ж до дівчини сватався старий, це вважалося алогічним, протиприродним. Лексична організація мікроконтексту пісні фіксує ці світоглядні орієнтири комплексом семантично опозиційних на емотивно-оцінному рівні одиниць, напр.: *нелюб, старий; камінь; тяжко-важко, не вміє спати* (ситуація сватання старого; однозначно несхвальна, негативна) — *молодий, перстик, легше, краще, вміє спати* (ситуація сватання молодого; схвальна, позитивна). Це свідчить про сформовані етноментальні орієнтири щодо логічності/алогічності, упорядкованості/невпорядкованості багатьох аспектів життєвлаштування давніх людей. Аксіологічна вага впорядкованості закодована системою лексико-граматичних засобів, словесних образів, стилістичних фігур.

9. Серед ціннісних буттєвих орієнтирів вагоме місце посідає *краса* як втілення ідеї досконалості, загальної гармонії в естетичному освоєнні світу людиною. Генетичним матеріалом естетичного є натуральні властивості предметів у їх чуттєвій рецепції; при цьому найбільшим джерелом естетичного досвіду є природа та її реалії. Для українців із їх пантеїстичним світоглядом природа була одухотвореною, наділеною божественною силою, зразком гармонійності, досконалості. Окремі об'єкти довкілля стали для українців еталоном краси, що вплинуло на частотність уживання назв цих реалій у мовній картині народної пісні. У семантичній структурі цих лексем актуалізації набула сема «краса», «естетичність», тому в дослідженні номінуємо ці слова *естетизмами*. До продуктивних естетизмів у народнопісенному контексті належать назви квітів, небесних світил, прикрас, а також слова-демінутиви як фрагмент комунікативної сфери українців з її мовно-етичними й естетичними домінантами.

10. Природним презентантом краси в естетичному світогляді українців є квіти, тому мовна картина народної пісні фіксує численну

лексичну парадигму естетизмів на позначення квітів, розповсюджених на всій території проживання наших пращурів. Ці естетизми становлять вміст концепту *квіти*, формуючи систему уявлень та асоціацій, трансформованих в етносимволи зі стійким змістом, із яких надалі розвинулися відповідні словесні образи.

Наповнення слова новим значенням, яке в поетичному просторі заміщувало звичайну, узуальну семантику за рахунок набутих при цьому емотивних, оцінних, експресивних, аксіологічних конотатів, зумовлювало виникнення поетичного образу. Образи завдяки тропеїстичному обрамленню (епітети, порівняння, метафори) набували в народнопоетичному контексті оригінального семантичного навантаження й уможливлювали потужний вплив на психоемоційну, чуттєву, естетичну сферу реципієнта.

11. Традиційним символом краси в українській міфопоетичній свідомості є небесні світила, які в мовній картині народної пісні репрезентовані естетизмами *сонце, місяць, зорі*. Символічна релевантність світил і краси людини вмотивована властивістю небесних об'єктів випромінювати світло (світло — краса), що є основним мотивом для творення різних смислових, асоціативних, символічних, образних моделей у поетичному контексті; *сонце* — краса, життя, радість; *місяць* — парубок, молодий, закоханий, побачення, радість, очікування; *зірка* — дівчина, краса, кохання. Ці символи стали частиною комплексу традиційних слів-поетизмів, заклавши лексико-семантичне підґрунтя для подальшої художньо-естетичної й семантичної модифікації поетичного мовного матеріалу.

12. Естетичність фізичного світу спонукала давніх українців формувати гармонійний комунікативний простір з його етикою та вербальними канонами. Одним із мовних презентантів української комунікативної естетики є демінутивні форми власних і загальних назв, широко представлені макротекстом народної пісні. Пестливі форми слововживання реалізують естетичну функцію в мові, що в межах колективного художнього досвіду є виявом етнопсихологічних констант, ознакою ментального (позитивного) ставлення мовців до всіх об'єктів довкілля.

Отже, для українців буттєві цінності ставали реаліями буття у вимірі повсякдення, вмотивовували сенс життя, актуалізуючи творців пісні, її реципієнтів і трансляторів на потужну творчу й духовну діяльність, однією зі сфер якої є лінгвокреативна й художня практика, втілена в зразках народної поезії з її символічним, образним, естетично орієнтованим світом.

Література до розділу «Мовно-естетична модель буття в українській народнопоетичній практиці»

1. Адоньева С. Б. Прагматика фольклора / С. Б. Адоньева.— СПб.: Изд-во СпбГУ; Амфора, 2004.— 310 с.
2. Азнаурова Э. С. Очерки по стилистике слова / З. С. Азнаурова.— Ташкент: «Фан», 1973.— 405 с.
3. Алефиренко Н. Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры / Н. Ф. Алефиренко.— М.: Academia, 2002.— 394 с.
4. Антология исследований культуры. Интерпретация культуры.— Т. 1.— СПб.: Университетская книга, 1997.— 728 с.
5. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Античные теории языка и стиля.— М., Л., Соцэкгиз, 1936.— 341 с.
6. Аристотель. Сочинения в 4 т. / Аристотель.— М., 1975.— Т. 1.— 324 с.
7. Артеменко Е. Б. Миф, фольклор, эстетика тождества (к постановке проблемы) / Е. Б. Артеменко // Этнополитика и традиция.— М., 2004.— С. 57–67.
8. Арутюнова Н. Д. и др. Теория метафоры: Сборник / Н. Д. Арутюнова и др.— М.: Прогресс, 1990.— 511 с.
9. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений / В. Г. Белинский.— СПб., 1878.— Т. 2.— 348 с.
10. Бесєдіна Т. П. Специфіка української ментальності: мовний аспект / Т. П. Бесєдіна // Наука. Релігія, Суспільство.— 2000.— № 2.— С. 4–9.
11. Бійчук Г. Актуалізація архетипів підсвідомого засобами слова // Дивослово / Г. Бійчук.— 2005.— №10.— С.12–18.
12. Боброва Л. Ментальність: її прояв у мові / Л. Боброва // Studia methodological.— 1998.— № 4.— С. 18–21.
13. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль / Н. С. Болотнова.— Томск, 2001.— 332 с.
14. Борев Ю. Б. Эстетика: В 2 т. / Ю. Б. Борев.— Смоленск, 1997.— Т. 1.— 576 с.; Т. 2.— 639 с.
15. Брутян Г. А. Лингвистическое моделирование действительности и его роль в познании / Г. А. Брутян // Вопросы философии.— 1972.— № 10.— С. 87–96.
16. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях / Григорій Булашев.— К.: Довіра, 1993.— 414 с.

17. Вапіров С. Ю. Аспекти вивчення національної ментальності в мовній системі та художньому дискурсі / С. Ю. Вапіров // Нова філологія.— 2001.— № 2 (11).— Запоріжжя: ЗДУ, 2001.— 266 с.
18. Ващенко Г. Виховний ідеал / Григорій Ващенко.— Полтава: «Полтавський вісник», 1994.— 192 с.
19. Ващенко Г. Традиційний український ідеал людини в контексті народної поезії та літератури / Григорій Ващенко // Народна творчість та етнографія.— 1995.— № 2–3.— С. 63–89.
20. Венгранович М. А. Экстралингвистическая обусловленность специфики фольклорного и художественного текстов: сопоставительный аспект / М. А. Венгранович // Стереотипность и творчество в тексте: Выпуск 9.— Пермь, 2005.— С. 58–63.
21. Вежбицкая А. Язык, культура. Познание / А. Вежбицкая.— М.: Русские словари, 1996.— 411 с.
22. ВТССУМ: Великий тлумачний словник сучасної української мови.— К., Ірпінь: ВТФ «ПЕРУН», 2005.— 1728 с.
23. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский.— М., 1989 – 646 с.
24. Виноградов В. В. Великий русский язык / В.В. Виноградов.— М.: Гослитиздат, 1945.— 172 с.
25. Гак В. Г. К проблеме гносеологических аспектов семантики слова / В. Г. Гак // Вопросы описания лексико-семантической системы языка. Часть II.— М., 1971.— 193 с.
26. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин.— М.: Изд-во литературы на иностр. яз., 1958.— 459 с.
27. Гегель. Лекции по эстетике / Гегель // Сочинения в 14 т.— Т. 12.— М.; Л.: Госиздат, 1959.— 471 с.
28. Гете И. В. Собрание сочинений: В 10 т. / Иоганн Вольфганг Гете.— М., 1980.— Т. 10.— 511 с.
29. Голянич М. І. Внутрішня форма слова в художньому контексті: Дис. ... докт. філол. наук: спец. 10.02.01.— укр мова / М. І. Голянич.— Івано-Франківськ, 1998.— 456 с.
30. Грицай М. С. Українська народнопоетична творчість: Підручник для філол. ф-тів ун-тів / М. С. Грицай, В. Г. Бойко, Л. Ф. Дунаєвська.— К.: Вища школа, 1983.— 359 с.
31. Губко О. Психологія українського народу / О. Губко.— К., 2003.— 176 с.
32. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / Вильгельм фон Гумбольдт.— М.: Прогресс, 1985.— 452 с.
33. Дей О. Українська народна поезія календарно-обрядового циклу / Олексій Дей // Українські народні пісні: Календарно-обрядова

лірика.— К., 1963.— С. 3–34.
34. Дей О. І. Поетика української народної пісні. / О. І. Дей.— К.: Наукова думка, 1978.— 251 с.
35. Дидро Д. Сочинения. В 10 т. / Дени Дидро.— М.: Гослитиздат, 1935.— Т. 5.— 600 с.
36. Етимологічний словник української мови: У семи томах.— Т. 2.— К.: Наукова думка, 1985.— 572.
37. Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова / С. Я. Єрмоленко.— К.: Наукова думка, 1987.— 248 с.
38. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов.— К.: Femina, 1995.— 686 с.
39. Жайворонок В. В. Етнолінгвістика в колі суміжних наук / В. В. Жайворонок // Мовознавство.— 2004.— № 5–6.— С. 23–35.
40. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика: Нариси / Віталій Жайворонок.— К.: Довіра, 2007.— 262 с.
41. Знак. Символ. Образ: Матеріали Міжвуз. Наук.-практ. Семінару з проблем сучасної семіотики. Вип. 5.— Чернівці, 2000.— 266 с.
42. Ивин А. А. Основания логики оценок / А. А. Ивин.— М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970.— 230 с.
43. Историческая типология славянских языков / Под ред. А. Мельничука.— К.: Наукова думка, 1986.— 286 с.
44. Каган М. С. Жизнь слова в культуре. Опыт системного изучения проблемы / М. С. Каган // Res philologica: [сб. науч. трудов / под ред. Д. С. Лихачева].— М., Л., 1990.— С.356–369.
45. Кант И. Сочинения: В 6 т. / Иммануил Кант.— Т. 5.— М.: «Мысль», 1965.— 564 с.
46. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність / Роман Кісь.— Львів: Літопис, 2002.— 304 с.
47. Козловська Л. Лінгвістична категорія народнопісенності в стилістичній системі української літературної мови / Л. Козловська // Слово. Стиль. Норма: Зб. наук. праць.— К., 2002.— С. 34–39.
48. Кононенко В. Концепти українського дискурсу: [Монографія] / В. Кононенко.— Київ – Івано-Франківськ: Плай, 2004.— 248 с.
49. Копаниця Л. М. Універсальна мова символів еросу в народній пісні / Л. М. Копаниця // Література. Фольклор. Проблеми поетики.— К., 1996.— С. 82–8.
50. Космеда Т. Аксіологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки / Тетяна Космеда.— Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000.— 350 с.
51. Костомаров Н. О цикле весенних песен в народной южно-русской поэзии / Николай Костомаров // Маяк.— Харьков, 1843.— Т. XI.— С. 52–68.

52. Костомаров М. І Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики і літературознавства / М. І. Костомаров.— К.: Либідь, 1994.— 384 с.
53. Кравцов Н. И. Искусство психологического изображения в русском народном поэтическом творчестве / Н. И. Кравцов // Фольклор как искусство слова.— М., 1969.— Вып. 2.— С. 5–35.
54. Кримський А. Твори: У 5 т. / Агатангел Кримський.— К.: Наукова думка, 1973.— Т. 5.— 547 с.
55. Кубрякова Е. С. и др. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова и др.— М., 1996.—
56. Кульчицький О. Світовідчування українця /О. Кульчицький // Українська душа.— К., 1992.— С. 36–42.
57. Лало Ш. Введение в эстетику / Шарль Лало.— М., 1915.— 254 с.
58. Леонтьев Д. А. Развитие идеи самоактуализации в работах А. Маслоу / Д. А. Леонтьев // Гуманистическая и трансперсональная психология: Хрестоматия.— Минск, Москва, 2000.— С. 140–159.
59. Лисиченко Л. Мовна картина світу та її рівні / Лідія Лисиченко // Зб. Харк. іст.-філол. тов-ва.— Харків, 1998.— Т. 8.— С. 129–145.
60. Лисиченко Л. А. Структура мовної картини світу / Л. А Лисиченко // Мовознавство.— 2004.— № 5–6.— С. 36–42.
61. Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова» / Н. А. Лисюк.— К.: Український фітосоціологічний центр, 2006.— 200 с.
62. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев.— М.: Моск. ун-т, 1982.— 497 с.
63. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев.— М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990.— 270 с.
64. Лукьянова Н. А. Єкспресссивная лексика разговорного употребления / Н. А. Лукьянова.— Новосибирск, 1986.— 398 с.
65. Максимович М. Дні та місяці українського селянина / Михайло Максимович.— К.: Обереги, 2002.— 192 с.
66. Мартінек С. Український асоціативний словник. У двох томах / Світлана Мартінек.— Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007.— Т. 2.— 468 с.
67. Марчук З. «Іванові ручку дам, Степанова буду» [Пережитки давніх шлюбних стосунків у купальських піснях] / З. Марчук // Берегиня.— 2004.— Ч. 4.— С. 8–22.
68. Мацько Л. І. та ін. Стилістика української мови / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько.— К.: «Вища школа», 2003.— 462 с.

69. Миронова Г. До питання «якого ми роду-племені?» / Галина Миронова // Ukraina medzy jezykem a kultura.— Krakuv, 2003.— S. 199–205.
70. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу / Митрополит Іларіон.— Вінніпег, 1965.— 424 с.
71. Мойсієнко А. К. Слово в апперцепційній системі поетичного тексту: Декодування Шевченкового вірша / А. К. Мойсієнко.— К., 2006.— 304 с.
72. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / Іван Нечуй-Левицький.— К.: Обереги, 2003.— 144 с.
73. Нидерле Л. Славянские древности / Л. Нидерле.— М., 1956.— 236 с.
74. Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка /под ред. Б. А. Серебрянникова.— М.: «Наука», 1970.— 604 с.
75. Овсянико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы (Теория словесности) / Д. Н. Овсянико-Куликовский.— Москва, Петроград, 1923.— 144 с.
76. Огієнко І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу / Іван Огієнко.— К.: Довіра, 1992.— 141 с.
77. Петренко В. Ф. Основы психосемантики / В. Ф. Петренко.— Смоленск, 1997.— 276 с.
78. Петров М. К. Язык. Знак. Культура / М. К. Петров– М.: Едиториал УРСС, 2004.— 328 с.
79. Платон. Сочинения: В 3 т. / Платон.— М.: Наука, 1970.— Т. 3.— 687 с.
80. Плерома: часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії.— Івано-Франківськ, 1998.— Випуск 3.— 288 с.
81. Пономаренко В. П. Еволюція системи іменних засобів звертання в сучасних слов'янських та інших індоєвропейських мовах / В. П. Пономаренко // Мовознавство.— 2006.— № 6.— С. 27–33.
82. Потебня А. Из записок по русской грамматике / А. Потебня.— М.: Учпедгиз, 1958.— 536 с.
83. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня.— М.: Искусство, 1976.— 616 с.
84. Потебня О. О. Естетика і поетика слова / О. О. Потебня.— К., 1985.— 302 с.
85. Потебня О. Мова. Національність. Денаціоналізація / О. Потебня.— Нью-Йорк, 1992.— 164 с.
86. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня.— К.: СИНТО, 1993.— 191 с.

87. Потебня А. А. Собрание трудов: Символ и миф в народной культуре / А. А. Потебня.— М.: Лабиринт, 2000.— 479 с.
88. Працьовитий В. Український національний характер у драматургії Миколи Куліша / В. Працьовитий.— Львів, 1998.— 188 с.
89. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б. А. Серебрянников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова и др.— М.: Наука, 1988.— 212 с.
90. Русанівський В. М. Дієслово – рух, дія, образ / В. М. Русанівський.— К.: Рад. школа, 1977.— 110 с.
91. Русанівський В. М. Структура лексичної і граматичної семантики / В. М. Русанівський.— К.: Наукова думка, 1988.— 236 с.
92. Русанівський В. М. Єдиний мовно-образний простір української ментальності / В. М. Русанівський // Мовознавство.— 1993.— № 6.— С. 3–13.
93. Русанівський В. М. Мовна картина світу в етнокультурній парадигмі / В. М. Русанівський // Мовознавство.— 2004.— № 4.— С. 3–8.
94. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков– М.: Наука, 1981.— 607 с.
95. Селіванова О. О. Актуальні напрями сучасної лінгвістики (аналітичний огляд) / О. О. Селіванова.— Черкаси: Фітосоціоцентр, 1999.— 146 с.
96. Сергієнко О. В. Лінгвокультурологічний досвід як форма відображення соціального досвіду / О. В. Сергієнко // Мова і культура.— К.: Collegium, 1998.— Т. 1.— С. 123–126.
97. Словник епітетів української мови / С. П. Бибик, С. Я. Єрмоленко, Л. О. Пустовіт.— К.: «Довіра», 1998.— 432 с.
98. Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука.— К., 1974.— 776 с.
99. Сучасна українська літературна мова /За ред А. Грищенка.— К.: «Вища школа», 1993.— 366 с.
100. Тараненко О. О. Полісемантичний паралелізм і явище семантичної аналогії / О. О. Тараненко.— К.: Наукова думка, 1980.— 116 с.
101. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия.— М.: Наука, 1986.— 142 с.
102. Терехова Д. І. Асоціативний потрет українця та росіянина / Д. І. Терехова // Мовознавство.— 1997 – № 6.— С. 43–51.
103. Ткаченко О. Б. Мовні критерії національної ментальності / Ткаченко О. Б. // Нова філологія.— 2001.— № 1.— С. 23–41.
104. Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой.— М., 1995.— 304 с.

105. ТСУМ: Тлумачний словник української мови / За ред. В. С. Калашника.— Харків: «Прапор», 2004.— 992 с.
106. Українська фольклористика. Словник-довідник / За ред. М. Чорнопиского.— Тернопіль: Підручники і посібники, 2008.— 448 с.
107. Українські народні пісні: Календарно-обрядова лірика.— К.: Держвидавництво художньої літератури, 1963.— 572 с.
108. Ульман С. Семантические универсалии / С. Ульман // Новое в лингвистике.— М., 1970.— Вып. 5.— С. 252–290.
109. Фольклор: Поэтическая система: Сборник статей.— М.: Наука, 1977.— 343 с.
110. Фольклор: Образ и поэтическое слово в контексте: Сборник статей.— М.: Наука, 1984.— 294 с.
111. Фромм Э. Душа человека / Э. Фромм.— М.: Республика, 1992.— 430 с.
112. ФЭС: Философский энциклопедический словарь.— М.: Инфра-М., 2005.— 576 с.
113. Хомік О. Є. Український вербальний оберег: семантика і структура: Дис. ... канд філол. наук: спец. 10.02.01 — укр. мова / О. Є. Хомік.— Харків, 2005.— 220 с.
114. Хроленко А. Т. Основы лингвокультурологии: [Учебн. Пособие] / А. Т. Хроленко– М.: Флинта: Наука, 2004.— 181 с.
115. Чабаненко В. А. Вибрані праці з мовознавства / В. А. Чабаненко.— Запоріжжя: «Дніпровський металург», 2007.— 505 с.
116. Чередниченко І. Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови / І. Г. Чередниченко.— К.: «Рад. школа», 1962.— 496 с.
117. Чижевський Д. Нариси історії філософії на Україні / Дмитро Чижевський.— К., 1992.— 175 с.
118. Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете / Б. Б. Шалагінов.— К., 2002.— 152 с.
119. Шевченко Л. І. Інтелектуальна еволюція української літературної мови: Теорія аналізу / Л. І. Шевченко.— К.: ВПЦ «Київський університет», 2001.— 478 с.
120. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. / Ф.В.Й. Шеллинг.— М.: Мысль, 1989.— Т. 2.— 636 с.
121. Шмелева И. П. Этнический стереотип как феномен культуры / И. П. Шмелева // Культура народов Причерноморья.— 2003.— № 37.— С. 72–76.
122. Штерн І. Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики / І. Б. Штерн.— К.: АртЕк, 1998.— 336 с.
123. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии / К. Г. Юнг.— 1988.— № 1.— С. 133–150.

124. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика / Роман Якобсон // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. (за ред. М. Зубрицької).— Львів, 2002.— С. 465–490.
125. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / Володимир Янів.— К.: «Знання», 2006.— 344 с.
126. Ятченко В. Ф. Історія духовної культури українського етносу / В. Ф. Ятченко.— К.: «Міленіум», 2004.— 148 с.

РОЗДІЛ 3

ЛІНГВОПОЕТИКА БУТТЯ В ЕСТЕТИЧНОМУ ВИМІРІ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ Й РЕАЛІЗМУ

3.1. Український романтизм. Становлення національної художньо-естетичної концепції

Дослідження мовно-концептуальних площин фольклорного тексту засвідчило той спосіб естетичного освоєння дійсності, який ґрунтується на пріоритеті традиції і збереженні загальних засад словесно-образної типізації довкілля. Відтворена в межах українського фольклорного макротексту дійсність характеризується певною ідилічністю, а традиційний народнопоетичний образ узагальнив колективні уявлення етносу про ідеального героя, що втілилося у відповідних художньо-естетичних стандартах і стереотипах фольклорної свідомості, а також у різнорівневій системі мовно-виражальних засобів. Вищим етапом розвитку естетичного мовомислення людини в еволюційному аспекті стала художня література, що як вид індивідуально-авторського мистецтва слова, на відміну від фольклору, передбачає «множинність і різноманітність засобів відображення реальності, а також авторську рефлексію. При цьому образ автора є втіленням у тексті власного *Я* митця, його світоглядних, естетичних, буттєвих, вербальних пріоритетів і реалізується індивідуальною кодовою системою, максимально суб'єктивованою на рівні ідіостилю» [Венгранович 2005: 61–62].

Художньо-естетична суб'єктивація творчого процесу засадничо спирається на світоглядні інтенції *романтизму*, який актуалізував індивідуальне самовираження митця, піднісши суб'єктивно-експресивну естетику на найвищий щабель творчої реалізації особистості. Усталена культурна традиція фіксує часовий формат романтизму межами кінця XVIII — першої половини XIX століть і «пов'язує його естетично-художню визначеність із якостями суб'єкта творчості — непересічної особистості, піднесеної над буденністю існування, сповненої духовної наснаги на самоздійснення» [Мовчан 1998: 28]. Як новий тип свідомості, романтизм зумовив докорінну зміну попередньої системи світоглядних орієнтацій і цінностей, що втілилося в запереченні просвітницького раціоналізму, неприйнятті буденності, культивуванні почуттів, творчій самоактуалізації особистості [Літ. словник 2006: 600].

Витвір мистецтва, що вражає своєю гармонією, досконалістю форми й змісту, спроможний з'явитися насамперед завдяки «самобутнім почуттям» митця: «Якщо мистецтво породжене цілісним, глибоким, щирим, самобутнім почуттям, якщо воно живе, не турбуючись ні про що стороннє, більше того, не знаючи про нього, воно назавжди залишиться живим і цілісним» [Гете 1964: 123]. Саме в надрах романтизму

лінгвокреативна особистість митця набуває особливої ваги як вияв божественного, деміургійного начала в людині [Шалагінов 2002: 59]. Формально-змістову домінанту романтизму окреслив свого часу Гегель, убачаючи «справжнім змістом романтичного ... абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою — духовну суб'єктивність, що осягає свою самостійність і свободу» [Гегель 1969: 233]. Особистість, її внутрішній світ, уява, фантазії — усе це набуло в романтиків певного культу. При цьому внутрішній (суб'єктивний) світ розглядається ними як вищий, ніж світ зовнішній (об'єктивний), що не має особливої ваги й значущості. Для романтиків власне, індивідуальне уявлення про дійсність вагоміше, ніж сама дійсність. Тому можемо говорити про специфіку романтичного мистецького світогляду, який еволюційно трансформувався в романтичний метод естетичного освоєння й відтворення дійсності.

Романтичний світогляд виходив із того, зазначає Д. Наливайко, що «немає нічого завершеного в собі й самодостатнього, що світ, буття — жива динамічна єдність, де все взаємопов'язане у всеохоплюючому спонтанному русі. Світ для романтиків — «незбагненна таїна і загадка, доступна лише ірраціонально-інтуїтивному осягненню» [Наливайко 2000: 273]. Формування таких світоглядних позицій зумовлене поглядами Канта на світ як непізнавану «річ-у-собі», що постає у формі невпорядкованої матерії відчувань. «Лише свідомість у вигляді форм чуття та категорій здорового глузду вносять певний порядок у чуттєве споглядання. При цьому людина залишається сам на сам не зі світом як таким, а з ментальним образом світу» [Шалагінов 2002: 38]. Цей ментальний образ світу можливий утворитися за допомогою уяви, фантазії, асоціацій, що наповнюють творчу свідомость особистості, поєднуючи раціональне і чуттєве в акті творення.

Почуття як сфера психоемоційної діяльності людини стали основним емотивно-смисловим маркером поетичної картини світу романтиків, які, не заперечуючи ролі розуму, вагоме значення у творчому процесі надавали саме уяві, фантазії, інтуїції, емоціям, голосу серця. Прагнення втілити протиріччя людської свідомості як загальну домінанту й бажання осягти таємниці свого *Я* як часткове продукувало занурення романтиків в особисте й соціальне буття, міркування над сенсом і призначенням життя індивіда. «Усе буття для романтиків не безособове, це єдина й універсальна особистість, і це слід вважати лише логічно продуманою до кінця вихідною позицією творчого персоналізму» [Лосев 1990: 143]. Така концептуальна інтенціональність відбилася на формальних особливостях творів романтичного дискурсу, що тяжіють до медитативної наративності. Медитація як форма філософської лірики пов'язана із актом самозаглиблення митця, його

рефлексією над проблемами життя і смерті, пошуком істини й ідеалу. Саме вічні ідеали стали тією призмою, крізь яку романтики прагнули осягти суголосну їхньому часові реальність, що й зумовило вибір центрального об'єкта мистецтва романтизму — духовне життя особистості: «таємнича сфера душі й серця, звідки піднімаються всі непевні прагнення кращого й високого, намагаючись знайти собі задоволення в ідеалах», окреслює простір романтизму [Белинский 1955: 146]. Власне, романтизм став «відповіддю людського духу на прискорений рух історії, на злам старих, феодальних засад... і відзначався прагненням по-своєму зрозуміти характер світового розвитку, що виявився непідвладним розумові» [Яценко 2005: 233].

Отже, суттєвою рисою романтизму як культурної форми була «зорієнтованість на внутрішній світ особистості як самоцінне явище», «прагнення жити ідеалом, ігноруючи реалії життя» [Мовчан 1998: 29]. Ця опозиція *ідеальне — реальне* продукується в романтизмі з чітким позитивним наголошенням ідеального як протиставлення реальному, що являє собою повсякденність, звичність, усталеність. Саме романтика і є тим виразом «глибини й гостроти почуттів, емоціональної напруги», які покликані заперечити сіру буденність в ім'я ідеалу [Гольберг 1998: 13]. Романтика, як писав Г. Поспєлов,— це піднесення й розквіт емоційної самосвідомості особистості, її душевних переживань, викликаних прагненням до піднесеного, надособистісного ідеалу» [Поспелов 1972: 120].

У форматі українського культурного простору потреба особистості у творчій самореалізації особливо загострюється, як зауважує І. Франко, після XVII століття, коли життя стає спокійнішим, більш упорядкованим, його ціна зростає [Франко 1984: 118], через що особистість починає відчувати себе, свою духовну й національну сутність і прагне самовираження в акті творення власного буттєвого локусу, який у вимірі мистецького світогляду позначений суб'єктивністю, ідилічністю, надчуттєвістю. Ця тенденція витікає із провідних настанов бароко, що «як своєрідна система естетичного освоєння життя відбиває суперечливий, стрімкий рух духовного розвитку людства, рух, смисл якого прихований у безмежній різноманітності речей, властивостей, у неосяжній строкатості явищ, що відкривалися свідомості» [Іваньо 1987: 6].

Світ бароко маніфестував життя як багатовимірний простір, у якому співіснують на рівні опозиції дійсність й ідеал, раціональне й чуттєво-емоційне, натуралістичність і символізм, марнота і вічність. Світ земний із його недосконалістю протистоїть світу небесному з його гармонією, цілісністю, ідеєю вищого блага. Особливо рельєфно ця опозиційність простежується в мовно-поетичній картині символів

Григорія Сковороди, для якого саме небесний простір (*небесний град, небесний двір, небесний покой, небесний сад*) є символічним уособленням усіх людських благ, чеснот, праведності. Вище за все філософ визнавав саме загальнолюдські духовні цінності (чесність, порядність, благородство, непорочність тощо), наявність яких у душі людини і є «святому духу храм і град».

Двоїсто (як й інші просвітителі того часу) сприймаючи світ, Сковорода оригінально корелював матеріальне й ідеальне в речах: фізична оболонка речі приваблювала філософа як форма втілення певної духовної, символічної ідеї, яка й зумовлює художню красу речі. Природа (макрокосм) є Божественною сутністю, бо являє собою найвище благо, гармонію, найповніше втілення розуму Творця, його духовної ідеї. Людина (мікрокосм) є частиною природи, отже, позначена виявом Божественної ідеї та сили. Шляхом самопізнання людина спроможна пізнати світ, знайти Бога в собі й цим наблизитися до істини. Власне, Г. Сковорода, ставши предтечею нової епохи, яка несла свіжі ідеї європейської філософії, естетики, етики, уперше, на теренах українського духовного життя, акцентував «необхідність для людини власного духовного самонародження, яке може відбутися на шляху самопізнання» [Мех 2005: 6], поклавши тим самим інтенціональні засади занурення людини у свій буттєвий простір, у процес творення митецькою особистістю власного буття — навіть якщо не реального, а ідеального, метафізичного, то все ж таки, не колективно-типового, а суб'єктивованого, позначеного індивідуально-авторською неповторністю й оригінальністю.

Крізь призму такого світогляду бароко намагалося розв'язати питання, яким же чином можна зрозуміти строкатий, недосконалий зовнішній світ (чужий людині, її внутрішньому, ідеальному світові) і як наблизитися до нього хоча б думкою. Пізніше Кант допоміг встановити кореляцію між світом й індивідом тезою про те, що свідомість сама конструює світ і робить його близьким, робить неначе своєю власністю, своїм феноменом [Шалагінов 2002: 38], але саме доба бароко поклала початок творенню власного, індивідуального світу кожним митцем, з його оригінальним баченням усіх буттєвих площин, суб'єктивною інтерпретацією.

Розбудовуючи авторську поезію на Україні, мистецтво бароко мало метою вразити, зацікавити читача несподіваними стилістичними ефектами, що реалізувалося в певній складності форми, урочистості змісту, оригінальній образності. Як зауважує І. Єрьомін, «істотною ознакою бароко в поезії є змішування семантики, звернення до вторинного значення слова й розгортання цих значень, метафорний стиль, перевантаження формальними елементами, складними метафорами,

гіперболами, контрастними й парадоксальними образами... Умовні формули перетворюються на вишукані метафори, символи, алегорії» [Еремин 1948: 12]. Однак, висуваючи нові форми, мистецтво бароко не було остаточно позбавлене традицій, воно вдало синтезувало нове й старе, оригінальне й традиційне, християнське і язичницьке. І це не випадало із загальної картини стилю, адже, на думку Д. Чижевського, «любов до натуралізму, до зображення природи також і в її «низьких» елементах, до конкретного, за яким бароко завжди бачило духовне, божественне, ідеальне, привів барокове мистецтво та поезію й до уваги до занедбаної доти народної поезії, до фольклору» [Чижевський 1994: 241].

Фольклор, зокрема народні пісні (козацькі, гайдамацькі, наймитські, бурлацькі) справили помітний вплив на «формування концепції особистості в українському бароко» [Яценко 1987: 6], у якій домінував мотив волі та особистого щастя людини. Поширення та обробка народнопісенної лірики із чітким сентименталістським звучанням зумовили появу так званої преромантичної стильової течії в українській поезії, для якої характерна «всепроникна художність, що виступає органічним способом світопочування людини, не відчуженої від безпосереднього процесу творення умов життя (матеріальних та духовних)» [Мовчан 1998: 29]. Ця художність стала «органічною складовою будь-якого прояву життєтворення. Вона — невід'ємна складова організації стосунків у соціумі та у світі загалом». Відтак, образність має не локально мистецький характер, а відображає цілісність культури як «буття в образі» [Мовчан 1998: 31], що характерне для фольклорних форм мистецтва, у яких художньо відтворюється дійсність як об'єктивне ціле, не індивідуалізоване авторською трансцендентністю і суб'єктивністю. Преромантизм ще мало позначений власним, суб'єктивним чуттям автора, виразною індивідуальністю, однак акценти вже зміщені з «життя розуму» на «життя серця» [Яценко 1987: 7], що відповідає поширеним у тогочасній Європі філософським та художньо-естетичним тенденціям, які виникли в надрах епохи Просвітництва внаслідок протиставлення розуму й духу у філософських поглядах Канта. При цьому заперечувався не розум, а механістичний, догматичний, прагматичний розсудок, якому протистояв буремний, творчий, високий людський дух.

Кант «розпочав ту епоху, яка була часом максимального утвердження суверенності духовного начала, високого покликання людського духу, людської уяви» [Гольберг 1998: 4]. Вільний вияв духовних потенцій людини є сутністю мистецтва, яке дорівнює природі як силі, що здатна творити, отже, життя людини й життя природи суголосне в акті творіння. Антропоцентричність поглядів романтиків зумовила

утвердження сили й могутності людини-творця, віру в те, що в духовному світі кожної людини відбився універсум [Гольберг 1998: 8]. Оскільки розкриття творчого потенціалу людини спроможне лише за умов її особистісної свободи, не обтяженої суспільно-соціальними факторами, то особливий акцент ставився на усвідомленні волі як необхідної умови продуктивної реалізації людського духу та гармонійного співіснування людини і світу. Через це актуальності набув мотив соціальної свободи особистості й національної незалежності народу, боротьба за яку тривала в багатьох країнах Європи протягом XVIII–XIX століть. Саме в «духові» нації, який найбільше сконцентрований у героїчному епосі кожного народу, романтики знаходили джерела морально-етичних цінностей.

Народ же виступає «як єдність етнічного типу, способу відчуття, мислення, своєрідності характеру й психічного складу, а не як соціально-історична спільність» [Яценко 1987: 12]. Таке усвідомлення поняття народ (народність), а також визнання первісності національного (наприклад, національної мови як основи національного мислення, культури й поведінки) вплинули на специфіку філософських засад тогочасних лінгвістичних теорій і концепцій, зокрема, на формування уявлень про національну мовну картину світу. Власне, романтизм започаткував й актуалізував проблему національної специфіки мистецтва, крізь призму чого і розглядаються художньо-естетичні пріоритети і досягнення кожної із національних літератур.

Український романтизм підхопив ідеї німецької ідеалістичної філософії та літературної теорії німецьких романтиків, однак спроектував на власний національний ґрунт: «Динамічна атмосфера перехідної доби на Україні кінця XVIII — початку XIX століть, співіснування просвітницької і романтичної ідеологій, синкретизм літературних напрямів і стилів в українській літературі значно ускладнюють побудову національної моделі романтизму як ідейно-філософського й художньо-естетичного феномену. Український романтизм близько споріднений із характером літературного розвитку країн Центральної і Південно-Східної Європи, у яких... кінець XVIII — перша половина XIX ст. проходить під гаслом боротьби за національну незалежність і створення самобутньої культури... Ідея народу, його минулого, сучасного й майбутнього, по-своєму переломлюючись в естетичному світі кожної літератури, виступає у слов'янських народів центральною. Вона визначає... усвідомлення себе нацією із власною історією, культурою, звичаями, психічним складом, етичними й естетичними принципами в романтизмі українському та інших слов'янських народів, де... основним ідеологічним й естетичним матеріалом виступала народна пісня» [Яценко 1987: 11–12].

Саме народна пісня з її естетикою відображення дійсності у формі споглядання (репродуктивна художня модель) стала тим лінгвоментальним підґрунтям, на якому українські романтики вибудовували світ суб'єктивно перетвореної дійсності відповідно до філософських інтенцій нової художньо-естетичної практики. В українському культурному просторі загальноєвропейська романтична домінанта органічно інтегрувалася в національне мистецтво слова (витоками якого був фольклор), що й зумовило творчість поетів-романтиків: Л. Боровиковського, І. Вагилевича, Я. Головацького, Є. Гребінки, І. Гушалевича, В. Забіли, М. Костомарова, А. Метлинського, І. Могильницького, М. Петренка, М. Шашкевича, Я. Щоголіва й раннього Т. Шевченка, які «не тільки збирали народну поезію і черпали із неї мотиви, образи, барви, а й знаходили в ній моделі та архетипи творчості» [Наливайко 2000: 274].

Фольклорний тип романтизму спирається на концепцію співвідношення людини й природи, зв'язок між якими здійснюється через безпосереднє інтуїтивно-ірраціональне чуття. У філософії предромантизму природа протиставлялася душі людини як унікальному, але відчуженому, відокремленому від природи явищу: «Крім людини, ми не знаємо в природі нічого одиничного, чия душа могла б давати нам радість і кого можна було б поєднати із собою узами дружби чи якогонебудь спілкування,— читаємо у Спінози.— І тому, відповідно до міркувань нашої користі, нам не потрібно зберегти того, що існує в природі, окрім самих людей. Треба берегти, руйнувати чи використовувати це відповідно до всілякої користі, яку воно може принести» [Спиноза 1967: 585].

Не приймаючи таку світоглядну позицію, романтики вносять у розуміння природи живу повноту, рух, енергію, теплоту, сентиментальність [Кассирер 1998: 356]. Природа, на думку романтиків, неоднозначно виявляє себе в стосунках із людиною: одним із аспектів такого зв'язку є те, що природа «стає своєрідним аналогом душі, коли перевтілення в природний об'єкт уособлює ту чи іншу сторону родової суті людського характеру» [Яценко 1987: 16]. Така кореляція *об'єкт природи — людина* (її душа, стан) своїми витоками сягає міфологічної свідомості, втіленої у фольклорній практиці багатьох народів. Зокрема, у слов'ян це наявно простежується в зразках психологічного паралелізму, де в першій частині моделі активізується об'єкт природи, а в другій — співвідносний із ним психоемоційний стан людини або її поведінкова характеристика. Співвідносячи себе із космосом, усвідомлюючи людину частиною загального універсуму, романтики одухотворювали природу, надаючи життєвої енергетики, рухливості світу речей та реалій, що логічно продовжує й розгортає традиції фольклору

(народнопісенної поетики) із його художньою реалізацією міфологічної свідомості язичників. Свої ж відчуття, почуття й переживання романтики об'єктивували в персоніфікованих метафорах і порівняннях. Поетизація довкілля домінує в художньому світогляді багатьох європейських романтиків, що засвідчує спільність лінгвоконцептуальних засад їхньої творчості в загальнокультурному вимірі: *По небу блакитному / **Хмарочка плине**... / Чи так собі **вільно** по світу **гуляє**, / Чи хмарочку-пару, / **Невдаха шукає**?; **Зажурилась Україна**, / Що недобра їй година* (М. Костомаров); ***Реве** та **стогне** Дніпр широкий, / **Сердитий вітер завива; Чорна хмара** з-за лиману / Небо, сонце **криє**, / **Синє море звірюкою** / **То стогне, то виє*** (Т. Шевченко); ***Ревёт гроза, дымятся тучи...** / Вкруг скал **огнистой лентой вьётся** / **Печальной молнии змея; Редеют бледные туманы** / Над бездной смерти роковой, / И вновь **стоят** передо мной / **Веков протёкших великаны*** (М. Лермонтов), *Блукать між скель, в **морях суворих** / Між **хвиль розбурханих** нестись; Веди мене на **хмурі скелі**, / Де **стогне грізний океан*** (Д. Байрон).

Власне, поетика романтиків становить спільний художній універсум із поетичними формулами, що синтезують традиції образного світовідбиття в межах кожної із культур та індивідуально-авторські інновації. Ця практика спирається на мовно-поетичний досвід попередників, тобто комплекс тих знань (конкретно-чуттєвих вражень), які апперцептивно підтримують, фіксують й уніфікують нові відчуття й рецепції. Узагальнення цих рецепцій так чи інакше веде до стереотипізації художньої свідомості, до створення певної структури еталонів [Быстров 2003: 269]. Одним із таких художніх еталонів і є метафорична модель одухотворення фрагментів фізичної й метафізичної природи, що активно представлено в народнопоетичному макротексті, а за рахунок частотності вживання набуло статусу фольклорної традиції. Традиція ж (як функціональна властивість мови) разом із принципом повторюваності, «що призводить до формування типових моделей, одиниць і категорій», зумовлює стереотипність вербальної формули й закріплює її в художній свідомості етносу як стандарт мовомисленнєвої діяльності [Котюрова 1998: 3], закладаючи тим самим фонд словесно-образних маркерів національної літературної практики.

Романтики, використовуючи наявні художні еталони, надавали їм нового звучання, нового емоційно-смислового наповнення, реалізованого, перш за все, за рахунок незвичної, не відпрацьованої раніше контекстом, лексико-семантичної сполучуваності слів — компонентів метафоричного комплексу, розширюючи тим самим потенціал лексико-семантичної валентності слова, підтверджуючи закладену в його природі образотворчу спроможність. Оригінальність метафори, порівняння чи епітетної характерстики в стилістиці романтизму

зумовлювалася рівнем асоціативно-образного мислення автора, його фантазією, пошуковою сміливістю. Спираючись на фольклорно-образні еталони, поети трансформують традиційні моделі за рахунок уведення в їхню лексико-семантичну структуру нових об'єктів метафоризації: *дух, думи, душа, доля, горе, пісня, сльоза, мрія, мара* тощо), нових дієслівних компонентів із більш широкими образно-семантичними (за рахунок експресивних компонентів значення) можливостями: *ревти, бурхати, клекотіти, гудіти, стогнати, здирати, гинути, ламати*; зміни загальної емотивно-оцінної конотації (життєствердно-позитивної на песимістично-негативну за рахунок частотного вживання відповідних епітетних характеристик: *край* ***опустілий****, серденько* ***холоднеє, блідий*** *місяць,* ***недобра*** *година,* ***чужа*** *країна,* ***бездольний*** *сирота* (стереотипні для романтичної МКС вербальні (образні) моделі); нових семантичних векторів сполучуваності лексичних компонентів метафоричного комплексу: ***Місяць*** *червоний* ***сидів*** *у хмарі* (Костомаров, 159)[4] ; ***Туман*** *зимній та холодний* ***оддався снігами*** (Костомаров, 152); *У хмари зірки поховалися, / І* ***місяць заплив*** *у туман... / Річки дощовії* ***снувалися****, / І* ***Дніпр гомонів,*** *як* ***гетьман*** (Метлинський, 122); ***Степ-земля*** *рідну й нерідну* ***кров допиває*** (Метлинський, 123)*;* ***Посунулись*** *нічні* ***мари / Проспатися*** *в чагарах* (Падура, 329).

Загострена «песимістична компонента» в романтичному мистецтві є виявом «апології обділених життям, які у своєму нещасті знаходять натхнення» [Борев 1997, т. 2: 244]. Оскільки світ недосконалий, перебуває в стані постійного двобою добра й зла, яке, на думку романтиків, вічне й незнищенне, то митцю належить важлива місія нести світову скорботу високо й гідно, апелюючи до ідеалів та ідеального. Власне, саме ідеалізація й стала засобом узагальнення в романтизмі, а «на ґрунті протиставлення реально наявного життя та його ідеального образу виростає пафос романтизму» [Мовчан 1998: 32].

У площинах романтичної естетики слову відводиться особлива функція, оскільки «у ньому маніфестується не лише осмислення зовнішнього та внутрішнього світу, але й позалюдська трансцендентність. Для романтиків характерне таке розуміння слова, яке максимально відбігає від об'єктивних реалій, натомість дуже концентрується на невловимому, невимовному, багатозначному» [Біленко 1998: 41]. Слово відтворює буттєві площини поета, матеріалізує його мистецьку сутність, об'єктивує суб'єктивне. Крізь слово пропускається авторський задум митця, втілюючись у відповідних образних моделях, формулах, що призначені реалізувати потрібну ідею, навіяну внутрішніми,

[4] Тут і надалі в Розділі 3 ілюстративний матеріал із контексту української романтичної поезії подаємо за виданням: Українські поети-романтики / Ред. тому М. Т. Яценко.— К.: Наукова думка, 1987.— 592 с.

трансцендентними пориваннями. «Слово як таке є початком буття, виразом його суперечливості й плинності, відображенням його творчих можливостей. І в той же час слово не в змозі передати багатство мови природи з усіма її відтінками» [Гольберг 1998: 9], хоча й намагається у своїх творчих потенціях дорівняти досконалості природи, яка для романтиків є джерелом поезії. «Німецька діалектико-історична концепція світу й мистецтва, що стала згодом філософсько-естетичною основою всього європейського романтизму, на противагу механістичному матеріалізмові утверджувала ідею первородства природи, її нескінченного буття як творящої сили, що, зокрема, дістає свій прояв у поезії», отже, мистецтві слова [Яценко 1987: 10].

Такі інтенціональні засади провокують розмаїття оригінальних метафор, порівнянь, епітетів у контексті романтичного стилю, для якого характерними є емоційна забарвленість слова, актуалізація його вторинних значень, семантичних відтінків. Уся індивідуальна сутність автора-поета виявляється в слові, яке матеріалізує, об'єктивує те внутрішнє, трансцендентне, що й становить суб'єктивний, особистісний світ творця. Звідси прагнення романтиків до незвичності словесних моделей репрезентації свого поетичного *Я* як індивідуального творчого Духу, що протиставляється духу колективному, вкарбованому в стереотипних мовних формулах і традиціях (здебільшого фольклорних, народнопоетичних). При цьому Дух суб'єктивний, втілений у такій субстанції, як душа (з її думками, рефлексіями, мріями), перебуває в стані перманентного сум'яття, тривоги, неспокою, що й відтворюється в тексті метафорами-уособленнями: ***Думи** мої, **думи** мої, / Де ви **подівались**, / Нащо мене **покинули**, / Чому **одцурались**?* [М. Петренко, 290]; ***Серденько повне** якоїсь **печалі*** [Афанасьєв-Чужбинський, 225]; *Оце ж то та **думка**, що душу **тривожить*** [Афанасьєв-Чужбинський, 229]; ***Душі** моїй прийшла **пора / Слізьми обливаться*** [Забіла, 282] та ін.

У контексті доби та синхронної естетики поетичні формули романтизму виступили кодами нової художньої свідомості, поєднуючи при цьому як національну традицію попередньої словесної практики, втілену в стереотипних образних моделях (метафори-уособлення, порівняння об'єктів живої, неживої і трансцендентної природи), так і художньо-естетичні інновації в поводженні зі словом як основним інструментом творення індивідуальної концептуально-мовної картини творчої особистості.

Продуковані в цей час ідеї походження та еволюції мови, її національної специфіки активізують увагу до феномену слова як основного репрезентанта етноконцептуальної картини світу, що реалізує програму національних розбіжностей кожного із народів. Адже «невербальний аспект дійсності не може мати національних меж, він

транснаціональний», оскільки пізнавальна сфера людства ґрунтується на єдності довкілля й людського розуму. І саме мовна картина світу є «відображений засобами мови образ свідомості-реальності, модель інтегрального знання про систему уявлень, репрезентованих мовою» [Манакин 2004: 23]. Лінгвософська діяльність Гумбольдта, Гердера, інших представників романтичного мовознавства утверджувала пріоритети мови у творенні духовного простору народу, його національної кодифікації та ідентифікації.

Виходячи із акцентів, розставлених філософією романтизму в царині поетичного мистецтва й мови як феномену національного духу, можемо зазначити, що буття як суще ототожнювалося романтиками зі словом як сферою об'єктивації індивідуального внутрішнього світу особистості. Саме в мові об'єктувалися ті прагнення й інтенції, що уособлювали ідеальне уявлення про світ речей і предметів, який (на відміну від недосконалої дійсності) побудований на красі й гармонії. Внутрішній і зовнішній розрив із цією гармонією примушує героя-романтика шукати втіху у створенні власного, нереального, але за певних умов віртуального (можливого) світу, де пріоритетами буття виступають, по-перше, *національна самоствердність* особистості, що передбачає ідентифікацію свого етнокоду, соціальну реалізацію власного *Я*; по-друге, *воля* — внутрішня й зовнішня, тобто особистості й суспільства. Усе інше так чи інакше підпорядковувалося цим пріоритетам, визначаючи аксіологічний рейтинг ціннісних домінант. Український духовний простір мав усі передумови реалізувати ці пріоритети, оскільки вся національна історична дійсність (минуле й синхронне добі романтизму) стала продуктивним джерелом для повноцінного втілення тих філософських, естетичних й етичних канонів, які допомогли людині — особистості, митцеві, громадянину, представникові своєї нації — збагнути свою етнічну унікальність.

3.2. Лінгвопоетична актуалізація національної ідеї як цінності буття

3.2.1. Національна ідея в контексті романтичного мовомислення

Романтична естетика у вимірі загального часопростору формувалася як загальна теорія мистецтва, переосмислюючи та вбираючи всі історичні прояви романтичного типу мислення. Український романтизм із цього погляду був підготовлений «самою атмосферою слов'янського національно-культурного відродження, прагненням утвердити... здатність української мови до вираження серйозного змісту й високих почуттів» [Яценко 2005: 242]. Однією із провідних ідейно-змістових констант українського романтизму стала актуалізація *національної ідеї* в усіх її проявах — науково-історичному, художньо-естетичному,

мовному. Нація, як і людська особа, виборює в цей час право загального визнання своєї вартості. «Під упливом, з одного боку, ідей Великої французької революції, головним чином знаменитої декларації прав людини та громадянина, під упливом, з другого, американської війни за визволення та низки європейських війн початку XIX ст.,— зазначив свого часу С. Єфремов,— викристалізовується потроху саме розуміння нації. Перед народами встало питання про власну долю, про свою майбутність... саме як націй. Постають національні організації з визвольними завданнями, народжується сама теорія й обґрунтування національності у філософії Фіхте Старшого, відбувається серед поневолених до того часу націй потужний процес романтичного захоплення ідеєю народності й національного відродження. Література й наука допомагають цьому процесові, розносячи й популяризуючи нові ідеї національності й романтизму, що постали на руїнах черствого класицизму та утопічного космополітизму» [Єфремов 1995: 306].

Визначальними складниками українського романтизму стала реалізація ідеї національного самовизначення, звернення до національної мови, до історичного минулого, народних культурних джерел. Національність набуває для романтиків культурно-історичної об'єктивності, а «утвердження цінностей героїчного минулого означало утвердження права України на національне відродження, пробуджувало почуття національної самосвідомості як найбільшої етичної цінності» [Фесенко 2005: 138].

Світ і людина мають минуле, сучасне і майбутнє, що проявляється в індивідуально-історичних формах. Звідси — не існує іншого виду самопізнання, крім історичного. Без знання минулого не можна зрозуміти сучасність, тільки знання історії дає розуміння ідеї розвитку людства. Історичне минуле — надбання нації, воно фіксує шляхи становлення й еволюції етносу як нації, тому історичний досвід кожного конкретного народу працює на формування його національної самосвідомості й самоідентифікації. «Історизм мислення, природно, приводив передових романтиків до боротьби за народність мистецтва слова» [Гуляев 1980: 130], тому «в доісторичній сфері народного побуту, народної поезії та культури народної в цілому, а між іншим і в мові романтики вбачають сенс та духовне значення» [Качуровський 1998: 7].

Романтики ідеологізують історичне минуле, усвідомлюють народ і його культуру як національно-політичні категорії, порушують питання про долю України, акцентують проблему української мови як мови окремого народу. У боротьбі «пригнобленої нації за право національного розвитку, проти денаціоналізаторських тенденцій панівної нації ідеалізація старовини, національна романтика є тим історичним аргументом, що має довести право цієї нації на самостійне існування

в нових історичних умовах» [Івашків 1990: 23–24]. Принцип автономності етносу, сформований у добу романтизму, виник як спроба поєднати ідеальний світ народних уявлень та реальний, об'єктивний світ. Джерелом цього синтезу мав стати відкритий романтиками «дух народу» (Фіхте), який визначав самобутність, природно-суспільний феномен етносу, а сам народ (народність) усвідомлювався «як єдність етнічного типу, способу відчуття, мислення, своєрідності характеру і психічного складу» [Качуровський 1998: 12]. Виходячи із розуміння народу як єдиного цілого, романтики намагалися виокремити поняття національного характеру (який, власне, й визначав сутність і особливості художньої творчості) як щось стійке, неподільне, специфічне, наближуючись тим самим до усвідомлення ментальності як статичної категорії, що розглядається як «сукупність особливостей ставлення до дійсності, рис характеру, психологічних ознак, здібностей, властива певному народу» [ТСУМ 2004: 514], що не змінна у вимірі часопросторових координат. Ці особливості зумовлені цілим комплексом факторів (кліматичні умови, географічне середовище, побут) і виявляються у звичаях, віруваннях, традиціях, мові тощо. Якщо народ актуалізує у своїх буттєвих площинах ментальну природу і національний характер, він, на думку романтиків, живе самобутньо й своєрідно. «Через самобутність етнос іде до самовизначення й загального визнання як одиниця, здатна урізноманітнити суспільний розвиток взагалі. Утвердження самобутності в суспільному житті й мистецтві веде до збагачення як національної духовної культури, так і культури світової» [Комаринець 1983: 96].

Самобутність народу окреслювала площину реалізації багатьох суспільних і культурних проблем, серед яких формування національної самосвідомості, становлення національної державності й розвиток культури, функціонування національної мови. «Величезну роль, незважаючи на відмінність персональних ідейних позицій письменників, романтизм відіграв у поновленні й зміцненні історичної пам'яті народу, в утвердженні національної основи літератури і мистецтва, у розвиткові жанрово-стильової системи літератури, оновленні її художніх засобів» [Яценко 1989: 36]. Українські романтики започатковували реалізацію національної ідеї в контексті розуміння минулого, сучасного й майбутнього України, намагаючись відповідно до існуючих філософських, політичних та культурних реалій втілити свої націєтворчі інтенції. Утверджуючи нову естетику, українські романтики спиралися на загальноєвропейський романтичний рух, екстраполюючи те, що найбільш відповідало особливостям національного самовизначення, власним літературним традиціям, характерові художнього мовомислення.

Поетичний контекст українського романтичного дискурсу став тим суспільно-культурним форматом, де відверто маніфестувалася національна ідея, закладалися підвалини національної специфіки літературного мистецтва, яке, «відображаючи всю суму особливостей життя й культури певного народу, ...виступає як органічне явище, що виростає безпосередньо із історичного народно-національного ґрунту» [Яценко 2005: 236]. Таке розуміння мистецтва було започатковане Ґердером й підхоплене романтиками, які наповнили конкретним історичним, національним змістом мистецький часопростір як спосіб художнього відображення життя, звичаїв і внутрішнього світу представників певної нації, вважаючи мірилом вартості кожної літератури саме наявність у ній національного, народного (національне і народне ототожнювалося романтиками).

Часопростір репрезентованої текстоситуації, який відповідно окреслює конкретний час і конкретний простір, є одним із основних засобів реалізації художньо-естетичної програми в усіх її вимірах (історичному, національному, суспільному, культурному, індивідуально-авторському). В універсальних художніх системах (античне мистецтво, класицизм) час і простір — категорії умовні, вони локалізують місце дії, констатують її буттєву незмінність, статичність. Романтики, ревізуючи традицію, здійснили перехід до конкретно-історичних художніх систем, де часопростір — категорія історична, а його домінантою виступає історична свідомість, за якою світ перебуває в стані безперервного руху й розвитку.

Романтичне світобачення, спираючись на двоїсту візію буття, вибудовує опозицію з чіткою аксіологічною векторністю: минуле як історичний позитив — сучасне як історичний негатив. Ця історіософська позиція знаходить свій розвиток у поетичному опрацюванні українськими романтиками національної героїки минулого, зафіксованої в різножанрових зразках фольклору (історичні пісні, думи, балади, легенди), що стали змістовим і мовно-стилістичним підґрунтям для творення історичних сюжетів романтичної поезії. Національно-історична ідентифікація відбувається в історичних піснях і думах парадигмою антропонімічної, етнонімічної й топонімічної лексики на позначення реалій української історичної дійсності. Ці вербальні знаки, кодуючи потрібну інформацію, позначену національно-історичною маркованістю, апперцептивно спрацьовують у свідомості національного реципієнта, формуючи його національну пам'ять.

«Предмети, ситуації, географічні об'єкти, історичні особи і т. ін., що до них зверталися поети-романтики, є, звичайно, питомо українськими, хоч саме звернення до національно прикметних атрибутів минулого й сучасного було у романтиків загальноєвропейським»... І все

ж «у своїй праці задля самостійної і самобутньої культури, у пошуках критеріїв літературності національної мови поети-романтики переважно реалізували себе як носії української ментальності у слов'янському європейському світі» [Бабич 2000: 71].

Художньо-естетична програма формування національної самосвідомості спиралася на ті словесно-образні засоби мови, які втілювали потрібні ідейно-естетичні інтенції, створюючи систему національних образних еталонів і стандартів. Саме в добу романтизму ця система, що охоплювала парадигму лексико-семантичних моделей із закладеними в їх образній структурі емотивно-оцінними конотаціями, була дискурсивно закріплена як ядро національного мовно-художнього комплексу.

3.2.2. *Україна* як об'єкт лінгвопоетичного втілення національної ідеї

Відкриття національного світу України, зроблене романтиками, спиралося на потужне опрацювання однієї із основних інтенціональних засад романтичного дискурсу — ідеї нації та народності, втілену як у науковому форматі (проблеми національної історії, територіально-географічної ідентифікації, мови тощо), так і в художньому, зокрема словесному. Образ України формувався в площині поетичного тексту, синтезуючи комплекс різнорівневих факторів: Україна як географічний простір (земля, територія), як фрагмент світової історії (національно-історична еволюція, боротьба за національну самовизначеність, героїка, національні герої); як етнічна спільність (малороси, русини, українці); як факт національного самобутнього мистецтва (фольклор); як оригінальна концептуально-мовна картина світу.

Формально-змістовим підґрунтям для романтичної поезії став макротекст української народної пісні, з її поетичною образністю, лексико-семантичним і стилістичним потенціалом. Романтики у своїх прагненнях формувати національну самосвідомість українців, розуміли, що спиратись треба на ті культурні площини, у яких оптимально реалізується поліаспектна специфіка ментального усвідомлення, освоєння й відображення дійсності українцями. Саме народна пісня, у якій відбилася іманентна суспільна й художня свідомість українського етносу, стала вихідним художньо-естетичним матеріалом для творення національної поетичної моделі з її формальною структурою, ритмомелодикою, виявленою в традиційній силаботоніці; загальною поетикою, образною системою, символікою, лексичним наповненням. І це цілком закономірно, адже, зазначає С. Єрмоленко: «Завдяки естетичній природі народнопоетичного слова в ньому найдовше зберігається світ поетичних уявлень народу, що збуджує художню творчість письменників усіх часів» [Єрмоленко 1987: 6].

Тогочасна Європа здебільшого сприймала Україну в орієнтально-романтичному ореолі як козацьку вольницю, що вродовж багатьох століть перебувала в тісних контактах з тюркським (татарським, турецьким) сходом. Такий образ фіктивної України, з її піснями, козаками-героями й дівчатами-красунями (що, власне, і створювало етноекзотику та оригінальність), був традиційним для європейської рецепції початку XIX ст. і, більше того, продукувався в етнографічних працях та мистецтві окремих письменників, художників та музикантів Європи (Леруа де Фладжі, Х. Решберг, Байрон, Гюго, Буланже, Верне, Бетховен, Ліст та ін). Це сприяло «входженню України як історико-культурного комплексу у свідомість західноєвропейських і насамперед слов'янських народів, пробудженню інтересу до її літератури (саме цього часу починають з'являтися переклади творів українських письменників іноземними мовами)» [Яценко 2005: 283]. Романтики прагнуть відійти від канонізованого Європою лакованого образу України, сформованого поетами «української школи» в польській літературі, що нагадував ідилічні пасторалі доби класицизму,— розкішна природа, білі чепурні хати в затишних селах, сентиментальне кохання або міфологізована козацька тематика, подекуди далека від правди життя своєю художньо-естетичною заангажованістю.

Цей художній стереотип України виявився цілком продуктивним у часопросторових мистецьких координатах, заклавши основи її міфологізації з домінуючою позитивною рецепцією образу в цілому. Український романтизм реалізував у поетичному контексті дві версії художньої моделі України: ідилічна (ретрансльована з європейського шаблону, характерна для західноукраїнського контексту, схвальна) та реалістична (співвідносна з дійсністю, експресивно завантажена, несхвальна). Першу інтенціональну векторність простежуємо в текстовій репрезентації України галицьким поетом-романтиком Іваном Гушалевичем, який, використовуючи апперцептивний досвід європейськоі візії України, створює вербальний образ *руськоі отчини, родинної землі*. Творення смислових та конотативних домінант образу спирається на комплекс традиційних для ідилічного сприймання України параметрів-принад: природні багатства і краса: *Де єсть руська отчина? Де* ***пшениці, ячмена,*** */ І де* ***жита*** *єсть досить, / Куда голод не гостить... / Де* ***молоко, мед*** *тече, /* ***Ліс, дубрава, луг*** *цвіте, / Там, де* ***гори, долини*** */ І* ***тучнії скотини****.../ Ой там і* ***сіль*** *єсть своя, / Нею солить й чужина* («Де єсть руська отчина?»; 491–492); *І* ***поля, луги*** *широкі, / І розгульнії* ***степи****, / І розсіяні* ***кургани****,— / Як пленітельні вони! / І люблю серебростуйні /* ***Ріки****, що із гір текуть, / На хребті своїм спокійно /* ***Плоди*** *золоті несуть* («Любов родинної землі»; 498); фізична і духовна привабливість українців: *Там, де* ***нарід молодий / Силен, кріпок*** *і* ***мирний****, / Отців* ***віри***

ся ***держить****, / Рідним словом /* ***Бога чтить*** («Де єсть руська отчина?»); *Я люблю, як ту внімають / Разом старшій голові / І за* ***труд дневний беруться*** */ З Богом враз, як муравлі. / І як всі з благоговінням / В* ***храми Божії спішать****, / І як всі одним язиком /* ***Ім'я вишнього хвалять*** («Любов родинной землі»); козацька героїка: *Там єсть з чого* ***шаблюки / Уклепати на враги****... / Де широкі суть степи, / Де* ***гуляли козаки****.../ Де старих батьків діла / Одягає* дум краса («Де єсть руська отчина?»). Обидва вірші мають спільну структурно-композиційну матрицю, яка розгортає сюжетний алгоритм стереотипної для тогочасних художньо-естетичних умов презентації образу України. Уведення в контекст поезії топонімів на позначення географічних назв України конкретизує територіально-просторову локалізацію об'єктів художньо-естетичного осмислення, натякаючи на приналежність цих реалій саме до *руської* (української) *отчини: Де* ***Сян, Дністер, Буг*** *реве, / Порогами* ***Дніпр*** *трясе* (Гушалевич, 491). Використання в межах вузького контексту зазначених гідронімів маніфестує громадянську й політичну позицію Івана Гушалевича щодо територіальної єдності історично українських географічних реалій Заходу, Сходу, Півдня, які на той час належали різним державам. Тож можемо говорити про роль топонімів-конкретизаторів не лише в структурно-семантичній організації контексту, а й у дискурсивній реалізації ідейно-інтенціональних установок автора.

Поєднання традиційної фольклорної образності, характерної для східнослов'янського контексту (*молоко, мед тече; ліс, дубрава, луг цвіте*), із суто українськими, етномаркованими мотивами (*козацтво; сіль; думи; Дніпро*) виконує в тексті вагому смислову функцію: натяк на те, що, по-перше, *руська отчина* є частиною загального слов'янського світу (лінія слов'янства як окремої етнічної спільності активно опрацьовувалася романтиками), і , по-друге, *руська отчина* — це історично, географічно, етнічно й мовно виокремлена територія із ряду інших слов'янських, заселена народом, потенційно спрямованим на утворення нації.

Образний стереотип ідилічної України подекуди зазнає в Гушалевича емоційно-оцінної трансформації, вмотивованої характером авторської рецепції *родинної землі*. Очевидно, це зумовлено певними психологічними факторами: зміна настрою, внутрішній стан автора, вікові особливості сприймання об'єкта тощо. Спостерігаємо інший лексичний декор творення образу рідного краю, що актуалізує слова із негативним емотивно-оцінним компонентом у семантичній структурі: *І твоя* ***тоска*** *дівственна, / І невинная* ***сльоза****, / І твій* ***вздох*** *мені понятний,— / Ним дишу,* ***скорблю*** *я... / А хоть ти мні* ***невесела****, /* ***Засмучаєш*** *жизнь мою, / Я — любовник мов пристрасний — / Все в тобі ровно люблю: /.../ І ті пісні* ***заунилі*** */ Дів твоїх і молодців /.../ І ті домики* ***убогі****, /*

І спокойство в них святе... (Гушалевич, 498). На відміну від попереднього фрагменту, у якому об'єкт (Україна) унаочнювався й конкретизувався за рахунок денотативних маркерів, цей уривок відтворює рівень його психологічного сприймання автором, що й вплинуло на зміну емоційної тональності контексту. Така негативно конотована мовна об'єктивація світу цілком характерна для романтичного дискурсу, де актуальності зазнала тема приреченої на страждання особистості, не здатної змиритися із жорстокою, негармонійною дійсністю (проблема внутрішнього конфлікту). Персоніфікація України в образі коханої дівчини (*невісти*) і символічна реінкарнація поета в образ коханця — стандартний для романтизму стилістичний прийом, поширений у текстових практиках інших українських романтиків: *Припав-єсь серцем матері до груді, / До* ***руської землі, коханки*** (Устиянович, 419).

Називання української землі *руською* цілком традиційне для дискурсивного стандарту доби романтизму. Як свідчать російські історіографічні джерела кінця XVIII — початку XIX ст., загальноприйнятою була так звана «російсько-руська» номінативна ідентифікація етнічних територій України [Кравченко 1995: 5]. Українські землі відповідно до їх географічного розташування й політико-адміністративного статусу мали варіативні й неустатковані синхронною історіографією номінації: Мала Русь (Малоросія), Червона Русь, Чорна Русь (західноукраїнські землі), Нова Русь, Слобожанщина. Особливого поширення набула назва Малоросія, якою позначали споконвічні території проживання українців з найдавніших часів: область обох берегів Дніпра та Середнє Подніпров'я, що говорить про тяглість і «безперервність історичної пам'яті українців, попри всі їх лихоліття» [там само: 9]. Із синонімічним топоніму Малоросія значеням в історіографічних розвідках початку XIX ст. використовувалася й назва Україна. Однак говорити про тотожність цих понять у тогочасній дискурсивній практиці, на думку істориків, немає підстав, оскільки назва *Україна* актуалізувала насамперед відомий ще з попередньої епохи територіальний, краєвий контекст значення: «окраїна», «козацька територія» на відміну від етнічного [Кравченко 1995: 12]. Функцію загальнонаціонального символу Україна починає відігравати лише з 30–40-х років XIX ст., поступово витісняючи назву *Малоросія* з усього наукового й літературного формату. Романтикам належить вагома роль в актуалізації назви *Україна* на позначення всієї території, що історично пов'язувалася з проживанням українського етносу, незалежно від того, до складу якої державної структури входила та чи інша частина українських земель. Врешті, це формувало спільну національну свідомість українців щодо ідентифікації етнічно маркованих земель як єдиного національного простору.

Художній стереотип ідилічної України наявний і в поетичному контексті О. Афанасьєва-Чужбинського, який створює образ-рецепцію – враження від України солдата-чужинця: *Прощай,* ***весела сторона****! / Я б не покинув* ***України****: / Твоя* ***пахучая весна****, / Твої* ***квітчастії долини****, / Твої* ***веселі небеса****, / Твої* ***луги****, твої* ***ліса****, / Твої* ***густі червоні лози****, / Під темний вечір* ***соловей*** *— / Усе* ***краса****!* (Афанасьєв-Чужбинський, 225). Емоційний вплив текстового фрагмента на читача підсилює застосоване автором явище ампліфікації (нагромадження однотипних вербальних моделей для досягнення більшого емоційного ефекту) з динамічним розгортанням композиційно структурованих явищ-асоціацій: *весна — весняне цвітіння — весняне небо — весняна природа — весняний спів солов'я — краса* як емоційне резюме. Функцію ключових психоемоційних маркерів поданої образної моделі виконують епітетні характеристики *весела, пахучая, квітчастії, густі,* у семантиці яких вже закладена однозначно схвальна емотивно-оцінна характеристика (епітети-ідентифікатори), та етноконотований (у межах української рецепції) фауноним *соловей*, що й впливає на формування стійкого позитивного стереотипу образу України. Свідомість читача фіксує вербальні коди *весела сторона, пахучая весна, квітчастії долини, веселі небеса, густі червоні лози, соловей,* які об'єктивують конкретно-чуттєве сприймання України на рівні всіх можливих рецепторів — емоційного (*весела, веселі*), одоративного (*пахуча*), візуального (*квітчастії, густі червоні*), фонічного (*соловей* (співв)).

Емоційно тотожний словесний образок репрезентує М. Шашкевич: *...В своїй* ***рідній Україні****... / Там-то* ***світить сонце ясно****, / Там-то* ***цвітуть цвіти красно,*** */ В степах* ***буйні вітри віють І травоньки зеленіють****, /* ***Небо чисте*** *— все погода / І* ***чистенька в Дніпрі вода*** (Шашкевич, 352). Стилістична ідентичність уривків виявляється в ампліфікації словесно-образних аналогій, які набули ознак традиційних поетичних кліше (більшість із них репродукована із фольклорного контексту): *світить сонце ясно, цвітуть цвіти красно; буйні вітри віють; травоньки зеленіють* тощо. Послідовність розгортання сюжетної ситуації також подібна — від зачину (*світить сонце*) до резюме (*чистенька вода*). Емотивно-оцінна тональність (позитивна) словесних моделей-фрагментів, що структурують комплексний образ України, зумовлена семантично (денотативні властивості об'єктів *сонце, цвіти, вітри, небо, вода* вмотивовують позитивну рецепцію), граматично (деривацій ні форми пестливості: *травоньки, чистенька*), стилістично (епітетні характеристики *ясне, красні, чисте*; дієслівні характеристики *світить, цвітуть, віють, зеленіють*; звукова паронімія *цвітуть цвіти, віють вітри*). Така комплексна вербальна репрезентація образу, продукована романтиками в площину художньо-мовної картини світу українців, формувала

естетичний (ідеальний) імідж України, що було стратегічно важливим в умовах тогочасного виборювання Україною своїх національних пріоритетів у всіх сферах суспільного, культурного й духовного життя Європи.

Український романтизм репрезентує й іншу Україну — образ знедоленої, скривдженої дітьми матері (неньки), реанімований із полемічних трактатів Івана Вишенського, у яких Україна уособлювала православну церкву. Тема зради дітей-українців своїй вірі (православній) трансформувалася в романтичному дискурсі в тему зради національним ідеалам свободи, волі, незалежності, зречення рідної мови. Носієм національної ідеї виступає народ, який у складних історичних та суспільно-політичних умовах виборює право на територіальну незалежність та національну самоідентичність. Однак акценти щодо участі народу в процесі національного становлення розставлені в романтичному дискурсі відповідно до інтенціональних засад романтизму, який актуалізував героїку минулого як пафос історичного поступу нації і піддав скепсису тогочасну байдужість українського суспільства до свого національного самовизначення. Для посилення емоційного впливу на етнореципієнтів (українців) та активізацію їх суспільно-громадянської позиції, романтиками твориться образ України — старої матері, яка розгублено реагує на пасивність нинішніх дітей-українців: ***Ненька, ненька*** *старесенька,* ***рідна Україна****,— / І до мене промовляла, мов до свого сина!/* ***Веселенько, жалібненько, сміється, ридає,*** */ А серденько до матінки так і припадає* (Костомаров, 139). Розуміння психоемоційних особливостей української натури (вразливість, чутливість, сентиментальність) провокує автора поданого фрагмента (М. Костомаров) нагнітатати емотивний фон контексту за рахунок антитетичних мовних одиниць з актуалізованою формально (граматичні форми пестливості — *веселенько, жалібненько*) і семантично (експресивний потенціал слів *сміється, ридає*) прагматикою (вплив на патріотичні почуття). Така стилістична методика, традиційна для українського художнього тексту, витоками сягає в мовно-комунікативні стереотипи уснопоетичної й розмовної практики, вироблені специфікою етнопсихоментального реагування українців на явища об'єктивної дійсності.

Протилежною (позитивно-схвальною) емотивно-оцінною заданістю позначена інша контекстна ситуація, у якій актуалізовано героїку минулого на противагу пасивній сучасності (формат синхронії): *Наша* ***неня, стара Україна****, / На поругу чужим, / На надію своїм / Згодувала гулливого сина. / Він списа не скидав, / Білих рук не складав, / Як пускався орлом по Дунаю* (Щоголів, 322). Концептуально-мовний образ *України — нені*, започаткований романтиками, органічно спроектувався на зріз ментальної візії України етнореципієнтами, маніфестуючи

цю вербальну домінанту — знедоленої, старої, скривдженої України — у художніх практиках подальшого літературного досвіду й виявивши при цьому прецедент психоемоційної константності й художньої статичності створеної лінгвомоделі.

Опозиційність категорій *минуле — сучасне* виявляє оцінні модуси у відповідних аксіологічних корелятах: *минуле* — схвальне, позитивне; *сучасне* — несхвальне, негативне. Ця ідейна настанова знаходить підтвердження в контексті, який, власне й реалізує авторські інтеції, формуючи емоційно-оцінний канон опозиції *минуле — сучасне* в ментальній пам'яті етнореципієнта: *Спить Вкраїна та* ***руїни / Нові*** *щодень лічить, / Гине слава... та й ту славу / Усяке калічить. / Не вернеться дідівщина... / Нехай не вертається — / За що ж з неї* ***старовини / Святої*** *знущаються?* (Костомаров, 198). Антитетика протиставних понять вербалізується в поданому контексті значеннєвою опозицією словесних образів *руїни нові — старовина святая*, де емоційно-смислові навантаження образних моделей розподілені в такий спосіб: перша модель деструктивно конотована під впливом семантичних (денотативних, сигніфікативних, емотивно-оцінних) домінант іменника *руїни* («розвалини», «повний розвал, розорення, занепад чого-небудь» [ТСУМ 2004: 728]); друга модель конотована позитивно за рахунок емотивно-оцінних характеристик прикметника *святая* («та, що позначена святістю»). Зазначена смислова диспозиція закріпилася в цих образних стандартах, які активно використовувалися не лише романтиками, а й у подальших художніх практиках. При цьому слово *руїна* увійшло до структури образного ядра концепту «Україна» (у межах романтичного контексту), виконуючи функцію базисного смислового та емотивно-оцінного маркера моделі: *Спи ж у льоху, в привітиці, /* ***Велика руїно****, / Спи,* ***небого сердешная, / Мати Україно!*** (Костомаров, 198).

Образ знедоленої України виявився продуктивним так само, як і образ ідилічної України, але більше в локусі східноукраїнського художнього мовомислення (творчість харківських романтиків), формуючи ментальні й вербальні стереотипи художньої репрезентації України. Негативна емотивно-оцінна рецепція загального образу України, закладена в лінгвопоетиці романтичного макротексту, вступає в опозицію із однозначно схвальною, позитивною рецепцією, що вибудовує дві різновекторні образні моделі, однаковою мірою адаптовані в художній свідомості українського реципієнта, який органічно сприйняв їх еталонність. Така схильність до пріоритетності крайніх точок опозиції, зосередженість на контрастах при сприйманні об'єкта властива українській ментальності, тому в романтичному контексті органічно співіснують дві версії смислового й емотивно-оцінного навантаження образу України – позитивна й негативна, об'єктивовані відповідним

лексичним оформленням, що зумовлює семантичний і прагматичний потенціал образу.

Так, ключовими у створенні позитивної рецептивної рефлексії щодо образу України є слова: *друзі, кінь, свобода, слава, сокіл, степ, пісенька, рідна, радість, родина* та ін., що частотно продукуються у вузькому контексті: *Згине панство лукавоє, / Воскресне* ***свобода****!... /* ***Слава*** *тобі,* ***Україно****!* (Костомаров, 201); *Отоді-то була* ***радість*** */* ***Нашій Україні****, / Отоді-то пішла* ***слава*** */ На усі чужини* (Костомаров, 213); *На* ***Вкраїні буйнесенькій*** */ Мої* ***други милесенькі****.../ Ах,* ***найліпше*** *при* ***родині*** */* ***В своїй рідній Україні*** (Шашкевич, 352); *Ходім,* ***коню****, на* ***Українноньку*** */* ***Степами блукати*** (Шашкевич, 351); *Коли з* ***України*** *руська* ***пісенька*** */ Так* ***мило-солодко*** *вколо серця* ***в'ється*** (Шашкевич, 361); *Коли ймеш кидати / Чужую чужину, /* ***Соколом вертати*** */ В рідну Україну* (Головацький, 410). Позитивно конотують поетичний контекст демінутивні форми *Вкраїнонька, Українонька, буйнесенький, милесенькі*. Натомість вживлення негативно конотованих дієслівних та атрибутивних характеристик образу України, а також слів — асоціатів лиха, біди (*домовини, кайдани, москаль, орди, татарва* та ін.) інтенціонально спрямоване на формування інших емоційних вражень читача: *Було колись: / Хмельницький з козаками /* ***Бездольную Вкраїну*** *визволяв* (Костомаров, 146); *І вдень і вніч /* ***Вкраїна*** *наша* ***плачеть*** (Костомаров, 146); ***Зажурилась Україна****, / Що* ***недобра їй година:*** */ Наступають* ***орди ханські****, / Палять села християнські* (Костомаров, 206); *І вставали* ***з домовини*** */* ***Закуті в кайдани*** */ Вірні діти* ***України:*** */ Козаки й гетьмани* (Афанасьєв-Чужбинський, 227); *Як у Глухові з гетьманом / Рада положила, / Щоб* ***сердешная Украйна / Москалю служила*** (Корсун, 314) — негативна, несхвальна рецепція.

У цьому випадку спостерігаємо динаміку вербальних кодів національної картини світу, виявлену в кореляції «традиційних мовних форм картини світу із набутими в процесі цивілізаційного розвитку новими поняттєвими маркерами, що також визначаються в наступні періоди розвитку мови як її ментальні характеристики» [Шевченко 2001: 193]. Так, традиційними мовними формами, репродукованими з фольклорного контексту в романтичний, є моделі *сонце ясне, степи (поля, луги) широкі, степи розгульні, буйні вітри, чиста вода, чисте небо, цвіти красні, густі лози*. Л. Шевченко генетично пов'язує ці форми ментального з дохристиянським мовомисленням, яке сформувало вербалізовану етносимволіку, що «понятійно об'єднує номінації на позначення явищ об'єктивного світу», на основі чого й «вибудовується найдавніший шар народнопоетичної фразеології, ідіоматичність і відтворюваність якої є маркерами часової віднесеності й традиційності» [Шевченко 2001: 195]. Еволюція цих форм ментального найчастіше відбувається в напрямку необмеженого розширення семантичної сполучуваності

компонентів образного комплексу у форматі літературної практики. У романтичному контексті наявні зразки індивідуальних авторських моделей, які виходять за межі усталеної образності за рахунок творення оказіональних деривaційних компонентів й оновлення лексико-семантичних комплексів: *берега оксамитові, весна пахучая, долини квітчастії, небеса веселі, ріки сереброструнні* та ін., що збагачує національну мовну картину й закріплює образні моделі в художньому текстопросторі.

Особливості соціально-політичної історії народу (екстралінгвальний чинник), вербально закодовані у форматі романтичного дискурсу, втілилися в нових смислових та емотивно-оцінних кодах, семантично корельованих із поняттям Україна: *мати Україна; велика руїна; зажурилась Україна; блукати Українонькою; вірні діти України; слава Україні* тощо. При цьому спектр атрибутивних характеристик денотата (Україна) різноаспектно реалізує художньо-естетичну програму творення словесного образу України, зумовлену відповідною авторською інтенцією: Україна — *рідна, буйнесенька, бездольна, сердешна, козацька* тощо. Усі атрибутивні параметри образу України семантично й прагматично прозорі, що зумовлено здебільшого лексично, потенціалом семантичної структури слів – компонентів образної моделі (*бездольна, сердешна* — мотив співчуття; *рідна* — мотив схвального сприймання); а також традиційними для української мовної картини деривaційними маркерами (форми пестливості з однозначним натяком на позитивну рецепцію: *буйнесенька, веселенька, милесенька, ріднесенька* Україна). Важливим мотиватором аксіологічного модусу словесного образу є апперцептивно кодовані слова (титульні, знакові), які в межах етноконтексту визначають рецептивний потенціал образу. У форматі іншої мовної картини ці слова можуть бути нейтрально конотовані, оскільки не несуть інформації аперцептивного досвіду. Титульним в українській МКС є слово *козак* і похідні від нього *козацький, козаччина, козацтво, по-козацьки, козакувати* тощо. Образ *козацька Україна* формує комплекс асоціатів, пов'язаних із героїкою минулого України, її славою, історичною роллю, через що сприймається як високий, ідеальний, схвальний.

Оцінно-атрибутивні структури — індикатори слова-образу Україна, започатковані в романтичному контексті, активно впроваджувалися в подальшій поетичній практиці (частотність і контекстна продуктивність слововживання), що зумовило набуття ними статусу мовних форм ментального, які в межах діахронії виявилися стійкими еталонними маркерами України. Це вплинуло на становлення відповідних концептуальних засад сприймання України або як знедоленої, безталанної страдниці, або як художньо естетизованого, емоційно

забарвленого образу) етнореципієнтами, свідомість яких тривалий час формувалася художньо-словесною практикою з виробленими стереотипами й образними кліше (вербальні форми ментального, екстрапольовані в етнокультурну пам'ять). Пріоритетними в реєстрі усталених атрибуцій поняття Україна виявилися моделі з негативною конотованістю, що генетично вийшли з лексико-семантичних (смислових й емотивно-оцінних) параметрів творення ментального образу України поетами-романтиками: Україна — *байдужа, безсила, безталанна, бідна, безборонна, зажурена, зболена, злиденна, знесилена, знічена, зранена, мертва, многостраждальна, невільна, нещасна, полонена, розіп'ята, розхристана, сердешна, скута, стоптана, страдницька, стражденна, страшна, сумна, убога, ув'язнена, уярмлена, чорна, чужа, шинкарська* [СЕУМ 1998: 369].

Протилежно конотованими є оцінно-атрибутивні моделі художньо естетизованої України, дискурсивно опрацьовані національним літературним форматом, що також започаткувалося в добу романтизму: Україна – *багата, бажана, благодайна, велика, весняна, вишнева, гарна, добра, звабліва, квітуча, кохана, красна, люба, медова, мила, пишна, прекрасна, рідна, родюча, розкішна, славна, степова, співуча, широка, щаслива, щедра, щира, ясна* [СЕУМ 1998: 369]. Це свідчить про те, що значимі, еволюційно змінні в історичному й психологічному часі вербалізовані символи й образи завдяки функції в тексті здатні «пам'ятати» знакові для нації етнокультурні концепти [Шевченко 2001: 297] й актуалізувати їх образну модель у ментальній пам'яті реципієнта відповідно до тих психоемоційних та художньо-естетичних установок, які визначають специфіку концептуальної і мовної картин світу етносу.

Враховуючи історичні, геополітичні й комунікативно-інформаційні умови існування України в добу романтизму, найменш відкритим для тогочасного реципієнта (етнічного і загалом слов'янського) був факт територіальної локалізації й конкретизації географічних об'єктів, які становили простір України як історичної території. Романтики, втілюючи художньо-естетичні параметри національної ідеї в контексті поезії, оптимально актуалізували мовну презентацію географічно-територіальних реалій України як чинник формування національного просторового мислення українців, а також із метою референції України в європейській свідомості як землі, що має історично здобуті й закріплені території, які внаслідок певних політичних ситуацій не консолідовані у форматі однієї країни (держави), а є частинами різних імперій. Така інтенціональна установка втілилася введенням у макротекст романтичної поезії шару топонімічної лексики на позначення географічно-територіальних об'єктів питомо українського простору.

Як відомо, в основу семантичної структури топоніма покладено комплекс сем, які репрезентують різнорівневі характеристики реалії — денотативні (статус об'єкта, його просторові параметри); національні (приналежність до геопростору конкретної країни); історичні, політичні. Через це важливою функцією топоніма як мовного знака є індивідуалізація та геополітична чи історична ідентифікація об'єкта номінації.

Уведення топоніма в художній контекст розширює його суто мовне (номінативно-диференційне, ідентифікаційне, дейктичне) навантаження, додаючи характеристичне, темпоральне, локальне, ідеологічне, культурно-історичне, емотивно-оцінне, соціально-оцінне (О. Фонякова), естетичне, алюзивне, символічне, експресивне (В. Калінкін) навантаження. Саме художній контекст уможливлює таку поліфункціональність топоніма, оскільки максимально реалізує потенціал семантичної структури оніма, специфіка якої визначається такими позиціями: відповідність змістовій та інформативній внутрішній сутності поіменованого; «віртуальність» його як компонента «віртуальної» реальності художнього тексту; контекстуальна конотативність оніма; фоносимволічний аспект семантики, зокрема в поетичному тексті [Хлистун 2006: 3].

Художня репрезентація романтиками українського топонімічного корпусу позначена широкоформатністю референції об'єктів — назв географічних реалій України, що втілилося в якісно-кількісній парадигмі топонімів різної денотативної генези, які в межах поетичного макротексту диференціюються за такими семантичними типами: хороніми, гідроніми, ойконіми, ороніми. Масштабність топонімічного моделювання просторової картини України зумовлена фактом її природної універсальності, яка виявляється в різноманітності ландшафтних форм, географічних об'єктів тощо. Пріоритетною ж для романтиків була ідея створення загального (комплексного) образу України, що спирався на ключовий вербальний код *Україна* й охоплював у своєму інформативно-змістовому полі всі наявні топонімічні моделі (базові й периферійні в концептуальній картині світу етнореципієнта), які можна розглядати як етноконотовані онімні коди. Тому важливим у реалізації цих інтенціональних засад є продукування в поетичному тексті хороніма *Україна* й тих топонімічних одиниць, які беруть участь у творенні так званого прецедентного феномену — компонента знань, позначення і зміст якого добре відомі представникам певної етнокультурної спільноти, актуального і використаного в когнітивному й комунікативному плані. «Знаки прецедентного феномену характеризуються значним інформаційним обсягом, вони подібні до символів» [Селіванова 2006: 492].

В українській мовній картині світу одним із таких знаків (етноконотованим онімним кодом) є гідронім *Дніпро*, який у межах апперцептивного досвіду українців служить ядром асоціативно-образного (символічного) комплексу, пов'язаного: а) з героїкою минулого, козацтвом, виборюванням національної визначеності: *Дніпро — Запорозька* (за порогами Дніпра) *Січ* як оплот національно-визвольного руху — *козаки-запорожці (січовики)* як національні герої – *священна боротьба* за національні пріоритети України — *Дніпро* як символ козацької слави України; б) з величчю, нездоланністю України: *Дніпро* — головна ріка України – широка, повноводна; *неупокорена ріка—символ* нездоланної *України;* в) з волею: *Дніпро — велика* ріка — велика вода як *неосяжний простір* – простір як атрибут *волі — Дніпро* як символ *волі* (у межах національної картини світу).

Така інтерпретаційна парадигма символічних тлумачень гідроніма Дніпро зумовлена набутим історичним досвідом народу щодо поданого об'єкта, його значимістю в межах історичного часопростору, а також його фізичними характеристиками як природної реалії (широта, повноводість, глибина, краса ландшафтного супроводу), які зумовили безліч асоціативно-образних моделей із відповідним (позитивним) емотивно-оцінним кодом. У контексті української художньої практики слово *Дніпро* набуло ознак етносимволу, перетворившись на певний «нервовий вузол», дотик до якого «будить у нас ряди певних образів, в одного більше, у другого менше, у міру нашого розвитку, досвіду й здібності множити і поєднувати зумовлені образом асоціації» [Веселовський 1940: 376].

Символічна референція гідроніма Дніпро, закладена в мовній картині народних дум та історичних пісень, активно продукувалася романтиками, формуючи літературну, еталонну для етнореципієнта образну модель Дніпра із відповідним лексичним декором та символічним навантаженням образу: ***Дніпре, прадіду*** *віків* (Боровиковський, 67); *Треба вірненько* ***Дніпрові служити!*** (Боровиковський, 71); *Чи та діброва гомоніла, / Чи* ***козаки*** *з* ***Дніпром*** *розмовляли* (Метлинський, 115); *І* ***Дніпро*** *гомонів як* ***гетьман*** (Метлинський, 122); *Над* ***Дніпром-рікою славним*** */ День і ніч сиділи* (Костомаров, 214); *Де сині води* ***Дніпра-Славутиці*** */* ***Честь Ярославлю*** *гримлять порогами* (Устиянович, 423). Творячи поетичний образ Дніпра, романтики актуалізували в умовах вузького контексту різнорівневі семантичні коди сюжетної ситуації, змістовим ядром яких виступає гідронім *Дніпро*: локальні (*Садилося сонце* ***за синім Дніпром;*** */ Під Києвом ліс є,* ***над самим Дніпром*** (Боровикоський, 52); *Гомоніло, гуло* ***над Дніпром-водою****, / Тупотіло горами й долами* (Метлинський, 116); ***Степ*** *та вітер,* ***море*** *й* ***Дніпр*** (Метлинський, 134); *Повалило якби лихо / Наші замки* ***над Дніпром*** (Падура, 338); *А* ***на Дніпрі*** *на*

порогах плине чайків триста... (Шашкевич, 344)); темпоральні (***Дніпр** з крутими берегами / **Ніччю** дуже **розігравсь*** (Боровикоський, 67)); віртуальні (*Як **Дніпро** наш **буде** синє **море пити** / Та **буде хвилю назуспять котити*** (Боровиковський, 71)). Виступаючи в поетичному контексті знаком прецедентного феномена, отже, титульним словом у межах етномовної картини світу, етноконотований гідронім Дніпро активізує аперцептивне тло сприймання словесного комплексу, позначене позитивними емотивно-оцінними конотаціями, що у свою чергу зумовлює формування стійкого емотивного еталону слова-образу *Дніпро* (площина етнорецепції).

Поетонім *Дніпро* стає ядром метафоричних моделей, утворених шляхом персоніфікації денотата, який набуває ознак суб'єкта дії (антропоморфізація, зооморфізація), що характерне для давнього, міфологічного мислення українців з їх язичницьким сприйманням довкілля: ***Дніпре**... **Розкажи** мені дідів / Казку добристей високих; / **Розгласи** в далекий край / Славу давнюю Украйни* (Боровикоський, 68); *Старий **Дніпр шумів, гомонів*** (Метлинський, 121); ***Дніпр клекоче, стогне, плаче** / Й гриву сивую **трясе**; / Він **реве** й на камінь **скаче**, / Камінь **рве, гризе, несе*** (Метлинський, 134); *І старий **Дніпр** в чварах-чварах / **Встане** й **озоветься*** (Метлинський, 134); *І бачся: **Дніпро** спесивий / **Спину гне** з-задля човнів* (Метлинський, 137); *Там, де у лісі скеля крутая, / **Дніпр** через скелю **реве** і **бурхає**, / **Рветься** і **дметься**, **клекоче** й **гуде**, / І вітер пожовклії листя несе* (Костомаров, 159). Подібні метафоричні моделі виконують у тексті різнопланові функції: емоційно-експресивну (утворюють потрібний емоційний стан, формують психологічну домінанту контексту); сюжетно-ситуативну (фіксують чи прогнозують дію); інтенціонально-алегоричну тощо. Реєстр атрибутивних характеристик поетоніма Дніпро здебільшого актуалізує стереотипні, традиційні епітети *старий, сивий, синій*, у яких експресивна конотація знівельована за рахунок семантичної шаблонності й стійкої зрощеності із денотатом; натомість експресивна домінанта наявна в оригінальній атрибутивній моделі *Дніпро спесивий*, що зумовлене нестандартним поєднанням лексичних компонентів словесного образу й закладеній у семантичній структурі слова *спесивий* експресивної компоненти, яка й вмотивовує задану емотивну тональність контексту.

Така інтенціонально-рецептивна установка романтиків на досягнення емотивно-експресивного ефекту зумовлювалась естетичною програмою романтизму як художнього напряму, що акцентував площину саме конкретно-чуттєвого досвіду людини в сприйманні об'єктів реального й мистецького світу. Тому актуалізація в мікро- і макротексті емоційно-експресивної домінанти була важливим засобом формування потрібних свідомісних, чуттєвих і образних рефлексій читача, адже

від того, «наскільки текст емотивний, залежить виникнення відповідних реакцій у адресата, формування особливого емоційного стану, за наявністю якого максимально реалізується комунікативна стратегія автора і, врешті-решт досягається перлокутивний ефект» [Зайцева 2006: 137]. Для створення емотивності тексту й використовуються специфічні емотивно-експресивні вербальні засоби, організовані у відповідний спосіб, наприклад, метафори із актуалізованими дієслівним експресемами: *Дніпр* ***клекоче, стогне, плаче, реве, рветься, дметься, бурхає, гуде;*** експресивні атрибутивні характеристики денотата: *Дніпро* ***спесивий*** тощо.

Статус етноконотованих онімних кодів набули в романтичному макротексті гідроніми *Буг, Ворскла, Дністр (Дністер, Дністро), Донець, Дунай, Оскол, Прут, Псьол, Самара, Сула, Сян,* які формують модель національного гідропростору України, розширюють інформативний базис реципієнта щодо її геолокалізації і закладають підвалини апперцептивного досвіду художньо-текстової рецепції об'єктів-денотатів у межах етнокультурної та історичної свідомості (функція топонімів-конкретизаторів художнього часопростору України). Основним інтенціонально-змістовим мотиватором уведення в поетичний контекст цих гідронімів виступає їхній зв'язок із національною історією, із тими подіями, що становлять героїку минулого. Ця екстралінгвальна мотивація зумовлює лексичний і конотативний супровід вербальної репрезентації поданих поетонімів у вузькому контексті.

Ілюстративно переконливо це міркування підтверджується вербальним, лексико-стилістичним супроводом гідронімів у контексті. Наприклад, **Дунай***: То* ***турок****, то* ***нехрист*** *з-за моря* ***летить*** */ І коней в* ***Дунаї*** *купає* (Боровиковський, 58); *Під* ***турка****, мій* ***коню,****— і время не гай,— / Неси, де* ***глибокий*** *розлився* ***Дунай*** */.../ Неси мене, коню, за* ***бистрий Дунай*** (Боровиковський, 58); *Найдуть ворога на мене* ***чорні хмари****,— / Литимете* ***кров на чужім краю****! / Мене вже* ***ховати*** *кластимуть на мари,— / Спатиме* ***на тихім Дунаї*** (Метлинський, 116); *Там* ***Нечаю*** *при* ***Дунаю*** */ «Гурраг!» — гукне* ***Січ*** (Падура, 332); **Дністр**: *Покрай* ***Дністра****, край* ***бистрого*** */* ***Ясний сокіл*** *там жене — /* ***Ярополка київського*** */ Скоропадний* ***кінь несе*** (Шашкевич, 345); *Радость, радость,* ***галичане****: /* ***Не загостить*** *більше* ***враг****! / Шуми* ***Дністре****, шуми, Сяне, / Не прискаче вовком* ***лях****!* (Шашкевич, 346); *Шумів колись-то* ***Дністер-Славотиця****, /* ***Славою*** *наші* гримотіли гори (Корсун, 316); *Ой плила там* ***кровця*** *тепла / Не з єдного краю, / Лиш найбільше зсіклась,* ***скрепла*** */ З-над* ***Дністра, Дунаю*** (Устиянович, 427)*; Не з єдного там* ***Дунаю*** */ Поламана* ***зброя****, / Лиш душечки з* ***Дністра*** *краю /* ***Шукають покоя*** (Устиянович, 428); *І чим* ***Дністр*** *волни* ***грізніше спинає****, / Тим* ***козак*** *миліше по водах гуляє* (Устиянович, 435).

Майже у всій текстовій парадигмі романтичної поезії очевидним є превалювання традиційних тропеїстичних моделей у словесному відтворенні художньої ситуації: атрибутивні характеристики ріки — *бистрий, глибокий, тихий* ***Дунай/Дністр***; народнопоетичні формули *чорні хмари, чужий край, ясний сокіл* тощо. Це в у певний спосіб нейтралізує авторську художньо-естетичну рефлексію. Уведення ж у контекст етнотопонімів і слів, що ідентифікують їх хронотопні параметри (наприклад: ***Дунай*** *— турок; Нечай; Січ;* ***Дністр*** *— Ярополк; галичани;* ***Сян*** *— лях; козак*), а також індивідуальних словесно-образних моделей (*гримотіли гори; грізніше спинає*) увиразнюють, конкретизують авторську інтенцію, формують апперцептивний досвід сприймання відповідного етноконотованого денотата (топоніма) й закладають підвалини історичної пам'яті етнореципієнта, що було засадничо важливим для романтиків у справі формування національної самосвідомості українців.

Романтики, художньо репрезетуючи національний топос України, надають йому статусу «своє» в текстовій реалізації протиставного тандему *своє — чуже*, при цьому вагому роль в ідентифікації *свого* відіграють саме гідроніми як етнокодовані топонімічні маркери й просторові конкретизатори: *Де широкими гіллями / Ліс над* ***Ворсклою*** *гуде,— / З* ***предка****, з діда хуторами / Незавидний жив козак* (Боровикоський, 54); *Одпустила її з братом.../ Аж на* ***Донець*** *в* ***Святі гори*** */ Помолиться богу* (Петренко, 300); *Минув* ***Донець****, минув* ***Торець*** */ І степ'ю скаче по* ***Самарі*** (Корсун, 307); *Споминайте браття милі, / Славнії часи старі! / Ніби* ***Прута*** *бистрі хвилі, / Плили* ***руські лицарі*** (Шашкевич, 346); *Де* ***Сян, Дністер, Буг*** *реве, / Порогами* ***Дніпр*** *трясе* (Гушалевич, 491). Опозиційно протиставним *своєму* виступає в романтиків гідронім ***Дон***, який є репрезентантом чужого топосу (Росія), що вплинуло на комплекс атрибутивних і конотативних характеристик гідроніма й сформувало відповідне лексичне оточення: *Славні Русі оборонці / Йшли на ворога в світи. / Чи на* ***Дон*** *той* ***каламутний****, чи на Литву, на ятвяг* (Шашкевич, 346); *Буйний вітер з дальніх сторін / Хвилю наганяє, / Понад* ***Доном чорний ворон*** */ Кряче й промовляє* (Боровикоський, 66); *Сім год по сіль у Крим ходив, / А сім год до* ***Дону****,— / А* ***ні долі****, а* ***ні щастя*** */ Ні в людях, ні дома!* (Щоголів, 325). Текстуально гідронім ***Дон*** виконує функцію етноконотованого оніма з семантичною репрезентацією чужого простору (Росія): *Питається море в* ***Дону:*** */ «Відкіль гониш води? / Яку росиш ти сторону / І поїш народи?» /.../ Славні сторони й народи / Рошу й напуваю. /... / Там козаки в* ***царському войську*** */ Маком розцвітають* (Боровиковський, 67).

Поетизуючи лексичний корпус української мови, уводячи в контекст художнього тексту різнорівневі за семантичними ознаками слова, представники романтизму виконували важливу функцію розширення

інформаційного простору етнореципієнта, збагачення його мовної картини світу, отже реформували свідомість, конструюючи нову світоглядну й мовну парадигму.

Адаптуючись до умов поетичного контексту, як етнознакова, так і маловідома широкому загалу пропріальна лексика (позначення географічних об'єктів різних територіальних частин України, реалій «малої» батьківщини) набуває нових семантичних і стилістичних можливостей, актуалізуючи в структурі значення образний потенціал і тим самим переходячи в розряд контекстуальних поетизмів: *Далій, на лисій верха прогалині, / Аж при студенім / **Скитця** джерелі* (Могильницький, 484); *...Злучені в єдну, дві **Бистриці** / З **Дністром** синеньким сердечно ся стискають* (Могильницький, 479); *Кому ж не знаний над **Манявки** струєв бовдур, / що сумно в долині стримить* (Могильницький, 479); ***Черемош** гукнув скалами* (Устиянович, 434); *Над річкою над **Опором** / Долина зацвіла, / Біля річки на долині / Самотня могила* (Устиянович, 453) — гідроніми; *На високій **Чорногорі** / Буйні вітри віють, / На зеленій полонині / Сірі вовки виють* (Вагилевич, 371); *Кому ж не знана підгірська країна, / Где понад рівень **Бескид** ся спинає, / Где крута **Клива** і **Попадя** синя / З боків норами дві річки спускає?* (Могильницький, 478); *Над могилов **Бескид гордий** / Недвижимо чає* (Устиянович, 453); *Кому ж не знана **Маняви** долина?* (Могильницький, 479); ***Верховино**, світку ти наш! / Гей, як у тебе так мило!* (Устиянович, 434); *Ей що ми там **Поділля** край! / Нам полонина **Поділля*** (Устиянович, 434) — хороніми; ***Слов'янськ, Слов'янськ**! / Як гарно ти /.../ Розкинув пишнії садки, / Квіти пахучі по долині / І так красуєшся собі!* (Петренко, 290); *Як тодишній **Галич**, великий, багатий... / Вбирався в красні, золотії шати* (Могильницький, 485) — ойконіми.

Ідея презентації романтиками національного топосу спиралася на маніфестацію історичного досвіду України у виборюванні прав національної самовизначеності, тому найбільшої поетизації зазнали етноконотовані ойконіми — назви знакових в історичному вимірі українських міст: *Ахтирка, Батурин, Бендери, Біла Церква, Володимир-Волинський, Галич, Глухів, Київ, Корсунь, Львів, Новгород-Сіверський, Переяслав, Перемишль, Полтава, Слов'янськ, Тясмін, Умань (Гумань), Чернігів, Чигирин.* Основний інтенціональний мотив уведення до контексту цих онімів пов'язаний із темою козацтва та козацького визвольного руху, тому реєстр ойконімів здебільшого містить ті номени, які мають у семантичний структурі історично марковану периферійну сему й сигналізують про належність відповідного референта до анналів історичного досвіду нації (ця інтенція підтверджується й близьким контекстом): *Задзвонили в **Батурині** у великий дзвін: / Прощається* з ***Богданом** ввесь **гетьманський двір*** (Боровиковський, 56); *Ступай,*

ступай, ворон коню, бистрими ногами, / Недалеко ***Біла Церква****, йдуть* ***ляхи*** *за нами /.../ У* ***Гумані*** *дзвонять дзвони і мир б'є поклони: / Надлетіли з чужих сторін чорнії ворони. / Збиралися* ***козаченьки****, радитися стали* (Шашкевич, 344); *Як гетьман* ***Хмельницький*** *кіньми навернув / — Та й* ***Львів*** *ся здвигнув; / Як гетьман* ***Хмельницький*** *шаблею звив — / Та й* ***Львів*** *ся поклонив* (Шашкевич, 345); *Як у* ***Глухові*** *з* ***гетьманом*** */ Рада положила, / Щоб сердешная* ***Украйна*** */* ***Москалю*** *служила* (Корсун, 314). Як бачимо, кожен вузький контекст містить сигнальні сюжетно-змістові маркери, які конкретизують часопросторовий континуум ситуації й тексту в цілому: наприклад, антропоніми *Богдан, Хмельницький*, апелятиви *ляхи, козаченьки, гетьман, москаль* натякають на мотив (історичний, темпоральний, локальний) актуалізації відповідного ойконіма в текстовому фрагменті.

Говорячи про часопросторовий континуум дискурсивної презентації інтенціональних (художньо-естетичних) засад українського романтизму й виходячи із постулювання М. Бахтіним дефініції терміна «хронотоп» як «формально-змістової категорії літератури», якій властиві ознаки «злиття просторових і часових прикмет в осмисленій і конкретній єдності» [Бахтин 1975: 235), розглядаємо реалізацію національної ідеї поетами-романтиками в синкретичному зв'язку етнонотованих просторових і темпоральних домінант, вербалізованих у тексті відповідним лексичним корпусом. Поняття національної ідентифікації спирається у своєму змісті на акталізацію не лише генетичної, а й історичної пам'яті, яка реєструє події минулого, пов'язані із становленням етносу як нації. Тому важливим чинником формуваня національної свідомості і самосвідомості є вкорінення в інформаційні лакуни пам'яті етнореципієнта фактичного матеріалу щодо історичної еволюції його нації. Розуміючи це, поети-романтики активно продукували сюжети з історичного минулого Русі-України, маніфестуючи своє розуміння її еволюційного поступу на теренах часу й простору, виводячи етногенетику українців зі слов'янських джерел Київської Русі.

Декларація цих засад відповідно втілена в поетичному макротексті на рівні змістовому (сюжети про часи давнього слов'янства) та мовному (продукування лексики (оніми та апелятиви) із відповідною темпорально-локальною семантикою). Так, М. Устиянович, презентуючи поетичну варіацію своїх історико-еволюційних візій щодо етногенезу українців та їх історичної ролі в європейському часопросторі (на противагу іншим тогочасним версіям), максимально наповнює мікротекст мовними формулами-координаторами, які покликані транслювати подану інформацію з установкою на формування апперцептивного досвіду етнореципієнта в межах концептуальної й мовної картин світу:

*Від керниць **Сяну** до берегів **Дону**,*
На землі красній, багатій, широкій,
*Де **Дністр**, красуясь з **Даниїла трону**,*
Тихо, велично снує нурт глибокий,
*Де сині води **Дніпра-Славутиці***
*Честь **Ярославлю** гримлять порогами,*
*Там живе **нарід всеславной столиці,***
Нарід, що древле тряс підвалинами
***Царгорода,** що грудьми своїми*
***Розбивав** кріпко тучу **татарина**,*
***Спасав Європу** від вражого сина*
Кервою серця – сини дорогими.

(Устиянович, 423)

Очевидним є те, що автор формує модель різновекторного – часового й просторового — сприймання національної історії в її відповідній інтерпретації, поєднуючи титульні коди різних локально-темпоральних площин, що актуалізують як час, так і простір у межах національного формату: *Ярославль* (Ярослав Мудрий) — Київська Русь; *Даниїла трон* (місто Галич) — столиця Галицько-Волинського князівства (доба Данила Галицького); *Царгород* (Константинополь), *татарин* — татаро-монгольські навали; *Дніпр, Дніст*р — ріки України — локус вузького контексту (поданий фрагмент); *Ростислав, Львівград, Галич, Полтава* (межі всього твору).

Реалізацію цієї авторської інтенції знаходимо і в текстах М. Костомарова, зокрема у творі «Співець Митуса» (Костомаров, 217–219), у якому поетично відтворено сюжет з Іпатіївського літопису про співця Митусу, що не схотів служити князю Данилу, восхваляючи його доблесті під час князівських міжусобиць за землі (боротьба чернігівського князя Михайла з Данилом Галицьким за його володіння). Текст завантажений історично маркованою та експресивно конотованою лексикою, яка реалізує програму закладання національної історичної пам'яті й виконує прагматичну функцію щодо формування аскіологічного вектору рецепції відомого історичного сюжету. Так, історичний хронотоп у тексті репрезентують етнотитульні коди *Дажбожий внук, князь Ростислав, князь Данило, Боян, Володимир-Волинський, Київ, Бескиди; Перемишль, Русь;* етноконотовані апелятиви *татари, угри, ляхи;* історично конотовані апелятиви (історизми, архаїзми) *щит, стріли, усобиці, смута, град, стрільці, князі.* Емотивно-оцінну рецепцію текстової ситуації (несхвальна щодо князівських міжусобиць) формують експресивні моделі з деструктивною конотованістю, що і створює відповідне емотивне тло контексту: *бунтовниче клятий, гадюче сичання –*

дії Митуси в оцінюванні князем Данилом. Негативна рецепція негативного персонажа (несхвалення дій героя) провокує протилежну рецепцію читача (схвалення і підтримка): ***Ріжтесь, кусайтеся, бийтесь, попелом*** */ Русь* ***посипайте,*** */* ***Пийте*** *братернюю* ***кров, умивайтесь сльозами*** *народу* (Костомаров, 218) — дії князів у сприйманні Митуси. Негативна рецепція позитивного персонажа провокує аналогічну рецепцію читача щодо наслідків дій та ситуцій. Як бачимо, романтики брали на себе місію формувати не лише свідомісні, а й емотивно-оцінні еталони рецепції національно знакових подій минулого, створюючи відповідний власним намірам (ілокутивні установки) емотивний формат тексту й розуміючи, що емотивність у поетичному творі — це той аспект, що відіграє інколи вирішальну роль у досягненні потрібних прагматичних цілей, заради яких і створюється текст.

Тема першоджерел (Київська Русь) — спільна для романтиків, оскільки одним із концептуальних завдань свого націєконсолідуючого поступу вони вважали окреслення часопросторових меж українського етногенезу (від давньослов'янських початків) з подальшою маніфестацією національно та історично значимих для українців подій. Такими подіями стали факти захисту рідних земель від татарських навал і виборювання волі українським козацтвом доби Запорізької Січі. Це зумовило частотність уживання ключового слова *Січ* у форматі романтичного макротексту в різних вербальних моделях і формулах. Так, найбільш стандартним є вживання поданого слова в узуальному значенні «військове об'єднання козаків, що дислокувалося на території за порогами Дніпра (Запорозька Січ), а потім частково на Дунаї (Задунайська Січ)» [ВТС СУМ 2005: 1325]: *Де була* ***Січа — жили козаки,*** *— / Ходив я ніччю* (Могильницький, 159); *Запорозькі товариші / Повезли його* ***до Січі.*** */* ***Виховали на славу,*** */ На козацьку одвагу, / Що козаченька такого нема* ***в Січі*** *ні одного* (Костомаров, 207); *Як* ***на Січі*** *запорожці / Старшину* ***судили*** (Корсун, 314); *Виніс* ***гостям Січі*** *син / По-старому сіль і хліб* (Падура, 337); *Бачать і Сірка* ***на валах Січі*** (Падура, 340).

Символічно-образні нашарування семантичної структури слова *Січ* продукують його входження до тропеїстичних комплексів (найчастіше метонімічних) різної смислової та емотивної векторності, вмотивованої семантичними параметрами як самого слова *Січ*, так і конституентами його лексичного оточення: *Мабуть, ти учивсь* ***співати*** */* ***На руїнах Січі*** (Афанасьєв-Чужбинський, 227) — руїни Січі як образ минулої слави (смисловий мотиватор — слово *руїна*); *Його* ***панство — мати Січ.*** */ Списа — скипетр, кінь — престол* (Падура, 329) — мати Січ як образ козаччини, вольниці (смислові мотиватори — слова *панство, кінь* як контекстуальні символи понять свободи, волі, панування); *Іще поки в степ широкий не засяє /* ***Січі сталь*** (Падура, 330) —

Січі сталь як образ битви (мотиватори — слова *степ, сталь*). Здатність слова *Січ* до метонімічного перевтілення зумовила утворення в межах контексту синонімічних рядів з різними семантичними преференціями. Наприклад, у лексичному ряді *Січ, ляхи, Україна* синонімія актуалізує семні характеристики денотатів, уможливлені їх асоціативно-образною рецепцією: Січ — символічний образ козацької слави України (актуальні семи — «козацтво», «слава», «Україна»); ляхи — образ ворогів України (актуальні семи — «ворог», «Польща», «Україна»); Україна — рідна земля, за волю якої боролися козаки-січовики із ляхами (актуальна й інтегруюча сема — «Україна»): *Співа про* ***Січ****, про* ***ляхів****, Співа про* ***Україну*** (Корсун, 313). Емотивно-оцінне тло поданого синонімічного комплексу позитивне, схвальне. Інший ряд контекстуальних синонімів *А в Кримі* ***Січ*** *і* ***пожар*** (Падура, 340) актуалізує семні характеристики денотата Січ, пов'язані з іншим асоціативним полем: Січ — *козацтво — битва — вогонь (пожар) — знищення*. Емотивно-оцінне тло контексту — негативне, несхвальне. У тексті наявні антропоморфізовані метафоричні комплекси із центральним образним об'єктом *Січ*: *Там Нечаю при Дунаю / «Гурраг!» —* ***гуне Січ*** (Падура, 332); *Нім западе мрачна ніч... / Ще* ***уточить юхи Січ*** (Падура, 336), що збагачують образ, роблячи його конкретно-чуттєвим, експресивним, енергетично місткім.

Така вербальна об'єктивація українського географічного та історичного простору вмотивовувалася світоглядними засадами національного романтизму щодо творення в етносвідомості українського читача образу України — єдиної, неподільної, історично сформованої території, на якій мешкає автентичний етнос, що здавна заселяє її простір, має власну історію, героїку, досвід виборювання національних пріоритетів. Топонімічна лексика актуалізує ті концептуальні рівні, які видавалися важливими для формування національної самосвідомості українців, сприяли уможливленню їх національної самоідентифікації і творенню національно маркованої мовної картини світу. Важливим також є інформативно-комунікативний вимір поетичних текстів українського романтизму, що вплинуло на збагачення фонових знань тогочасного етнореципієнта.

3.2.3. *Рідна мова* як словесний образ і поетичний стереотип: лінгвоверсія романтизму

Романтизм як художньо-естетичний феномен став тим світоглядним й інтелектуальним підґрунтям, на якому формувався український націогенез з його цінностями та пріоритетами. Проблема становлення національної самосвідомості українців, опрацьована романтичним дискурсом, потужного науково-теоретичного і художньо-естетичного розв'язання знайшла в актуалізації національномовного питання, яке

в Україні на той час перебувало в стадії фундації. Саме культура і мова ідентифікують етноспільноту з конкретним народом, зберігають його історичну пам'ять, досвід, збагачують та розвивають індивідуальну пам'ять мовців [Мацько 2008: 311]. Провідні інтенціональні засади романтизму спиралися на вироблені народом пріоритети у світоглядних, морально-етичних та художньо-естетичних площинах етнобуття, тож в основу українського лінгвоетногенезу, культурогенезу і націогенезу закладалися глибинні зв'язки української мови з народною культурою в її широкому розумінні. Виразником «духовної енергії» народу (за Гумбольдтом), його ментальної сутності є мова, яка розглядалася романтиками як естетичний еквівалент національного в мистецтві (Гердер, Гумбольдт, Шиллер, Гнєдич, В'яземський): саме завдяки мові народу національне ставало естетичною цінністю, внутрішньо властивою природі художнього мистецтва. В ієрархії критеріїв національної ідентичності доби романтизму, зокрема, І пол. XIX століття, мова посідає чільне місце, «її статус, розвиток і функціональна багатовимірність векторно синонімізуються з національним прогресом, співмірністю з цивілізаційним рухом людства, врешті — самодостатньою здатністю інтелектуального пізнання світу» [Шевченко 2001: 315].

Оскільки літературна творчість є проявом потужної духовно-інтелектуальної діяльності індивіда й колективу, то мова, яка матеріалізує цю духовну інтенцію, також є надбанням і, відповідно, транслятором духовності. Через це акценти щодо духовно-інтелектуальної та функціональної вартості національної мови розставлялись романтиками у вимірі її потенційної здатності виражати людські думки, почуття, пристрасті, отже, творити мовно-концептуальний простір етносу й особистості.

Особливо гостро це питання постало для народів, які зазнавали національної експансії, оскільки проблема утвердження народу як самобутньої етнічної одиниці корелювала з проблемою його мовної ідентифікації. Це повною мірою стосувалося українського етносу, національна самовизначеність якого перебувала в стані суспільно-культурної аморфності на тлі інтенсивної історичної боротьби українців за свої територіально-політичні пріоритети. Власне, український народ мав лінгвоментальний ідентифікаційний код, репрезентований у фольклорних текстах різновекторної природи — від давньої календарно-обрядової лірики до історично-епічних форм (пісні, думи), творених народною мовою, яка й реалізовувала програму втілення й карбування всіх форм етносвідомості (міфологічної, колективної, індивідуальної). Фольклор став вагомим аргументом для усвідомлення функціональної самодостатності української мови, яка «витворена не штучним способом, виникла не на безжиттєвому ґрунті граматики...

Нею можна живописати і величні з'явлення єства, і народні хвилювання» [Метлинський 1939: 20].

Народний спосіб мислення транслюється у вимірі часопростору завдяки естетичній, історичній та емотивній вартості мови, що цілком усвідомлювалося романтиками, які, ідеалізуючи буттєвість української мови, прагнули «відтворити її в писемній або літературній формі, виробити універсальний стандарт фіксації, а також запропонувати світові ідеальні зразки української писемності» [Шевченко 2001: 316]. На той час позиція романтиків щодо соціальної й культурної реанімації української мови була виявленням перспективного мислення й прогресивних поглядів, оскільки, як зазначає Л. Лисиченко, «українська мова, на думку деяких діячів, уважалася здатною виражати лишень архаїчну картину світу, що відбивала світосприйняття неписьменного селянина чи міщанина, у яких і побут, і виробництво були законсервовані протягом століть. Із цього приводу відбуваються дискусії, у процесі яких питання про шляхи інтелектуального розвитку української літературної мови набувають ширшого й глибинного значення: об'єктивно це була дискусія про шляхи інтелектуального розвитку народу: чи йому законсервуватися (як етнічній групі архаїчного типу), чи входити в сучасний світ у всеозброєнні мови, здатної виражати новочасну концептуальну картину світу засобами відповідної мовної картини» [Лисиченко 1998: 131].

Актуалізація романтиками україномовного питання на теренах науково-культурно-духовного життя тогочасного суспільства здійснювалася в різновекторному форматі: а) вивчення фольклорної спадщини як факту мовної репрезентації концептуальної картини світу українців; б) становлення лінгвонаукового дискурсу вивчення мови; в) формування літературних норм української мови; г) вироблення правописних стандартів; ґ) створення лінгвоментального образу української мови засобами поетичного кодування та вживлення його у свідомісні площини етнореципієнта. Остання позиція збігається з напрямками наших досліджень, оскільки реалізація романтичної візії української мови в аспекті національної ідентифікації дістала найбільшого ефекту, виробивши специфіку етноментального сприймання мови як комунікативно-художньої категорії.

Історія будь-якої мови окреслює історію духовних пошуків народу-творця, втілює пережитий ним емпіричний та історичний досвід. Цей досвід може бути різний, відповідно до диференціації шляхів просування етносу в цивілізаційному континуумі. Крім суто функціонально-комунікативних маркерів мови, реалізованих у лексико-граматичних та стилістичних системах, деякі народи виробили асоціативно-образні стереотипи рецепції мови не як знакової системи, а як

певного суб'єкта психоемоційної та оцінної рефлексії, що зумовлене суспільно-історичними, політичними, психологічними факторами та усталеністю етноментальних засад і соціокультурних традицій. Історія української мови втілює у своєму онтогенезі лінію спільних для всіх мов етапів зародження, формування й становлення національної лексико-граматичної системи та специфічну, властиву лише їй лінію набуття національної вартості та функціональної самодостатності. Розбудова національної ідеї романтиками вплинула на обидва вектори подальшого історично-еволюційного розвою української мови, однак більший енергетичний ресурс було покладено на актуалізацію саме останнього, національно та суспільно вартісного її статусу.

При цьому українські романтики по-різному оцінювали перспективність мови в подальшому житті нації, що знайшло відбиття в їхніх наукових та художніх практиках: дехто вважав, що в питомо українського слова немає історичного майбутнього; більш оптимістичною була позиція щодо вивчення мови, її входження в широкий соціальний контекст. Полярність підходів до реалізації програми відродження української мови як національної почасти була зумовлена суб'єктивними факторами: особистісними інтелектуально-світоглядними та психоемоційними характеристиками референтів. Так, А. Метлинський, песиміст за внутрішньою природою, констатував, що «південноруська... мова з дня на день забувається і мовкне, і настане час, коли вона забудеться і замовкне зовсім» [Метлинський 1939: 3–4]. Т. Комаринець у своєму коментарі поданої проблеми зазначає: «Не вникаючи у сутність суспільно-політичної боротьби і не бачачи перспектив для розвитку рідного слова, А. Метлинський не пішов далі скорботних зітхань над руїнами давніх часів і вияву туги за минулою славою. Своїм завданням він вважав зберегти пам'ять про предків, про зникаючі залишки південноруського слова... Він і у творчості своїй концентрував увагу переважно на настроях «національної туги», зневіри і розпачу» [Комаринець 1983: 23].

Іншої позиції дотримувалися ті романтики, хто, як і І. Могильницький, вважали українську мову рівнозначною серед усіх слов'янських мов, яка, хоч і має складну історію становлення й розвитку в іномовному середовищі, все ж виробила самостійні форми і за своїми якостями не поступається жодній з інших слов'янських мов [Могильницький 1910: 23–24]. Тому перспективність розвою української мови вони вбачали в її активній функціональності на теренах науки, літератури, культури, у поповненні її словникового складу, розвитку естетичного потенціалу. Міркування І. Могильницького про розвиток і стан української мови як мови народу і його літератури лягли в основу науково обґрунтованого великим фактичним матеріалом трактату «Відомість

о руском языцi», що, як зазначав О. Маковей, «дав молодому поколінню русинів... першу наукову основу для зрозуміння становища руської мови поміж слов'янськими мовами» [Маковей 1981: 13].

Найбільшого художньо-дискурсивного опрацювання здобула проблема соціального та національного утиску української мови порівняно з мовами імперського простору (російська, польська, німецька) і суголосна цьому настанова на збереження рідного слова, акцентація його значимості у формуванні національного світогляду і свідомості. На загальних лінгвоментальних засадах цей погляд на рідну мову був упроваджений Гердером, виходячи із його лінгвософських візій мови як репрезентанта національного світосприймання. Тема рідного слова відповідно до існуючих поглядів на його часопросторове буття, органічно ввійшла в контекст романтичної поезії, де й відбулося творення словесно-образної домінанти в етноментальній рецепції концепту *рідна мова*, який реалізував свою змістову й конотативну програму в українській лінгвоментальній пам'яті завдяки потужному емотивно-оцінному фону, який утворювався комплексом відповідних лексико-семантичних засобів, закладених у мовну картину романтичного тексту й скерованих на формування потрібних рецептивних рівнів.

Саме в романтичній дискурсивній практиці здійснюється концептуалізація поняття *рідна мова*, що в українській рецепції оформилося в базовий етнокультурний концепт. Вагомою дефініційною ознакою цього концепту для українського ментального простору стала етнічність як невід'ємний складник органічного зв'язку мови з етносом. «З позицій етносу (народу, нації, народності),— зазначає Ф. Бацевич,— рідна мова — це об'єктивна реальність, засіб формування спільної культури, духовної єдності її носіїв, неповторної мовної картини світу, основа процесів соціалізації та етнізації людей, які творять цей етнос» [Бацевич 2009: 54]. Природна мова у вербальній діяльності людини завжди реалізується у вигляді конкретної ідіоетнічної мови, тому вияв ознаки етнічності цілком органічний і характерний для будь-якого лінгвального матеріалу [Полиниченко 2007: 244–245]: українська мова, польська, англійська, німецька тощо. Однак концепт *рідна мова* в поетів-романтиків не ідентифікується як українська, а відтворюється традиційними для того часу номенами: *малороська, руська, південноруська*.

Різні номінації української мови на початку XIX ст. пояснюються тим, що наша мова впродовж свого існування зазнала декілька назв. Ю. Шевельов зазначає, що «найбільш поширеним терміном до середини XVII ст. була назва *руська* мова, яка застосовувалася як до власне української мови, так і до більшої мовної єдності, що охоплювала всіх праслов'ян у межах слов'янських земель. І лише з середини

XIX ст. серед освічених кіл починає функціонувати термін *українська* як назва мови саме українського етносу» [Шевельов 2002: 37]. Через таку термінологічну ситуацію щодо лінгвальної ідентифікації української мови на початку XIX ст. атрибуція *українська* не використовується в мовній картині романтичної поезії. Контекстної поетизації здебільшого зазнала назва *руська мова*, що зумовлене тогочасними «руськими» тенденціями в історіографічному дискурсі історії України. Спільним, уніфікуючим для наявних термінологічних варіантів назви мови українського етносу стало опоетизоване романтиками поняття *рідна мова*, де слово *рідна* вжите в прямому значенні «звичайна мова національності, до якої належить особа» [ТСУМ 2004: 692].

Враховуючи суспільно-політичні та культурно-історичні нюанси щодо соціального статусу української мови на теренах двох імперій, номен *рідна мова* найбільш адекватно репрезентує сенсоутворюючу інтенцію світоглядного сприймання романтиками української мови. При цьому значеннєва структура концепту актуалізує сему «українська», хоч не завжди самі романтики, українці за походженням, були реальними носіями української мови в повсякденному житті й епістолярній практиці. Д. Чижевський, коментуючи специфіку українського культурно-наукового світу, зазначав, що «навіть мова, яка часто може служити критерієм, чи відносити дану особу до тієї чи іншої культури, ...тут не може бути певним мірилом уже через те, що українською мовою майже не писав ніхто з українських мисленників» [Чижевський 2000: 615] і почасти не спілкувалися й письменники. Однак саме завдяки романтикам вербальна модель *рідна мова* була продукована в площини колективної й індивідуальної свідомості українства, опрацьована художнім і науковим дискурсами, що зумовило утворення на підставі номена відповідного концепту зі стійким смисловим і конотативним наповненням, потужними когнітивними ресурсами. Це сприяло формуванню апперцептивного потенціалу концепту *рідна мова* в межах світоглядного простору етнореципієнта.

Концепт *рідна мова* часто виконує функцію заголовного слова (поезії А. Метлинського, А. Могильницького), а заголовок, на думку А. Мойсієнка, як правило, «стає певною тезою, від якої відштовхується реципієнт при сприйнятті й окремих образно-смислових елементів, і твору загалом» [Мойсієнко 2006: 19]. Заголовок «Рідна мова» не лише актуалізує проблематику поетичного твору, а й презентує авторську позицію, що спирається на відповідні лінгвософські інтенції; така рецепція зумовлена певним семантичним й естетичним досвідом, який уможливлює декодування поетичного тексту з урахуванням «багатоколізійної семантики різнорівневих конотацій» [Мейзерський 1991: 46]. Конотативні характеристики концепту *рідна мова* апріорі

позитивні, закладені в самій семантиці слова *рідний* — «належний до одного роду, споріднений, близький», на відміну від нейтральної конотації (поза контекстом) номенів конкретних мов (російська, українська, англійська тощо). Через це заголовні слова «Рідна мова» у вербальному просторі україномовного контексту стають семантичним підґрунтям для позитивно-схвальної рецепції та релевантного асоціативно-образного сприймання відповідного концепту, який реалізує свій зміст і конотативну характеристику в лексичному оформленні вузького контексту.

Ознака «рідна» апперцептивно продукує асоціативний вербальний ряд, смисловою домінантою якого є поняття «рід», що адекватно репрезентовано в перших рядках поетичного тексту: ***Рідна мова! Рідна мова!*** *Мов завмер без тебе я! Тільки вчую:* ***рідне слово*** */ Обізвалось, мов* ***сім'я****; Обізвався* ***батько*** *рідний, / Що умер за козаків* (Метлинський, 136); *Кождий нарід, хоть би дикий, / Любить свій* ***родимий край****, / Любить* ***отцівські язики****, Свою* ***мову*** *і звичай* (Могильницький, 456). Поняття «рід» формує дискурсивний асоціативний ланцюг: ***рід*** *— родина (сім'я) — батько (отець) — рідний (родимий) край (батьківщина) —* мова рідного краю *— рідна мова (рідне слово)* з однаковою емотивно-оцінною конотацією, яка впливає на рівень емоційної рецепції концепту. В обох випадках логіка асоціативного мислення збігається у своїх ключових поняттях, однак у межах кожного із контекстів виникають свої апперцептивні пуанти (точки), які підтримують або розширюють локус змістового наповнення ключового концепту. Наприклад, у першому фрагменті таким сигналом є слово *козаки*, яке асоціюється із національною історією, її героїкою, славою. Поєднання в одному текстопросторі семантично зв'язаних лексем, які реалізують задану тему й декодують смисл ключового концепту, створює комплексне уявлення про об'єкт зображення та формує вербальні стереотипи його текстової репрезентації.

Романтичний макротекст презентує індивідуально-авторські моделі лексичної інтерпретації концепту *рідна мова*, які, маючи різну номінативну ідентифікацію, зберігають його семантично-емотивну константу: *отцівські язики, отців мова, руський язик* (Могильницький); *рідне слово, наш один язик* (Гушалевич); *руське слово, рідна мова* (Головацький); *родим голос, руська мова* (Устиянович); *мова, руський язик* (Шашкевич); *рідная мова* (Костомаров); *рідна мова, рідне слово* (Метлинський). Саме завдяки романтикам вербальна модель *рідна мова* була продукована в площини колективної й індивідуальної свідомості українства, опрацьована художнім та науковим текстом, що зумовило утворення на підставі номена відповідного концепту зі стійким змістовим та конотативним наповненням та потужними когнітивними

ресурсами, що й сформувало апперцептивний потенціал концепта в межах світоглядного простору етнореципієнта.

Емотивно-оцінне тло концепту *рідна мова* вмотивоване індивідуально-авторською рецепцією стану української мови в тогочасних історичних умовах і реалізоване комплексом допоміжних вербальних засобів (епітетні характеристики, порівняння, метафори, близьке лексичне оточення) з відповідним конотативним рівнем: позитивним, схвальним, якщо йдеться про пріоритети рідної мови; негативним, несхвальним, якщо — про нехтування. ***Язик руський солодкий, багатий,*** */ Ревний* ***соловій*** *красної природи* (Могильницький, 462); *Тадже* ***руський язик милий*** */ Колись в честі* ***красно цвів,*** */ Колись* ***князі*** *говорили...* (Могильницький, 457); *Там, де нарід молодий, / Силен, кріпок і мирний, / Отців віри ся держить,* / ***Рідним словом*** *Бога чтить* (Гушалевич, 491); *А нам як* ***любо,*** *як* ***солодко*** *було / Той* ***родим голос руським серцем*** *пити* (Устиянович, 420); ***Щиро руським словом*** */ Тебе* ***поздоровим.*** */ Божим* ***хлібом, сіллю*** */ Ймем тебе* ***приймати*** (Головацький, 410); ***Солоденька рідна мово,*** */ Як би-м тя* ***рад*** *вчути* (Головацький, 406) — ситуація схвалення, інтенціональне продукування пріоритетності рідної мови порівняно із чужими, нерідними; *Руська мати нас любила: / Чому ж* ***мова*** *єй* ***немила****? / Чом ся нев* ***встидати*** *маєм?* (Шашкевич, 365); ***Отців мови*** *ся* ***встидаєм****? / Ах,* ***невдячний, гидкий встид!*** (Могильницький, 457) — ситуація несхвалення, мотивація сорому за нехтування рідною мовою. Спостерігаємо формування художнього образу рідної мови, семантично-конотативну домінанту якого реалізують епітетні характеристики *солодка (солоденька), багата, щира;* метафоричні конструкції *язик красно цвів, родим голос серцем пити*; уособлення *мова — соловей*. Ці образи репрезентують особливості художнього індивідуально-авторського світовідбиття на рівні осмислення об'єкта зображення, які, однак не виходили за межі усталених поетичних традицій, сформованих фольклорним світоглядом. «Художник у процесі творчості,— констатують філософи XX ст.,— відображає об'єкт зовсім не таким, яким він є сам по собі, а таким, яким сприймає його митець, таким, яким він його бачить, розуміє, переживає, оцінює. Пізнання реального світу в мистецтві є одночасно осмисленим ставленням художника до світу» [Проблема ценности в философии 1966: 106–107]. Оскільки художнє осмисленя світу завжди корелює із суголосними часові художньо-естетичними канонами, така образна домінанта цілком природно реалізувала філософсько-естетичну програму романтизму з його усвідомленням пріоритетності національної (рідної народові) мови, що й зумовило однозначно позитивний апперцептивний код образу рідної мови.

Свого часу Гумбольдт розмежовував індивідуальні та колективні (народні) особливості мовного відбиття дійсності, акцентуючи увагу

на індивідуальних образах, у яких «віддзеркалюється специфічний характер народу, і в цьому випадку, як це властиво для всіх індивідуальних явищ, багатоманіття форм, у яких виражається один і той же зміст, може бути безмежним» [Гумбольдт 1984: 84]. Словесно-художня програма, започаткована романтиками, основу якої складає емоційне сприйманя української мови, зумовила активне моделювання образу «рідна мова», мотивуючим підґрунтям якого стала асоціативна компонента: *солов'їна, калинова, сопілкова, барвінкова, мальовнича, квітуча, квітчаста, співуча, мила, чарівна, барвиста, живописна* тощо. Ця лексична парадигма атрибуцій становить корпус традиційних поетичних стереотипів, які продукуються не лише в художній картині світу українців, а й вживлюються в широкий комунікативний дискурс, заміняючи подекуди функціональні характеристики української мови. Інколи це сприяє не зовсім адекватному сприйманню української мови її референтами та реципієнтами, свідомість яких статично зафіксувала лише стереотипну модель концепту, розчинивши образ і зберігши тільки емоційну оцінку. У цьому випадку стереотипи, певним чином деформуючи картину світу, сповна реалізують свої функції: когнітивну — шляхом засвоєння певних орієнтаційних схем (вектор сприймання української мови); емоційну — ставлення до об'єкта (до мови — позитивне, схвальне); суспільну — підтримування внутрішньої єдності групи щодо інших груп (українська мова щодо, наприклад, російської) [Акимова 2003: 98]. До речі, свого часу А. Метлинський убачав достоїнства української мови не в її поетичності, музикальності, мальовничості (характеристики І. Срезневського), а в спроможності виражати людські думки, почуття і пристрасті [Комаринець 1983: 122].

Порушуючи питання пріоритетності рідної мови як чинника формування національної самосвідомості й самоідентифікації, романтики торкнулися такого важливого аспекту етноментального кодування, як антиномія «своє — чуже». На лінгвальному рівні це виявляється в опозиції понять *рідна* мова — *нерідна* мова. Рідна мова, будучи найваго-мішим екзистенційним виміром етносу, є тією ознакою, що вирізняє певний етнос серед інших, роблячи його оригінальним, автентичним [Бацевич 2009: 55]. Фольклорний текст продукував ідею чіткої аксіологічної регламентації рівнів антиномії «своє — чуже» в межах універсального (не позначеного впливом зовнішніх факторів) сприймання світу (своє — гарне, оцінка «схвалення»; чуже — погане, оцінка «несхвалення»), прийнятою колективною свідомістю як вияв адекватного реагування на світопорядок: своя земля — найкраща, чужина — найгірша; своя віра — від Бога, єдина, правильна, щира; чужа віра — від лукавого, отже, варта ганьби; своя мова (пісня) — рідна, милозвучна, бо зрозуміла; чужа — негарна, неприємна для вуха, бо незрозуміла;

своя людина — чесноти; чужинець — гріхи тощо. Таке усвідомлення етносом себе та своїх етнічних пріоритетів є однією із форм етнічної стереотипізації, яка пов'язана з поняттями *нація, національний характер, національна свідомість, національна мова* [Миронова 2003: 204]. Етнічна стереотипізація реалізує себе в понятті автостереотип, яким homo ethnikus характеризує себе. Автостереотипи залежать від визнаних систем вартості, історичних і культурних традицій, вони тяжіють до етноцентризму [Пугач 2005: 6]. Саме поняттю автостереотипу властива нейтралізація негативних конотацій, а «погляд носіїв етносу на себе повинен бути ідеальним» [там само].

Оскільки фольклорний, зокрема народнопоетичний, текст у своєму онтогенезі націлений на відбиття загального етноуніверсуму з усіма рівнями його етностереотипізації, то опозиція «своє — чуже» витримана в дискурсивних координатах відповідно до вищої (космічної) світоглядної інтенції творців фольклору та реалізації свого автостереотипу, тобто реалізована аксіологічна векторність *своє* — позитивне, *чуже* — негативне. Однак у зразках не колективної, а індивідуальної художньої практики, у площинах якої формувався вже не ідеальний, а наближений до реальності образ світу, твориться інша аксіологія цієї опозиції: *своє* — негативне, *чуже* — позитивне. Така психологічна установка була частиною буденної свідомості українців, зумовленою їх життєвим пристосуванням до умов існуючої дійсності. Крім того, українці, перебуваючи довгий час на суспільно-історичному маргінесі, породженому експансією України іншими народами (російським, польським, німецьким, угорським), виробили власні автостереотипи, у яких місце автентично первинного поступилося усвідомленню етнічної вторинності, меншовартості, а преференційності набуло чуже.

Власне, на формування автостереотипу впливає комплекс зовнішніх і внутрішніх чинників, серед яких місце проживання етносу, його походження, мова, менталітет, соціальні (ставлення до свого оточення, вплив на інші культури), біологічні й емоційно-оцінні характеристики [Березович 2002]. «Чи так дух нищий руської дитини, Що ум пізнання, чувства грудь не має, Мусить чекати тої окрушини, Що гдесь з чужого столу їй спадає?» — запитував свого часу романтик А. Могильницький (Могильницький, 461), усвідомлюючи прогресуючу руйнацію етнопріоритетів українців. Внаслідок такого занепадання етнічної самовартості вторинним стає й ставлення до рідної мови – «негативне в цілому, з широкою гамою почуттів — від байдужості до приреченості» [Пугач 2005: 7]. Так оцінюють ситуацію щодо мови вже сучасні лінгвісти, які дистанційовані від романтиків майже двома століттями.

Автостереотип меншовартості українця на рівні мови має довгу історію, оскільки формувався протягом тривалого часу, утворивши

комплекс світоглядно-ментальних, соціолінгвістичних, психологічних проблем. Одним із шляхів вирішення цих проблем, на думку романтиків, було формування національних пріоритетів у світоглядному просторі українця як представника окремого етносу, подолання комплексу мовної неповноцінності українців, який реалізовувався в опозиції «своє — чуже». Ця опозиція з відповідним оцінним модусом ***своє*** *— погане,* ***чуже*** *— гарне* адекватно вербалізована в поетичному контексті із акцентацією всіх емотивно-оцінних кодів: *Ми їх предці вихваляєм, /* ***Чуже — красне, своє — бридь****.../ Отців мови ся встидаєм?.. ; А коли нам* ***чужі слова*** */ Так припали* ***до смаку****, / Відречімся!..* ***Руська мова / Най загине*** *до знаку!.. / Нове собі ім'я даймо, / Вже не русин, якесь інне!..* (Могильницький, 457); *Чи* ***язик руський так дикий, убогий,*** */ Що краси світла не годен сказати? / І без чужої, пустий, запомоги / Мусив так довго облогом лежати?* (Могильницький, 461); *Печальная мати! Ой лиши з-руська дитинці співати! / Бо* ***руська думка — сумний хрест*** *на гробі, /* ***А руська мова — сором на подобі*** (Устиянович, 42); *Руська мати нас любила, /Чому ж* ***мова єй немила*** *? / Чом ся нев встидати маєм? / Чом* ***чужую полюбляєм?*** (Шашкевич, 365). Поетичний контекст відверто репрезентує громадську позицію авторів, які для підсилення психологічного фактору впливу на свідомість реципієнта використовують експресивний потенціал семантичної структури слів і можливості лексичного декора ситуації, що сприяє нагнітанню негативних емоцій у контексті: *бридь, дикий, убогий* (експресеми); *встидаєм, відречімся, сумний хрест, гроб, сором* (лексичне оточення підпорядковане заданому (негативному) емотивно-оцінному вектору).

Окремо слід сказати про риторичні засоби створення потрібного впливового й емоційного ефекту в межах вузького контексту, якими користуються автори, активізуючи мовну проблему. Вживання у вузькому контексті риторичних запитань, що ґрунтуються на антитезі як смисловій моделі промови (*рідна* мова — *чужа* мова), оформлені моделлю анафоричних повторів, які підтримуються синтаксичним (структурним) паралелізмом *Чому ж мова немила... Чом ся нев встидати... Чом чужую полюбляєм* (градація мотивів), виконують функцію аргументації авторської інтеції щодо пріоритетності своєї (рідної) мови порівняно із чужою. Однак більш ефективної аргументації відповідна теза досягає в широкому контексті при застосуванні прийому «запитання — відповідь-аргумент», у якому автор намагається протистояти попередньо викладеній ситуації (форма запитання) комплексом аргументів, текстуально репрезентованих образною (метафоричною) моделлю, що досягає максимальної рецепції й закладає підвалини апперцептивного модусу поданого образу (у цьому випадку йдеться про образ «рідна мова»): *Чи* ***язик руський*** *та* ***дикий, убогий*** *? — / Ні!* ***Язик руський солодкий,***

багатий, / Ревний соловей**... / Чим довше мусив облогом лежати, / **Дасть** в перелозі нам **буйніші плоди (Могильницький, 462). Антитеза *дикий, убогий — солодкий, багатий*, відтворюючи різновекторні рівні сприймання об'єкта (рідна мова), формує здебільшого емоційно-оцінну рецепцію, підґрунтям якої є оцінний статус об'єктів опозиції, акцентований референтом (автором): своє — *гарне*, чуже — *погане*, що протистоїть оцінному статусу об'єктів, сформованому реципієнтом: своє — *погане,* чуже — *гарне*. Фактаж аргументації не актуалізує площини раціональної аналітики об'єкта, що, власне, виходить із філософських та естетичних засад романтизму, який визначав сферу емоційно-чуттєвого сприймання дійсності як провідну на відміну від розумового, раціоналістичного (що становить сферу наукового пізнання світу).

Образ як формально-змістова категорія мистецтва у маніфестації цих засад реалізує програму творчого розвитку людини, який, на думку Гете, є найвищим проявом її духу, вершиною буття. Саме романтиками був започаткований еталон образного сприймання рідної (української) мови, який у добу творення національних пріоритетів вплинув на формування загального емотивно-оцінного (позитивного, схвального) маркера концепту *рідна мова* та його вербальних стереотипних моделей, що адаптувалися у свідомості етнореципієнта як ідеальний, поетичний образ, позбавлений, на жаль, об'єктивної кореляції із дійсністю. Уводячи мову як соціальну й наукову категорію в поетичний контекст, формуючи художню модель мови в площині національної свідомості українців, романтики чітко усвідомлювали роль мови у збереженні етносу як нації й твореній державності: *Але, браття, погадаймо, **Що з язиком плем'я гине!*** (Могильницький, 457).

Увага романтиків до української мови як рідної в національній ідентифікації українців не лише піднесла суспільний і культурний статус мови; у поетичному контексті романтизму виник образ *рідної мови* та стійкі вербальні стереотипи його художньо-естетичної репрезентації. Важливим стратегічним завданням романтиків було формування позитивного ставлення українців до своєї мови, що вплинуло на загальний рівень смислових та емотивно-оцінних конотацій образу *рідна мова* — інтенційно схвальних, позитивних, що закріпилося й розвинулося в національній художній картині світу.

Отже, лінгвопоетичний формат концепту *рідна мова* в українському романтичному тексті актуалізував як філософсько-світоглядні інтенції дискурсу, так і його художньо-естетичну програму, що відбилося на формуванні змістових домінант концепту, творенню вербальних стандартів та стереотипів його образної моделі. Із відстані діахронії можемо констатувати, що ця векторність виявилася цілком стійкою в художній свідомості українського етнореципієнта й у подальших

літературних практиках, позначившись на творенні розгалуженого комплексу словесно-образних моделей концепту *рідна мова* в українській мовній картині світу, які стали еталонними, закріпивши набутий апперцептивний досвід у площинах естетичного світогляду етносу.

3.2.4. *Національний герой* у лінгвопоетичній моделі романтизму

Романтизм «як якісно нове філософське й художнє світобачення зосереджує увагу на прагненні по-новому зрозуміти рух історії, передати національний дух етносу й окремої особистості. Несумісність високих людських ідеалів із національним і соціальним пригнобленням зумовлює у творчості українських романтиків поетизацію історичних подій, піднесення волелюбних постатей» [Хропко 2000: 15]. Романтична система, відповідно до своїх світоглядних засад, спиралася на ідею того, що «кожен народ як єдине ціле має свій ідеал. Цей ідеал, що приводить у рух цілі маси суспільства і є концентрованим вираженням його життя, його характеру, становить зміст літератури» [Комаринець 1983: 95]. Романтична концепція двосвітності дедалі наголошує на історичному минулому як ідеалі, оптимальній антитезі безславній сучасності [Фесенко 2005: 10]. Становлення національної ідеї українства історично пов'язане з козацтвом, його героїкою; при цьому ідеалізації зазнають «вольності козацького народу» як втілення свободи й демократичних форм національного життя [Яценко 2005: 238]. Л. Боровиковський, романтизуючи козацтво, протиставляв його тогочасному стану — «обростанню мохом» бездіяльності, забуття національно-громадянських інтересів [Боровиковський 1967: 208]; А. Метлинський, «хоч і не бачив широких перспектив відродження національних традицій, однак своїм елегійним оспівуванням козаччини, гетьманів, могил як свідків героїчного минулого, бандуристів як носіїв колишньої слави України зробив певний внесок у поглиблення національного самоусвідомлення українців» [Гончар 1994: 68].

Козацтво як суспільно-історичне явище трансформувалося в когнітивній картині світу українців в один із основних національних концептів *козаччина*, зміст якого увібрав інформацію раціонального (відомості про реальних героїв та події) й емоційного (легенди, пісні, думи) рівнів. Художній образ козацтва, позбавлений подекуди кореляції із дійсністю, отримав у романтиків пафосного звучання, набувши ознак національного символу. Хоча проти абсолютної ідеалізації козаччини виступив пізніше П. Куліш, розглядаючи її як «елемент руїнний, протигромадський і протидержавний» [Куліш 1927]. У своїх візіях проблем української національної ідеї Куліш спирається на світову філософську думку, зокрема на натурфілософію, яка в еволюційному розвиткові нації значних пріоритетів надавала культурно-духовному

вихованню народу, убачаючи в цьому основу розбудови української державності, піднесення українського народу до рівня західноєвропейських народів з найрозвиненішою культурою. Із цих позицій Куліш «засуджує кровопролитні бунтарсько-повстанські рухи минулого, як він пише, за їхнє варварство, жорстокість, руйнування культури, досягнень цивілізації» [Гончар 1994: 69]. Однак початковий етап становлення й розвитку національної ідеї актуалізував саме ідею козацтва як основного носія історично-національного пафосу українців, а романтична художня практика втілила цю інтенцію у мовній картині тогочасного поетичного доробку.

Романтична концептуалізація козацтва як носія національної ідеї здійснювалася в багаторівневому лінгвальному форматі, охоплюючи сфери лексичної репрезентації об'єкта (парадигма лексичних одиниць, об'єднана смисловою домінантою «козаччина»), площину словесного образотворення, аспект формування вербальних еталонів відповідного концепту.

Національна номінативно-семантична домінанта концепту *козаччина* найпотужніше актуалізована в таких лексико-семантичних групах: «козак» (лексеми на позначення козака як суб'єкта національного історіофакту), «герої козацтва» (персоналії національних героїв козацького руху); «ворог» (лексеми на позначення поневолювачів України); «козацька зброя, клейноди». Така поліаспектна художня концептуалізація козаччини як національно-історичного явища була зумовлена історичною місією козацтва у формуванні національних засад українського державотворення і загальною етнопсихоментальною рецепцією козацтва у свідомості народу: уособлення національного героїзму, патріотизму, волелюбності; особистісні пріоритети козаків — сміливість, мужність, справедливість, співчуття знедоленим, душевний ліризм. Образ козака як національного героя, сформований фольклорною практикою і закріплений романтиками, став фрагментом національного коду українців, найбільшим пріоритетом для яких довгий час була воля та суспільно-політична незалежність.

Номіналізація козацтва як суб'єкта історичної дії різнорівнево (у межах поетичного контексту) відбиває такі аспекти: козацька статусність (військова ієрархія): ***козак*** — *есаул, хорунжий, кошовий, отаман, полковник, гетьман*; територіальна диференціація: ***козак*** — *січовик* (Січ Запорізька, Задунайська), *запорожець* (Січ Запорізька), *легіник* (козак-закарпатець); фактологічна мотивація: ***козак*** — *гайдамака* як учасник гайдамацького руху; емотивно-оцінне сприймання: ***козак*** — *батько, брат, бурлака, лицар, молодець(січовий), небога, неборака, орел, рубака, син, сирота, сокіл, співака, яструб.* При цьому оцінність ґрунтується на таких емоційно-смислових параметрах: 1) соціальний статус

суб'єктів, які становили основний шар козацтва — найбідніші верстви суспільства або скривджені долею, до яких народ завжди виявляв співчуття (*бурлака, чумак, сирота, небога* тощо); 2) родинне співвідношення козака із найближчими родичами-чоловіками, що характерне для комунікативного формату козацтва й народної традиції в цілому (*син, брат, батько*); 3) традиційне зіставлення козака із птахом як волелюбною істотою (*сокіл, орел* тощо); 4) функціонально-дієвий аспект (*козак — вояка, співака*); 5) надання козакові найкращих чоловічих рис (*лицар, молодець*).

Важливим фактором художньої ідеалізації козацтва є реалізована в семантичній структурі кожного із номенів однозначно позитивна емотивно-оцінна конотація словесного образу козака, втілена безпосередньо в самому номені (лексично): *Зібравшись в кружок, / Казок* ***гайдамаки*** *казали* (Боровиковський, 52); ***Козак*** *на коні вороному грає* (Боровиковський, 70); *Та чи ви вже, браття, не чували / Про старого* ***козака-співаку*** (Метлинський, 108); *На воронім коню їхав* ***козак*** */ Горою, долиною* (Метлинський, 112); *Хлопці ж, хлопці! / Спросіть, / Де наш* ***лицар*** *лежить* (Щоголів, 322); *Будуть з гиком* запорожці */ По морю летіти* (Щоголів, 321); його контекстуальному оточенні (лексичне й конотативне тло): *Під* ***звонкії*** *струни* ***гетьмани*** *встають* (Боровиковський, 55); *Ген сидить* ***козак,*** */* ***Козак-небога*** *— пан Овара... /* ***Сумує тяжко неборак,*** *що долі* ***бідному*** *немає* (Срезневський, 89); *Чи по степові* ***з вітром гарцює*** *не той* ***козак,*** */ Од якого* ***тікає татарин*** *і* ***лях?*** (Метлинський, 113); *Як* ***на ляха козак налітав,*** */ В нього* ***спис запускав*** (Метлинський, 123); *Але наш* ***козак не трус*** (Корсун, 308); ***Козак*** *іде —* ***земля гуде,*** */ Кінь з повода зривається* (Щоголів, 324); *Ніби Прута* ***бистрі хвилі,*** */ Плили* ***руські лицарі*** (Шашкевич, 346); тропеїстичному оформленні (художньо): *Високо на замці в сю ніченьку / Наш* ***гетьман вельможний*** *стояв /.../ І пильно* ***орлом позирав*** *на Вкраїну* (Метлинський, 121); *Був він* ***батьком-козаченьком,*** */* ***Сином землі рідній*** (Забіла, 279); ***Козак*** *був Палій* ***моторний*** */... /* ***Соколом літав*** *усюди* (Забіла, 279); *Знов на верх ся вихоляє, /* ***Бистрим соколом*** *летить* (Шашкевич, 350). У цьому випадку можемо говорити про інтерференцію фольклорної поетики й художньо-образних явищ романтичного контексту на тлі обмеженого використання літературної образності [Камінчук 1996: 4].

Реалізація в романтичному контексті національної ідеї зумовила не лише створення узагальненого образу національного героя-козака, а й актуалізацію персонального реєстру реальних героїв — лідерів козацтва, які загинули за славу й волю України. Макротекст поезії романтиків репрезентує штат персоналій, найбільш зафіксованих народною пам'яттю й канонізованих народом як національні герої: *Виговський, Гаркуша, Дзюба, Дорошенко, Кальниш (Калнишевський), Лизогуб,*

Морозенко, Наливайко, Ничай (Нечай), Полуботок, Пушкар, Розумовський, Сірко, Сомко, Тетеря, Хмель, Хмельницький (Богдан). Не кожен із зазначених антропонімів характеризується однаковою закріпленістю в пам'яті читача, оскільки будь-яка персоналія є фактом історії певного часового формату, який (факт) із тих чи інших причин не відомий реципієнтові. А. Мойсієнко, вивчаючи апперцепційний потенціал антропонімічного слова в художньому контексті, коментує, що «лише на основі вертикального контексту (знань, що охоплюють крім конкретного художнього твору, історико-біографічні, суспільно-культурні параметри, критичну і джерельну літературу) стає можливим адекватне сприймання певного антропоніма, яким у свою чергу апперцептований цілий ряд образно-композиційних реалій твору» [Мойсієнко 2006: 208]. Із відстані діахронії пам'ять читача реагує лише на ті антропоніми, які достатньо опрацьовані вертикальним контекстом, стали у певний спосіб символами своєї епохи чи фрагментом національного культурно-історичного простору. До речі, цьому сприяють й факти художньо-дискурсивного (образно-вербального) кодування потрібної інформації — почасти не рівнозначною за мірою текстової презентації, що впливає на рівень закріпленості антропоніма у свідомості читача.

У романтичному макротексті персоналії українського козацтва презентовані саме так нерівнозначно: подекуди є фрагментарне посилання на антропонім як уособлення певної історичної епохи: *Є в нас* ***Сірко*** *і* ***Дорошенко****, / І з* ***Бруховецьким Лизогуб****, / І з* ***Пушкарем*** *Лінчай* ***Кравченко.*** */* ***Мазепа*** *в нас ганчірки пре, / Лантає кунтуші* ***Виговський,*** */* ***Тетерю Полубіток*** *тре, / А кашоваром* ***Розумовський*** (Срезневський, 92); *На бандурах своїх вигравають, / Та з* ***Ничаєм****, з* ***Сомком****, / З* ***Кальнашем****, з* ***Павлюком*** */ Одного козака не згадають* (Щоголів, 322); окремим сюжетним фактом відзначені ті персоналії козацтва, які засвідчилися в пам'яті сучасників своєю хоробрістю, відчайдушністю, героїчною смертю (Дорошенко, Сірко, Дзюба, Наливайко): *А пан-гетьман* ***Дорошенко*** */ Настовборщив брови, / Наміряється пан-гетьман ляха воювати, / Скинуть кайдани з народу, / Волю рятувати* (Корсун, 316); *А сердешний* ***Дорошенко*** */ У ляхів конає* (Корсун, 316); *А в Україні ще серед ночі / Виходить з хмари лицар; / Бачать і* ***Сірка*** *на валах Січі, / А в Кримі Січ і пожар* (Падура, 340); *Тоді молод* ***Наливайко*** *до коня говорить: / «Ступай, ступай, ворон коню, бистрими ногами...»* (Шашкевич, 344); *Іще поки в степ широкий / Не засяє Січі сталь, / Гуляй,* ***Дзюбо****, гуляй, любо, / Нім надійде жаль, жаль!* (Падура, 330); *Прийди до на, милий ляше, / Прийди, польське гетьманя, /* ***Дзюба*** *в білі руки спляше, / Як ти сядеш на коня* (Падура, 339).

Найбільшої номінативної варіативності зазнав словесний образ Богдана Хмельницького, який у тексті представлений як Богдан, Богдан-

сокіл, Богданко, Богданко-сіромаха, Богдась, Хмель, Хмельницький, батько, гетьман: *І верховодить нашу рать / Старий* ***Богданко-сіромаха*** (Срезневський, 92); *Вже не буде, не буде в Україні* ***гетьмана****... / Схоронили ми Україну у гробі* ***Богдана*** (Маркевич, 102); *Як скоро* ***Хмельницький*** *махне булавою.../ Украйна! Свобода! / Він крикне полкам* (Маркевич, 104); *Було колись:* ***Хмельницький*** *з козаками / Безвольную Вкраїну визволяв* (Костомаров, 146); *Да* ***гетьман Хмельницький*** *кіньми навернув... шаблею звив* (Шашкевич, 345). Ці антропоніми та їх образно-лексичні еквіваленти були привнесені в контекст романтичної поезії із фольклорної (народнопісенної, епічної) практики, зберігши при такому дискурсивному переміщенні свій апперцепційний фон, умотивований як екстралінгвальними факторами (історична роль Хмельницького), так і лінгвальними, закріпленими народнопоетичним текстом, а відтак і мовною картиною: ряд деривaційних варіантів імені ***Богдан*** — *Богдась, Богдасьо, Богданко, Богданчику*, семантична структура яких актуалізує позитивний емотивно-оцінний компонент як рецептивну домінанту антропоніма Богдан; ознаки-прикладки *Богданко-Сіромаха, Богдан-сокіл*, що зумовлені загальнонародним емоційним сприйманням Хмельницького (гордість, повага, схвалення, захоплення, співчуття тощо); заміщення імені Богдан перифразовими моделями *батько, гетьман*, семантичним центром яких виступають ознаки Хмельницького як головної особи, організатора визвольного руху та найвидатнішого гетьмана. Допомагає реалізувати програму творення культового образу Хмельницького й контекстний декор — сукупність лексичних засобів, націлених на лінгвопоетичне відтворення всіх героїко-патріотичних та особистісних характеристик постаті Хмельницького: *верховодить, махне булавою, шаблею звив, кіньми навернув, посли посилав; Україну визволяв; Украйна, свобода; сумував, страждав* тощо. Таке образно-словесне моделювання романтиками образу Хмельницького сприяло формуванню й подальшому закріпленню у свідомості етнореципієнта високого аксіологічного рейтингу Хмельницького як суб'єкта національної історії та об'єкта художньої інтерпретації.

Фольклорна традиція вербальної репрезентації узагальненого образу козака, реалізована в народнопоетичних моделях-порівняннях, епітетних характеристиках, формулах психологічного паралелізму, зазнала стилістичної адаптації й у романтичному контексті: ***козак*** *— сокіл, голуб (сизий), орел, яструб* (традиційні об'єкти зіставлення); ***козак —*** *молоденький, чорнобривий, білолиций, любий, милий* (народнопісенні атрибуції образу); ***Зіронька*** *ясна за місяцем* ***сходить****, / Козак із двора коника* ***виводить****, / Ой у полі* ***вітер віє, траву нагинає****, / Козак сидить на могилі, / До вітра питає* (Корсун, 316), *Тричі* ***місяць роги зводив****, тричі* ***полоскавсь****: / З козаками додомоньку* ***гетьман не вертавсь*** (Боровиковський, 57);

Кругом ***поле*** *широкеє рястом* ***зацвіло****: / Не ряст —* ***військо гетьманськеє у похід вийшло*** (Боровиковський, 56); ***Обріс мохом*** *сірий* ***камінь****, в полі лежачи, /* ***Зажурились козаченьки,*** *дома сидячи /.../* ***Розпустились парості*** *в рясної зорі, /* ***Затрубили в*** *жестяний* ***ріг*** *в гетьманськім дворі* (Боровиковський, 56) — моделі психологічного (психоемоційного) паралелізму. У семантичній структурі слова-символу *козак*, частотно задіяного в ліричному пісенному контексті, ядро становлять денотативні семи «парубок», «гарний», «вільний», «сміливий»; в епічному й історичнопісенному контексті домінантними виступають семи «герой», «захисник». Романтична поезія, надавши козакові статусу національного героя, орієнтує семантику слова *козак* на реалізацію тих смислових компонентів, що формують ідеальний образ воїна-захисника, тому домінантними в моделюванні асоціативних та емотивно-оцінних рівнів слова-символу *козак* є денотативно-сигніфікативні семи «герой», «захисник», «патріот», «сміливий», «мужній», «непоборний», «вільний» із схвально-позитивними конотаціями.

Площина атрибутивних характеристик козацтва в романтичному контексті збагачується новим моделями, створеними на підставі прямої констатації іманентної ознаки — риси характеру, натури, здібності, внутрішні установки, моральні якості, емоційний стан, вік, фізичний розвиток, візуальна принадність: *білолиций, бойкий, бувалий, вірний, вольний, затятий, молодий, моторний, охочий, понурий, придатний, сильний, сміливий, статний, сумний, утворний, хвацький, чорнобривий* тощо: ***Понурий отаман*** *під дубом сидить / І уси на палець мотає* (Боровиковський, 53); ***Козакові охочому*** *— / В полі погулять* (Боровиковський, 56); ***І вольний козак*** *не без долі* (Боровиковський, 58); *Бо вже не грає* ***козак*** *на коні, / Бо вже не стогне земля од копит: / Вже умер* ***чорнобривий****, умер* ***білолиций*** (Метлинський, 113); *Що козаченька такого / Нема в Січі ні одного. / Сам* ***утворний****, ростом* ***статний****, / На все* ***бойкий*** *і* ***придатний*** (Костомаров, 207); ***Молодий*** *Наливайко до коня говорить* (Шашкевич, 344); *І кинувся, мов звір лютий, /* ***Козак сильний*** *на врага* (Шашкевич, 351); *Моїх* ***вірних*** *легінників / Косте ся біліють* (Вагилевич, 373).

Спостерігаємо закладання відповідними мовними моделями психоемоційних основ сприймання козака як безперечного національного героя (мужнього, красивого, гідного), однак не аморфну субстанцію без душі та емоцій, а передовсім як людину — героїчну, сміливу, патріотичну, з усім спектром чуттєвих рефлексій, спроможну страждати, переживати і співпереживати. Цю сферу — внутрішнього, душевного простору — вербально репрезентують і закріплюють у свідомості (на відповідному емотивно-оцінному рівні) дієслівні ситуативно-образні моделі, у яких домінує семантичний мотив відтворення негативного внутрішнього і фізичного стану: ***Зажурились*** *козаченьки*

(Боровиковський, 56); *Козак* ***утомився*** (Боровиковський, 57); *Один козак позостався: серце* ***ниє, завиває*** (Метлинський, 112); *Він* ***(козак)*** *голову сиву* ***схилив****, як билину* (Метлинський, 121); *Як козак те зачуває, / Свою долю* ***проклинає*** (Костомаров, 208); ***Плаче*** *козак молоденький, / Долю* ***проклинає, нудиться,*** *сердешний, / Що робить не знає /.../* ***стогне*** *бідолаха* (Забіла, 258), *Сам* ***затужив*** *та* ***заплакав****, / Та* ***став*** *ся* ***сумненьким****, / Та й* ***затужив****, та й* ***заспівав*** *голосом тихеньким* (Шашкевич, 351).

Душевне сум'яття героя-козака, його внутрішня драма як наслідок протиставлення себе світові (складному, жорстокому, у якому панує неволя, несправедливість) у контексті романтичної поезії розглядається як рефлексія особистості, що прагне усвідомити сенс власного буття, свого призначення. Власне, можемо говорити про закладання підвалин для індивідуалізації поетичного образу, домінантою якого, на відміну від естетично-художніх концептів класицизму та канонізовано-монументального стилю українського бароко, заснованого на узагальнено-філософському баченні життя, є жива людина із усіма властивими їй чуттями та емоціями.

В українській художній системі романтизму ця тенденція органічно екстраполювала фольклорну традицію відтворення буттєвих площин існування людини. Для героїв українського народнопісенного комплексу характерна емоційна щирість, розкриття свого ментального *его* в монологах-сповідях, діалогах, колективних сценах-іграх, у яких герой/герої намагаються осмислити світобудову й себе; потужний енергетичний заряд української пісні, зумовлений її динамічністю, ритмічністю, рухливістю свідчить про внутрішню відкритість українців, активний пошук ними цінностей буття. Взагалі романтики «вбачали специфіку художнього мислення кожного народу в особливостях його реального буття. Зовнішнє середовище, кліматичні умови, на їх думку, неодмінно накладали відбиток на характер поетичної творчості» [Комаринець 1983: 176]. Тому, можливо, маніфестація етнобуттєвих домінант в українському романтизмі не настільки протистояла універсальним художнім канонам, як в інших літературних практиках, оскільки канонічним для наших романтиків виявилося народнопоетичне мистецтво — природне, органічне, здатне втілити й реалізувати етноментальні засади української натури — вразливої, чутливої, сентиментальної.

Ця емоційно-чуттєва компонента втілилася у творенні характерних для романтиків метафоричних моделей, подекуди нових за рівнем їх лексико-семантичної організації і традиційних за її формально-смисловими параметрами. Інтенціонально ці моделі запрограмовані на вияв почуттів страждання, суму, тривоги, безнадії, які властиві романтичному героєві: ***Буду*** *я письма* ***сльозами писати, / Буду вітрами***

письма ***присилати*** (Боровиковський, 71) пор. фольклорне ***Буду я зозулею кувати, / Милого із чужини виглядати —*** смислова акцентація ситуації розлуки, чекання; ***Лягла журба*** *на серденько / Так, як камінь на могилоньку* (Боровиковський, 64); *Ой* ***кряче ворон, негодоньку чує****: / Щось козакові* ***серденько віщує*** (Боровиковський, 69); *Затьохка він — не то* ***біди оплакує*** *людській, / Жаль лллється в серце, як* ***в квітки / Крапельки дощові*** (Костомаров, 164); *Взяли* ***серце розірвали,— / Воно застогнало, / Чують люде та й кажуть, / Щоб воно мовчало*** (Афанасьєв-Чужбинський, 230), ***Здавлю ж горем*** *своє* ***серце*** */ Та й скажу: «Минеться!» / Аж і чую, Боже милий, / Як доля сміється. / «Ні, козаче,— вона каже,— То спрежду бувало: / Поки цвів ти, як калина, / То й лихо минало»* (Афанасьєв-Чужбинський, 232); ***Козак нудиться****, сердешний, / Що робить, не знає* (Забіла, 258) — контекстна актуалізація стану фрустрації (пригнічення, відчай, безнадія) ліричного героя.

Тема душевного переживання, доведеного до емоційного апогею, що став культом у романтизмі, властива менталітету українців, які в реальному повсякденні навіть при відсутності перманентного депресивного синдрому нагнічують цей психічний стан у віртуальних, художніх текстоситуаціях. Мовна картина світу українців виробила у зв'язку із такою етнопсихоментальною установкою цілий комплекс різнорівневих вербальних моделей, лексико-семантичним ядром яких є слова *доля, душа, лихо, серце*: ***серце (душа)*** *болить, віщує, конає, ниє, плаче, рветься, розривається, страждає, тривожиться* (традиційні дієслівні модеді); ***доля*** *ворожа, гірка, зла, клята, лиха, люта, нещасна, сирітська, сліпа, собача, страшна, тяжка, убога, хижа, щербата* (традиційні народнопоетичні епітетні моделі [СЕУМ 1998: 111]); *безглузда, безжалісна, глузлива, драматична, жорстокосердна, недоладна, неслухняна, підступна, понура, скалічена, страхітлива, трагічна, горезвісна, мовчазна, гіркотно-полинна* (літературна практика [там само]); ***лихо*** *гірке, страшне, тяжке, чорне* тощо. Такий широкий лексичний формат репрезентації негативного психоемоційного сприймання й оцінювання буттєвих і життєвих площин свідчить про специфічний рівень внутрішньої організації української натури, схильної до занурення у свої відчуття, не позбавленої фрустративних рефлексій, спроможної їх диференціювати за шкалою найтонших відтінків і вербалізувати розгорненою синонімічною парадигмою. Власне, йдеться про спроможність української мови адекватно й цілісно відтворювати буття в його різнорівневих конструктах, а фіксація словом нових понять і значень, конкретизація вербалізованих форм знання є здатністю мови реагувати на динамічність та рухливість концептуальної картини світу [Шевченко 2001: 367]. Романтизм укоренив і закріпив цю етноментальну й етномовну специфіку поетичною практикою, яка в українському вимірі

виявилася цілком продуктивною для закладання апперцептивних кодів художнього слова.

Культ душевного страждання, упроваджений європейськими романтиками, у вимірі українського поетичного тексту все ж не перевищив реалізацію національної ідеї, яка для тогочасного українства була вагомішою, ніж бунт індивідуальної особистості, оскільки йшлося про майбутню долю українців як нації, що виборювала свої права у протистоянні історичним і соціальним утискам. Контекст української романтичної поезії насичений сюжетним матеріалом, у якому відтворюються історичні події боротьби козацтва із татарами, турками, поляками. Ці події стали фактами національної історії, яка з існуючих суспільно-політичних причин не зазнала в ті часи адекватної інтерпретації, тож художнє опрацювання цього фактажу дорівнювало його фіксації в аналах історичної пам'яті народу. Літературна обробка романтиками історичних сюжетів мала високу мету: 1) закарбувати в етносвідомості українців події минулого, пов'язані із вибореннням національних пріоритетів, 2) створити пантеон національних героїв, що поклали життя за Україну та її волю; 3) виховати почуття гордості за національну історію.

Ціннісними якостями героїв минулого була їхня сміливість, відчайдушність у боротьбі за Україну, духовна незламність і безжальність до ворогів. Козацтво найвищою цінністю вважало волю народу, отже нації, тому виборювало її в найжорстокіших битвах, не жалкуючи власного життя. Поетичний контекст кодує цю інформацію системою вербальних характеристик козацтва, формуючи таким чином еталони національної героїки й героя. Потужне навантаження при цьому припадає на дієслівний корпус. Саме дієслова, що семантично актуалізують аспект активної, безкомпромісної боротьби на рівні локального бою чи розгорнутої битви, формують рецепцію образу козацтва як безстрашного патріота, захисника поневолених, воїна-визволителя. Парадигма дієслівної лексики на позначення бойових дій охоплює увесь сценарій бою (зачин, розгортання, кульмінація, фінал) або бойові наміри козаків: ***Наміряється*** *пан-гетьман ляха* ***воювати****, /* ***Скинуть*** *кайдани з народу, / Волю* ***рятувати*** (Корсун, 316); *Люлька в роті* ***зашкварчала****, / Шабля в ніжнах* ***забряжчала****.../ Підем ляхів* ***полякати****... / Враже поле кров'ю* ***мочить*** */ І об камень шаблю* ***точить*** (Боровиковський, 73); *Нам, братця, конем* ***трощити*** */ Ворогів наших невірних,* ***бити****. Або в морі / На просторі цареві* ***служити****, / Ворога* ***губити*** (Метлинський, 109); *Як на ляха козак* ***налітав****, / В нього спис* ***запускав*** (Метлинський, 123); *Шаблі* ***бряжчали****, / Списи* ***тріщали /.../ Трощили*** *кістки копитами, /* ***Скакали*** *на воронім коні* (Метлинський, 125); *Козак з врагом* ***труться, / Мечами блискають*** (Шашкевич, 351). Серед задіяної в романтичному макро-

тексті дієслівної лексики є семантично неоднорідні одиниці: лексеми, ужиті в прямому, узуальному значенні, із нейтральною емотивною конотацією (*битися, воювати, доганяти, рятувати, скакати, точити*); із експресивним компонентом (*бряжчати, гуркотіти, ляскотати, ревти, трощити*); у метафоричному значенні як семантичній основі образу (***стогнали долі** у червоній крові; **люлька зашкварчала; шабля** різанину **чує**, **люлька** пожари **віщує; блиснu шаблею — розіллється** біс **мазею***). Текстуальна екзальтація наведеної дієслівної лексики вмотивована авторським наміром акцентувати героїку минулого, створюючи панорамний формат безжального двобою козацтва із ворогом за національні інтереси України в усіх його деталях та нюансах. Поетизація бою романтиками закріпила народнопісенний стереотип образної інтерпретації бойового дійства, мотивуючу домінанту якої становить експресія битви, енергія руху, стихія рушійної сили, що є енергетичним аналогом природним стихіям.

Спираючись на давньослов'янську фольклорну традицію зіставлення бою із бенкетом, романтики створюють поетичний образ козацької гулянки, що символізує визвольний поступ козаків землями України: *Запрягайте, братця, в сані коні воронії, / Поїдемо **гулятися** в степи сніговії* (Костомаров, 152), *Вже не по першій **п'ємо** отсе **чарці**; / Так ізгадаймо про дещо ми, братця, / Щоб воно з нами **шуміло, гуло**, / І **гуркотіло, стогнало, ревло**!* (Метлинський, 124), ***Степ-земля** рідну й нерідну **кров допиває…** А проміж трупами **стогне**, мов **розмовляє*** (Метлинський, 123); *І на **бенкет** той **кровавий** / Поспіша Івась чорнявий* (Костомаров, 219); ***Гуляй, гуляй** на всі сили / Чрез болота, чрез могили, / Чрез дуброви, через луки — / **Потанцюєм** з татарином* (Шашкевич, 350). Емоційно-експресивна насиченість наведених контекстних фрагментів детермінована репрезентованою ситуацією (битвою), а сам контекст уможливлює розуміння змісту образних моделей, вияв ступеня їх емоційності та експресивності. Оскільки, як зауважує Н. Павлова, «словесне оточення допомагає розшифрувати значення образу, подвоює силу його впливу» [Павлова 1982: 19], то саме в лексичній організації образу битви-бенкету закладені ресурси, що унаочнюють словесний образ, додають йому конкретно-чуттєвого (візуального й акустичного) антуражу, зумовлюють його енергетичну місткість, динамічність: *гуркотіло, стогнало, ревло; тріскотня, різанина; шкварчить, гарчить; веселиться, скаженіє* тощо.

Маніфестація національної ідеї, виборюваної в жорстокій боротьбі, текстуально конкретизується персоналіями зовнішніх ворогів України. Номінативне поле їх лексичної репрезентації локалізує реєстр історичних загарбників, яким протистояли козаки (ЛСГ «вороги України»): *бузувіри-жиди, ляхи, моголи, москалі, поляки, татари, турки,*

шведи, яничари. У межах української мовно-концептуальної картини світу (синхронної) ці етноніми набули однозначно деструктивної конотації, зумовленої екстралінгвальними чинниками, серед яких загарбання відповідним етносом чи країною українських земель. Цю семантичну деструкцію підтримав і закріпив фольклорний та подальший літературний контекст, в умовах якого подані етноніми перейшли до розряду негативної емотивно-оцінної лексики за рахунок сполучуваності з лексемами із несхвальним смисловим та експресивним наповненням, що сприяло подекуди закладанню словесно-образних стереотипів ворога: *Не **дикий татарин**, не **зрадливий лях**, / Не **ворог-москаль** набігає, / То **турок**, то **нехрист** з-за моря летить* (Боровиковський, 56); *Достануся **татару** й **ляху** / … / Зруйнували віру **вороги-гадюки*** (116); ***Ляхи розбиті** втікали, а інші похляли **голодні**, / Гинули в топкім багні або **життя волочили** / Між **татарвою в неволі*** (Костомаров, 143); *Не лякався жаркий **лях** / На сараї твоїх варт* (Падура, 331); *Страшні **татари**, / Страшні пекла мари* (Устиянович, 437); *Буйно бився він з **ордою**, / З вражим **турком**, з **татарвою*** (Щоголів, 323); ***Бузувірів-жидів** перерізав і рушив козацькеє військо в Новгород-Сіверський* (Костомаров, 144); *За ним в погонь **вражі ляхи** — не могли здігнати* (Шашкевич, 344). Оцінна «несхвальність» у тексті омовлюється граматично (за рахунок деривaційних формантів — *татарва*), синтаксично (*вороги-гадюки, ворог-москаль*); тропеїстично (*дикий татарин, зрадливий лях, вражі ляхи; страшні татари*); лексично, із закладеним безпосередньо в самому слові (як формально-змістовій структурі) семантично-конотативним негативом: *яничар, лях, москаль, жид*. Ці етноніми, маючи в українській етнорецепції автономну, незалежну від контексту негативну конотацію, несуть у своєму плані вираження маркер етномовної номінації (саме для української мовної картини характерні називання турків *яничарами*, поляків *ляхами*, росіян *москалями*, євреїв *жидами*). Ці номінативні моделі із часом вийшли за межі лише романтичного контексту й активізувалися в художній практиці як образні або узагальнені назви ворогів чи смислові/конотативні домінанти метафоричних моделей.

Із позицій діахронії деякі етноніми втратили свою несхвальну оцінність і поза контекстом рецепіюються здебільшого як емотивно нейтральні лексеми на позначення етносу (*татари, турки, поляки, шведи*). У цьому випадку контекст (зокрема поетичний) як сукупність світоглядних, художньо-естетичних, лінгвостилістичних умов сприяє, на думку Г. Колшанського, однозначному (у кожному конкретному випадку) відокремленню змісту мовної одиниці [Колшанський 1975: 47]. Саме контекст романтичної поезії конкретизував зміст описаних етнонімів і закріпив за ними стійку деструктивну конотацію, семантично зумовлену денотативно-сигніфікативною домінантою «ворог».

Одним із важливих лексико-семантичних рівнів вербального відтворення героїки бою є репрезентація традиційної козацької зброї, яка стала маркером українського національно-історичного простору. ЛСГ «зброя, клейноди», реалізована в романтичному макротексті, майже повністю охоплює арсенал бойового знаряддя козаків та їх клейноди: *аркан, булава, булат, бунчук, кнут, лук, мушкет, нагай, ніж, пірнач, ружжя, рушниця (ручниця), самопал, спис, стріла, чайка (як бойовий козацький човен), шабля: Ті сучать* ***аркани****, ті гострять* ***ножі****, / Ті* ***ружжя*** *свої заряджають* (Боровиковський, 53); *Заіржали кониченьки у ясел стоя, / Зготовлена козаками дорожняя зброя. /* ***Спис, шабля*** *гостренькая, / І* ***рушниця*** *цілкенькая, / І козацький* ***кнут*** (Боровиковський, 56); *Як на ляха козак налітав, / В нього* ***спис*** *запускав* (Метлинський, 123); *І* ***ручниця****, і* ***лук*** *– пук, пук, пук!* (Метлинський, 125); *Вітрець нишком гонить лишком / По* ***бунчуках****, шах, шах!* (Падура, 330); *Не єден з вас* ***бунчук*** *мав* (Падура, 338); *Ударили з* ***самопалів****, і коні заграли... / А на Дніпрі на порогах плине* ***чайків*** *триста* (Шашкевич, 344). Такий широкий у предметно-денотативному вияві арсенал козацької зброї пояснюється тим, що, як відомо, козаки користувалися трофейною зброєю, здобутою в боях із ворогом. Звідси парадигма різних за походженням номенів зброї, серед яких вагоме місце посідають тюркізми: *аркан, булат, бунчук, нагай*. Серед універсальної, спільної для багатьох народів зброї (*ніж, лук, рушниця, шабля, спис*) цей реєстр містить номени власне козацьких бойових знарядь, які, маючи в семантичній структурі семи з національно-культурним компонентом «українське», залучені до реєстру української безеквівалентної лексики: булава («палиця з кулястим потовщенням на кінці, яка була знаком гетьманської влади в Україні» [ТСУМ 2004: 106]): ***Булава****, бунчуки / Не воскреснуть для нас* (Маркевич, 102); пірнач (палиця з кубоподібним потовщенням на кінці, яка була символом влади й використовувалась українськими козаками як зброя): *Нехай скаче, нехай плаче, / Коли мильший слави глас. / Лиш вік сохне, мій* ***пірначе****, / Рвімо ж, поки час, час* (Падура, 330).

Поетизація зброї як вірного друга козака цілком органічно реалізує світоглядні домінанти романтиків щодо формування канону національної української героїки. Це вмотивовує векторність емотивно-оцінних орієнтирів у творенні героїчних образів романтичного контексту. Ті об'єкти поетизації, які позначені маркером «схвальність», набувають у тексті інтимізованої конотації, яка психологічно рецепіює позитивне, емоційно сприятливе усвідомлення об'єкта зображення, який за денотативними параметрами може не збігатися із своїм контекстульним емотивно-оцінним тлом. Так, зброя як предмет, що створений для того, щоб убивати, отже, забирати життя, за аксіологічною шкалою не може бути віднесена до об'єктів схвалення, однак

конкретно-ситуативний модус (властивість, притаманна предмету лише в певних станах) зброї опозиціонує з її інтенціональною атрибутивністю. Тож, зброя в руках козака набуває маркер «схвалення», оскільки саме з її допомогою здобувається воля, регламентується справедливість. Тому зброя сприймається як друг, що в комунікативному форматі вербалізується зразками зменшено-пестливої лексики, зіставленням зброї із суб'єктами родинного кола. В українській художній картині опоетизовано номен *шабля* як неодмінний атрибут козака, як символ його військової спритності, уміння, вправності. Фольклорний і романтичний дискурси закріпили цю традицію відповідними моделями: *шабелька, шабля старенькая, шабля-сестрица, шабля-матінка: Зніми пістоль з рушницею, / Дай* ***шабельку старенькую*** (Щоголів, 324); *Хрест над нею не стоїть, / Тільки* ***шабелька*** *лежить* (Щоголів, 322); *Хіба коник, братко милий, / Та* ***шабля-сестрица*** (Щоголів, 326).

Високого рівня поетизації досягає в романтичному тексті й назва бойового човна козаків — *чайка*. У лексико-семантичному вимірі спостерігаємо міжмовну омонімію слів *чайка* — «птах» і *чайка* – «човен», що мають різну етимологічну генетику. За версією М. Фасмера, *чайка* — «птах» походить від праслав'янського čajьka, утвореного від наслідування крику *ке*; чайка — «човен» (півд.) зводиться до турецького saika (човен) [Фасмер 2003: 311–312]. Незважаючи на презентацію різних джерел походження цих слів, Фасмер висловлює міркування щодо їх семантичної близькості, припускаючи, що *чайка* — «човен» походить від *чайки* — «птах», очевидно, на підставі зовнішньої подібності форми човна та його маневрових властивостей із формою чайки (невелика, витягнута, гнучка) та її здатністю триматися на воді, бути швидкісною, маневровою. Власне, йдеться про метафоричні шляхи творення вторинної номінації, за умов яких на один предмет (реалія неживої природи) перенесено увесь комплекс характеристик й ознак іншого (реалія живої природи). В українському народнопісенному контексті (історичні пісні, думи) відбулася образно-символічна дифузія цих слів на підґрунті спільних асоціацій щодо фізичних параметрів двох реалій, а також внаслідок давньої символізації в межах українського художнього світогляду образу *чайки* з (*чайка* — дівчина, мати, що чекають козака з морського походу).

Накладання трьох семантичних рівнів зі спільними (позитивними) емотивно-оцінними конотаціями на слово *чайка* зробило його стійким поетизмом, а в умовах романтичного піднесення національної героїки, частиною якої є зброя і бойові знаряддя козаків, слово *чайка* розширює свій асоціативно-образний потенціал, символізуючи в межах поетичного макротексту козацьку бойову звитягу: *Далі,* ***чайко****, верхом пін / Розтинати моря плин!* (Падура, 331); *Чорне море стоїть тихо, /*

Нема ***чайки*** *з козаком* (Падура, 338); *Подивився, скрутив вус, / Сів на* ***чайку*** *і дмухнув* (Падура, 328). Оскільки буття чайки-птаха і чайки-човна окреслено спільним простором (вода, річка, море), то і чайка-птах асоціативно пов'язуються із долею козака, що бореться з ворогом, торуючи річки й моря. Контекст подекуди не актуалізує жодне зі значень (птах, човен), і художня ситуація, спираючись на апперцепційний потенціал слова, підлягає лише розгадуваню: *На мілинах* ***чайку*** *в пінах / Погожа колише ніч; / Без хмар зоря всходить з моря, / А ти спиш, Січ!* (Падура, 333). Очевидно, у цьому випадку реалізовано загальний символічний ресурс слова *чайка* як уособлення козацької долі.

Отже, вербальний комплекс репрезентації концепту *козаччина* у форматі поетичної практики початку XIX ст. був підпорядкований світоглядним і художнім інтенціям романтичного дискурсу сформувати образ національного героя, яким і став український козак — патріот, захисник, воїн, лицар, із розвиненим поняттям честі й гідності, сміливий, мужній, відданий Україні. Козацтво як лицарство, що виборює право людини й народу на вільне, гармонійне існування в часопросторових координатах, стало історичним джерелом творення національного ідеалу, активно продукованого в літературних та історіографічних практиках. Козак від «вільної людини» піднявся до найвищого щабля національного шанування як народний герой, визволитель, борець проти національного та соціального утиску. Мовна картина сформувала та закріпила у свідомості етнореципієнта вербальні стереотипи образу козака, які у свою чергу стали чинниками формування національних пріоритетів українців у культурно-історичному та суспільно-світоглядному вимірі. Власне, можемо констатувати, що після романтиків поглиблюється розуміння культурної й національної самобутності українців [Грабович 1997: 156], усвідомлення їх власного історичного поступу, героїки, наявності етнокодів, серед яких найважливішим виявився мовний як «символічне синергетичне середовище між зовнішнім і внутрішнім світами» [Бацевич 2009: 55] людини й етносу в цілому.

3.3. *Воля* як цінність буття й романтичний ідеал українців: мовне вираження концепту

Проблема волі (свободи) в історії філософських та світоглядних учень характеризується складністю й певною невизначеністю внаслідок розбіжностей у розумінні та окресленні смислових меж самого поняття *волі/свободи* представниками різних філософських шкіл і напрямків. Загальноприйнятим є тлумачення волі як «можливості вчиняти так, як того хочеться» [ФЭС 2005: 406; ТСУМ 2004: 406], що в ілокутивно-змістовому аспекті передбачає натяк на наявність *того, хто має можливість вчиняти саме так* (суб'єкт), і *те, що має здатність цьому*

заважати (обставини). Історія усвідомлення людиною поняття *волі/свободи* починалася із тлумачення волі як відсутності певних перепон (примусу, причинно-наслідкових зв'язків, долі); у Сократа й Платона йдеться про єдність волі й долі; в Епікура та Арістотеля — про волю як відсутність політичного деспотизму; у стоїків та в неоплатонізмі — як відсутність життєвого лиха в людському існуванні. Доба Ренесансу уможливила розуміння волі як безперешкодний всебічний розвиток особистості людини; епоха Просвітництва під впливом наукового знання, що активно входило в усі сфери людської діяльності, зокрема мисленнєвої та інтелектуальої, підпорядковувало волю «всемогутній природній причинності й закономірності». У часи Канта, Гете, Шиллера (період романтизму) питання про волю постає як питання про «постулат морально-творчого співвіднесення сутності та її розвитку» [ФЭС 2005: 406–407].

Зазначене постулювання свободи проектується на смислові площини понять *мораль, творчість, розвиток*, які актуалізують такі семантичні домінанти: людина, норма, поведінка, суспільство (мораль); діяльність, створення, цінності (творчість); процес, зміна, перетворення, прогрес (розвиток/еволюція), детерміновані значеннєвим наповненням кожного із понять [ТСУМ 2004: 529; 799; 278]. Як відомо, існування й дотримання цивілізованих норм поведінки людини в суспільстві, її діяльність щодо створення суспільних і культурних цінностей та прогресивні зміни її світоглядних констант можливі за умов автономності, тобто свободи (людини) від будь-якого деспотизму, утиску, примусу. Отже, важливим чинником нормального (морально-етичного, еволюційно спрямованого, творчого) життя людини є відсутність саме цих перепон, які однак в існуванні людської цивілізації є перманентними, зумовленими історично, суспільно-політично, соціально, ментально тощо.

Формування смислових й аксіологічних домінант у рецепції поняття *воля* цікавить науковців здавна; ще Арістотель намагався розібратися у внутрішніх механізмах волевиявлення людини й вивести ці інтенції в аксіологічні площини. Із того часу наукова парадигма збагатилася численними версіями розуміння волі з погляду філософії, психології, мовознавства; зокрема, лінгвісти намагаються корелювати понятійно-смислові рівні слова *воля* із ментальним лексиконом нації, її концептуально-світоглядною картиною (А. Вежбицька, А. Гребенщикова, А. Кошелєв та ін.). Цікаву модель ретельного (міжмовного) концептуального аналізу слова *воля* із проекцією на аксіологічну вісь презентує українська прагмалінгвістка Т. Космеда у своїй праці «Аксіологічні аспекти прагмалінгвістики» [Космеда 2000]. Дослідниця, спираючись на лінгвософське підґрунтя та методику компонентного аналізу слів

різних мов, що інтенціонально втілюють ментальне усвідомлення *волі/свободи* (Freedom, Libertas, Свобода, Воля) зазначає, що смисли, відбиті в поняттях *воля/свобода*, посідають «надзвичайно важливе місце у свідомості людини, нації, народу», а самі слова *воля/свобода* завжди актуалізують позитивну оцінну семантику [Космеда 2000: 139].

В українському концептуальному просторі *воля* набула ознак ментального концепту, оскільки виявилася необхідною умовою повноцінного існування та розвитку етносу, що впродовж тривалої історії знаходився під політичною експансією інших народів або держав. Певний час виборювання волі (державної автономії) стало сенсом суспільного буття українців. І хоча, на думку деяких учених (В. Левицький, А. Приходько та ін.), знання про абстрактне ім'я/поняття має переважно індивідуальний характер на відміну від колективних знань про конкретний предмет), уявлення про волю в межах української свідомості набуло ментального вияву, сформованого спільним (колективним) усвідомленням українців онтологічної цінності волі.

Актуалізація українських ментальних смислів у концепті *воля* найбільше, на нашу думку, виявляється в контексті поетичного осмислення дійсності (колективного й авторського), де спостерігаємо концентрацію прихованих і виявлених буттєвих пріоритетів етносу, вербалізованих словом — символом — образом *воля*. Розбудова українських націєтворчих засад, що спиралися не лише на суспільно-історичні, але й ментальні чинники, пов'язана з добою романтизму, і саме поети-романтики велику увагу приділяли принципам автономності етносу, у контексті чого вагоме місце посідало питання національної (територіальної, політичної) незалежності народу, його свободи від будь-яких зовнішніх утисків та експансій, тобто волі. Власне, крізь призму цих ідей «у всі наступні часи переломлювалися політичні, суспільно-економічні та культурно-національні проблеми» [Фесенко 2005: 138]. Враховуючи, що в період активного розгортання романтичних ідеалів (перша половина XIX ст.) більшість слов'янських країн було поневолено, то домінуючими позиціями романтизму, зокрема українського, були національно-визвольний рух і боротьба за національне самовизначення. Через це пріоритетного звучання набуває концептуальне для українців поняття *волі*, яке у вимірі національної історії позначене особливими ментальними конотаціями, вмотивованими зовнішньо-внутрішньою специфікою існування етносу.

Теорія етногенезу спирається на розуміння національного розвитку як етногенетичної процесуальної фази, що зумовлює етногенетичну динаміку особливостями ландшафту, історичних умов, мови і психічного складу. На думку Л. Гумільова, етнос не що інше, як субстанція біосфери, і саме ландшафт формує етнос. Етнічна історія, на

переконання вченого, є власне історією окремих етносів у нерозривній єдності з історією ландшафтів та історією культури [Гумилев 1988]. У надрах цього єдиного комплексу (*етнос — ландшафт — культура*) зароджується *менталітет* як «природа світовідчуття, оригінальної цивілізаційної рефлексії на навколишній світ» [Яценко 2005: 176], який конденсує в собі всі інтеріорні (внутрішні, духовні, психологічні) потенції етносу й уможливлює їх реалізацію в просторі довкілля. Ментальними характеристиками один етнос різниться від іншого, акцентуючи чи нівелюючи ті позиції, які властиві кожному з них. Ландшафтні параметри, відбиваючись в інтеріорних глибинах етносвідомості, формують такі рівні світосприймання і закладають такі психологічні установки, які певним чином корелюють із зовнішньо-атрибутивними характеристиками природно-просторової локалізації етносу.

Україна в географічно-територіальному аспекті являє собою простір із різнорівневими ландшафтними різновидами: степи, поля, луки, ліси, гори, ріки, озера. У часи формування менталітету праукраїнців географічний простір розселення східних слов'ян (пращурів) відзначався неосяжними малозаселеними територіями, які «підлаштовували» свідомість етнореципієнтів під відповідний просторовий формат, закріплюючи їх природні, внутрішні установки на гармонійне існування в умовах роздолля. Подальші історичні колізії розвитку української етноспільноти свідчать про тривалі й стійкі прагнення певних країн сходу і заходу приєднати простір питомих українських земель до інших імперій, держав, територій: Османії, Австро-Угорщини, Росії, Польщі. Через це українське населення перманентно зазнавало набігів, навал, полону — фізичного й духовного поневолення, що вплинуло на формування у свідомості українців однієї із найбільших цінностей етнобуття – *волі*. Воля для української ментальності – це насамперед «відсутність обмежень у проживанні, діяльності; це – привілля». Саме таку дефініцію поняття *воля* подає першою Тлумачний словник української мови [ТСУМ 2004: 145], продовжуючи семантичну парадигму слова таким значеннєвим рядом: 2) «свідома саморегуляція особистістю своєї діяльності й поведінки, що забезпечує подолання труднощів у досягненні мети»; 3) «бажання, хотіння, прагнення досягти своєї мети»; 4) «право розпоряджатися чимось на свій розсуд; 5) дозвіл, згода, рішення; незалежність» [там само].

Т. Космеда, досліджуючи методом концептуального аналізу прагматичний аспект (аксіологічні домінанти) функціонування слова-концепту *воля*, акцентує, що «в енциклопедичне поняття лексеми *воля* входять елементи давньоруського семного набору цього слова» (зокрема «вибір», «влада», «бажання»), і, аргументуючи свою думку, подає таке тлумачення слова *воля*: «здатність до вибору діяльності і внутрішніх

зусиль, що необхідні для їх здійснення. Відбувається вольова дія, людина протистоїть владі потреб, необхідність яких безпосередньо відчувається, діють імпульсивні бажання: для вольового акту характерне переживання «потрібно», «я повинен», усвідомлення *ціннісної* (виділено Т. К.) характеристики мети дії. Вольова поведінка вміщує прийняття рішення, що часто супроводжується боротьбою мотивів (акт вибору), і його реалізацією» [Космеда 2000: 147]. Тож, резюмує дослідниця, спостерігаємо «вплив категорії оцінки на розвиток лексем *воля, свобода*», що відбувається в багатьох мовах [Космеда 2000: 150].

Очевидно, усі змістові та аксіологічні акценти семантичного наповнення поняття *воля* у вимірі української концептуально-мовної картини світу вмотивовані історичним досвідом виборювання волі, отже завоюванням прав етносу й особистості на саморегуляцію свого життєвлаштування; на прагнення, а отже й можливість ралізації своєї мети; на право розпоряджатися власним життям, приймати рішення, бути незалежними. Як бачимо, слово в цьому випадку стало засобом об'єктивації людиною рівнів власного буття: «людина відображує світ крізь призму значень, закріплених у слові... У словесному найменуванні об'єкта чи явища, як і в суспільному носії інформації про нього, закріплені в першу чергу саме ті характеристики (об'єкта чи явища), які є значимими не лише для окремих осіб, але і людей взагалі, причому значимими не лише індивідуально, але й колективно» [Коршунов 1967: 130–131]. Колективні домінанти, що виходять на рівень ментальних характеристик етносу, реалізуються, на думку Л. Шевченко, у формі «понятійно-словесних символів, ідеалів» і «мають універсальне для народу значення й смислову динаміку, втілюючи ідеал, сутність національного життя» [Шевченко 2001: 181]. При цьому етнічний феномен особистості виявляється безпосередньо «в особливостях національного характеру, поведінки, національних етичних й естетичних пріоритетів» [там само].

Широка понятійно-змістова площина семантичного виміру слова *воля* ґрунтується на емпіричному досвіді формування в українців сенсу понять *воля — неволя* й вироблення їхньої ціннісної стратифікації. Аксіологічний ценз слова *воля* досягає найбільшого рівня схвального оцінювання, тоді як слова *неволя* — відповідно несхвального, що ілюстративно підтверджується смисловими й емотивно-оцінними конотаціями мовних формул, семантичним мотиватором яких і виступають зазначені слова: *вольна воля; буйна воля; воля-неня; на волі-просторі* — позитивно конотовані моделі; *гірше неволі; тяжка неволя; доля-неволя* — негативно конотовані моделі. Очевидно простежується асоціативно-смислова кореляція понять *воля* і *простір* у мовних формулах ментального лексикону, зумовлена, як уже зазначалося, ландшафтними

характеристиками України. Внутрішнє відчуття волі на рівні етноапперцепції підсвідомо (закодовано генетично) рецептує в ментальній пам'яті образ вільного, широкого простору, привілля.

Такий асоціативно-рецептивний мотив особливо актуальним виявився саме для романтичного усвідомлення й відповідного поетичного опрацювання поняття волі, адже актуалізація національної ідеї спирається не лише на площину історичних, культурних, духовних координат етносу, а й охоплює сферу його психоментальних характеристик та домінант. Воля для українця — це насамперед відчуття своєї внутрішньої і зовнішньої необмеженості, це просторове привілля, енергетика руху, дії. Воля — найбільша життєва цінність, яка варта самого життя:

Від Балтика до Горбат
Якесь желізне ***плем'я***
З леміша кує булат
І носить ***слов'ян*** *ім'я.*

Конем жене як могол,
За ним в піснях той норов:
Не кровавити престол,
А за ***вільність лляти кров.*** (Падура, 337)

Мотив волі в романтичному макротексті є наскрізним, інтенціонально він продукується всією сюжетно-змістовою тканиною дискурсу, однак вербально диференціюється за ступенем прямої (констатуючої) і непрямої (описової) мовної репрезентації поняття у вузькому і широкому контексті. Констатуючу репрезентацію безпосередньо актуалізує в контексті слово *воля*, яке виконує функцію основного символічно-смислового й емотивно-оцінного мотиватора ситуації: *Слушна війна запалала тоді на Вкраїні: / Хмельницький з Потоцьким, /* ***Воля з налигою кріпко зчепились*** (Костомаров, 143) — слово *воля* завдяки асоціативному опосередкуванню й антонімічному протиставленню (*Хмельницький —* ***воля***; *Потоцький —* ***налига***; *Хмельницький* — символічний маркер *України, Потоцький* — символічний маркер *Польщі*; отже, ***воля*** *— Україна,* ***налига —*** *Польща*) набуває в контексті символічного звучання, корелюючи з онімом *Україна* і відтворюючи концепуальне сприймання українцями *волі* як смислової домінанти в символічній репрезентації України. Смислова синкретичність понять *воля* й *Україна* характерна для романтиків і позначена частотністю ситуативного вживання в умовах вузького контексту слів *воля* (*свобода*) і *Україна*: *Спи, небого сердешная, /* ***Мати Україно****! / Поки зорють останнюю / Могилу*

у полі, / Поки й пісня забудеться / Про ***вольную волю*** (Костомаров, 198); *Слава, честь вам, брати ляхи, / Мир вам, вічна згода! / Згине панство лукавоє, / Воскресне* ***свобода****! / Слава тобі,* ***Україно****!* (Костомаров, 201).

Семантична кореляція слів *воля* й *Україна* в контексті романтиків зумовлена особливостями смислового наповнення поняття *воля* в межах концептуально-мовної картини світу українців, які внаслідок історичних та суспільно-політичних обставин усвідомлювали волю різнорівнево: як фактор повноцінного існування країни й людини. При цьому такий світоглядний аспект еволюціонував з розвитком національної самосвідомості в напрямку від особистісного до громадського — від розуміння найбільшої вартості свободи індивідуальної (окремої людини) до визнання пріоритетності свободи колективної (країни, землі, території). Отже, усвідомлення волі ототожнювалося із вільною, територіально й політично незалежною Україною, тому смислова близькість слів *воля* й *Україна*, зумовлена екстралінгвальними мотивами, впливає на їх семантичні можливості утворювати синонімічні відношення у форматі як контексту, так і лексичного простору етномовної картини світу.

Поняттєво-смислова детермінованість слова *воля* в романтичному контексті вмотивована ментально-світоглядними особливостями етнореферентів, свідомість яких певною мірою зумовлена ландшафтними умовами, історичним досвідом і буттям. Специфіка ландшафту, як уже зазначалося, вплинула не тільки на формування змістових параметрів поняття *волі*, а й на творення його асоціативно-образних модусів у художньому мовомисленні українців. Одним із таких модусів є синонімія слова *воля* із словами на позначення просторових реалій, які в семантичній структурі актуалізують денотативний компонент «привілля»: *простір, поле, степ, гори, долини: І я біжу у* ***поле*** *від нудьги, / І там на* ***волі****, на* ***просторі*** */ Святі пісні, свою нудьгу /* ***Горам, долинам*** *віддаю* (Петренко, 293); *І пісня козака, / Як вітри здалека / Розливалась од краю до краю. /* ***Степ*** *широка була, /* ***Воля*** *буйна жила, / — І співав він ту* ***степ*** *і ту* ***волю*** (Щоголев, 322). Усвідомлення волі як привілля є концептуальною домінантою романтичного макротексту, що втілилося в продукуванні вербальних моделей простору, які набули статусу ментальних.

Оскільки воля у світоглядній парадигмі українців перш за все асоціюється із просторовою необмеженістю, то характерними для етномовної картини світу виявилися саме ті перифрастичні моделі, які інтенціонально маніфестують ідею волі крізь призму необмеженого, привільного простору (універсального й локального): *широкий світ; широкі степи; широкі поля; широкі луги; чисте поле, розгульні степи*. Контекстуально актуалізує ідею волі як фізичної свободи вживання дієслів

на позначення активного руху, пересування, швидкої дії: *За синій Дунай — по* ***степах розгуляй****; / Нам* ***поле*** *трави не закриє /.../ Постіль мені буде —* ***широкі поля*** (Боровиковський, 58); *Сю ніч* ***степами гуляв*** *я, /* ***Нагулявшись*** *доволі, по могилах лягав я* (Падура, 362); *В* ***степах на просторі*** *весело* ***заграє*** (Падура, 362); *Де* ***широкі*** *суть* ***степи****, / Де* ***гуляли*** *козаки* (Гушалевич, 491); *І* ***поля, луги широкі****, / І* ***розгульнії степи*** (Гушалевич, 499); *Де та сила, що* ***носила*** */ Тебе* ***в чистім полі****, / Як яструба моторного, що живе* ***на волі****?* (Забіла, 274); *Іще поки в* ***степ широкий*** */ Не засяє Січі сталь, /* ***Гуляй****, Дзюбо,* ***гуляй****, любо* (Падура, 330). Очевидним є асоціативний зв'язок ментального розуміння волі з активним рухом, традиційно репрезентованим у межах романтичного макротексту дієсловом *гуляти*, яке у своєму асоціативно-смисловому наповненні реалізує широку семантичну програму: гуляти – «швидко рухатись», «вільно пересуватися в різних напрямках» (реєстр узуальних значень [ТСУМ 2004: 191]); «битися», «воювати», «охороняти дозором» (фольклорні значення). Як бачимо, сигніфікативна сема «воля» («вільно») входить до складу семантичної структури прямого значення, отже генетично закладена в інтеріорних площинах змісту слова *гуляти*, що й активізує його вживання в тих текстуальних моделях і формулах, які репрезентують ідею волі (вільне пересування, вільний рух, вільні дії).

Перифрастична й описова репрезентація концепту *воля* в поетичній мовній картині світу романтиків, без акцентації в контексті самого слова *воля* не зменшують емоційної сили сприймання сюжетно-змістових колізій тексту, що маніфестують волю як найбільший пріоритет буття українців. Потужна енергетика вербальних засобів відтворення внутрішнього й зовнішнього відчуття волі (дієслівна лексика, атрибутивно-просторові словосполучення, просторові номени), закладених у текст ще за часів фольклорного мовомислення, апперцептивно формує ментальне сприймання волі як привілля, необмеженості в русі й просторі. Воля проектується на вільний, широкий, необмежений простір — не тільки горизонтальний, а й вертикальний, апогеєм якого є небо як символ максимальної волі. Петренкове небо стало романтичним символом недосяжності й ідеальності таких понять, як щастя і воля, до яких людина, однак, прагне хоча б подумки: *Дивлюсь я на* ***небо*** *та й думку гадаю: / Чому я не сокіл, чому* ***не літаю,*** */ Чому мені, боже, ти криллів не дав? / Я б землю покинув і в* ***небо злітав!*** (Петренко, 287). Асоціативно-семантичний ореол слова *небо* в поданому контексті корелює із відповідними ознаками понять *воля, щастя, мрія*, які у своєму змістовому наповненні містять натяк на певну віртуальність, смислову неоднозначність, умовність, що викликано їх абстрактною семантикою.

Воля і щастя визначені людиною як ідеали, реалізувати які намагаються шляхом розумних і спільних дій [Фесенко 2005: 446], при цьому

щастя (за Кантом) трактується як найвище із можливих у світі фізичних благ, яке є кінцевою метою прагнень людини. Відчуття ж щастя залежить не від досягнення певних благ, а від внутрішньої здатності людини бути щасливою [там само]. Воля співвідноситься із щастям і як одне із фізичних благ, і як одна з умов досягнення цих благ, за якою людина має можливість чинити так, як вона того хоче, відчуваючи при цьому себе щасливою.

Поняття *мрія* вступає в корелятивні відношення із поняттями *щастя* й *воля* як усвідомлене внутрішнє бажання досягти певних благ (бути вільним, бути щасливим); тож умовно можна уявити таку векторність смислової релевантності цих понять: *мрія — воля — щастя* як логічне розгортання послідовностей (мрія як стійке свідоме бажання; воля як одна з умов; щастя як результат – благо).

Асоціативно-смислові відношення (у межах поетичного мовомислення) слів *небо, воля, щастя, мрія* ґрунтуються на співвідношенні їх понятєвих та емотивно-оцінних параметрів, незважаючи на розбіжність денотативної природи слів (*небо* – конкретна реалія; *воля, мрія, щастя* — абстрактні поняття). Асоціативна співвідносність цих понять визначається специфікою їх сприймання людиною, що зумовлене фізичними характеристиками неба як об'єкта природи та метафізикою (екзистенційним потенціалом) самих понять волі, мрії, щастя. Небо, будучи природною реалією, тобто передбачаючи вимір конкретно-чуттєвої сфери, усе ж виходить за її межі, оскільки не має чіткої просторової окресленості (необмежене) і рецепіюється лише зорово, не викликаючи реакції інших чуттєвих подразників: небо — «видимий над поверхнею землі повітряний простір у формі куполу» [СУМ, т. 5: 249]. Просторова необмеженість неба асоціюється із волею як фізичною свободою; фізична недосяжність (височина), безкінечність і незбагненність неба формують рецептивні паралелі з усвідомленням людиною понять *мрія* і *щастя* як категорій подекуди недосяжних, незбагненних у своїй сутності.

Романтики, будучи хронологічними й подекуди логічними послідовниками Просвітництва з його декларацією раціональних основ пізнання, здебільшого спиралися на ті смислові параметри поняття (конкретного об'єкта), які зумовлені насамперед його фізичними (природними) властивостями, залишаючи на периферії міфологічний зміст. Тому небо сприймалося перш за все як необмежений простір, що асоціативно корелює з волею як зовнішньою і внутрішньою свободою. Опозиційна дихотомія *воля — неволя* вербалізується в контексті асоціативно-образно як *небо — земля* з відповідним рівнем конотованості (*небо* — позитивно-схвальна оцінність; *земля (світ)* — негативно-несхвальна):

І на ***світі гірко****; як стане ще гірше,*
Я очі на ***небо****, — мені* ***веселіше****!*
І в думках забуду, що я сирота,
І думка далеко, високо літа.
Коли б мені крилля, орлячі ті крилля,
Я б ***землю покинув****, і на новосілля*
Орлом бистрокрилим ***у небо польнув,***
І в хмарах навіки од світу втонув! (Петренко, 287)

У поданому фрагменті прозоро читається авторська інтенція щодо екзистенційного розмежування сутностей понять *світ* і *небо*: *світ* як марне існування із втраченою долею; *світ* — горе, лихо, страждання, зло; *світ* — духовна і фізична неволя, марнота марнот; *небо* — ласка, радість, добро; *небо* — щаслива доля; *небо* — зовнішня і внутрішня воля, вічність. Також у цих асоціативно-смислових варіаціях простежується інтенціональна реалізація міфологічного, зокрема біблійного (християнського) змісту понять *земля (світ) — небо*: на землі живуть люди, отже грішники (світ — *грішний*), на небі мешкає Бог і перебувають праведники (небо — *святе, праведне*).

Асоціативно-образна кореляція понять *неба* і *волі* зумовила лексико-семантичну векторність метафоричної репрезентації *волі (свободи)* у контексті романтичної поезії, заклавши підґрунтя універсальних образних моделей волі, які з часом стали поетичними стандартами у форматі різних етномовних картин світу: *сонце свободи/волі; зірка (зоря) свободи/волі* (укр.); *солнце свободы; звезда свободы* (рус.): *І освіте ваше* ***небо Сонечко свободи;*** */ Стануть вкупі перед богом /* ***Вільнії народи*** (М. Костомаров); *Я там братерство, рівність,* ***волю*** *гожу / Крізь чорні хмари вгледіти бажаю,— / Тих три величні* ***золоті зорі*** (Леся Українка); *Взойдет она,* ***звезда*** *пленительного* ***счастья*** (інтенціонально *свободи*; О. Пушкін).

Отже, конотативне тло аналізованих вище понять — *небо, воля, мрія, щастя* — збігається у своїх емотивно-оцінних параметрах і характеризується однозначною позитивністю і схвальністю. Це зумовлене насамперед асоціативно-смисловими аналогіями, що виникли як наслідок перетину різнорівневих конкретно-чуттєвих асоціацій (просторових, зорових) із уявленнями та образами, сформованими раціональною і художньою свідомістю людини.

У народнопоетичному мисленні вільна людина традиційно асоціюється із пташкою, що літає, не знаючи просторових обмежень; ця образна модель продукується і в романтичому макротексті, актуалізуючи мотив смислової аналогії понять *небо, воля: Не плач, дівчино, / По своїй долі, / Що не вийшла заміж, / Зате ж ти* ***на волі,*** */ Як*

пташечка *тая, / Що всюди* ***літає*** (Забіла, 284). Очевидною є аксіологічна пріоритетність волі порівняно із суто життєвими благами (для жінки — заміжжя) у межах етноментальної свідомості українців: *І ти ж* ***на волі****, / Дак* ***веселиться / Треба****, дівчино, / А не журиться* (Забіла, 285).

Оцінний статус *волі* як категорії буття (схвалення як безперечної цінності) та відповідний емотивно-оцінний компонент семантичної структури слова *воля* (позитивність, схвалення) зумовили оцінно-емотивну конотованість антиномічного дублету *неволя* (негативність, несхвалення), що знайшло відбиття в поетичній картині романтиків: *Розриваються* ***кайдани / Неволі*** *й* ***неслави****, / Згине, щезне братня* ***свара****, /* ***Ворог*** *наш* ***кровавий*** (Костомаров, 199); *Бо ти шпонями своїми /* ***Вирвеш із неволі, / Із поруги*** *давній на світ / Слов'янськую долю* (Костомаров, 201); *І волосся вітер буйний / Рознесе по полю; / Чи вже й душа* ***на тім світі*** */ Піде у* ***неволю?*** (Забіла, 258); *Ой* ***застогнав*** *голуб /* ***У темній*** *дуброві, / Неначе* ***в неволі****; / Ой* ***заплакав тяжко*** */ Козак молоденький / По* ***нещасній долі*** (Забіла, 269); *Чорні брови, чорні вуси / Зовсім* ***посивіли****, / Тоді його,* ***сердешного, / З неволі*** *пустили* (Забіла, 279)*; А вже* ***в неволі / Не заспіваєш*** */ Такую пісеньку, / Як сам бажаєш* (Забіла, 284).

Аналізуючи лексичний декор, що супроводжує контекстну реалізацію слова-образу *неволя*, виявляємо лексико-семантичну спільність тих мовних одиниць, що утворюють загальне емотивно-оцінне та рецептивне тло контексту, яке внаслідок інтенціональної програми характеризується заданою емотивністю (негативність). При цьому подана лексична парадигма має різнорівневий граматичний (морфологічний) характер, оцінно підпорядкований втіленій ідеї: субстантивний рівень — *неволя, неслава, свара, ворог, поруга;* атрибутивний рівень — *темна* (діброва), *нещасна* (доля), *сердешний, кровавий* (ворог); предикативний рівень — *застогнав* (голуб); *заплакав* (козак); *посивіли* (брови, вуси); *не заспіваєш* (пісню); адвербіальний рівень — *тяжко* (заплакав).

Неволя в локусі світоглядних орієнтирів українців є одним із найбільших лих, що позбавляє людину гармонії співіснування насамперед із собою. Звичайно, категорії *воля — неволя* в аксіологічному вимірі належать до універсальних понять із стандартною для людства оцінною маркованістю, які на емоційно-оцінному рівні однаково обробляються різними ментальними структурами (*воля* — добро; *неволя* — зло).

Однак є певна специфіка в етноментальній рецепції цих понять окремими народами: той етнос, який внаслідок історичних умов зазнавав національно-територіальних утисків, перманентно виборюючи право на національну ідентифікацію й географічну регламентацію,

отже, маючи апперцептивний досвід сприймання *волі/неволі*, гостріше рецепіює ці поняття, реагуючи на них всіма сферами індивідуального й соціального буття. Мова ж, як відомо, є засобом об'єктивації свідомості, формуючи її відповідно до тих значень і смислів, які визначають ціннісні орієнтації в усіх сферах буття людини. Мовна картина світу кожного з таких народів містить численний корпус вербальних моделей (як на рівні лексем, так і образно-асоціативних структур), що відтворюють і конкретизують емоційно-оцінне ставлення етносу до проблеми *волі/неволі.* Власне, це стосується всієї лексико-семантичної системи національної мови, її формально-змістової здатності реагувати на ментальні потреби етносу.

Українська МКС, яка відзначається гнучкістю, динамічністю, лексичною відкритістю, має вироблений часом й емпіричним етнодосвідом лексико-семантичний формат репрезентації понять *воля/неволя* в контексті художнього мовомислення, яке започатковувалося в надрах народнопоетичної свідомості й послідовно, на рівні етноментальних й етнокультурних засад, реалізувалося в романтичній світоглядній і художній практиці.

Уявлення про волю як буттєвий пріоритет у контексті поезії українського романтизму матеріалізоване парадигмою лексичних засобів, які всебічно і різнорівнево в смисловому відношенні відтворюють всі асоціативно-образні аспекти колективного й індивідуального усвідомлення волі українцями.

Так, поняття *воля* (*свобода*) в концептуально-мовній картині українського романтичного дискурсу на рівні асоціативно-смислових паралелей зазнає семантичного зближення з поняттями *мир, згода, честь, слава, мрія, щастя*, які відтворюють сферу людських уявлень про зовнішню і внутрішню гармонію. Це прозоро відтворено в макротексті української романтичної поезії (ілюстративний матеріал див. вище), у межах якого зазначені слова вступають у синонімічні відношення. У цьому випадку інтегральну функцію виконують сигніфікативні семи, які актуалізують ціннісний аспект поданих понять (беззаперечне благо) і дають можливість встановити логічні кореляції між ними: воля як умова миру, наслідок згоди, складова щастя. Така лексико-семантична парадигма контекстуально зближених понять із домінуючою аксіологічною маркованістю, свідчить про високий рейтинговий ценз *волі* в площині буттєвих цінносей українців.

У вимірі конкретно-чуттєвого реагування на власний онтогенез асоціативно-образне мислення українців ототожнює усвідомлення волі із просторовою необмеженістю, що й зафісовано поетичною мовною картиною, у якій продукуються образні моделі волі, семантично детерміновані просторовими номенами (*степ, поле, небо, долини, гори,*

луки), які також вступають із словом *воля* у синонімічні відношення (денотативно-сигніфікативна кореляція).

Як бачимо, романтична мовна картина світу лексично зафіксувала сформовані в народнопоетичному світогляді «глибинні установки на ціннісне ставлення до світу», адже «емоційно-ціннісному ставленню, почуттям є безліч словесних аналогів» [Мухина 1999: 91].

Як свідчать психологи, мова – «концентрація колективних уявлень, ідентифікацій і відчуджень пращурів людини та її сучасників», привласнюючи ж мову з її «історично зумовленими значеннями і смислами, з її ставленням до явищ життя і культури, втіленим у реальностях існування», людина стає сучасником і носієм тієї культури (а отже, й свідомості), у межах якої формується її мовна картина світу [там само]. Романтизм на рівні літературної (писемної) практики закріпив смислові й асоціативно-образні моделі вербальної репрезентації концепту *воля*, які органічно рецепіювались етносвідомістю і, більше того, формували цю свідомість.

Романтичний художньо-естетичний дискурс сформував свої ціннісні еталони і пріоритети, які насамперед апелюють до онтогенезу особистості в умовах її соціального буття. Філософія романтизму, виробляючи властивий їй цілісний погляд на світ, домінантою в ньому визначила людину — приречену на пошук себе особистість, що керується не лише розумом, а й почуттями в пізнанні світу, яка прагне бути вільною духовно і фізично.

Категорія *особистість* невід'ємно пов'язана з категорією *воля*, оскільки саме поняття особистості визначається як активне, вільне, індивідуальне буття суспільних відносин [Мухина 1999: 169]. Проблема волі, поставлена і порушена романтиками в онтологічному вимірі, виявилася нагальною в контексті формування української національної свідомості, оскільки саме воля детермінує соціальну активність особистості, а вільне буття людини здатне творити й змінювати обставини, інших людей і саму особистість. Націєтворчі засади, пропоновані романтиками, спиралися на активізацію етнічної свідомості, яка передбачає ідентифікацію індивіда з історичним минулим певної групи [Фесенко 2005: 139].

Суспільство етнічно ідентифікованих особистостей, вільних від зовнішнього утиску і пригнічення, спроможне розбудовувати державність, отже, створювати сприятливі соціальні умови для етногенезу. У площині філософських й художньо-естетичних засад українського романтизму *воля* акцентована як життєво необхідний фактор для повноцінного онтогенезу індивіда й суспільства, що знайшло своє інтенціональне втілення в синхронній часові літературній практиці й художньо-мовній картині світу українців.

3.4. Лінгвопоетична інтерпретація буттєвих домінант в естетиці українського реалізму

3.4.1. Становлення національної реалістичної естетики

Реалізм як художньо-естетичний напрям почав формуватися в площинах українського мистецтва з 50-х років XIX століття, ставши наступним після романтизму етапом еволюційного розвою української культури. Термін *реалізм* був засвідчений у працях представників європейської схоластичної філософії ще в XI–XII ст., які на противагу концепціям «номіналістів» вважали, що «реально існують не індивідуальні поняття та явища, а загальні — універсали», які «передують існуванню поодиноких, конкретних речей» [Галич 2008: 379]. Пізніше відбувається радикальне переосмислення цього поняття: реалізмом починають номінувати принцип «життєво-правдивого», реального зображення дійсності, що впроваджується в європейське мистецтво з 30-х років XIX ст. як опозиція «ідеального» художнього світовідбиття [Наливайко 2000: 263]. Поняття *реалізм* асоціюється із певним типом мислення, для якого характерні практичність, емпіризм, аксіологічний рейтинг реалій дійсності (речей, явищ, процесів) на відміну від романтичних канонів осмислення буття. Програмні засади реалізму як естетичного принципу були задекларовані в маніфестах французького художника Ж.-Д.-Г. Курбе (1855) та письменників Шанфлері й Дюранті (1857), а митці, що творили в часовому форматі 50–90-х років XIX ст., були означені як реалісти.

Реалістичний напрям опозиціонував романтизмові, заперечуючи насамперед його художні домінанти — захоплення «титанічними» героями, історичним минулим, містикою, уявним світом, сентиментально-філософською лірикою [Реизов 1986: 250], акцентуючи натомість саму дійсність як головний предмет художнього зображення. При цьому дійсність представлена в її синхронності, сучасності, як соціально й науково зумовлена реалія, що «тут» і «поряд» [Грушевський 2004: 49], максимально наближена до читача. Література стає засобом пізнання людиною реального світу й себе, формуючи систему соціальних й особистісних цінностей, даючи їм відповідну оцінку, яка із часом закріплювалася в суспільній свідомості, ставала певною аксіологічною універсалією. Критерієм художності вважається принцип відповідності зображуваного реальній дійсності. Власне, інтуїтивно-почуттєва парадигма в мистецтві як формі художньої свідомості поступається пізнавально-аналітичній, а універсальним способом художнього узагальнення визнається типізація дійсності [Літ. словник 2006: 573]. Домінування чуттєвого або раціонального в художньому мисленні людини й зумовлює, на думку Д. Чижевського, зміну стильових епох у культурі,

що є процесом перманентним і циклічним [Чижевський 1992: 28]; тож після романтизму реалізм із його раціональним началом став закономірним етапом розвитку художньо-естетичної свідомості людини.

Така переорієнтація мистецької парадигми цілком логічна з огляду на активізацію наукового пізнання світу в XIX ст., розвиток точних і природничих наук, оновлення гуманітарної сфери в історико-філологічному напрямі, повернення (після часів Відродження) уваги до людини як головного носія суспільно-історичного досвіду. Наявність цього досвіду, тобто емпіричне підґрунтя стає головним у реалістичному творі, автор якого уявляється деміургом, чия присутність всюди й ніде [Наєнко 2008: 339]. Життєвий досвід митця узагальнюється, набуваючи ознак типового, не індивідуалізованого буття, а творчість як феномен спирається на різноаспектні знання про людину, суспільство і світ (тому типове в художньому відтворенні не виключає й конкретного, особливого, специфічного).

Романтики в центр художнього споглядання помістили бентежну, бунтівливу особистість, яка шукає себе і свої духовні цінності в складному, суперечливому бутті. Реалісти розставили інші акценти: пошук людиною суспільних ідеалів як прагнення гармонізувати недосконалий світ; постулювання законів справедливого влаштування соціуму, відкритість, правдивість, історичність. Засадничим для реалізму є підхід до людини передусім як суспільно-історичного феномена; саме соціальна детермінанта зумовлює пріоритетність історизму в реалістичному зображенні дійсності й наголошує на «діалектичній двоєдності людського характеру й суспільного середовища» [Наливайко 2000: 264]. Маніфестація суспільно значущих цінностей, демократизація мистецтва, намір зробити його егалітарним, доступним для широкої рецепції позначилися в реалістичній літературі актуалізацією тих буттєвих пріоритетів, що набули універсальної ваги в розв'язанні складного конфлікту особистості й суспільства. Це насамперед *соціальна справедливість, правда, рівність, свобода, народ* як потужна історична сила, *щастя* й *добробут народу, освіта, прогрес*. Ці пріоритети окреслили інтенціональну векторність реалістичного мистецтва слова: писати для народу, формувати його концептуальну картину світу, що відповідає часові й загальному розвиткові суспільства, долучати найнижчі верстви до освіти, культури (як відомо, тогочасне суспільство характеризувалося значними соціальними протиріччями, було розподілене на нерівноправні в юридичному й економічному аспектах класи).

Естетична й ідеологічна програма реалістів зумовила розвиток прозових форм у літературі, оскільки поезія, що зазнала активного розвою в добу романтизму, не могла в силу свого ліричного начала повною мірою наблизитися до реалістичного, тобто правдивого, зображення

дійсності. Поетична рецепція дійсності в естетиці реалізму послабляє своє ліричне начало, натомість посилюється аналітичність як одна зі стильових домінант методу, що уможливлює пізнавальну функцію поезії, у якій дійсність є об'єктом спостереження, вивчення, глибокої аналітики, інтелектуальної (не чуттєвої) рефлексії. Врешті, поетичний твір являє собою художнє дослідження буття людини й суспільства, точніше — буття людини в негармонізованому, недосконалому суспільстві. Звідси трансформація наративних форм поетичного тексту — від елегійності, внутрішньої монологічності, героїчної патетики романтичної поезії до об'єктивації зображуваного через його фіксацію, нейтральний, ніби без участі автора, показ життя, що існує за своїми іманентними законами [Наливайко 2000: 265].

Реалізм у поезії, хоча й був задекларований як провідний художній метод II пол. XIX ст. й окреслився творчістю багатьох титульних письменників, і на сьогодні залишається відкритим питанням для літературознавців (погляди Д. Затонського, Д. Наливайка, французького письменника Гароді та ін.). Чи може бути поезія як мистецтво слова «життєподібним» явищем? Що становить зміст дефініції *реалістична* поезія? Чи означає це точне копіювання дійсності засобами поетичного слова? Ці питання не мають однозначного тлумачення, адже, на думку М. Наєнка, «рух до реальності в мистецтві завжди був і залишатиметься тільки прагненням, і винайдений термін *реалізм* став відбивати лише більшу міру того прагнення, більшу, ніж, скажімо, у представників романтизму, класицизму чи давніших типів творчості» [Наєнко 2008: 338]. Через це проблемним і подекуди дискутивним є віднесення творчості деяких поетів до конкретного художньо-естетичного дискурсу, зокрема реалістичного.

В українському поетичному мистецтві XIX ст. представниками реалізму вважають *Т. Шевченка* (пізній період творчості), *П. Грабовського, І. Франка* (позиції О. Галича, Д. Наливайка, Р. Гром'яка, Ю. Коваліва [Галич 2008: 381; Літ. словник 2006: 274] та ін., що, однак, не є загальновизнаним для українського літературознавства поглядом (наприклад, М. Наєнко поетом-реалістом вважає лише П. Грабовського [Наєнко 2008: 340]). При дослідженні мовно-естетичної інтерпретації цінностей буття в контексті української поезії реалізму II пол. XIX ст. й відповідно до парадигми художньо-естетичних домінант, властивих реалістичному мистецтву, нами було обрано текстовий матеріал поезій Т. Шевченка, П. Грабовського, І. Франка (цілком зрозумілою є певна умовність ідентифікації персоналії поета з конкретною естетичною програмою, якщо вона не окреслена самим митцем у його творчих маніфестах). Крім того, до лінгвістичного аналізу був залучений контекст поезії Лесі Українки, зокрема ті вірші, у яких маніфестуються

ідеї соціальної рівності і справедливості, що визнавалися поетесою як пріоритетні ідеали, до яких повинне прагнути суспільство і які корелювали з естетичними домінантами поезії реалізму. Обрані поети не реалізували себе лише в одному художньому дискурсі, їхня поезія (крім творів П. Грабовського) набагато ширша й багатозначніша, ніж можна передбачити певним мистецьким маніфестом (на відміну від, скажімо, засад романтизму, послідовно втілених у поетичному контексті романтиків). Тому подекуди складним видається науково конкретизувати й окреслити художньо-естетичні межі творчого доробку цих митців. Однак, враховуючи фактори часопросторової, естетичної та концептуальної спадковості й спільності їх мистецької діяльності, а також наявності в їхніх текстах характерних для доби реалізму ІІ пол. ХІХ ст. мотивів і тенденцій, вважаємо можливим аналізувати мовну картину поезій Т. Шевченка, П. Грабовського, І. Франка, Лесі Українки щодо лексико-семантичного кодування в ній суспільно вагомих цінностей буття, його правдивого зображення, уперше здійсненого саме в практиці реалістичного мистецтва.

3.4.2. Лінгвопоетика реалістичного дискурсу: мовне кодування суспільних цінностей

Відтворення реальності з огляду на трансляцію суспільно вагомих аксіологічних домінант не заперечує поєднання в поетичному контексті «життєподібного» й ідеального, власне, того, до чого прагне митець. Через це навіть реалістична поезія синтезує два рівні художнього зображення: узяте з життя й наближене до ідеалу. Таку дихотомію фіксує мовна картина української реалістичної поезії, що поєднує в лексичному просторі контексту слова на позначення конкретних реалій, які репрезентують відповідні рівні об'єктивної (тогочасної) дійсності, наприклад: *байстрюк, батіг, в'язниця, жебрак, земля, кайдани, кріпак, могила, наймит, поле, покритка, пустиня, робітник, село, селянин, старець, тюрма, хата, хліб, хутір, цар, шахта* та ін., унаочнюючи часопросторові та суб'єктно-об'єктні домінанти розгортання текстоситуації, а також слова, що номінують абстрактні поняття, які дорівнюють морально-духовним цінностям, ідеалам або їх антиноміям та ін.: *віра, добро, душа, істина, краса, любов, надія, правда, розум, честь, щастя, щирість; брехня, горе, жорстокість, зло, зрада, кривда, лихо, неволя, недоля, неправда* та ін.

Лексичним надбанням поезії реалістичного спрямування стали слова на позначення суспільно значущих понять: *бій, боротьба, борець, братерство, воля, всесвіт, громада, держава, закон, знання, істина, країна, мистецтво, народ, наука, освіта, поет, праця, революціонер, рівність, робота, справедливість, труд* та ін. В естетиці реалізму ці

слова зазнали поетизації, розширивши свої семантичні межі за рахунок емотивно-оцінних (позитивних, схвальних) та асоціативно-образних компонентів й отримавши патетичне звучання. Кожне із таких слів у реалістичному контексті стало номеном не конкретного поняття чи явища, а узагальненого, образно-символічного, наповненого суспільно маркованим смислом: 1) *бій, боротьба* — зіткнення соціально протилежних сил у двобої за волю, правду; *боротися* — здобувати волю, правду: *Лиш* ***боротись*** *значить* ***жить*** (Франко, 36)[5]; ***Борітеся****! Терпіть! По всій землі / Рівняйте стежку правді* (Франко, 58); *Блідий, в знесилі, / ... / Ішов і я, щоби* ***боротись*** *ревно* (Франко, 78); *Марно не складуймо рук, / Поки не* ***зборемо*** *долі злиденної* (Грабовський, 72); *Хто волі ще не одцуравсь, / Нехай іде до* ***бою*** (Леся Українка, 321); 2) *борець* (*боєць*), *браття, бунтар, громада, народ, побратим, поет, революціонер* — уособлення сили, що виборює загальнолюдські права або маніфестує революційні ідеї: *І на чолі мироспрaви / Власно з'явиться* ***нарід*** (Грабовський, 30); *Українці,* ***браття*** *милі, / Відгукніться, де ви є* (Грабовський, 31); *Вічний* ***революціонер*** */ — Дух, що тіло рве до бою, / Рве за поступ, щастя, волю* (Франко, 22); *Той наймит — наш* ***народ****, що поту ллє потоки* (Франко, 61); *Подаймо їм великую розвагу, / Скажім і докажім, що ми* ***бойці*** *самі* (Леся Українка, 127); *І досі так, о* ***браття****! Й досі тьма. / Гей, озовіться! Страшно в сім хаосі* (Леся Українка, 142); *Може, в руках невідомих* ***братів*** */ Станеш ти кращим мечем на катів* (Леся Українка, 144); 3) *братерство (братство), воля, істина, мир, правда, справедливість, любов, освіта, людське щастя* – цінності суспільного буття: *За кого ж / Ти розіп'явся, / Христе, сину Божий? / За нас, добрих, чи за* ***слово / Істини*** (Шевченко, 120); *А ви претеся на чужину / Шукати доброго добра, / Добра святого.* ***Волі! волі! / Братерства братнього*** (Шевченко, 121); *Шлях* ***любові*** *та* ***освіти*** */ Нас навіки поєдна* (Грабовський, 31); *Світлом* ***істини*** *святої / Розірви обійми тьми* (Грабовський, 32); *На зітлілому нашому трупі / Невмируще* ***братерство*** *зросте* (Грабовський, 35); ***Щастя*** *всіх — святим кумиром / Стане мужа-бояка* (Грабовський, 37); *Отак за* ***мир, любов*** *та* ***братство*** */ Лилась велика мова* (Грабовський, 50); *За* ***волю*** *люду, / ... / За хліб для бідних, за* ***добро*** *обдертих / Правдивий Мирон б'єсь* (Франко, 81); 4) *вітчизна (вітчина), всесвіт, держава, країна, край, Русь, світ, Україна* – просторові виміри панування несправедливого ладу та формування революційних ідей: *Бажав би я, мій* ***рідний краю****, / Щоб ти на волю здобувавсь, / ... / Щоб* ***Русь*** *порізнена устала / З-під віковічного ярма* (Грабовський, 37); *Чи знайдеться* ***край****, так зрабований, / Як* ***Україна*** (Грабовський, 71); *Для своєї* ***вітчини*** */ Ми дамо без тіла душу* (Франко, 111); ***Країно*** *рідна! Ох, ти далека мріє! / До тебе все*

[5] Тут і надалі в Розділі 3 ілюстративний матеріал подаємо за джерелами, уміщеними після списку літератури до розділу.

летять мої думки (Леся Українка, 177); 5) *праця, робота, труд* на благо себе й громади — засіб продуктивного соціального існування людини, шлях до суспільної досконалості: *До громадської* ***роботи*** */ Слід життя своє віддать* (Грабовський, 37); *Жваво ж до* ***праці*** *тією дорогою, / Сили докупи знесем* (Грабовський, 71); *Гей, нумо ж до* ***праці****. /* ***Трудівникам*** *слава, / Повища від слави в бою! / ... / До* ***труду*** *закликую вас!* (Грабовський, 72); *Ти знов оратимеш — властивець свого* ***труду****, / І в власнім краї сам свій пан* (Франко, 62); *Зносіть і* ***труд****, і спрагу, й голод / Бо вам призначено скалу сесю розбить* (Франко, 66); *Лиш в* ***праці*** *мужа виробляєсь сила, / Лиш* ***праця*** *світ таким, як є, сотворила, / Лиш в* ***праці*** *варто і для* ***праці*** *жить* (Франко, 146).

Відповідно до аксіологічних рівнів опозиції *труд на благо себе/громади* (вдячний, схвальний труд) — *труд на господаря* (невдячний, несхвальний труд) формується аксіологічний (емотивно-оцінний) рейтинг вербального супроводу слова *труд* у контексті: *...далі* ***труд*** */ В самоті і глуші, /* ***Мозолі*** *наростуть / На руках і душі* (Франко, 29); *...слави нам не буде /... / за сей* ***кривавий труд*** (Франко, 66); ***Байдуже*** *те йому, що потом* ***труду*** *свого /* ***Панам*** *панування дає* (Франко, 61); ***Стомлений працею тяжкою****, / Ти повернувсь до* ***тюрми*** (Грабовський, 51); ***Злоба, заздрість, голод, / Жалі*** *та* ***скорботи*** *— / Отакий-то солод /* ***З чесної роботи*** (Грабовський, 258) — авторське засудження людського труду не за покликом, а за примусом утілюється в доборі лексичних засобів, що формують відповідну рецепцію конкретної тестоситуації. Слова *самота, глуш, мозолі, кривавий, байдуже, пани, панування* (Франко), *стомлений, тяжка, тюрма, злоба, заздрість, голод, жалі, скорботи* (Грабовський) семантично марковані несхвальною оцінністю й у межах контексту ілюструють авторське ставлення до цього явища, більше того, реалізують прагнення митця сформувати суспільну думку щодо безправної праці, а ширше — безправного, невільного становища трудівників. Врешті, це й було інтенціональним завданням поетів-реалістів.

Трансформації естетичних домінант українського художнього дискурсу доби реалізму зумовили активне входження в поетичний контекст лексики на позначення людей за сферою виробничої, службової або сільськогосподарської діяльності, знарядь праці: *каменяр, кондуктор, косар, машиніст, орач, пряха, ріпник (ріпняк), сіяч, ткач, трудівниця, хлібороб, швачка; вили, голка, машина, молот, плуг, серп, сокира* та ін. Образну семантику цих номенів формує текстоситуція, яка актуалізує дві моделі: реалістична картина життя (номінативна фіксація дійсності) й поетичний образ боротьби/борців за досконале суспільство (символізація). У першому випадку наведені слова вживаються в номінативних значеннях об'єктивних реалій: *Тне* ***косар****, не спочиває / Й ні на кого не вважає* (Шевченко, 141); *Колись в Бориславі були землею*

/ Два ***ріпняки*** *присипані* (Франко, 153); *Буркнув два слівця / До* ***машиніста*** *і пройшов важливо* (Франко, 201); *Схопивши* ***молот*** *чи* ***сокиру****, / Ти в підземеллі хутко зник* (Грабовський, 51); *Мертва* ***трудівниця****-пані / Біла, як віск, на столі* (Грабовський, 62); *Тяжко стогнуть* ***хлібороби****: / Брак насущного шматка* (Грабовський, 222). Інше смислове навантаження цих слів реалізується в тропеїстичних моделях — поетичних образах борців або боротьби за ідеали, де відбувається трансформація прямого значення в символічне: *Де ви,* ***правди*** *всенародної / Та* ***братерства сіячі*** (Грабовський, 28); *Встань,* ***орачу****! Вже прогули вітри, / ... / Сій в щасливий час золоте зерно* (Франко, 26–27); *Мов водопаду рев, мов битви гук кривавий, / Так наші* ***молоти*** *гриміли раз у раз* (Франко, 66); *Нам,* ***хліборобам****, що з мечем почати? / Прийдесь нову зробити перекову: / Патріотичний меч перекувати / На* ***плуг*** *— обліг будущини орати, / На* ***серп****, щоб жито жать, життя основу, / На* ***вили*** *– чистить стайню Авгієву* (Франко, 150), *І сам ти стань. / Як віл, як* ***плуг****, як гній* (Франко, 203). Асоціативно-смисловим підґрунтям словесного образу *борець за правду* є загальне символічне ототожнення боротьби із хліборобською працею, зокрема сівбою, що й формує конкретні смисли-символи: *борець — орач* (що готує ниву, пробуджує колективну свідомість народу) — *сіяч* (правди, справедливості, що організовує народ, декларує суспільно вагомі ідеали й цінності) — *хлібороб* (що на відміну від воїна прагне досягти мети миролюбиво, шляхом суспільних реорганізацій, громадською працею; ідея суспільного перетворення через систему реформ). Відповідно до цього смислової актуалізації набули денотативні семи в значеннях слів: *плуг* — те, чим орють; *серп* — те, чим жнуть; *вили* — те, чим збирають сміття, непотріб, що зумовило символізацію слів *плуг, серп, вили* в межах авторського контексту.

Розширюють образно-символічний комплекс метафоричного відтворення суспільної боротьби й лексеми на позначення виробничих знарядь, серед яких особливої поетизації зазнало слово *молот*. Уведення цього слова в лексико-семантичний простір контексту зумовлене денотатними характеристиками молота як знаряддя праці, виявленими в його номінативній семантиці: 1) «великого розміру молоток для подрібнення каменю, для кування заліза, забивання чого-небудь»; 2) «машина ударної дії для обробки металевих заготовок і матеріалів способом тиску» [ВТСУМ 2005: 686]. Наявність сем «забивання», «удар» зумовлюють опозиційне протистояння символічного образу *молота* (як рушійної сили, здатної нанести удар старому ладу) іншим, більш гуманним силам: *У кожного в руках* ***тяжкий залізний молот****, / І голос сильний нам з гори, як грім гримить: /* ***Лупайте*** *сю* ***скалу*** (Франко, 66).

Втрачаючи в контексті первинну предметну ідентифікацію, ключові слова (складники образного комплексу) набувають нового, ме-

тафоричного значення, у якому увиразнюються як денотативні семи (знаряддя фізичної праці; речовина, з якої зроблені; форма), так і асоціативно-символічні, співвідносні із поняттям активної фізичної (не розумової) боротьби за суспільні зміни. Експресивність образу боротьби, його унаочнення відбувається внаслідок дифузії узуального й оказіонального значень ключових слів, зумовленої розширенням їх значеннєвого потенціалу, що й становить, за Л. Пустовіт, семантичне підґрунтя контекстної метафоризації [Пустовіт 2009: 25–26]. Лексико-семантичне й інтенціональне оновлення словесного образу соціальної боротьби, відтвореного в реалістичній поезії, свідчить про зміни у світогляді представників демократичних сил, які наблизилися до усвідомлення ідеї революційного (а не шляхом реформ) перевлаштування суспільства.

Програма соціальних трансформацій, декларована українськими реалістами, передбачала виборювання для України права на юридичну й політичну автономність та соборність, що вбачалися запорукою цивілізованого існування України як держави. Ці ідеї закладалися ще в програмних маніфестах Кирило-Мефодіївського товариства, однак у І пол. XIX ст. питання про державність України тільки набувало осмислення як перспективна мета, до якої треба прагнути прогресивно налаштованим українцям. Активізована українськими романтиками національна ідея, втілена в художньо-естетичному продукуванні національно вагомих цінностей буття (історія, героїка, мова, духовність), а також у формуванні цілісного образу-міфу *Україна*, знайшла свій розвиток у поезії реалізму. *Україна* як земля, батьківщина, рідний край, що потерпає від суспільно-політичних та правових утисків, стала найвагомішими об'єктом поетичної рефлексії Шевченка. Емоційна рецепція України (співчуття її складній історичній долі, переживання за її майбутнє), сформована в надрах романтичної поезії, зумовила й відповідне конотативне навантаження словесного образу України в ідіолекті Шевченка: ***Зажурилась Україна*** *— / Така її доля! / ... /* ***Бідна*** *моя* ***Україно****, стоптана ляхами! / ... / Ненько моя, ненько! / Як згадаю тебе, краю, /* ***Заплаче серденько*** (Шевченко, 13); *Ще день* ***Україну катували*** */ Ляхи скажені; ще один. / Один останній сумували /* ***І Україна,*** *і Чигрин* (Шевченко, 42); *А ти, моя* ***Україно, / Безталанна вдово*** (Шевченко, 88); *Плач,* ***Україно! / Бездітна вдовице*** (Шевченко, 93); *Стоїть в селі Суботові / На горі високій /* ***Домовина України, / Широка, глибока*** (Шевченко, 113).

Насичення подібних контекстних ситуацій аксіологічно маркованим лексичним матеріалом інтенціонально закладало в реалістичний дискурс чіткі оцінні модуси рецепції України — несхвальні внаслідок соціальної невлаштованості тогочасної України й українців. Така

аксіологічна векторність сприймання України простежується і в художній практиці Лесі Українки: *Над давнім **лихом України / Жалкуєм-тужим** в кожний час, / З **плачем** ждемо тії години, / Коли спадуть кайдани з нас* (Леся Українка, 81), хоча в цілому ідея України як автономного суспільно-політичного простору в поезії реалізму не виявилася продуктивною. Це можна пояснити актуальними на той час ідеологічними концепціями соціального впорядкування (наприклад, ідеї марксизму), які декларували універсальні, загальнолюдські цінності, не виокремлюючи національної специфіки суспільного буття народу чи країни. Тому образ України — з героїчним минулим і занедбаним сучасним — найповніше вербалізований у поезії Шевченка як світоглядний й естетичний розвиток романтичної візії України. Йдеться насамперед про окреслення тематичних меж поетичної репрезентації образу: *героїчна минувшина України* (козаччина, гайдамаччина в реаліях, поняттях, явищах, відтворених словом) — *герої козацької України* (гетьмани, козаки-герої, характерники в персоналіях) — *український простір* (представлений комплексом топонімічної лексики: назви територій, міст, містечок, сіл, річок, гір тощо). Найпотужніше в Шевченка конкретизована топоніміка українських земель від заходу до сходу, що свідчить про усвідомлення поетом України як єдиного простору, де виборювалася воля: *Бендери, Бердичів, Бровари, Великий Луг, Вільшана, Волинь, Глухів, Запоріжжя, Іржавиця, Київ, Лебедин, Лисянка, Межигор, Полтава, Почаїв, Ромодан, Смілянщина, Суботів, Умань, Фастів, Хортиця, Чигирин* та ін. Поетизація Шевченком України в її реаліях та героях актуалізує насамперед її історичний досвід, що є продовженням естетики романтизму. Натомість правдиве зображення життєвих ситуацій скероване на відтворення загальних, типових соціальних і політичних проблем України, без номінативної конкретизації простору, що в цілому властиве реалізмові з його типізацією місця, часу, образу.

Репрезентуючи не лише правдивість і життєподібність текстоситуацій, а й відповідну авторську рецепцію існуючої дійсності, реалістичний контекст активізував слова різнорівневої морфології із семантикою емоційного реагування ліричного героя на зображуване: *біль, гнів, жаль, жура, журба, мука, плач, сум; важкий, веселий/невеселий, гарний/найкращий, жорстокий, лютий, остогиджений, печальний, препоганий, проклятий, радісний, смутний, сумний; веселитися, зітхати, плакати, сумувати, радіти, ридати, тужити, усміхнутися; важко, весело, зимно, нудно, погано, страшно, тяжко* та ін.

Серед емотивно конотованої лексики, задіяної в мовній картині поезії реалізму, переважають слова з актуалізованим негативним компонентом у структурі значення, контекстна місія яких — формування відповідного (несхвального) ставлення реципієнта до явищ недоско-

налого суспільного влаштування, за умов якого панує зло й несправедливість. Ця емотивна лексика, закладена в український мовно-поетичний фонд зразками фольклорної практики (наскрізне драматично-трагедійне звучання народних пісень про нещасливе, тужливе, розлучене кохання), у реалістичному контексті (поезія Т. Шевченка, П. Грабовського, І. Франка) стала маркером авторського сприймання дійсності, засобом створення «реального людського настрою» [Наєнко 2008: 344] від зображення реального людського життя – складного, тяжкого, виснажливого: ***Тяжко-важко*** *в світі жити / Сироті без роду, / … / Утопився б молоденький, / Щоб не* ***нудить*** *світом* (Шевченко, 12); *Й малої дитини / Я не бачу щасливої: / Все* ***плаче***, *все* ***гине*** (Шевченко, 106); *І я,* ***заплакавши***, *назад / поїхав знову на чужину / … /* ***Погано***, *дуже, страх* ***погано****! / В оцій пустині пропадать. / А ще* ***поганше*** *на Україні / Дивитись,* ***плакать*** *і мовчать* (Шевченко, 178); ***Нудно*** *мені,* ***тяжко*** *— що маю робити* (Шевченко, 159); *А як прийде* ***нудьга*** *в гості* (Шевченко, 188); *Запорожжя та козацтво / Спать уклалися в* ***журбі*** (Грабовський, 66); *Де ти, доле невмолима? /* ***Тяжко*** *мерти в чужині* (Грабовський, 222); *Безкраї, чорні і* ***сумні*** */ За ночами минають ночі* (Франко, 48); ***Жура*** *зв'ялить тебе, моя надіє* (Франко, 95); *Сиджу й* ***клену*** *свою судьбу* ***погану***, */ Тих вороженьків, що з-за них* ***страждаю*** (Франко, 163); *Тут* ***плаче*** *жінка: день увесь / Вона на ниві працювала* (Франко, 191); ***Плач*** *тихенький дитини, / Мов ніж, пройшов у моє серце* (Франко, 220); *І стала люта* ***розпука*** */ Прокрадатися в душу* (Франко, 221); *У чорную хмару зібралася* ***туга*** *моя, / Огнем-блискавицею* ***жаль*** *мій по ній розточився* (Леся Українка, 121); *Що ж, браття, мовчите? Чи втішені собою, / Що вже й докори сі вас не проймуть? / Чи так задавлені неволею,* ***журбою****?* (Леся Українка, 127); *О, як то* ***тяжко*** *тим шляхом ходити, / широким, битим, курявою вкритим, / де люди всі старою здаються* (Леся Українка, 195). Значна концентрація в межах реалістичного мікро- й макротексту негативно конотованих слів на відтворення емоційного стану людини зумовлює загальну трагедійну тональність реалістичного твору, викликаючи в читача відповідний мінорний настрій.

Хоча загалом поезія реалізму інтенціонально схильна до раціонального, аналітичного світовідбиття, в українському реалістичному дискурсі раціоналізм найчастіше поступається традиційному чуттєвому началу етнорецепції довкілля, що є наскрізною емотивною домінантою національного поетичного спадку XIX століття. Свого часу романтизм з його загостреним драматичним відчуттям і сприйманням світу став естетичним продовженням українського поетичного досвіду, оскільки природно екстраполювався на емотивний фон народної пісні (про кохання, неволю, тяжку кріпацьку долю, драматичні перипетії національної історії тощо). Романтичний тужливий відгомін

простежується в різних естетичних практиках українського літпроцесу, незважаючи на відмінності в їх мистецьких програмах. Реалізм, вивівши ліричного героя із надр глибокої особистої рефлексії в простір суспільного буття, не позбувся етноментальних художніх домінант, через що маємо константну емоційну універсалію творення реалістичного макротексту — превалювання негативних вражень від життя, занурення в стан неспокою, трагічного усвідомлення дійсності, подекуди відчаю.

Внутрішнє тяжіння українців до саморефлексії, мінорної заглибленості в переживання відбилися в реалістичному дискурсі й на рівні загальної емоційної тональності макротексту, і на його мовній картині, що містить численний корпус слів із семантикою страждання, горя або емоційно-чуттєвої реакції на них. Кількісний покажчик такої лексики зумовив її продуктивну лексико-семантичну організацію, зокрема розвинену синонімію (загальномовну й контекстуальну): *сум — смуток — безрадість — жура — журба — нудьга — печаль — туга; гнів — розпач — розпука; плакати — ридати — тужити — горювати — кричати* та ін.: *Чи Бог бачить із-за хмари / Наші* ***сльози, горе****?* (Шевченко, 89); *Чого мені* ***тяжко****, чого мені* ***нудно****, / Чого серце* ***плаче, ридає, кричить*** (Шевченко, 94); *За горами гори, хмарою политі. / Засіяні* ***горем, кров'ю*** *политі* (Шевченко, 119); *Моїх* ***кривавих, гірких*** *сльоз* (Шевченко, 140); *Бувають темні дні* ***розпуки****: / Нічого серце не бажа, / А тільки прагне швидше* ***муки*** (Грабовський, 49); *На себе кари накликає, / За мир* ***болі****є та* ***страда*** (Грабовський 49); *В них –* ***сум*** *та* ***горенько*** *одні, / Чи* ***плач*** *над долею* (Грабовський, 94); *Куди подінусь я з* ***нудьгою****, / Куди подамся від* ***журби*** (Грабовський, 195); *А небо, як синій кришталь, / А в серці* ***важкий сум*** *і* ***жаль*** (Франко, 43); *Не покидай мене,* ***пекучий болю****, / Не покидай,* ***важкая думо-муко****, / Над людським* ***горем****, людською* ***бідою*** (Франко, 49); *Та* ***сльози****, ані* ***жаль****, ні* ***біль*** *пекучий тіла, / Ані* ***прокляття*** *нас не відтягли від діла* (Франко, 68); *Се дім* ***плачу****, і* ***смутку****, і* ***зітхання****, / Гніздо* ***грижі****, і* ***зопсуття****, і* ***муки*** (Франко, 151); *Грудь похолола, і велика /* ***Жура, розпука*** *і* ***тривога*** */ Її прошибли* (Франко, 190); *В такий-то день, в такій-то хаті / На* ***горе*** *й* ***біль*** *на світ прийшла ти* (Франко, 191); *Сі очі бачили крізь* ***лихо*** *і* ***насилля****, / А тяжкого від твого не видали, / Вони б над ним ридали, / Та сором* ***сліз****, що ллються від бессилля* (Леся Українка, 124); *Чи ти боїшся* ***смерті, кари, мук****, / Ти, що була душею завжди вільна* (Леся Українка, 140); ***Вигнання, муки****, нерозривні* ***пута****, / Дочасну* ***смерть*** *у дикій самотині* (Леся Українка, 142). Морфологічна генетика наявних слів-емотивів різнорівнева й представлена численними формами, спроможними до деривaційної репродукції: *гнів — гнівний — гніватися — розгніваний — рогнівавшись; горе (горейко, горенько) — горювати — горьований — горюючи — горювавши; жура — зажура — журний (журненький) — журитися — зажурений — зажурившись;*

мука — мучитися — замучений — замучивши; плач — плакати — заплаканий — плачучи — (за)плакавши; сум — сумний (сумненький) — сумовитий — сумувати — сумування — сумуючи; туга — тугонька — тужити — тужливий — тужно та ін.

Наведені слова в реалістичному контексті виявили високий рівень лексико-семантичної й граматичної валентності, особливо сполучуваність іменників-емотивів із прикметниковими характеристиками: *вселюдська печаль, людська розпука, люта мука/туга, потомлене горе, самотній смуток, сірий смуток, священний гнів, чорна безвихідь* та ін.: *Лети ж, моя думо, моя **люта муко**, / Забери з собою всі лиха, всі зла* (Шевченко, 89); *А **лютеє лихо** / В самім серці повернулось* (Шевченко, 103); *Де гине надія, де муки без ліку, / Де **сльози невольницькі** тільки течуть* (Грабовський, 33); *І підеш ти гірким шляхом недуги, / ... / Конаючи з **невимовної туги*** (Грабовський, 36); *Не поборов **страшної муки** / Борець хоробрий* (Грабовський, 41); *Замовкни серце, **горе потомлене*** (Грабовський, 162); *На весь той безмір **людської розпуки*** (Франко, 80); ***Горе серднечнеє, людське, великеє** / Серць їх не тронуло брудних* (Франко, 97); *Та в нім **туга** палає **огниста** / І сіяє та зірка вгорі* (Леся Українка, 52) та ін. Деякі із цих образних комплексів увійшли до українського поетичного тезаурусу, продукуючись у текстах наступників, деякі залишилися фрагментами індивідуальної мовної картини світу митця.

Порівняно із романтичним контекстом розширили межі смислової сполучуваності епітети-емотиви, які традиційно сполучалися із семантично близькими іменниками: *тяжка журба, тяжке лихо, журний крик, гірке горе, гірка печаль, пекуче горенько, лихая доленька, лютеє горе.* У реалістичному контексті спостерігаємо заміну таких іменників словами на позначення суспільно вагомих понять або реалій (об'єктів, явищ, процесів) дійсності: *гнівна правда, гнівне слово, гірке життя, непривітне життя, неприязний край, злі люди, прокляті владці, препоганії пани* тощо: *Прощай **світе**, прощай, **земле**, / **Неприязний краю*** (Шевченко, 88); *...**люд навісний** / Нехай скаженіє* (Шевченко, 94); *А ти, моя **Україно**, / **Безталанно вдово*** (Шевченко, 88); *Тая цариця — / **Лютий ворог** України* (Шевченко, 108); ***Люде гордії, злі** / Розрізнили / ... / Оддали в москалі* (Шевченко, 177); *Пом'януть твій образ **бездольці закуті*** (Грабовський, 33); *Не горюйте, що тьмою окрите / **Непривітане** ваше **життя*** (Грабовський, 35); *Що хрест отой — **бездольний люд** спасе* (Грабовський, 36); *Так **гнівним** говорять **словом*** (Франко, 96); *І все-таки до тебе думка лине, / Мій **занапащений, нещасний краю*** (Леся Українка, 124); *Де часто так приходилось мені / **Пекучу, гірку правду** вислухати* (Леся Українка, 126). Взагалі трансформації лексико-семантичних рівнів мовної картини української поезії пов'язані насамперед із загальною орієнтацією мистецтва II пол. XIX ст. на суспільну проблематику, що відбилося на

оновленні й розширенні лексичної структури поетичного контексту, а також на змінах у його семантичній організації.

Йдеться про заміну традиційних для української поезії смислових й емотивних кодів, зокрема лірико-романтичних, закладених у народнопоетичних символах, новими, маркованими громадянським і соціальним звучанням: *сонце* — «радість», «життя» (традиційна символіка) — «людське щастя», «любов», «правда», «свобода» (оновлена символіка): ***Сонце свободи*** *на Руссю-небогою / Ярко засвітить усім* (Грабовський, 71); *Де ж* ***сонце****, де? / Збулася сил душа убога, / А* ***світ*** *на зміну* ***тьмі*** *не йде* (Грабовський, 94); *Ясний* ***сонця світ****, / Лиш* ***життя, любови*** */ В людських душах пітм* (Франко, 33); *зоря* — «краса», «врода» (традиційна символіка) — «надія», «воля», «рівність», «щастя», «правда», «мрія про краще», «дороговказ до волі/щастя/майбутнього» (оновлена символіка): *Я там* ***братерство, рівність, волю*** *гожу / Крізь чорні хмари вгледіти бажаю, / Тих* ***три*** *величні золоті* ***зорі*** (Леся Українка, 102); *І безліч рук до неї простяглось, / Мов до* ***зорі****, що* ***вказує дорогу*** (Леся Українка, 141); *Будуть* ***зорі*** *встилати розложистий шлях, / Наче шлях тріумфатора квіти* (Леся Українка, 152); *грім* — «караюча сила» (традиційна символіка) — «передвісник суспільних змін» (оновлена символіка): ***Гримить****! Благодатна пора наступає / ... / Тайна дрож пронимає народи / ... / Мільйони чекають щасливої* ***зміни*** (Франко, 26); *гроза (злива)* — «загроза», «Божий гнів» (традиційна символіка) — «оновлення», «суспільні зміни» (оновлена символіка). Особливо помітною є еволюція символічних кодів у поетичній картині Лесі Українки, ідіолекту якої властива екстраполяція фрагментів європейського художньо-естетичного досвіду в український поетичний контекст. На лексико-семантичному рівні це репрезентовано введенням в етномарковані текстоситуації універсальних мовних символів, що стали надбанням загального культурного простору. При цьому смислове навантаження таких символічних кодів варіюється від універсального (архетипічного) до індивідуально-авторського, зумовленого синхронними світоглядними й суспільними тенденціями.

Як відомо, актуальність демократично налаштованих митців виявлялася насамперед в маніфестації ними прогресивних ідей, суспільних й особистісних ідеалів, прагненні удосконалити світ, що врешті, було спільним світоглядним пріоритетом для передових європейських кіл. Тому найпершої ваги у творенні словесного образу, закладеного на підгрунті давнього слова-символа (наприклад, *сонце, зірка, злива* та ін.), набувають ті смисли, що корелюють із потребами часу й суспільства, формуючи нову, соціально активну й прогресивну свідомість читача. Так, у поезії І. Франка спостерігаємо трансформації семантичного наповнення поетизму *хмара*, що традиційно символізував лихо, загрозу, віщування біди. Саме із таким асоціативно-образним компонентом

символічного значення це слово знаходимо в мовній картині поезій Т. Шевченка: *Чорна **хмара** з-за лиману / Небо, сонце криє* (Шевченко, 76); *Гуляють **хмари**, / Сонце спить* (Шевченко, 95); *Сонця мало, рясту мало, / І багато **хмари*** (Шевченко, 107). Поетичний контекст І. Франка дає підстави по-іншому трактувати семантику цього словесного символу: *Із заходу темная **хмара** летить / ... / Ті **хмари** — плідної будущини тіні, / Що людськість, мов красна весна, обновить* (Франко, 26). Смислові кореляції образів *хмара* й *будущина* мотивуються асоціативним ототожненням *хмари* як передвісника зливи з передвісником оновленого суспільного життя, уособленого в образі самої зливи.

Семантична паралель *весняна злива — оновлене життя* знаходить розвиток в інших конкретно-чуттєвих образах цього вірша — *земля* (спрагла), *злива* (плодотворна), *вітер* (бурхливий), *хвиля* (благодатная), *весна* (красна), логічно пов'язаних між собою як складники одного природного процесу — весняного пробудження, що підпорядковане інтенціональній програмі автора відтворити настроєвий стан доби в очікуванні революційних соціальних змін. Кожен із цих мікрообразів містить комплекс спільних денотативних, сигніфікативних та емотивно-оцінних компонентів, які уможливлюють творення одного масштабного образу в межах відповідної текстоситуації. Соціальне звучання вірша, його громадянський пафос зумовлюється вживленням у контекст суспільно маркованої лексики *народи, людськість,* а також слів *зміни, будущина*, що й виводить цей вірш із пейзажного формату в площину громадянської лірики.

Залучаючи до поетичного тезаурусу природну символіку, яка в народнопісенному або романтичному контексті виконувала роль емотивно-настроєвого медіатора, поети-реалісти наповнювали її іншим змістом, переорієнтовуючи смислові й емотивно-оцінні домінанти як окремого словесного образу, так і контексту в цілому.

Естетичним надбанням реалістичної художньої практики є вихід словесного образу із традиційного (народнопоетичного й романтичного) канону, індивідуалізація асоціативно-образного моделювання світу на рівні тропеїстики (епітет, метафора, порівняння). Поетичне освоєння різнорівневої за семантичним наповненням та вживанням лексики зумовило її активне входження в широкий суспільний контекст, що значно збагатило тогочасну українську МКС. Також цей лексичний матеріал був опробований як засіб естетичного (поетичного) кодування дійсності. Здатність слова-поетизму до оригінальної організації контекстного простору, до оказіональної на той час сполучуваності з іншими складниками образного комплексу засвідчили художньо-естетичну перспективність української мови, що знайшло інтенсивний розвиток в поетичному контексті ІІ третини XIX ст. — початку XX ст.

3.4.3. Поетизація *правди* як атрибута досконалого соціуму

Правдивість відтворення реальності в її соціальній різнорівневості та суперечливості, прагнення змінити суспільство на краще, наблизити його до ідеалів, формування активної суспільної свідомості — інтенціональні чинники творення реалістичного дискурсу в літературі. Тобто правдивість стала прерогативою й головною атрибутивною властивістю реалістичної творчості, що й відрізняло її від інших. Однак правдивість як художній метод позначена певною умовністю, адже, як зауважує Д. Наливайко, «справжнє мистецтво є правдивим у тому розумінні, що воно прагне осягнути й виразити істини людського буття, які не лишаються незмінними. І той чи інший напрям стає домінуючим у певну епоху тому, що виявляє здатність дати найпереконливіші відповіді на її запити, найповніше відобразити «істини буття», як вони тоді мислилися й переживалися» [Наливайко 2000: 264]. Активізація суспільного й, відповідно, особистісного буття в ІІ пол. ХІХ ст. зумовила пріритетність тих цінностей, отже «істин буття», які насамперед регламентували творення досконалого суспільства з його загальнолюдськими й громадянськими ідеалами, серед яких особливе місце посідала *правда* як екзистенційне підґрунтя моральної досконалості людини й соціуму.

Поняття *правда* є синтетичною категорією, що екстраполюється в площини філософії, етики, мистецтва, репрезентуючи насамперед таку смислову домінанту, як відповідність абсолютній істині. Через це *правда* ототожнюється з *істиною* як безперечною буттєвою цінністю й утворює концептуальну пару *правда — істина*, у якій маємо щільний асоціативно-смисловий зв'язок компонентів [Антология концептов 2007: 33]. Ця кореляція вмотивувала змістове наповнення лексеми *правда,* актуалізуючи в її значеннєвій структурі такі ЛСВ: 1) «те, що відповідає дійсності» (отже істинне); 2) «правдивість, правильність» (отже істинність); 3) «справедливість» (отже відповідність істинним моральним і правовим нормам) [ТСУМ 2004: 647]. Семантична організація слова *правда* відбиває концептуальні рівні ціннісної парадигми *правда — істина — справедливість*, де *правда* як універсальна світоглядна й моральна категорія є ключовим поняттям, що зазнало полікультурної концептуалізації, репрезентованої насамперед у паремійному й художньому дискурсах.

Реалізм як світоглядна й естетична система вивів категорію *правди* на рівень найпершої моральної й мистецької цінності, покладеної в основу ідеальних суспільних відносин і справжньої художньої вартості, тобто визнавши *правду* і *правдивість* підґрунтям досконалості. Правда як суспільна реальність є кінцевою метою боротьби народних

мас за краще життя, що передбачає справедливе світовлаштування за законами соціальної рівності, братерства, чесності, віри, любові. Відсутність правди або нехтування нею протирічить істині, отже руйнує справедливість у соціумі, а також красу в мистецтві. Актуалізація поняття *правда* в колективній українській свідомості, піднесення його до рівня суспільного ідеалу, уведення слова *правда* в широкий художній контекст зумовило концептуалізацію *правди* як колективної ідеалеми (ідеалема — духовний концепт, що формує свою структуру на асоціативно-смислових рінях певного ідеалу; термін В. Іващенко [Іващенко 2007: 76–82]), здатної впливати на організацію значеннєвих полів етноментальності. Через це можемо розглядати *правду* як наскрізний концепт тогочасної української картини світу, зокрема художньої. За якістю інформації *правда* тяжіє до парадоксальних концептів [Селіванова 2006: 258], оскільки смисли, продуковані в ньому, не є логічними або образно-художніми, що пояснюється умовністю й відносністю *правди* як ідентифікатора істинності або правильності («у кожного своя правда»).

Першим в українській поезії осмислив *правду* як силу й ознаку ідеального світовлаштування Т. Шевченко, зробивши слово *правда* одним із ключових у своїй поетичній МКС. Дж. Фізер, досліджуючи філософські аспекти творчості Шевченка, визначає *правду* центральним кодом Шевченкового тексту, який концентрує інформацію трьох рівнів: етно-культурного, історичного, загальнолюдського (універсального) [Фізер 1990: 37]. Пошук правди ліричним героєм, нехтування нею в суспільстві, наслідки буття *без правди* стали провідними мотивами Шевченкової поезії, що зумовило інтенсивну поетизацію слова *правда* на лексико-семантичному, стилістичному, дискурсивному рівнях, формуючи відповідний когнітивний концепт у межах загальноукраїнської МКС.

Семантичні рівні ідеалеми *правда* в реалістичному контексті Т. Шевченка продукують такі смисли: істина, справедливість, воля, гармонія, порядок, доля. Ці ознаки формують значеннєву структуру концепту *правда* в ідіолекті митця, визначають емотивно-оцінні рівні його контекстного оточення. Ядерним смисловим компонентом концепту можна вважати сему «справедливість», яка зумовлює семантику контекстних інтерпретацій слова *правда* в поезії Шевченка: *Спи, гетьмане, поки встане / **Правда** на сім світі* (Шевченко, 84); *Прощай же ти, моя нене, / ... / жива **правда** / У Господа Бога* (Шевченко, 88); *І засвітив, любомудре, / Світоч **правди**, волі* (Шевченко, 95); *Розбійники, людоїди / **Правду** побороли, / Осміяли твою славу, / І силу, і волю* (Шевченко, 96); *Встане **правда**! Встане воля! / ... / За вас **правда**, за вас слава / І воля святая* (Шевченко, 119); *В своїй хаті своя й **правда**, / І сила,*

і воля (Шевченко, 121); *І сонця-**правди** дозрівать / ... / Претеся знову* (Шевченко, 121); *За **правду** пресвятую стать / І за свободу!* (Шевченко, 221). Шевченкова рецепція концепту *правда* увиразнюється введенням у поетичний мікроконтекст смислових корелятів *воля, слава, сила, сонце*, які формують асоціативне поле можливих значень концепту за рахунок спільних сигніфікативних, аксіологічних, емотивно-оцінних компонентів: *правда/справедливість — воля — свобода — слава — сила* — ментальні цінності українців, які виборювалися або виявлялися впродовж усієї національної історії.

Правда — *справедливість* вербалізується здебільшого в поезіях історичного або соціального звучання, де втілені світоглядна, соціософська, громадянська позиції автора, його рефлексії щодо недосконалого впорядкування суспільства або історичного досвіду України у виборюванні волі. Саме *воля* є для Шевченка першоосновою *правдивого* (отже істинного, справедливого, правильного, гармонійного) буття українців. Світоглядні й лексико-семантичні кореляції дублету *правда — воля* в ідіолекті Шевченка досліджені в монографії А. Мойсієнка «Слово в апперцепційній системі поетичного тексту: Декодування Шевченкового вірша» [Мойсієнко 2006], де автор зокрема зазначає, що світ волі в Шевченка постає через світ правди (*Де той світ!? І де та правда?*), «світобудову» правди із землею (*Нехай же серце плаче, / Просить святої правди на землі*), сонцем (*Може, ще раз сонце правди / Хоч крізь сон побачу*), апостолом правди (*Дивуєшся, чому не йде / Апостол правди і науки*), голосом правди (*Святої правди голос новий!*) [Мойсієнко 2006: 197]. У цьому разі, на думку дослідника, *правда* є певним апперцепційним ідентифікатором поняття *воля* в ідіолекті Шевченка [Мойсієнко 2006: 198], а в загальному світоглядному вимірі *правда* для поета є необхідною умовою цивілізованого суспільного буття за законами духовної (християнської) регламентації. Там, де відсутня правда, не може бути досконалості; втрачаючи правду, суспільство дисгармонізується, отже руйнується світопорядок, ті основи буття (духовні, християнські, суспільно-громадські), що вивищують добро над злом.

Констатуючи моральний стан тогочасного суспільства, Шевченко визнає його занепад, оскільки нехтується й нищиться насамперед правда: ***Нема правди**, не виросла; / **Кривда** повиває* (Шевченко, 56); *Кругом **неправда** і неволя, / народ замучений мовчить. / ... / Розбойники, людоїди / **Правду побороли**, / Осміяли твою славу* (Шевченко, 96); *Скрізь **неправда**, де не гляну* (Шевченко, 106); *Озовітеся ж, заплачте, / Німії, зо мною / Над **неправдою людською**, / **Долею лихою*** (Шевченко, 131); *Нам тільки плакать, плакать, плакать / І хліб насущний замісить / Кровавим потом і сльозами. / Кати знущаються над нами, / А **правда** наша **п'яна спить*** (Шевченко, 119); *Оглухли, не чують; / Кайданами міняються, /*

Правдою торгують. */ І Господа зневажають, / Людей запрягають / В тяжкі ярма. Орють лихо, / Лихом засівають* (Шевченко, 121). Емотивно-оцінні конотації (негативні, несхвальні) метафоричних моделей *правду побороли, правда п'яна спить, правдою торгують* (тобто життя не за законами справедливості) зумовлюють відповідний (негативний, несхвальний) рівень лексико-семантичного ландшафту презентованих текстоситуацій: слова вузького контексту є номінантами явищ, реалій, дій, ознак з актуалізованою несхвальністю: *зло, кайдани, кара, кати, кров, лихо, людоїди, найми, недолюди, неволя, розбойники, сльози, ярма; зневажають, знущаються, плаче, оглухли; замучений, кровавий, потомлений (утомлений), тяжкі, юродиві.*

Власне, маємо форматну лексико-семантичну й лексико-граматичну організацію смислової структури індивідуального Шевченкового концепту *неправда*, вербалізованого відповідно до суб'єктивно-авторського розуміння поняття неправди в межах суспільно-політичної рецепції, зумовленої історичним досвідом України у виборюванні своєї національної правди. Оскільки цей досвід у діахронічному аспекті цілком драматичний, то й мовна картина поезії титульного митця нації, що став найпотужнішим художнім ретранслятором правдивого, реалістичного життя українського народу впродовж його тривалої історії, актуалізує ті лексико-семантичні рівні, що адекватно відбивають драматизм, подекуди й цілковитий трагізм народного буття, а також його індивідуальне художньо-естетичне сприймання і відтворення. Тож маємо втілення в поетичному тексті як власне лінгвальних параметрів (індивідуально-авторська образність, лексико-граматичні й стилістичні преференції), так й екстралінгвальних, зокрема особистий життєвий досвід Шевченка, специфіка його психічних основ (інтровертивний психотип, темперамент, схильність до фрустрації) та ін. Тому в контексті Шевченкового ідіолекту численний корпус негативно конотованої лексики, здатної художньо відтворити реалії тогочасного (*без правди*) життя, є органічною частиною поетичної картини світу митця, покликаної реалізувати його світоглядні й естетичні домінанти.

Натомість слова, що вербалізують гарне, позитивне, у межах контекстного оточення слова *правда* додають ціннісної ваги концепту *правда* як ідеалу, формуючи його аксіологічний рейтинг: *апостол, батько, брат, Бог, воля, Господь, дух, душа, земля, зоря (зоренька), країна, краса, любов, мати, молитва, народ, наука, порада (порадонька), сонце, слово; благовістити, возвеличити, жити, любити, просвітити, учити; Божий, великий, веселий, живий, молодий, радісний, святий, славний, тихий* та ін. Такий різнорівневий лексико-граматичний корпус інтенціонально запрограмований на вербальну репрезентацію в межах Шевченкового поетичного макротексту ідеї досконалого суспільства, яке існує за

законами правди. У цьому осмисленні *правди* семантичною домінантою концепту є «справедливість» як відповідність «правовим і моральним нормам людських стосунків» [ТСУМ 2004: 772]. Саме за умов існування в суспільстві *правди* – справедливості *незрячі прозрять; німим отверзнуться уста; прорветься слово; оживуть степи, озера; вольнії, широкії, скрізь шляхи святії простеляться; пустиню опанують веселії села* (Шевченко, 230).

Складниками смислової структури ідеалеми *правда* в Шевченка також є компоненти *істина, праведність, святість, любов*, які формують приядерну зону концепту, розширюючи його асоціативно-семантичне поле. Така інтерпретація властива слову *правда* в контекстах, сюжетно-смисловим компонентом яких є біблійні мотиви, а також в інтимізованих монологах-зверненнях до Бога: ***І слово правди*** *і* ***любові*** */ В степи і дебрі понесли! / ... / То* ***воля Господа****. Годіть!* (Шевченко, 141); ***Господь*** */ ... / Послав на землю їм пророка / Свою любов благовістить! / Святую* ***правду*** *возвістить* (Шевченко, 173); *Тоді вже сходила зоря / Над Віфлеємом.* ***Правди слово,*** */* ***Святої правди*** *і* ***любові*** */ Зоря всесвітняя зійшла* (Шевченко, 216); ***Боже*** *милий! Як хочеться жити, / І любити твою* ***правду,*** */ І весь світ обняти* (Шевченко, 203); *Живого істинного* ***Бога*** */ Ти слово* ***правди*** *понесла* (Шевченко, 221); *З своєю* ***Божою*** *красою / Гориш ти, зоренько моя. / ... / Учи неложними устами / Сказати* ***правду*** (Шевченко, 223); *Блукав і* ***Господа*** *благав, / Щоб наша* ***правда*** *не пропала, Щоб наше* ***слово*** *не вмирало* (Шевченко, 230); *Тойді, як, Господи, святая / На землю* ***правда*** *прилетить / Хоч на годиночку спочить* (Шевченко, 230). Слово *правди* — це слово Божої *істини, любові, праведності, моралі, душевної щирості*, що для християн задекларовані як основні цінності, проповідування яких є місією не лише Христа й духовників, але й митців, зокрема поетів.

В естетичній парадигмі реалізму письменники були підняті на роль служителів народу, захищаючи його щастя, добробут, наближаючи суспільний прогрес. Саме таке завдання літератури висував і Т. Шевченко, тому слово *правди* (істини) є для нього засобом впливу на суспільне життя народу, країни [Галич 2008: 384]. «Звертаючись до теми призначення поета,— коментує Є. Прісовський,— Шевченко... вдається до заперечення — заперечення того людського загалу, який не вміє цінувати слово правди, щирості, любові» [Прісовський 2004: 65]. Інтенціонально важливою для Шевченка стає проблема пошуку істинних цінностей, серед яких і *правда*, яку поетові треба нести людям, пробуджуючи їх свідомість. Мовна картина поета відтворює цю естетичну настанову формуванням лексико-граматичного комплексу, що обслуговує мотив *місія поета*, домінантою якого є образ *слово правди,* а компонентами — дієслова, у яких реалізовано семантику мовлення: *благовістити,*

возвістити, говорити, молитися, озватися, пророчити, розмовляти, сказати, учити та ін. Ці лексеми утворюють розгорнутий ряд контекстної синонімії, семантично підпорядкованої ідеї правдивого відображення світу (митцем) як способу його правдивого пізнання, що врешті є одним із основних художніх принципів реалізму. При цьому спостерігаємо динаміку розв'язання в Шевченковій поезії, отже світогляді, проблеми суспільної ролі митця — від сумнівів щодо потреби творчості до «утвердження думки про силу свого слова, коли воно служить Україні; про те, що саме в рідному краї слово поета знайде щире розуміння» [Прісовський 2004: 65]: *Там найдете щире серце / І* ***слово*** *ласкаве, / Там найдете* ***щиру правду****, А ще, може, й славу* (Шевченко, 29).

Така ж динаміка внутрішньої рефлексії щодо перспективи віднайдення правди у світі простежується в поезії Шевченка останніх років життя: від цілковитої безнадії, самозаперечення, критичної самооцінки, трагізму [Прісовський 2004: 70]: *Не зійде сонце. Тьма і тьма! / І* ***правди*** *на землі* ***нема****! / Ледача воля обдурила маленьку душу* (Шевченко, 255) до віри в беззаперечну перемогу правди: *Сонце йде / І за собою день веде. / ... / Уже ворушаться царі. / І* ***буде правда*** *на землі* (Шевченко, 255). Стилістика контрасту властива всьому поетичному дискурсу Шевченка, що є, по суті, метамонологом людини, яка прагне пізнати світ і себе через пошук вічних істин, ідеалів, цінностей. Чи існують ці істини й ідеали, що визначає їх вартість у буттєвих координатах індивіда й суспільства — ці питання не завжди мають відповідь у Шевченка, який намагається зрозуміти основи людського буття, протирічно йдучи до істини: через зневіру, сумніви, заперечення, але врешті з вірою у вічність і непорушність духовних цінностей, що й утримують *сонце правди* на землі: *Чи буде* ***правда*** *меж людьми? / Повинна буть, бо* ***сонце*** *стане / І осквернену землю спалить* (Шевченко, 255).

Суперечливе осмислення буття репрезентується в межах вузького або широкого контексту формуванням антитетичних пар: *сонце — тьма; день — тьма; воля — неволя; думи гордії — думи лихії; дума вольная — дума убогая; доля святая — доля лихая; дрібніють люди — висяться царі; сестра і брат — псарі з псарятами* та ін. Антиномічні кореляти: *правда — кривда; правда — неправда; правда — лихо; правда — брехня; правда — горе; правда — неволя* в ідіолекті Шевченка відтворюють усвідомлення поетом соціальних протиріч, зумовлених життям суспільства *без правди,* і підтверджують високий аксіологічний ценз *правди*, яка спроможна вдосконалити буття, надавши йому істинності, справедливості, гармонії.

У межах Шевченкової візії буття концепт *правда* синкретично поєднує ідеї справедливості й волі як суспільно значущих категорій та ідеї Божої істини, Божої справедливості (всеперемагаюча сила добра) як

категорій духовно-релігійних, не об'єктивованих соціумом через його недосконалість. Шевченкові образи *свята правда, пресвятая правда, щира правда, апостол правди, слово правди, сонце правди*, екстраполюючись через текст у свідомість етнореципієнтів, виявилися для них життєво важливими й зрозумілими ідеалами в подальшому формуванні шкали суспільних цінностей і цілей, що зумовило переведення цих поетичних кодів у площину етноментальної пам'яті українців.

Шукання ліричним героєм правди стало одним із провідних мотивів творчості П. Грабовського — поета-реаліста, адепта художніх принципів та естетичних домінант Т. Шевченка. В ідіолекті Грабовського слово *правда* є одним із вагомих поетичних образів, утворюючи парадигму авторського художнього осмислення універсальної для української ККС ідеалеми *правда*. І хоча М. Наєнко, коментуючи здобутки поезії Грабовського, визначає її певну наслідувальність, публіцистичність, декларативність і тому малохудожність, у якій «лиш зрідка... могли з'явитися якийсь справді оригінальний образ чи зумовлене тюремною реальністю поривання ліричного героя» [Наєнко 2008: 345], усе ж констатуємо певне оновлення Шевченкових образних кодів подальшими індивідуально-авторськими моделями, що з позицій діахронії можна вважати продуктивним розвитком національної художньої МКС.

У смисловій структурі концепту *правда* в рецепції Грабовського ядром визначаємо *щастя* як «стан найвищого, повного задоволення й радості», «талан» [ТСУМ 2004: 885], однак щастя не особисте (індивідуальне), а людське, загальне, всенародне, що і є провідною метою борців за правду: ***Добробут народний*** *та* ***воля*** *— / То наша найперша засада* (Грабовський, 206). *Правда* ототожнена із волею, добробутом, повноцінним життям звичайних людей, тому вона повинна бути спільною, єдиною для всіх, а не привілеєм обраних. Однак правда як загальне щастя не прийде, якщо її пасивно чекати, не завойовуваючи та виборюючи. Через це заклик до активних пошуків правди, пробудження народної свідомості, виведення її із стану очікування й сподівань на Божу волю, стає основним мотивом, що формує ідейні настанови поезії Грабовського та їх відповідну художню репрезентацію: *Де ви,* ***правди всенародної*** */ Та братерства сіячі?* (Грабовський, 28); *Конаючи під тяжею хреста / За сонце* ***правди****, як повчала* (Грабовський, 35); *Світло* ***правди*** *нести проти лютого зла / В боротьбі із тяжкою годиною / ... / Має бути любов'ю єдиною* (Грабовський, 56); *За рідну волю бився ти зі тьмою, / Святої* ***правди*** *мирові бажав* (Грабовський, 59); *Шлях безпомилишно взяти, / Той, що до* ***правди*** *веде* (Грабовський, 69); *Розійшлися ви маною, / Мрії* ***правди*** *та добра* (Грабовський, 81); *В немручім слові* ***правди*** *всюди / Воскрес прибитий до хреста; / А люди / ... / Все дожидаються Христа* (Грабовський, 201). Очевидним є тиражування Шевченкових

образних моделей, зокрема *сонце правди, слово правди, світло правди, правда святая*, однак є і нові, авторські варіанти: *правда всенародна; правда непоказненька, мрії правди.*

Наближаючись в художньому відтворенні народного життя до реалістичності, що подекуди межує із натуралізмом (змалювання життєвих, побутових картин зубожілих верств населення), Грабовський намагається бути правдиво точним у фіксації дійсності, формуючи мовну картину «правдивої» поезії. Це насамперед уведення конкретно-предметної лексики на позначення реалій злиденного побуту селян або трудівників; номінації представників опозиційних (бідні/багаті) соціальних верств; назви процесів праці або видів виснажливої фізичної роботи. Реалістична вербальна фіксація дійсності, публіцистичність, номінативна декларативність, латентне суб'єктивне начало (що, як правило, реалізується в поетичному контексті наявністю інтимізованих роздумів-рефлесій ліричного героя щодо незбагненності буття, пошуку вічних істин, пізнання себе і світу), роблять поетичний макротекст Грабовського однозначним, семантично прозорим, не здатним до множинності смислових інтерпретацій. Через це концепти-ідеалеми, уведені в поетичну МКС реалізму Шевченком, серед яких і *правда*, в ідіолекті Грабовського втрачають ореол глибинного філософського осмислення, за яким криється багатозначність сенсів, що уможливлює індивідуальну рецепцію концепту на рівні інтепретацій, розгадувань, версій. Саме ці індивідуальні смислові версії, об'єктивовані семантикою слів, що формують різнорівневу (ядерна, приядерна, периферійна зони) смислову структуру концепту, дозволяють здійснити його найповніший лінгвістичний опис та виявити когнітивний потенціал слова — номінанта концепту.

Розширив смислову структуру ідеалеми *правда* І. Франко, продовживши еволюцію його лексико-семантичної й граматичної репрезентації в українському поетичному контексті: слово *правда*, як і в Шевченка є одним із ключових в ідіолекті Франка. Шевченкова ідея *правди — справедливості, істини, волі*, а також ототожнення правди із всенародним *добробутом* і *щастям* (за візією Грабовського), в інтерпретації Франка зазнає певного ускладнення, розсунувши межі асоціативно-образної рецепції концепту. *Правда* є вищою метою революційної боротьби за кращу долю народу (отже, *волю* й *щастя*), тому важливим для поета є заклик до цієї боротьби, активізація народної свідомості: ***Правді служити,*** *неправду палити / Вічну дай страсть* (Франко, 28); *І чиста, в невечірній силі, /* ***Засяє правда*** *й воля в нім* (Франко, 41); ***Я боротись за правду*** *готов, / Рад за волю пролить свою кров* (Франко, 49); *Що прямо, чесно ми* ***йдемо / За правдою*** (Франко, 53); *Там ви* ***для правди*** *святої / Сильний* ***збудуйте опліт*** (Франко, 56); *На* ***поклик правди***

*проти брехні стали ... / **Борітеся**! Терпіть! По всій землі **рівняйте** стежку **правді*** (Франко, 58); *Ми ломимо скалу, рівняєм **правді** путі* (Франко, 68); *Лиш на тирана в обороні жертви, / На кривду в **обороні правди стане*** (Франко, 81); ***В правди** і волі світ ходімо разом!* (Франко, 89); *Закута **правда бурхне** і застилі / Шкарлущі світу **розірве** на нім* (Франко, 145).

Якщо Шевченко закликав сіяти *слово правди*, щоб його почули люди, убачаючи в цьому суспільне призначення поета, то Франко збуджує енергію на революційну, тобто активну боротьбу за *правду* — не ідею, а реальність. Через це маємо лексико-семантичні зміни дієслівного оточення концепту: від лексем із семантикою мовленнєвих актів (*благовістити, возвістити, говорити, учити* тощо) до лексем із семантикою активних дій: *боротись; бурхнути; збудувати (оплiт правді); ламати, палити (неправду); рівняти; розірвати; служити; спалити (неправду); ставати; стріляти* тощо. Семантична переорієнтація дієслівного оточення ідеалеми *правда* в поетичному контексті кінця XIX ст., що був віддзеркаленням стану колективної свідомості демократичних верств населення, свідчить загалом про еволюцію їх світоглядної парадигми: від стихійної боротьби за *правду* (віртуальну справедливість, абстрактне щастя) до усвідомлення пріоритетів організованої, на науковій підставі боротьби за конкретні цінності — волю, соціальну рівність людей, освіту, добробут, цивілізовані умови існування, що може здійснити лише зміна суспільного ладу (*А все лукавство в нашім строю* (Франко, 87)).

Серед безперечних суспільних пріоритетів того часу є освіта, яка вбачається запорукою прогресивного й цивілізованого існування соціуму. Франко, що належав до інтелектуальної меритократії українського суспільства й багато зробив для формування національного наукового дискурсу, активно вводить слова *знання, наука, освіта, просвіта, розум (ум)* в поетичний текст, надаючи їм концептуального навантаження в текстоситуаціях, пов'язаних із маніфестацією суспільно вагомих цінностей: *Вічний революціонер — / Дух, **наука**, думка, воля* (Франко, 24); *Ти, **розуме-бистроуме**, / Порви пута вікові, / Що скували думку людську!* (Франко, 33). *Правда* як уособлення найвищої мети борців за людське щастя і як істина (правдивість, відповідність дійсності) неможлива без наукової рецепції світу, без освіти, яка дає знання — потужний позачасовий чинник еволюції й прогресу (особистості й суспільства): *...як сей лад / Перевернути хочем ми. / ... / **Правдою**, і працею, / Й **наукою*** (Франко, 53); ***Правда** проти сили! / ... / З світочем **науки** / Проти брехні й тьми* (Франко, 55); *Дало побачить світ **науки**, / Бажання **правди** у душі* (Франко, 59). Сила *правди* й *науки* в їх істинності, відповідності об'єктивному світові, тому контекстні дублети *правда — наука* актуалізують спільні смисли «істина», «правдивість», «відповідність дійсності», «пізнання».

Франко вивищує пріоритети *правди* як зброї проти брехні, яка стала основою існуючого суспільного ладу (аморального за своєю суттю). Правдивість, щирість, чесність — якості сміливої, соціально активної особистості, що тільки почала формуватися в тогочасному суспільстві: ***правду*** *ми говоримо, / Що прямо, чесно ми йдемо / За* ***правдою*** (Франко, 53). Розуміючи, що правдивість як високий рівень розвитку індивідуальної свідомості не є властивістю колективної свідомості українців, які історично звикли жити за законами *неправдивого* суспільства, Франко-поет вирішував серйозне соціально-психологічне завдання, що полягало у формуванні тих внутрішніх якостей свідомості читача (селянина, робітника, збіднілого міщанина), які дозволять йому осмислити своє нецивілізоване життя й захотіти протистояти цьому, прагнучи кращого.

Одним із факторів художньо-естетичного впливу автора на свідомість реципієнта є створення контекстного аксіологічного рейтингу ідеалеми *правда*, вербалізованого комплексом антитетичних *правді* понять. *Правда* є найвищою цінністю, що протистоїть *біді, бідності, брехні, гніту, горю, дармоїдству, жаху, злидням, зраді, кривді, лжі, лиху, лицемірству, лукавству, неволі, недолі, нужді, пересудам, підлості, пітьмі, погорді, приниженню, смерті, страхові, фальші, хитрості* тощо: *Там з поколінь в покоління /* ***Правда*** *протистоїть ціла, / Поки не зломиться / Вал* ***лицемірства*** *і* ***зла*** */ … / Трисне з-під* ***зла*** *й* ***пересудів / Правда жива*** *на землі!* (Франко, 56). Форматне кількісно-якісне застосування Франком у межах свого поетичного макротексту слів із аксіологічним цензом «несхвалення», що є маркерами негативних ознак, якостей, явищ, властивих недосконалому суспільству й недосконалій людині, прагматично спрямоване на закладання в новій колективній свідомості українців аксіологічного рейтингу тих пріоритетів, які дорівнюють *правді, — воля, гідність, істина, совість, справедливість, честь, чесність*. Підсилюють психологічну рецепцію концепту *правда* в поетичному контексті оцінні номінації людей, які не живуть за *правдою* (хоч бідняк, хоч багач); це — *вороги, жебраки, злочинці, кати, наймити, пси, раби, слабкі тварі*. Здатність говорити правду — *чисту, святу, щиру, живу, некриту, непідсолоджену*, означає звільнитися від страху, приниження, покори, отримати шлях до самовдосконалення: *Всіх їх* ***некритая, непідсолоджена / Правда*** *по серцю скребе. / … / Те лиш їх гнівае, чом так* ***без страху*** *ти, / Прямо стаєш перед них* (Франко, 97). Очевидним є власна, найвища аксіологія правди в концептуальній і мовній картині світу Франка, що адекватно відбилося в поетичному ідіолекті митця, де наявне й традиційне (народне та Шевченкове) усвідомлення *правди* як *волі* й *справедливості* (відповідність християнським морально-правовим нормам), і суголосне часові, зумовлене особистим

інтелектуальним осмисленням буття: *правда* як найвища *істина, наука, освіта, знання, прогрес*, як умова цивілізованого існування людини і суспільства.

Активізована поетами реалістичного дискурсу концептуалізація *правди* зазнала еволюційного розвитку в подальших художньо-естетичних практиках, зокрема в продукуванні нових смислів та творенні різнорівневого тропеїстичного ландшафту контекстного функціонування ідеалеми. Особливої лексико-семантичної інтенсифікації в художньому контексті набули атрибутивні характеристики слова *правда*, що зафіксовано в Словникові епітетів української мови (СЕУМ 1998: 268–269), серед яких такі: *безрадісна, безсмертна, безцінна, Божа, болюча, велика, вигадана, висока, всенародна, всесвітня, гірка, глибока, гола, грізна, дійсна, довершена, жахлива, жива, жорстока, золота, істинна, людська, мудра, мужня, невесела, незабутня, неприкрашена, неспалима, нетлінна, оголена, пророча, реальна, розстріляна, розумна, світла, світова, свята, священна, сердечна, скажена, сліпуча, страшна, сувора, сумна, терпка, трагічна, тяжка, Христова, чиста, щира, ясна* (усього понад 80 номінацій разом із оригінальними, індивідуально-авторськими). Смислова й асоціативно-образна концептуалізація *правди* як найбільшої цінності суспільного буття була закладена саме в реалістичній художньо-естетичній практиці, у межах якої внаслідок науково-технічної, культурної і світоглядної еволюції активно продукувалися суспільно вагомі пріоритети, здатні вдосконалити соціум.

ВИСНОВКИ

Дослідження українського поетичного дискурсу XIX століття, що в межах національної культурної парадигми став реалізацією естетичних засад романтизму (I пол. XIX ст.) і реалізму (II пол. XIX ст.), з метою виявлення цінностей буття, вербалізованих відповідно до естетичної програми митця й загальних художніх настанов доби, дозволило дійти таких висновків:

1. Романтизм виявився природним еволюційним етапом розвитку українського естетичного мовомислення, у вимірі якого вибудовувалася кореляція *буття* як суще — *поезія* як засіб об'єктивації індивідуального й суспільного буття. На засадах романтичної естетики в українському культурному просторі сформувалася творчість таких поетів, як О. Афанасьєв-Чужбинський, Л. Боровиковський, І. Вагилевич, Я. Головацький, Є. Гребінка, І. Гушалевич, В. Забіла, О. Корсун, М. Костомаров, М. Маркевич, А. Метлинський, А. Могильницький, Т. Падура, М. Петренко, І. Срезневський, М. Устиянович, М. Шашкевич, О. Шпигоцький, Я. Щоголів й ранній Т. Шевченко.

Естетика романтизму насамперед актуалізувала рівень індивідуального буття особистості, що є частиною буття суспільного з його цінностями, сформованими часом і світоглядними тенденціями. Серед буттєвих пріоритетів романтичного світогляду особливої ваги набула *національна самосвідомість* особистості й ширше — народу, що втілилося у формулюванні поняття *національна ідея*. Реалізація національної ідеї пов'язана із усвідомленням етнічною спільнотою свого історичного минулого, його національної героїки, окреслення території, що ідентифікується як місце проживання корінного етносу, а також наявність національної мови, яка є втіленням духовної енергії народу.

2. Відповідно до особливостей історичного досвіду й суспільно-політичного влаштування України та виголошуваних романтизмом буттєвих пріоритетів поетичний контекст І пол. XIX століття маніфестує *національну ідею як* найвагомішу в межах українського буття цінність. Складниками суспільної реалізації цієї ідеї є таке: 1) усвідомлення *України* як території, що є історичною батьківщиною українського етносу; 2) існування національної історичної героїки — *козаччини*, у надрах якої карбувалися національні світоглядні й поведінкові пріоритети; 3) наявність спільної загальнонародної *мови* — рідної, *української*, що обслуговує комунікативні потреби етносу; 4) виокремлення життєвих етноментальних цінностей, серед яких для українців важливою є *воля* як основна умова повноцінного індивідуального й суспільного буття українців.

3. Основним об'єктом реалізації національної ідеї в поезії українського романтизму стала *Україна* як географічно й ландшафтно виокремлена територія із власним історичним досвідом, яку населяють представники східнослов'янського етносу — українці. Мовна репрезентація образу України в поезії романтиків зумовлена їх прагненням закласти у свідомість реципієнта-сучасника уявлення про Україну не лише як ідилічний простір, однобічно представлений у тогочасному європейському мистецтві, але й край, що має свою історію й сьогодення, культуру, мову, духовність, які окреслюють площини буття корінного етносу — українців. Через це вербалізація образу України в романтичній поезії охоплює два рівні: ідилічна, уявна країна (*родинний край, руська отчина*) й реальний край з героїчним минулим, складною дійсністю, суспільними й духовними проблемами.

Такий дуалізм зумовлює й поліаспектне мовне оформлення образу України. Перший варіант репрезентовано лексичним матеріалом, семантика якого скерована на контекстну реалізацію позитивного сприймання України; насамперед це слова на позначення ідилічних реалій, що й формують цілком схвальний, позитивний образ-міф: *жита, пшениця, ячмена; долини, дубрави, гори, кургани, ліс, луг, поля, ріки, степи;*

молоко, мед, сіль та ін. Другий варіант образу України — старої матері, діти якої пасивні щодо її долі, твориться комплексом інтенціонально організованих лексичних одиниць, у якому переважають слова із несхвальною оцінністю: *домовина, небога, руїна; бездольна, недобра (година); старесенька (ненька); зажурилася, плачѐть, ридає; жалібненько, сумно* та ін.

Контрастна вербалізація образу в межах одного макротексту зумовлена як специфікою авторської (художньої) інтенції, так й етноментальною властивістю українців неоднозначно, інколи навіть протирічно рецепіювати один і той самий об'єкт. Аксіологічно опозиційні лінгвомоделі України, створені романтиками, органічно ввійшли в загальний словесно-образний тезаурус української художньої картини, еволюціонуючи в подальших поетичних практиках.

4. Важливим художнім завданням для романтиків стала кодифікація в поетичному тексті реалій історичного українського топосу: назви місцевостей, міст, містечок, сіл, річок, гір, що охоплюють різні території України (захід, схід, південь). Насичений етномаркованими топонімами художній макротекст виконував інформативну і світоглядну функцію, збагачуючи концептуальну й мовну картину світу етнореципієнта новими поняттями, і, відповідно, словами, а також формуючи уявлення українців про межі їх історичного територіального простору. Поетизації зазнали етногідроніми *Буг, Ворскла, Дністр, Дніпро* (як титульний онім), *Донець, Дунай, Оскол, Прут, Сян, Черемош* та ін.; ойконіми — *Ахтирка, Батурин, Бендери, Біла Церква, Галич, Глухів, Київ, Корсунь, Львів, Полтава, Тясмін, Умань, Чернігів, Чигирин* та ін. Крім титульних у межах українського простору топонімів романтики ввели в поетичний контекст оніми на позначення регіональних географічних реалій, мало відомих широкому загалу: *Бистриця, Бескид, Верховина, Скитець* та ін., що передбачало розширення інформаційно-знаннєвого потенціалу національного читача і сприяло формуванню єдиної просторової візії України.

5. У межах реалізації в романтичному контексті української національної ідеї формується базовий етноконцепт *рідна мова*, художньо репрезентований синонімічними образними моделями *рідна мова, рідне слово, язик руський, руське слово, родим голос, отцівський язик*. Виходячи із завдань популяризації рідної (української) мови як важливого складника національної самосвідомості, романтики наголошують на пріоритетах українського слова, уводячи в поетичний контекст схвальні атрибутивні характеристики рідної мови: *солодка (солоденька), багата, мила, щира*; метафоричні конструкції *язик красно цвів, родим голос серцем пити*; перифраз *мова — соловей*. Започатковані романтиками словесні репрезентанти образу *рідна мова* із часом стали вербальними

стереотипами, стійко закріпленими в українській мовній та художній картинах світу.

6. Розбудова національної ідеї передбачає реанімацію історичного минулого, втіленого в героїці й героях нації (народу). В українському вимірі героїчне минуле пов'язане із козацтвом як силою, що протягом тривалого часу виборювала право вільного існування України й українців на теренах суспільно-політичного життя Європи. Усвідомлюючи вагу національної героїки і спираючись на історичний досвід України, поети-романтики створюють узагальнений образ національного героя-козака, художнім підґрунтям якого став фольклорний контекст (історичні пісні, думи, легенди, оповіді). Поетична концептуалізація козаччини охоплює такі рівні: персоналії героїв-козаків, козацька зброя, вороги України, а також етноментальна рецепція козацтва (емотивно-оцінний рівень).

Реєстр українських козаків, презентований у романтичному контексті, налічує знакові персоналії героїв, зафіксованих і канонізованих колективною пам'яттю народу, що є частиною його історичної свідомості. До цих героїв романтиками віднесені *Бруховецький, Виговський, Гаркуша, Дзюба, Дорошенко, Кальниш (Калнишевський), Лизогуб, Морозенко, Наливайко, Ничай (Нечай), Павлюк, Полуботок, Пушкар, Розумовський, Сірко, Сомко, Тетеря, Хмель, Хмельницький (Богдан)*. Контекстне навантаження цих антропонімів суттєве: формування пантеону національних героїв, закріплення їх імен в етносвідомості, закладання в її площинах моральних і поведінкових еталонів, вироблення загальної оцінної рецепції етносом своєї історії. Романтична версія козаччини як національного концепту стала продуктивним підґрунтям його подальшої художньо-естетичної реалізації.

7. У формуванні української національної свідомості ваги набули етноментальні життєві цінності, серед яких найпершою виявилася *воля* як важлива умова повноцінного існування індивіда й суспільства, що спричинилося до творення в українській картині світу етноментального концепту *воля*. Маніфестуючи волю як буттєву домінанту, що зумовлює гармонійне існування особистості, романтики актуалізують у поетичному контексті і слово *воля*, і ті поняття, що корелюють із розумінням вільного людського буття: *згода, злагода, мир, слава, честь, щастя*. Таким чином уможливлюється семантичне зближення поданих слів на підставі спільних сем-асоціатів, що формує не лише контекстну синонімію, а й фіксує парадигму важливих для українців буттєвих пріоритетів.

Серед цих домінант поняття й морально-духовної сфери, і фізично-просторової – привілля, необмеженість горизонтального й вертикального простору. Фольклорні перифрастичні моделі концепту *воля* —

широкий світ, широкі степи, широкі поля, широкі луги, високі гори, чисте поле, розгульні степи, високе небо, активно задіяні у творенні романтичного художнього мікрокосму, свідчать про смислову співвідносність *волі* із просторовою безмежністю, асоціативно пов'язаною в етносвідомості з фізичною свободою. Об'єкти (*степ, поле, море, гори, небо*) й суб'єкти (*козаки, орел, сокіл, яструб, чайка*) безмежного природного простору стають маркерами, а то й символами волі, що значно розширило межі лексико-семантичної організації відповідного концепту в поетичному контексті.

8. Реалізм як закономірний етап художньо-естетичної еволюції засадничо спирався на протилежні романтизмові принципи: правдиве, історично зумовлене відтворення дійсності, емпіричний досвід митця як джерело узагальнення й типізації буття, пошук героєм суспільних ідеалів як прагнення гармонізувати недосконалий світ. Цінності буття, маніфестовані письменником у художньому творі, набувають універсальності, загальнолюдського звучання; це насамперед *соціальна справедливість, правда, рівність, свобода, наука, освіта, прогрес* (поетичний контекст Т. Шевченка, П. Грабовського, І. Франка, Лесі Українки).

9. Поетизуючи суперечливе буття тогочасного соціуму й маніфестуючи суспільно вагомі ідеали, митці впроваджували в поетичний контекст, а отже й у художньо-мовну картину поняття, що дорівнюють цим ідеалам. Через це мовний простір поетичного контексту збагатився лексемами *бій, боротьба, борець, братерство, воля, всесвіт, громада, держава, закон, знання, істина, країна, мистецтво, народ, наука, освіта, поет, праця, революціонер, рівність, робота, справедливість, труд* та ін. Ці слова, ставши лексичними маркерами поезії громадянського звучання, розширили свої семантичні межі за рахунок актуалізації образно-символічних значень, що дорівнюють узагальненим суспільно акцентованим смислам (наприклад, *бій, боротьба* — зіткнення соціально протилежних слів у виборюванні суспільних пріоритетів; *борець, громада, народ, побратим, поет, революціонер* — уособлення сили, що виборює загальнолюдські права або маніфестує революційні ідеї).

Громадянський пафос реалістичного контексту зумовив відповідні рівні його лексичної організації, що набула оновлення (порівняно із романтичним контекстом) за рахунок входження в поетичну мовну картину номінацій людей за сферою їх виробничої діяльності: *каменяр, машиніст, орач, пряха, ріпник, ткач, хлібороб, швачка* та ін. Крім номінативної функції в конкретній текстоситуації ці лексеми реалізують художню інтенцію автора створити загальний алегоричний образ боротьби за людські ідеали: у складі метафоричних моделей або комплексів (*братерства сіячі; хліборобам /.../ патріотичний меч перекувати; на шляху поступу ми каменярі* тощо) номени символізують силу, що здат-

на змінити світ на краще. Так само поетизуються назви знарядь праці (*вили, молот, плуг, серп* та ін.), актуалізуючи асоціативно-семантичну співвіднесеність кожного слова із уявним поняттям — боротьбою за суспільно вагомі цінності.

10. Найвищою моральною цінністю, покладеною в основу суспільних відносин, естетика реалізму визначила *правду* як абсолютну істину, що насамперед дорівнює поняттям *правильність, справедливість*. Уведення слова *правда* в широкий комунікативний дискурс ІІ пол. ХІХ століття (художня практика, публіцистика) зумовило концептуалізацію *правди* як колективної ідеалеми та наскрізного концепту тогочасної української МКС.

Потужного світоглядного осмислення концепт *правда* набув у поетичному ідіолекті Т. Шевченка, реалізуючи такі смисли: *істина, справедливість, воля, гармонія, порядок, доля, щастя*. Ці асоціативні аналогії розширили семантичні межі слова *правда*, що в умовах контексту виявило здатність утворювати не лише розгорнуту синонімію, а й антонімію: *правда — кривда, правда — брехня, правда — неволя, правда — зло* тощо. *Правда* є моральним ідеалом, якого треба прагнути людині й суспільству, а завдання поета — нести слово правди. Шевченкові вербальні моделі *свята правда, щира правда, апостол правди, слово правди* стали стійкими образними кодами художньої свідомості українців, ретранслюючись у поетичних текстах наступників, зокрема П. Грабовського, І. Франка, Лесі Українки та ін.

11. Семантичного ускладнення ідеалема *правда* зазнає в поетичній мові І. Франка, який розширив асоціативно-образний потенціал відповідного слова. У рецепції поета *правда* є реальною метою революційної боротьби за народний добробут, тому її треба здобувати з боєм. Така візія зумовила інше, ніж у Шевченка, лексичне оточення слова *правда* в поетичному контексті, актуалізуючи дієслова із семантикою активних дій (*боротись, здобувати, ламати, рівняти, розірвати, спалити* та ін.). Надання *правді* найвищого аксіологічного цензу, а також співвіднесення її з такими суспільно вагомими поняттями, як *освіта, наука, знання, прогрес*, зумовило лексико-семантичний розвиток в ідіолекті Франка контекстної синонімії з домінантою *правда.* Через це загальна синонімічна парадигма *правди* в поетичному контексті ІІ пол. ХІХ ст. налічує семантично неоднорідні лексеми: ***правда*** *— істина, справедливість, щирість, правильність, щастя, воля, гармонія, краса, порядок, добробут, освіта, наука, знання, прогрес, доля, слово, сонце, святість, дух,* об'єднані спільною семою «істинність», тобто істинні, вічні цінності, поняття.

12. Доба романтизму й реалізму в художньо-естетичному просторі української культури ХІХ століття виявилася продуктивною щодо

становлення й подальшого розвитку національної поетики — від традиційних народнопісенних тропів до індивідуально-авторських словесних образів, що довело спроможність української мови повноцінно реалізувати естетичну функцію, а української поезії – маніфестувати універсальні й національні цінності буття (індивідуального й суспільного). Творча самоактуалізація українських поетів тієї доби (романтики, Т. Шевченко, П. Грабовський, І. Франко, Леся Українка), що презентували естетику романтизму й реалізму, виявилася актом глибокого внутрішнього переживання тих буттєвих пріоритетів, які вплинули на формування й вкорінення у свідомість етнореципієнта важливих для подальшого розвитку українського суспільства націєтворчих і загальнолюдських засад.

Література до розділу
«Лінгвопоетика буття в естетичному вимірі романтизму й реалізму»

1. Акимова Е., Гудавичюс А. Еще раз о стереотипах в этнолингвистике / Е. Акимова // Etnolingwistuka.— 2003.— № 15.— Lublin.— S. 97–110.
2. Антология концептов / Под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина.— М.: Гнозис, 2007.— 512 с.
3. Аристотель. Большая этика // Сочинения: В 4 т. / Аристотель.— М.: «Мысль», 1983.— Т. 4.— 832 с.
4. Бабич Н., Гостюк Л. «Українськість» мовостилю української романтичної поезії І пол. XIX ст. / Н. Бабич, Л. Гостюк // Науковий вісник Чернівецького університету: Зб. наук. праць.— Чернівці, 2000.— Вип. 83.— С. 68–78.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин.— М.: «Художественная литература», 1975.— 502 с.
6. Бацевич Ф. Духовна синергетика рідної мови: Лінгвософські нариси: монографія / Флорій Бацевич.— К.: ВЦ «Академія», 2009.— 192 с.
7. Белинский В. Г. Полное собрание соч. в 13 т. / В. Г. Белинский.— М.: Академия наук СССР, 1955.— Т. 7. — 740 с.
8. Березович Е. Л., Гумк Д. П. Homo ethnikus в зеркале языка: к методике описания / Е. Г. Березович, Д. П. Гумк // Etnolingvistyka.— 2002.— № 14.— Lublin.— S. 47–67.
9. Біленко Т. Слово в культурних реаліях доби романтизму // Романтизм у культурній генезі / Т. Біленко.— Дрогобич, 1998.— С. 40–47.
10. Білодід І. К. Т. Г. Шевченко в історії української літературної мови / І. К. Білодід.— К.: Наукова думка, 1964.— 160 с.

11. Богданова І. Біля джерел українського романтизму / Ірина Богданова.— Харків, 2008.— 156 с.
12. Бойко Ю. Український романтизм Центральної і Східної України у його стосунку до західноєвропейської романтики / Юрій Бойко // Вибране.— Мюнхен, 1974.— Т. ІІ.— С. 249–268.
13. Борев Ю. Б. Эстетика: В 2-х т. / Ю. Б. Борев.— Смоленск: Русич, 1997.— Т. 1.— 576 с.; т. 2 — 639 с.
14. Боровиковський Л. Повне зібрання творів / Л. Боровиковський.— К.: «Наукова думка», 1967.— 280 с.
15. Быстров Я. Семантика инвариантных образов в русском поэтическом тексте / Яков Быстров // Ткань и ландшафт: Антология русскоязычной литературы Прикарпатья.— Ивано-Франковск, 2003.— С. 269–273.
16. Ващенко В. С. Мова творів Т. Г. Шевченка / В. С. Ващенко.— Харків, 1964.— 180 с.
17. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая.— М.: Русские словари, 1997.— 416 с.
18. Венгранович М. А. Экстралингвистическая обусловленность специфики фольклорного и художественного текстов: сопоставительный аспект / М. А. Венгранович // Стереотипность и творчество в тексте.— Пермь, 2005.— С. 58–63.
19. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский.— Л: Гослитиздат, 1940.— 494 с.
20. ВТССУМ: Великий тлумачний словник сучасної української мови.— К., Ірпінь: ВТФ «ПЕРУН», 2005.— 1728 с.
21. Галич О. та ін. Теорія літератури: Підручник / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв.— К.: Либідь, 2008.— 488 с.
22. Гегель. Эстетика / Гегель.— М.: «Искусство», 1969.— Т. 2.— 326 с.
23. Гете И. В. Избранные философские произведения / Иоганн Вольфганг Гете.— М.: Наука, 1964.— 520 с.
24. Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу / М. Гнатюк.— Львів: Каменяр, 1999.— 181 с.
25. Гольберг М. І. Романтизм і культура ХХ століття / М. Гольберг // Романтизм у культурній генезі.— Дрогобич, 1998.— С. 4–15.
26. Гончар О. Українська національна ідея у художній творчості (Перша половина та середина ХІХ ст.) / О. Гончар // Слово і час.— 1994.— № 9–10.— С. 65–70.
27. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка / Григорій Грабович.— К.: Основи: АТ «Книги», 1997.— 605 с.

28. Грабовський С., Стріха М. Історія Русів: звідки походить українство / Сергій Грабовський, Максим Стріха // Україна: Газета світового українства.— 2006.— № 8.— С. 11.
29. Грушевський Д. Слов'янський реалізм / Дмитро Грушевський // Слово і час.— 2004.— № 8.— С. 43–52.
30. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / Вильгельм фон Гумбольдт.— М.: «Прогресс», 1984.— 398 с.
31. Гуляев Н. А., Карташова И. З. Роль романтизма в формировании критического реализма / Н. А. Гуляев, И. З. Карташова // Русская литература.— 1980.— № 3.— С.115–132.
32. Гумилев Л. Этнос: Мифы и реальность / Лев Гумилев // Дружба народов.— 1988.— № 10.— С. 67–86.
33. Ґрещук В. Поетична творчість Івана Франка і розвиток лексики української літературної мови кінця XIX — початку XX ст. / Василь Ґрещук // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріал Міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.).— Львів, 1998.— С. 686–690.
34. Джерела мовної майстерності Т. Г. Шевченка: Зб. статей.— К.: Вид-во АН УРСР, 1964.— 164 с.
35. Дзира І. Я. Запорозьке козацтво в художній спадщині Пантелеймона Куліша / І. Я. Дзира // Запорозьке козацтво в українській історії, культурі та національній самосвідомості: Матеріали міжнародної наукової конференції.— Київ–Запоріжжя, 1997.— С. 302–308.
36. Ерёмин И. П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого / И. П. Ерёмин // ТОДРЛ.— 1948.— Т. 6.— С. 8–20.
37. Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова / С. Я. Єрмоленко.— К.: «Наукова думка», 1987.— 246 с.
38. Єфремов С. О. Історія українського письменства / С. О. Єфремов.— К.: Femina, 1995.— 686 с.
39. Зайцева М. О. Роль «неэмоциональних» эмоций в создании эмотивности текста (на примере новелл Дж. Чивера) / М. О. Зайцева // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць.— Харків, 2006.— С. 137–142.
40. Затонський Д. Чи може існувати реалізм у мистецтві? / Дмитро Затонський // Філологічні семінари. Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність.— К., 1998.— С. 10–21.
41. Іваньо І. В. Українське літературне барокко / І. В. Іваньо.— К.: Наукова думка, 1987.— 300 с.
42. Івашків В. М. Українська романтична драма 30–80 років XIX ст. / В. М. Івашків.— К.: Наукова думка, 1990.— 284 с.

43. Іващенко В. Концептуальна репрезентація фрагментів знання в науково-мистецькій картині світу (на матеріалі української мистецтвознавчої термінології): Монографія / Вікторія Іващенко.— К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2006.— 328 с.
44. Камінчук О. А. Поетика української романтичної лірики (проблеми просторової організації поетичного тексту) // Автореферат дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 — укр. літ. / О. А. Камінчук.— К., 1996.— 18 с.
45. Кант И. Избранное: В 3 т. / Иммануил Кант.— Калининград, 1995–1998. – Т. 2.— 304 с.
46. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер.— М.: Фирма Гардарика, 1998.— 779 с.
47. Качуровський І. Англійська балада як улюблений жанр романтиків / І. Качуровський //Дивослово.— 1998.— № 7.— С. 7–10.
48. Колшанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке / Г. В. Колшанский.— М.: Наука, 1975.— 231 с.
49. Комаринець Т. І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму (проблема національного й інтернаціонального) / Т. І. Комаринець.— Львів: Вища школа, 1983.— 224 с.
50. Коршунов А. М. Проблема образа и её естественнонаучное обоснование / А. М. Коршунов // Философские проблемы естествознания: Курс лекций.— М.: Изд-во Моск. ун-та, 1967.— 292 с.
51. Космеда Т. Аксіологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки / Тетяна Космеда.— Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000.— 352 с.
52. Космеда Т. Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри / Тетяна Космеда.— Львів, 2006.— 328 с.
53. Котюрова М. П. Предисловие / М. П. Котюрова // Текст: Стереотип и творчество: Межвуз. сб. научн. трудов. Вып. 2.— Пермь, 1998.— С. 3–5.
54. Кравченко В. «Росія», «Малоросія», «Україна» в російській історіографії другої половини XVIII — 20-х років XIX ст.» / Володимир Кравченко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства.— Харків: Око, 1995.— Т. 5.— С. 3–16.
55. Куліш П. Збірник праць. Комісія для видання пам'яток новітнього письменства / За ред. С. Єфремова та О. Порошкевича / Пантелеймон Куліш.— К., 1927.— 200с.
56. Лебеденко Ю. М., Василенко Я. В. Топоніми як вербалізовані складові образу України (на матеріалі творів харківських поетів-романтиків) / Ю. М. Лебеденко, Я. В. Василенко // Семантика мови

і тексту: Матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції.— Ів.-Фр., 2009.— С. 169–72.
57. Левицький В. В. Сучасне розуміння структури лексичного значення / В. В. Левицький // Мовознавство.— 1982.— № 5.— С. 12–19.
58. Літературознавчий словник-довідник.— К.: ВЦ «Академія», 2006.— 752 с.
59. Лисиченко Л. Рівні мовної картини світу і їхня взаємодія / Лідія Лисиченко // Збірник Харківського іст.-філол. тов-ва: Нова серія.— Харків, 1998.— Т. 6.— С. 129–144.
60. Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова» / Н. А. Лисюк.— К. Український фітосоціологічний центр, 2006.— 200 с.
61. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев.— М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990.— 270 с.
62. Маковей О. С. Народні пісні в записах Осипа Маковея / Упор., вступна стаття і примітки В. А. Качкана / Осип Маковей.— К.: Муз. Україна, 1981.— 103 с.
63. Манакин В. Н. Сопоставительная лексикология / В. Н. Манакин.— К., 2004.— 304 с.
64. Мацько Л. І. Теоретичні засади лінгвокультурологічного аналізу тексту / Л. І. Мацько // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 10. Проблеми граматики і лексикології української мови: Збірник наукових праць.— К., 2008.— Випуск 3, книга 2.— С. 311–322.
65. Мейзерский В. М. Философия и неориторика / В. М. Мейзерский.— К.: Лыбидь, 1991.— 189 с.
66. Метлинский А. Заметки относительно южнорусского языка / Амвросий Метлинский // Думки і пісні та ще дещо Амвросія Могили.— Х., 1939.— 140 с.
67. Мех Н. Наскрізні концепти Григорія Сковороди / Наталія Мех.— К., 2005.— 238 с.
68. Миронова Г. До питання «якого ми роду-племені?» (національна психологія, етнічна пам'ять, мова, культура) / Галина Миронова // Ukraina medzy jezykiem a kultura.— Krakow, 2003.— S. 199–205.
69. Мішуков О. Український романтизм 30-40 років XIX ст. та «історія русів» / Олег Мішуков // Південний архів. Філологічні науки: збірник наукових праць.— Херсон, 1999.— С. 4–8.
70. Мовчан В. Витоки романтичного світовідношення / В. Мовчан // Романтизм у культурній генезі.— Дрогобич, 1998.— С. 28–34.
71. Могильницький І. Філологічні праці / І. Могильницький.— Львів: Видав М. Возняк, накладом Наук. т-ва ім. Шевченка, 1910.— 240 с.

72. Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: Декодування Шевченкового вірша / А. К. Мойсієнко — К., 2006.— 304 с.
73. Мухина В. С. Феноменология развития и бытия личности: Избранные труды / В. С. Мухина.— Москва–Воронеж , 1999.— 640 с.
74. Наєнко М. Художня література України: від міфів до модерної реальності / Михайло Наєнко.— К.: «Просвіта», 2008.— 1064 с.
75. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літ. процесу / Д. Наливайко.— К.: Дніпро, 1988.— 393 с.
76. Наливайко Д. Реалізм і реалізми / Дмитро Наливайко // Філологічні семінари. Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність.— К., 1998.— С. 22–36.
77. Наливайко Д. Романтизм. Реалізм / Д. Наливайко // Українська література у портретах і довідках: Давня література — література XIX ст.: Довідник.— К., 2000.— С. 263–265; С. 273–275.
78. Олексенко О. А. Мовне вираження концепту «Україна» в поезії Спиридона Черкасенко / О. А. Олексенко // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Філологічні науки.— Луганськ, 2003.— № 3 (59).— С. 109–114.
79. Павлова Н. М. Информативность образа-символа в художественном произведении / Н. М. Павлова // Средства выражения экспрессивности текста: Сборник научных трудов.— Ростов-на-Дону, 1982.— С. 18–23.
80. Пархоменко М. Эстетические взгляды Ивана Франко / М. Пархоменко.— М.: «Мысль», 1966.— 232 с.
81. Пахаренко В. Основи теорії літератури / Василь Пахаренко.— К.: «Генеза», 2007.— 296 с.
82. Полиниченко Д. Ю. Язык / Д. Ю. Полиниченко // Антология концептов.— М.: ГНОЗИС, 2007.— С. 243–253.
83. Полюга Л. М. Семантична вага слова в поетичному тексті Івана Франка / Л. М. Полюга // Слово. Думка. Людина: Збірник наукових праць.— Харків, 2008.— С. 105–112.
84. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Поспелов.— М.: «Просвещение», 1972.— 271 с.
85. Поэтика реализма: межвузовский сборник.— Куйбышев: Куйбышевский государственный университет, 1985.— 176 с.
86. Прісовський Є. Заперечення, сумнів, роздум на шляхах пізнання істини в ліриці Шевченка / Євген Прісовський // Тарас Шевченко і народна культура: Збірник праць Міжнародної наукової шевченківської конференції (20–22 квітня 2004 року).— Черкаси: Брама — Україна, 2004.— Том 2.— С. 64–74.

87. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А. М. Приходько.— Запоріжжя: Прем'єр, 2008.— 331 с.
88. Проблема ценности в философии.— М.: «Знание», 1966.— 178 с.
89. Пугач В. М. Українці: проблема самототожності / В. М. Пугач // Вивчаємо українську мову та літературу.— 2005.— № 17–18.— С. 6–8.
90. Пустовіт Л. Словник української поезії другої половини XX століття: семантико-стилістичний аспект: Монографія / Любов Пустовіт / Упорядники В. І. Матюша, П. А. Матюша, І. Л. Міхно.— К.: УНВЦ «Рідна мова», 2009.— 244 с.
91. Радзикевич В. Історія української літератури: У трьох томах / Володимир Радзикевич.— Детройт: Книгарня і Видавництво «Батьківщина», 1955–1956.— Т. 3.— 136 с.
92. Редін П., Яцкевич О. Структурні особливості репрезентації волібажання в мовній картині світу українського народу (синтагматичні зв'язки лексеми воля) / Петро Редін, Ольга Яцкевич // У вимірах слова: збірник наукових праць.— Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009.— С. 121–131.
93. Реизов Б. Г. История и теория литературы: Сб статей / Б. Г. Реизов.— Ленинград: Наука, 1986.— 318 с.
94. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: Термінологічна енциклопедія / Олена Селіванова.— Полтава: «Довкілля – К», 2006.— 716 с.
95. СЕУМ: Словник епітетів української мови / С. П. Бибик, С. Я. Єрмоленко, Л. О. Пустовіт / За ред. Л. О. Пустовіт.— К.: Довіра, 1998.— 432 с.
96. Словник мови Шевченка: В 2 т.— К.: Наукова думка, 1964.— Т. 1.— 484; т. 2.—566.
97. Советский энциклопедический словарь.— М.: Сов. энцикл., 1980.— 1600 с.
98. Спиноза Б. Избранные произведения: В 2 т. / Бенедикт Спиноза.— М.: Госполитиздат, 1967.— Т. 1.— 670 с.
99. СУМ: Словник української мови: В 11 т.— К., 1970–1980.— Т. 5.— 840 с.
100. Тарас Шевченко і народна культура: Збірник праць Міжнародної наукової шевченківської конференції (20–22 квітня 2004 року).— Черкаси: Брама – Україна, 2004.— Т. 1.— 264 с.; т. 2–344 с.
101. ТСУМ: Тлумачний словник української мови /За ред. проф. В. С. Калашника.— Х.: Прапор, 2005.— 992 с.
102. Турянська Д. Ф. Фольклорно-історична традиція в поезії українських романтиків І пол. XIX ст. / Д. Ф. Турянська // Наукові записки ХДПУ ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство».— Харків, 1998.— Вип. 3 (14).— С. 59–62.

103. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / М. Фасмер / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева.— М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2003.— Т. 4.— 861 с.
104. Фесенко Г. Г. Націологічні дискурси в українознавстві / Г. Г. Фесенко // Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції «Сучасна україністика: проблеми мови, історії та народознавства».— Харків: ВД «ІНЖЕК», 2005.— С. 138–143.
105. Фізер Дж. Філософія чи філо — софія Тараса Шевченка? / Джон Фізер // Слово і час.— 1990.— № 5.— С. 33–40.
106. Франкіана Василя Сімовича / Упоряд., передмова та приміт. М. Білоуса і З. Терлака.— Львів, 2005.— 234 с.
107. Франко І. Я. План викладів історії літератури руської / І. Я. Франко // Рад. мовознавство.— 1958.— Т. 29.— С. 120–125.
108. Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. / Іван Франко.— К.: Наукова думка, 1984.— Т. 41.— 683 с.
109. Хлистун І. В. Власна назва в українській поезії ІІ пол. ХХ ст. (семантико-функціональний аспект): Авторферат дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01. — укр. мова / І. В. Хлистун.— К., 2006.— 21 с.
110. Хропко П. Українське козацтво в поетичному осмисленні романтиків 30-40 років ХІХ століття / П. Хропко // Сучасний погляд на літературу: Науковий збірник. Випуск 4.— К., 2000.— С. 14–20.
111. Чижевський Д. Нариси історії філософії на Україні / Дмитро Чижевський.— К., 1992.— 312 с.
112. Чижевський Д. І. Історія української літератури: від початків до доби реалізму / Д. І. Чижевський.— Тернопіль: Феміна, 1994.— 480 с.
113. Чижевський Д. І. Реалізм в українській літературі / Д. І. Чижевський.— К.: ВЦ «Просвіта», 1999.— 118 с.
114. Чижевський Д. Філософія і національність // Україна: філософський спадок століть / Д. Чижевський.— К., 2000.— Т. 1.— С. 606–617.
115. Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете / Б. Б. Шалагінов.— К.: «Вежа», 2002.— 152 с.
116. Шевельов Ю. В. Історична фонологія української мови / переклад з англ.) / Ю. В. Шевельов.— Харків, 2002.— 801 с.
117. Шевченко Л. І. Інтелектуальна еволюція української літературної мови: Теорія аналізу / Л. І. Шевченко.— К.: ВПЦ «Київський університет», 2001.— 478 с.
118. Яценко М. Т. Українська романтична поезія 20-60 років ХХ ст. / М. Т. Яценко // Українські поети-романтики.— К.: Наукова думка, 1987.— С. 5–36.

119. Яценко М. Т. Романтизм як художній напрям в українській літературі / М. Т. Яценко // Укр. мова і літ. в шк.— 1989.— № 2.— С. 28–36.
120. Яценко М. Т. Романтизм / М. Т. Яценко // Історія української літератури XIX ст.: У 2-х кн. / За ред. акад. М. Жулинського.— К.: «Либідь», 2005.— Книга перша.— С. 230–286.

Художні джерела, використані в розділі

1. Грабовський П. А. Вибрані твори в двох томах / Павло Грабовський.— К.: Дніпро, 1985.— Т. 1.— 600 с.
2. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах / Леся Українка.— К.: Наукова думка, 1975.— Т. 1.— 448 с.
3. Українські поети-романтики / Ред. тому М. Т. Яценко.— К.: Наукова думка, 1987.— 592 с.
4. Франко І. Я. Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Франко Іван.— К.: Наукова думка, 1976.— Т. 1.— 502 с.
5. Шевченко Т. Г. Усі твори в одному томі / Тарас Шевченко.— К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2006.— 824 с.

РОЗДІЛ 4
ХУДОЖНЬО-МОВНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ БУТТЄВИХ ДОМІНАНТ В ЕСТЕТИЦІ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

4.1. Модернізм на теренах української словесності: еволюція художнього мовомислення

Досліджуючи вплив модернізму в усіх його формах на еволюцію українського художнього мовомислення, насамперед маємо визначитися в концептуально-світоглядних засадах розуміння сутності цього художньо-естетичного напрямку. Слід за С. Павличко підтримуємо підхід до модернізму «не як до набору стильових, формальних або жанрових принципів, а як до певної мистецької філософії, певної моделі літературного розвитку» [Павличко 1995: 9]. Модернізм був сформований у надрах європейського мистецтва в останні десятиріччя XIX століття, саме в ту добу, коли Європа потерпала кризу суспільного світобачення, й активізувався на зламі XIX–XX століть як художньо-естетичний дискурс, у межах якого відбулася ціннісна переорієнтація метафізичних явищ людського буття й традиційних морально-етичних універсалій. Усвідомлення екзистенції (непізнаваного, ірраціонального в людському *Я*) найбільш вагомою цінністю, завдяки чому кожна людина є неповторною, індивідуальною особистістю, зумовило її естетизацію й потужне художнє опрацювання в дискурсивній практиці. Інтенціонально модернізм ставив під сумнів класичну ієрархію дихотомій *добро — зло* і *порядок — хаос*; виголошуючи пріоритетність *швидкоплинного* як системи на противагу *вічному*, буттєву *самодостатність* мистецтва, увагу до *міфу* та *символу* [Плерома 1998: 74]. На українському підґрунті модернізм розвивався синхронно з європейським і був зумовлений спільними факторами, що склалися в мистецтві слова того часу: 1) актуалізація естетичної, а не соціальної функції літератури; 2) орієнтири на міського, а не сільського читача; 3) фокусування на індивіді як унікальному феномені; 4) відчуття кризи духовного простору людства, прагнення розриву з минулим [Tarnawsky 1991: 263]. Очевидним є те, що модернізм перш за все актуалізував відповідні часові площини людського буття, давши йому адекватну філософську основу й визначивши векторність його екзистенційних і культурних пріоритетів.

Мистецтво як форма образного світобачення й світовідбиття мобільно реагує на еволюційні та революційні зміни фізичних і духовних площин існування людини, відгукуючись на оновлення філософських та естетичних канонів, прагнучи віднайти формально-змістові аналогії часові, смакам, уподобанням. На думку Пола де Мена, пошук модерності переслідує всю літературу. Він виявляється в нескінченних образах і емблемах в усі періоди обсесії tabula rasa, новими початками,

що постійно втілюються у всіх формах письма [Paul De Men 1977: 152]. Отже, модерність своєю сутністю доводить здатність бути суголосною часові, презентує синхронність творення художнього (словесного) образу, що є важливим елементом вивчення епохи, засобом пізнання особливостей функціонування естетичної думки та свідомості конкретного хронотопу. «Модерність», «приналежність до сучасного»,— нехай зміст цього поняття і змінювався,— пише Хабермас,— споконвіку виражало свідомість епохи, яка співвідносила себе з античним минулим у ході осмислення себе самої як результат переходу від старого до нового» [Хабермас 1992: 40–41].

Першим із європейських митців, хто привернув увагу до сучасності, визначивши її художнє відображення головною метою мистецтва, був Шарль Бодлер. У своїй статті «Художник модерного життя» найбільшим пріоритетом сучасного і його суттєвою ознакою він виголосив саме можливість «бути сучасним», вважаючи це естетичним критерієм у мистецтві [Baudelaire 1972: 391]. Бути сучасним означає, за Бодлером, бути швидкоплинним, несталим, випадковим на відміну від вічного і непорушного [Baudelaire 1972: 11]. Вічним і непорушним є класичне мистецтво, яке в силу загальновизнаних людством формально-змістових канонів знаходиться поза часом. При цьому класичний погляд на мистецтво спирається на постулат про відповідність мистецтва життю, за яким мистецтво є художньою імітацією життя, з певною долею правди/вимислу, з проекцією на конструктивні перспективи. Класична рецепція мистецтва і його світоглядних засад зазнала трансформації в добу романтизму, який акцентував не стільки реальне життя, скільки уяву про нього, що наблизило мистецтво до меж суб'єктивного, екзистенційного начала, пов'язаного із виявом індивідуального духу людини. Однак романтизм з його домінантою емоцій та інтуїції дещо послабив зв'язок мистецтва із зовнішнім світом, що зумовило появу реалізму, орієнтованого на потреби реального світу. Людина у своєму світосприйманні органічно поєднує як романтичне начало (емоційне, ірраціональне, інтуїтивне), так і реалістичне, корельоване з об'єктивним, матеріальним світом. Культура завжди «коливається між двома полюсами: вона або обернена до світу, зосереджена на ньому, турбується матеріальною цивілізацією, соціумом або ж вона повертається до сфери духовних цінностей, зосереджується на релігійних та філософських пошуках, прямує углиб людської психіки, осягає душу людини в її несвідомих витоках» [Моклиця 1998: 167]. Проте, навіть зосередившись на внутрішньому, духовному, культурна епоха не відкидає матеріальне, оскільки саме воно визначає рівень цивілізації суспільства; домінанта ж того чи іншого зумовлює характер епохи. Пріоритетність одного з начал у культурному просторі свідчить про

вибір людиною головних життєвих цінностей — духу чи матерії, крізь призму яких і відбувається пізнання і самопізнання. Акцентуючи в акті творчості самопізнання митця, тобто поєднуючи романтизм і реалізм, дух і матерію, з'являється модернізм, який перевершує романтизм і реалізм «значно більшим масштабом універсальності»[там само: 173].

Філософську візію людини як самодостатнього духу закріпив Ніцше, заклавши світоглядне підґрунтя модернізму. Зруйнувавши традиційну для культури ієрархію «імен і назв», декларуючи онтологічне виправдання хаосу, філософ тим самим підняв статус людини як єдиного творця світопорядку. «Світ, на думку Ніцше, хаотичний,— коментує погляди вченого С. Павличко,— і тільки людина приносить в нього значення, логіку, структуру, красу, мудрість. Тому філософія як пошук істини стає тією волею, що творить світ. Істина є процесом, і сама людина є не просто учасницею змін, а самою дією» [Павличко 1995: 11]. Адаптуючись під нову реальність, людина-митець прагне по-новому подивитися на світ, відмовившись від старих (традиційних) принципів художньо-естетичного осмислення буття, більш того, заперечуючи ці принципи як неадекватні часові посутньо, а не лише за формально-змістовими показниками. Ніцшеанська глобалізація суспільних проблем до проблем світових, відчуття кризи епохи, переосмислення засад християнської моралі та етики, зведення індивідуальності до певної схеми формувало модернізм як філософію творчості. Модерністи закликали позбутися таких цінностей класики, як «добропорядність», «правдиве відображення життя», «свідоме ставлення», «патріотизм», «прогрес», висуваючи натомість нові пріоритети — «складність», «скепсис», «містицизм», «підсвідоме як феномен якісного буття людини», «антропоцентризм» [Плерома 1998: 75].

Заперечення традиції в суті й діалектика нового — онтологічний вектор модернізму. Нове в модернізмі є «скоріше вічним потягом, устремлінням до нового, ніж новим у певній визначеній формі. Адже нове зразу стає теперішнім, новою традицією, по відношенню до якої можна знову застосовувати ідею нового»,— окреслює ознаки нового в модернізмі С. Павличко [Павличко 1995: 15]. Т. Гундорова розвиває далі цю думку: «Модернізм як ідеологія безупинний у пошуках нового, модерного – стилю, філософії, міфу. Однак все, що виступає в певний момент винятково оригінальним і новим, обертається з часом — згідно з логікою самого модернізму — традиційним і несучасним, щоб знову, уже з певної перспективи бути інтегрованим новим «модерном» [Гундорова 1997: 22]. Власне, такий діалектичний погляд на еволюційний поступ мистецтва зустрічаємо в концепціях Івана Франка щодо історичного розвитку літератури. Коментуючи літературознавчі погляди митця, дослідник А. Войтюк зазначає, що Франко визнавав неминучість

«перетворення новаторського літературного явища на певній фазі його еволюції у свою протилежність, шаблон, моду» [Войтюк 1981: 145], які «не раз віками в'яжуть фантазію», аж поки внаслідок нових суспільно-історичних і культурних зрушень не виникнуть «нові форми, відмінні погляди», що з часом «міцніють до ступеня протесту і негації» [Франко 1955, т. 16: 385]. У діалектиці розвитку художньо-естетичного дискурсу модернізм є цілком логічним явищем, тим паче, що він, заперечуючи і почасти руйнуючи старе, не виявився категорично деструктивним ні за формою, ні за змістом, оскільки прагнув віднайти нову філософію й естетику буття людини в нових суспільних умовах, усвідомлюючи при цьому пріоритетність людини як деміурга.

Новим для тогочасної (кінець XIX ст.) української літератури став спосіб естетичного моделювання дійсності, який спирався насамперед на актуалізацію образно-психологічних рівнів свідомості митця й читача; тож початок українського модернізму корелює з новою художньо-естетичною програмою, специфіка якої визначається новизною трактування традиційних тем і полягає, за словами І. Франка, у «літературній манері» та «в іншій вихідній точці, іншій меті, іншій техніці» [Франко 1982, т. 35: 108]. Формат української літератури якісно різнився у своєму методологічному й тенденційно-стильовому вияві від західноєвропейських аналогій, оскільки в силу суспільно-історичних причин, що склалися в Україні, важливим і пріоритетним для літературної практики було опрацювання національних художньо-естетичних традицій, актуалізованих романтизмом, розбудовуваних реалістичним контекстом і втілюваних у стилістиці народництва. Якщо в європейському вимірі «семантика нової епохи співвідноситься з такими поняттями, як революція, прогрес, емансипація, розвиток, криза», то в українській історії вона також «розгортається через опозицію *модернізму* й *народництва*» [Гундорова 1997: 33]. Майже вся вітчизняна література до кінця XIX століття «була народницькою, тобто обмеженою суто національними рамками свого розвитку,— коментує А. Новиков.— Багато в чому це було обумовлено її особливою патріотичною місією, яку вона мала виконувати в українському суспільстві, що постійно зазнавало всіляких утисків і обмежень з боку пануючих націй» [Новиков 2006: 277].

Однак час побутового реалізму, описовості старої школи епічного письма відходив у минуле, поступаючись місцем новому, модерністичному напрямку. «Деякі українські письменники приходили від побутописання до психологізму, у їхній народницький світогляд мовби вростали елементи модернізму, епіцентр дедалі переміщувався від зображення до вираження, від обсервування зовнішніх обставин на людську призму, комплекс ідей і настроїв особистості. При цьому кожний

письменник репрезентує власну лінію розвитку, пошуки власної концепції, що охоплюють сферу властивих саме йому ідей і форм» [Ільницький М. 1991: 9]. Таким чином, українська література початків модернізму у своїй генезі синтезувала традиційну народницьку (суто українську) і нову літературну (європейську) програми, що врешті вплинуло на філософські, інтенціональні, проблемно-змістові й стильові домінанти національного модерну.

Власне, курс на модернізацію вітчизняної літератури розпочався з критики народницького напрямку Лесею Українкою й заклику до письменників працювати на європейських естетичних засадах. Народництво з його ідеалізацією народу, сформованою ще в добу романтизму, на кінець XIX століття стало гальмувати розвиток художньо-естетичної думки, оскільки акцентувало (у площині літературної практики) лише один пріоритет — народний, тобто те, що зрозуміле народу і створене для народу (це передбачало відповідний проблемно-змістовий аспект і формальний (мовний)). Такий пафос народництва, на думку С. Павличко, був «невідривний від його дидактизму і моралізаторства, від браку об'єктивного, раціонального погляду на реальність, при якому бажане видається за дійсне, браку власне критицизму, інтелектуального підходу до предметів. Він пов'язаний із надзвичайним почуттям певності в попередній традиції, з небажанням її переглядати або критично аналізувати» [Павличко 1995: 36].

Саме наголос на просвітницько-виховній функції літератури, яку декларували попередні покоління, і почав провокувати, на думку О. Ільницького, інше усвідомлення сутності й ролі мистецтва як такої ціннісної інституції, яка «варта того, щоби розвивати її за її власними законами» [Ільницький О. 2003: 35]. Тогочасна ж українська література, констатує вчений, як мистецтво, що «раніше плекалося в ім'я народу, все більше й більше ставало винятковою цариною невеликого класу служителів (інтелігенції), що тепер визначали свою соціальну місію як творення справжньої національної інституції — національного, але універсального мистецтва, яке могло б врешті-решт змагатися з найкращими здобутками Європи» [там само]. Усвідомлення зв'язку з мистецтвом Західної Європи стало однією із прикметних рис українського модернізму. Так, М. Вороний заохочував письменників творити літературу, яка б «змістом і виглядом бодай почасти могла наблизитись до новіших течій та напрямків у сучасних літературах європейських» [цитуємо за: Білецький 1929: 25]. Ідеологи журналу «Українська хата» М. Сріблянський та М. Євшан підтримували курс на європейську орієнтацію українського літпроцесу, убачаючи, як не дивно, саме в цьому запоруку розвитку національної української літератури, концепція якої була змодельована ними на зразок європейської

(на противагу російській). «Українська хата» декларувала мистецтво як «фундаментальну цінність для суспільства», ...бо «воно є втіленням людського індивідуалізму, духовної свободи, сутнісною частиною культури, яка сама собою надає нації ідентичності» [Ільницький О. 2003: 45]. Концептуально мистецтво дорівнює Красі, яка, на переконання модерністів, ідентична поняттю Культура. Краса і Культура є спільними для всіх, що робить їх універсальними факторами єднання всіх «чуттєвих душ», тобто індивідуальностей [Євшан 1914: 39]. Література ж як діяльність ушляхетнює людину, сприяє її інтелектуальному розвиткові, моральному вдосконаленню і національному самоусвідомленню. Інтелектуальне в цьому випадку протистоїть спрощеному, отже народницькому.

Не лише модерністи, а й час довів еволюційну безперспективність подальшого функціонування народництва в мистецькому просторі України й потребу в іншій естетичній і рецептивній координації. Зміна векторності *реципієнт — народ* на *реципієнт — інтелігенція* вплинула на зміну інтелектуальних потенцій тогочасної вітчизняної літератури, формуючи її інтелігібельність, тобто спроможність бути надчуттєвою, актуалізуючи розумово-мисленнєву діяльність читача, що дало поштовх для творення нового естетичного простору, з новими, не народницькими, художніми принципами. До речі, таку переорієнтацію загального літературного процесу прогнозувала свого часу (1833 р.) Жорж Санд: «З розширенням розумового кругозору літературу реальну віддадуть забуттю: вона вже не годиться для нашої епохи» [Санд 1950: 603].

Опозиційним народницькому (вузькому, власне українському), тобто модерним, став вихід у широкий, загальнолітературний європейський контекст, з адаптуванням його художньо-естетичних домінант у свідомості вітчизняного автора й читача. Одним же із засобів «руйнування народницьких рамок української літератури (а по суті її модернізації) було використання національними письменниками художньо-стилістичних прийомів (запозичення, ремінісценції, алюзії і т. д.), що об'єднуються таким більш загальним поняттям, як інтертекстуальність» [Новиков 2006: 278]. Власне, ця культурна інтертекстуальна площина, яка поєднує автора й читача у спільному комунікативному просторі, «окреслюваному закодуванням і розкодуванням певних значень», на думку Т. Гундорової, і може розглядатися як модерн [Гундорова 1997: 22]. Європейський модерн дослідниця розуміє як «явище культурного синтезу»; тож український модернізм, що синтезує в літературній практиці національну специфіку з естетичними універсаліями, цілком органічно вписується в цю дефініцію.

Охоплюючи у своїх смислових площинах інтертекст як комунікативний простір, як синтез різновекторних думок, сенсів, розумінь

і понять, модернізм уможливлює взаємодію концептуально-мовних картин світу індивіда й колективу, здійснює формально-змістову кореляцію слова (у невичерпності його контекстних значень) і всього тексту, перекодовує інтенціональні рефлексії автора в оригінальне асоціативно-образне мислення читача. Реалізація цих дискурсивних (сукупних) рівнів відбувається за допомогою мови , яка, будучи в класичній традиції засобом пізнання, у модернізмі стає об'єктом пізнання, з власним буттям, так само проявленим, як і буття людини — у його розривах, трансформаціях, синтезах (тобто має власну матеріальність). Рефлектуючи над «конкретним історичним часом, екзистенцією ліричного суб'єкта, основами людського буття, національною ідеєю», мова в поетичному тексті «створює свій об'єкт — саму себе, самодостатню реальність» [Ставицька 2000: 9]. Саме ці рівні буття мови і людини й окреслюють, за М. Фуко, основну філософську парадигму літературного модернізму, у якому слово набуває нових, онтологічних координат [Фуко 1994: 322].

Формуючись у кілька етапів (символізм, імпресіонізм/експресіонізм, футуризм, сюрреалізм, неокласика), модернізм ніби заново осмислює кожну попередню епоху, з її усвідомленням та рецепцією буття, емоцій, почуттів. Так, символізм «відновив романтичне мистецтво» з його алогічною, розірваною образністю; імпресіонізм «якоюсь мірою актуалізував сентименталізм з його любов'ю до емоційних тонкощів», матеріалізованих словом; експресіонізм акцентував «глобалізм і гостру конфліктність класицизму»; футуризм «повернувся в епоху Ренесансу», поновивши формальні новації, «вивівши на сцену леонардову любов до машин та енергії»; сюрреалізм поновив «бароковий орнаменталізм, парадоксальність, складну витонченість життя» [Моклиця 1998: 175].

У форматі зародження модерної свідомості (кінець XIX століття) створюється нова концепція художньої мови, що заперечує раціональну мовну організацію літературного тексту (на основі семантичної зумовленості змісту), актуалізуючи інші площини — несвідоме, нераціональне, екзистенційне (так звана антираціоналістична теорія мови). Слово, будучи конструентом літературного тексту, «з одного боку, сприймається як знак, що позначає реальність, з іншого — як символ, що сугестіює непізнаваний, містичний, архетипічний смисл. Слово в ранньомодерністському дискурсі, перейнятому символізмом, тяжіє до езотеричного смислу.

Водночас воно все ж таки залишається лексично повнозвучним і не втрачає комунікативного й референційного значення, згідно з яким має бути семантично прозорим і зрозумілим та відсилати до реальності» [Гундорова 1997: 23].

Пошуковий вектор модерної філософії, яка апелює до найглибших, інтеріорних площин людського буття, все більше фокусується на несвідомому й екзистенційному, а роль мови в структуруванні й вербалізації несвідомого цікавить філософів, психологів і митців; ідеальним же місцем для психоаналітичних спостережень є літературна практика, зокрема художній дискурс як одна із форм (художньо-естетична) мовомислення. Французький дослідник Ж. Лакан вважав, що людські пристрасті, бажання, мрії, психічні й емоційні стани відображають символічний порядок, втілений і виявлений безпосередньо в слові, а текст автора є реконструкцією глибинних символічних форм його свідомості [Лакан 1997: 54]. Естетика символізму, пріоритетна в модерному світогляді, будується на постулаті про те, що реальний світ є символічним відображенням простору певних ідей. Символічне, на думку Ж. Лакана, є структурним стрижнем пізнання, вищим за «реальне» і за «уявне»,— так коментує концепцію вченого Л. Шевченко,— лише воно «має об'єктивний характер і матеріалізацію в «означуваному», яким є мова» [Шевченко 2001: 121]. Виходячи із цих позицій, митці-модерністи прагнули відмовитися від семіотичних канонів традиційної образності, яка базувалася на семантичній однозначності слова, і віднайти нову художню мову, підпорядковану онтологічно-екзистенційним модусам, які зумовлювали й провокували семантичну безмежність слова у вимірі дискурсу. А оскільки мова символічна загалом, то в ній можливе існування численних, невичерпних за значенням, символічних смислів.

Щодо цих естетичних інтенцій у площині українського художнього мовомислення, то вони почали формуватися в добу раннього модернізму (кінець XIX ст.) і набули найбільшої активізації на початку XX ст., втілюючись у різних мовних експериментах і пошуках потрібної вербальної форми для вираження актуального (отже, модерного, навіть авангардного) змісту. Цей період в історії національного художнього слова позначився цілим рядом дискусій, які прагнули розв'язати важливе питання: чи залишитись українській мові архаїчним засобом відтворення патріархальної своєрідності українського села, чи стати одним із чинників інтелектуального розвитку нації, піднявши слово до потреб нової (раціональної) художньої свідомості. Початок XX ст., зокрема 10–20 роки, довів життєву правомірність другої тези: українська мова активно розвивалася у відповідності з реаліями нової доби, а художня мовна картина світу українців прогресувала у вияві власного модерного дискурсу, скерованого свідомим потягом до західноєвропейських письменницьких традицій. Власне, тоді ж, на думку Л. Лисиченко, і була подолана розбіжність між українською концептуальною картиною світу, яка мала більш-менш прогресивний характер,

відтворений у силу певних історико-географічних причин не власною мовою, а російською (на сході) і польською (на заході), та архаїчною мовною картиною, актуалізованою у світоглядних позиціях й мововиявленні неписьменного селянства/міщанства [Лисиченко 1998: 131]. Можна констатувати, що «мовно-естетичний досвід поезії початку XX століття з її антиутилітарним спрямуванням і розширенням виражальних можливостей слова, яке розширювало читацьку апперцепцію чуттєвим змістом, дав відчутний імпульс для еволюції української поетичної мови впродовж усього століття взагалі і протягом наступного десятиліття зокрема» [Ставицька 2000: 8].

Ранній період модернізації українського мистецтва слова передбачав його естетизацію, що насамперед пов'язане зі зміною художньомовних домінант; тож митцям треба було творити нову мову, адаптовану до суголосних часові естетичних вимог. С. Павличко, аналізуючи ці спроби на прикладі творчих зусиль М. Вороного й О. Олеся, зазначала, що митці відчували брак слова, яке б точно втілювало їх почуття. І це було головною артистичною проблемою цілого покоління українських поетів: для того, що вони прагнули зробити, бракувало слів. Ні Вороному, ні Олесю, ні іншим тогочасним митцям попри всі їхні намагання не вдалося модернізувати поетичну мову [Павличко 1995: 127]. Однак вдалими можна вважати спроби естетизації українського художнього слова, закріплені літературною практикою поетів — членів угрупування «Молода Муза», які намагалися здійснити синтез двох начал — традиційного, народного і нового, модерного, актуалізуючи в поезії насамперед культ краси. Цей культ безпосередньо позначився на слові як першоелементові поетичного твору. Молодомузівці шукали нових рішень старих формул, вабили читача незвичними образними асоціаціями, оригінальними тропеїстичними формами, складною метафоричністю. На основі лексико-стилістичного надбання народнопоетичної традиції, її символіки молодомузівці створювали власні образні моделі, наближуючи естетичний рівень української поезії до найкращих зразків європейського мистецтва.

Роботу щодо створення нової поетичної мови продовжили українські авангардисти початку XX ст., зокрема футуристи; серед них найпомітнішими були Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Юліан Шпол, які, відчуваючи себе істинними модерністами, тобто представниками найсучаснішого мистецтва, заперечували усталені традиції національної художньої мовотворчості, втілені в народницькій стилістиці і практиці попередніх модерністів. Деструкції підлягали насамперед «хуторянство», селянська атрибутика, сентиментальність, патріотичний пафос. Футуристи намагалися здійснити революцію в мовній картині тогочасної поезії, впроваджуючи нові формально-змістові

рівні, що уможливлювали вербалізацію таких ознак сучасного життя, як урбанізація, технічний прогрес, рух, динаміка; вони шукали нову мову — слів, яких ще «ніхто не чув», які «язик утворив уперше» [Корсунська 1968: 22].

«Українська хата» в особі М. Сріблянського та М. Євшана ще на початку творчих експериментів футуристів (1914 р.) категорично не сприйняла таку мовно-художню концепцію європеїзму через її відірваність від питомо української естетичної традиції. Прототипи справжньої української літератури, на думку М. Євшана, закорінені в зразках рідної української дійсності, яка органічно вклалася в модерний контекст творів М. Коцюбинського, Лесі Українки, О. Кобилянської. Нездатність наступників йти їхніми слідами й вплинула на літературну кризу початку XX століття: «У тому, власне, й лихо: українська творча думка почала гнатися за електричними лампами, не навчившись добре придивлятися до життя при нафтових... Найближча річ у літературі — се культура рідного слова, той природний ґрунт, без якого всякий твір мусить вийти ...нездалим... Добуваймо тої краси, у якій міститься душа і дума українського народу» [Євшан 1914: 272]. М. Сріблянський, підтримуючи пафос М. Євшана, закликав митців заговорити «вільно, голосно українською мовою у своїй хаті» [Сріблянський 1914: 463]. Деструкція мови, яку здійснювали футуристи, здавалася Сріблянському особливо неприпустимою і він проголошував концепцію майбутньої поетичної мови, основною якістю якої була краса: «Та мова, що лунатиме з уст вільних людей, а не од сучасних одірви-голов, незнайків, дикарів... Та мова не чернецьке чаклування.., не ідіотична хикавка.., не українофільська московщина, а декламація екстатичного духу, зрозуміла вищій породі людей, що вмітимуть говорити українською мовою» [Сріблянський 1914: 464]. Неприйняття хатянами, які вважали себе форпостом літературного модернізму в Україні, естетичної, зокрема художньо-мовної платформи Семенка і футуризму в цілому, позначилося на їхній розгубленості і втраті орієнтирів щодо подальшого розвитку української літератури. Не зрозумівши еволюційного поступу футуристів, хатяни врешті-решт повернулися до епігонства етнографічної традиції, того хуторянства, якому опозиціонували спочатку,

Модернізм як актуальне мистецтво сучасності завжди протистоїть традиції, тому «деструкція певних художніх форм, традицій і філософських систем є його невід'ємною ознакою» [Павличко 1995: 130]. Проповідником цієї деструкції і виявився на початку XX ст. футуризм, ставши «противагою до всього, що суспільство вважало за істинне, красиве і потрібне. Це скинуло з п'єдесталу Поета з його вишуканими темами і його піднесеною мовою» [Ільницький О. 2003: 50]. 20-ті роки XX ст. внаслідок революційної зміни соціальних канонів суспільства

виявилися органічним часопростором для реалізації деструктивної програми футуристів, які декларували власні мистецькі і буттєві цінності, народжені новим поглядом нового покоління. Однак у цей же час українська культура чинить опір такому літературному «невігластву», інтенсифікуючи мистецтво неокласиків з їх орієнтацією на європейську традицію, зокрема античність (творчість М. Зерова, М. Рильського, М. Драй-Хмари, П. Филиповича, Юрія Клена).

Неокласиків як, власне, і всіх тогочасних модерністів, у першу чергу хвилювало питання поетичної мови, яка, на їх думку, мала бути досконалою, високохудожньою, витонченою, спроможною дати читачеві естетичну насолоду. Поява нових поетів, подекуди малокультурних, не здатних відчути слово і його красу, обурювала неокласиків, які закликали вчитися високій поезії у митців античної епохи та французького парнасу: «Ні для кого не секрет, що наші поети, за кількома нечисленними виїмками, дуже мало вчаться і дуже мало працюють над технікою слова,— зазначав М. Зеров.— І тут, на мій погляд, праця над латинськими класиками і французькими парнасцями може нам у великій стати пригоді, звернувши нашу увагу в бік артистично обробленої, багатої на вирази, логічно спаяної, здібної передати всі відтінки думок мови» [Зеров 1990: 69]. Така візія поетичного мистецтва акцентувала як бездоганну форму, так і високий, пафосний зміст, що апелював до вічних цінностей — краси, природи, гармонії, любові, втілених у переживаннях, почуттях, емоціях людини. Неокласики були послідовними естетами й виступали як проти деструктивного футуризму, так і проти спрощеного народництва, вбачаючи і в тому, і в іншому порушення високої гармонії форми та змісту. Однак неокласична модель мистецтва все ж спиралася не на заперечення всього попереднього досвіду, а полягала в «консервації певних форм культури, у свого роду поверненні до джерел, які здебільшого лежали за межами національної традиції» [Павличко 1995: 204].

Звичайно ж, український модернізм як і будь-яке художньо-естетичне явище не обмежується окресленими канонами й згаданими поетами або угрупуваннями, він набагато ширший, інколи не спроможний до естетичної уніфікованості, адже мистецтво — це насамперед інтелектуальна, лінгвокреативна рефлексія митця, який засобом поетичної мови творить власний мікрокосм, у якому органічно поєднуються і романтичне уявлення про світ, і його дійсні реалії, і суголосне часові (модерне) бачення цього світу. Кожен поет як представник своєї епохи не може бути відірваним від неї у творенні загального естетичного образу того часу, у якому живе. Цей образ корелює із художньо-мовними маркерами доби, які віддзеркалюють стан пошукових авторських рефлексій та експериментів у царині поетичного слова. Важливим

у розумінні цих процесів є усвідомлення синхронних часові й естетичним векторам доби буттєвих площин існування Слова як засобу матеріалізації асоціативно-образного мислення митця. Ці площини відповідно до філософських засад та естетичних вимог певного часопростору змінюють свою векторність, актуалізуючи ті інтенціональні параметри, які визначають естетику часу.

Український модернізм акцентував у художньому мовомисленні епохи ті буттєві цінності, що корелювали з потребами індивіда в мистецькому й особистісному самовиявленні і були детерміновані ознаками часу, станом суспільної свідомості і загальним інтелектуальним та науково-технічним рівнем. Серед цих мистецько-буттєвих пріоритетів найбільш вартісним виявилося саме Слово як символ (поезія символістів), як енергія (творчість футуристів), як гармонія форми й змісту (неокласики), відкривши тим самим нові потенційні можливості мови в процесі творення поетичного тексту й дискурсу.

4.2. Естетичне буття *слова-символу* в мовотворчості українського символізму

4.2.1. Символізм як естетичне явище

Першооснови буття як екзистенційна категорія стали тим філософсько-естетичним підґрунтям, що вмотивувало модерністську практику українських символістів, які своїм естетичним завданням бачили заглиблення саме в таємниці буттєвих сфер існування особистості, занурення в її внутрішній, сповнений подекуди алогічності, містичності, ірреальності, химерності світ. Як і кожне мистецьке явище, що репрезентує національну художню картину світу, український символізм, активне вживлення якого в національний літературний процес відбувалося протягом першого десятиріччя XX ст., мав свої художньо-естетичні ознаки, відмінні від аналогічних рівнів російського, а тим більше європейського символізму, який насамперед опоетизовував душу, естетизуючи сакральні площини духу (душа при цьому розглядалася як простір духу). На думку літературознавців (В. Коряк, М. Ільницький, Т. Гундорова, В. Агеєва), український символізм не був занадто концептуалізований філософічністю, не характеризувався європейською естетичною визначеністю, окультністю, абстрагованістю від життя [Іст. укр. літ. XX ст. 1998: 71–72]. Натомість, у ньому була актуалізована ідея національного визволення, подекуди втілювана у формі «національного містицизму», або «містики національної ідеї» [Коряк 1927: 88], помітно відчувався зв'язок з неоромантизмом та імпресіонізмом.

Врешті, ця специфічність була зумовлена нюансами суспільно-політичного та культурного життя тогочасної України, що помітно відбилося й на українському мистецтві, яке наприкінці XIX — початку

XX століть активно інтегрувало в європейський культурний ландшафт, не втрачаючи при цьому національної своєрідності. Цей час засвідчив певну мистецьку кризу в національному культурному й духовному просторі, логічно вмотивовану зіткненням старого й нового, зокрема в мистецтві слова: стандартами пануючого реалізму з номінативністю й натуралістичністю в художньому зображенні дійсності (слово як канон в його однозначності) і новітніми модерністськими течіями, що актуалізували не дійсність як вона є, а дійсність крізь призму її індивідуального сприймання особистістю (слово як множинність індивідуальних смислів). Власне, йшлося про опозицію слова і думки, слова і його значення [Гундорова 1997: 88]. Цю кризу спробував прокоментувати Гнат Хоткевич в одній із тогочасних літературних дискусій, наголошуючи на трьох моментах модерністської опозиції слова і думки: 1) «Мова ніколи не була повним виразом думки людини; вона не встигає слідкувати за течією ідей, вона схоплює лише те, що лишилось позаду швидкотекучої думки»; 2) «Яке багатство найпрекрасніших, найніжніших відчуттів загинуло для нас безповоротно в силу незначних причин! Яке-небудь вузьке, безглузде слово раптом зупиняло на собі потік думки поета, несвідомо він намагався протестувати проти такого насилля форми, зупинявся на хвилю, а думка вже відлетіла, лишилось лише тонке, мимовільне відчуття її»; 3) «невідповідність сутності з формою, у яку вона повинна бути вкладена, цей розлад думки зі словом залишаться одвічними для нас, ... скільки нових почуттів, думок, образів, ідей хвилює нас тепер, і на все це треба реагувати все тим же словом» [цитуємо за: Шумило 1988: 47].

Символісти стали першими модерністами, хто прагнув нівелювати опозицію між словом і думкою, творячи «нове слово», що означало «схоплювати комплекси красок, компонувати акорди і се тим більше не забавка, чим поет щиріше і простіше має представити якусь хвилю» [Яцків 1916: 57]. У контексті цих художніх прагнень нового особливо помітним й естетично послідовним виявилося поетичне угрупування «Молода Муза», до складу якого ввійшли П. Карманський, В. Пачовський, Б. Лепкий, С. Твердохліб, С. Чарнецький, О. Луцький, М. Яцків. Ознаки символізму наявні також у поезії М. Вороного, О. Олеся, А. Кримського, Г. Хоткевича, Г. Косинки, М. Євшана, М. Сріблянського. Їхні тексти не були залучені до наукового аналізу символістської поезії, оскільки названі митці меншою мірою виявили свою естетичну окресленість і послідовність, що, однак, не є мірилом художньої вартості їх поезії (наприклад, творчість О. Олеся є зразком поетичної художності, хоча й не обмежується жодною з естетичних програм).

«Молода Муза» ставила за мету поєднати існуючу традицію українського поетичного текстотворення із новими західноєвропейськими

віяннями, спираючись на «символіку козацьких наспівів, містику Сковороди, демонологічний світогляд народу» [Ільницький М. 1991: 11]. При цьому символізм молодомузівців, як зауважує Т. Гундорова, «пов'язаний з певним ідеалізуванням, декоруванням, витончуванням реальності, поєднанням видимого й символізованого і є, за своєю суттю, інтенціональним, феноменологічним, духовним» [Гундорова 1997: 86]. Смисловий синкретизм у мовній картині символістського тексту слів-символів (найчастіше природних) та номенів-конституентів ЛСГ «метафізичне» створює відповідну інтеціональну заданість контексту, націленого художньо репрезентувати екзистенційні рефлексії ліричного героя, душа якого, апріорі самотня, втомлена, прагне, але подекуди не знаходить внутрішнього й зовнішнього унісону зі світом природи: ***Безмежність. Ліс*** *і* ***ліс таємний****, / Безформний, дикий і густий, / Розняв, мов пащу, шлях свій темний / І позіхав з* ***нудьги****, пустий /.../ Все спить. І в нетрях позіхає / Ув'язнена* ***нудьга*** *століть. / Лиш невгомонні* ***попугаї*** */ Кричать між гіллям верховіть* (Карманський, 161); ***Я*** *обновлюся* ***в самоті, / Як сокіл****, що пірне в безмір, / І спиню свій* ***тужливий*** *зір / На* ***вічній пристані-меті*** (Карманський, 163); ***Одинокий*** *сиджу над* ***рікою, / Одинокий*** з ***думками****, з* ***журбою****, / Вечоріє. За* ***горами*** *гасне, / Як небесна ватра,* ***сонце*** *ясне* (Лепкий, 415); *Чи поїду у* ***гори****, / Чи поїду над* ***море****, / Всюди їде за мною, / Наче тінь, моє* ***горе*** (Лепкий, 481)[6]. Поетика символістського тексту на рівні інтенціональних засад, загального психо-емоційного тла контекстної ситуації, образних (лексико-стилістичних, тропеїстичних) ресурсів спирається на художньо-світоглядні канони романтизму (поетизація рефлексій усамітненої душі), що в умовах українського естетичного досвіду є логічним і послідовним виявом еволюційної динаміки національного художнього мовомислення.

4.2.2. *Слово-символ* у поетичних площинах модернізму. Аналогії

Проголошення культу поезії як краси зумовило й визначило особливості поетики молодомузівців, актуалізувавши слово в його естетичних вимірах, у його звучанні, значенні, образності, символічності. Значний вплив на поетів-символістів мала теорія О. Потебні щодо психологічності слова, така близька до символізму і найновіших шкіл тогочасної поезії. Усвідомлення символу як художнього образу втілилося в ідеї вченого щодо тотожності слова й поетичного твору: «Вважаючи, що художній твір є синтезом трьох моментів (зовнішньої форми, внутрішньої форми і змісту), наслідком неусвідомленої творчості, засобом розвитку думки і свідомості, тобто бачачи в ньому ті ж ознаки, що й у слові, і, навпаки, відкриваючи в слові ідеальність та цілісність,

[6] Тут і надалі в Розділі 4 ілюстративний матеріал з поезії українських символістів подаємо за виданням: Розсипані перли: Поети «Молодої Музи».— К.: «Дніпро», 1991.— 710 с.

властиві мистецтву, ми робимо висновок, що і слово є мистецтво, а саме — поезія» [Потебня 1990: 36]. Ця теорія суттєво змінила уявлення про природу та функціональність образу-тропу в контексті художнього твору. Якщо слово дорівнює мистецтву, якщо мова твориться за законами образного мислення, то найпотужнішим (за Потебнею, можливо, єдиним) підґрунтям образності є мова, у кожному слові якої — безмежна «вертикаль» і «горизонталь» смислів. Думка вченого про те, що слово «виражає не весь зміст поняття, а одну з ознак, саме ту, яка уявляється народному поглядові важливою» [Потебня 1985: 206], знайшла своє продовження в роздумах І. Франка щодо природи символу. Поет у «Доповідях Міріама» підкреслював, що символ — не алегорія, яка замінює поняття його образним еквівалентом і має однозначний характер,— він розрахований на багатозначність сприйняття, розширює часову й просторову перспективу і веде до чогось таємного і неземного [Франко 1981, т. 29: 120]. Усвідомлення символу як образу, «що не конструюється (на відміну від алегорії, утворення якої відбувається умоглядно), а відкривається шляхом інтуїтивного вслуховування в мову явищ і атрибутів природи, внаслідок чого явище «прозоріє» і відкриває свій таємний, прихований від людських очей зміст» [Моклиця 1998: 194], ґрунтується на тому, що мова символічна за своєю природою, і що цей символізм можна використати з метою художнього осмислення й відтворення дійсності.

Спираючись на такий підхід до тлумачення слова-символу, символісти сприймають його як власне поезію, більше того, символ у них стає основою структури тексту, тобто і сам текст набуває символічного значення, і слово як образний компонент тексту сповнене символічності. Ця символічність об'єднує і структурує всі смислові компоненти твору, а також зумовлює появу нових сенсів у слові й, відповідно, тексті. А оскільки мова символічна взагалі, тому в ній можливе існування безлічі слів-символів з невичерпними семантичними потенціями. Крім того, символ структурує увесь Всесвіт, поєднуючи реальне та ірреальне, логічне та алогічне. Відповідно до інтенціональних засад своєї філософії й естетики символісти поділили світ на чуттєвий, отже, пізнаваний, і надчуттєвий, отже, непізнаваний. О. Лосєв, розробляючи свою філософію імені, особливу увагу надав саме слову-символу, зазначаючи, що символ «існує антитезою логічного та алогічного, вічно стійкого, зрозумілого, і — вічно нестійкого, незрозумілого, і ніколи не можна в ньому від повної незрозумілості перейти до повної зрозумілості. У змістах, які вічно народжуються і вічно тануть,— вся сила і значущість символу, і його зрозумілість сягає невтримною енергією у безкінечні глибини незрозумілого... Символ є смисловим круговоротом алогічної міці непізнаваного, алогічним круговоротом

смислової міці пізнання» [Лосев 1990: 93]. Пізнаваний (реальний) і непізнаваний (ірреальний) світи у свідомості людини з'єднує саме символ, уможливлюючи трансцендентне входження людини в простір їх таїнства.

Таке дуалістичне усвідомлення світу витоками сягає романтичного світовідчуття, яке, у свою чергу, вийшло з художньо-естетичних канонів бароко (згадаймо хоча б філософські візії Сковороди з його дворівневою моделлю світу — божественною і фізичною). Однак романтики, акцентуючи у власній естетичній програмі дві категорії — міф і символ, використовували останній лише як троп, спираючись на усталену, традиційну символіку предметів та явищ. Символісти ж, як коментує Л. Ставицька, прагнули «побачити за тілесною формою ідею, розпізнати причетність побаченого світу до понадчуттєвої суті, повернутися від наслідку до причини, від феноменів до потаємного смислу і навпаки, надати ідеї чуттєвого втілення, виразити істину за допомогою образів та подібностей» [Ставицька 2000: 33]. Вважаючи, як і романтики, зразком досконалості природу, символісти у творенні поетичної картини світу зверталися до лексико-семантичного фонду природної символіки, що є найдавнішою в художньо-естетичному освоєнні дійсності представниками всіх культур. Оскільки символістське світовідчуття спиралося на усвідомлення прямої кореляції між душею і природою (при цьому душа ототожнювалася з природою і речами), то пейзаж у різноманітних його проявах тлумачився як відповідний стан душі, а душа як «інобуття пейзажу», при цьому вони «так легко розчиняються один в одному, що стають відчутні як два прояви одного й того ж начала» [Ставицька 2000: 34]. Свого часу ця думка стала квінтесенцією сонету Ш. Бодлера «Відповідності», у якому оптимально втілена ідея про аналогії, що існують між світом природи і світом людини:

Природа *— храм живий, де зронюють колони*
Бентежні стогони і неясні ***слова****.*
Там ***символів ліси густі****, немов трава,—*
Крізь них людина йде і в них людина тоне.

Всі ***барви*** *й* ***кольори****, всі* ***аромати*** *й* ***тони****,*
Зливаються в могуть ***єдиного єства****.*
І зрівноважують їх вимір і права
Взаємного зв'язку невидимі закони.

Є свіжі ***запахи****, немов дітей тіла,*
Є ніжні, як гобой, звитяжні, молодечі,
Розпусні, щедрі, злі, липучі, як смола,

Як ладан і бензой, як амбра й мушмула,
Що опановують усі безмежні речі;
В них — захват ***розуму****, в них* ***відчуттям*** *— хвала.*

(Павличко 1978: 247)

Виходячи з первинного тлумачення символу як «подібності», символісти шукали аналогій між речами матеріального світу та екзистенційними рівнями буття людини, що об'єктивувалося завдяки символові. «Образ, явище цього світу зображене так, що воно стає прозорим і крізь нього сяє образ інших світів, — символ. Символ є художнім образом, який з'єднує цей світ з тим, пізнаване явище з непізнаваною сутністю»,— так тлумачив символ теоретик російського символізму Д. Мережковський [Мережковський 1991: 257]. Власне, філософія символізму й актуалізувала насамперед ідею про два світи — духовний (вищий) і матеріальний (нижчий), що логічно виходило із філософії символу як такого знака, що уможливлює входження людини у світ ірреальний, екзистенційний саме завдяки подібностям (аналогіям). Найбільш оптимальні аналогії категоріям спіритуального простору (духу, душі) можна було відшукати в реаліях природи, які з давніх язичницьких часів стали денотативним джерелом символічного комплексу з його стійкою в умовах кожної культурної традиції смисловою парадигматикою.

Ще на початку формування модерної естетики символізму (1861) Бодлер уводить слово *аналогії* як мистецтвознавчий термін, коментуючи, що все — «форма, рух, число, колір, запах, як у духовному (le spirityel), так і в природному (le naturel) — вагоме, взаємне, взаємозворотне, взаємоподібне». А всі порівняння, метафори, епітети «черпаються в невичерпному фонді всесвітньої аналогії і більше їх узяти ніде» [цитуємо за: Степанов 2004: 65]. Тож віднайдення аналогій є інтенціональною програмою символізму, для якого з часів Ш. Бодлера поняття подібностей було концептуально-засадничим. Згідно з уявленнями символістів, саме подібності складають підґрунтя поезії, однак вони — лише аналогії між явищами, які сприймаються органами чуття. За ними ж стоять глибинні аналогії, або символи. Усвідомлення природи (і людини як її частини) джерелом і онтологічною основою поезії маніфестується Б. Лепким у вірші «Поезія», мотиви якого є ремінісценцією наведених вище бодлерівських уявлень щодо аналогій між світом природи і світом символів, отже, поезії, яка, за Потебнею, наскрізно символічна. Природа в її реаліях, явищах і процесах складає конкретно-чуттєве й екзистенційне підґрунтя поезії, вмотивовуючи її символічну мову і сенс, тоді як форма, у яку вкладається поетичний текст є, на думку Лепкого, штучністю:

***Поезія**, друже, всюди є,*
*І в людях, і **в природі**,*
І, поки чоловік жиє,
Її умерти годі.

*Вона у **бурі**, в реві фаль,*
*В **збіжжях-ланах** на полю,*
*Вона і там, де гостра **сталь***
Мигтить, б'ючись за волю.

*Вона в **дощі**, в **снігу**, в **імлі**,*
*В курнім **осіннім димі** —*
***Найменше** ж, друже, єсть її*
***В химернім ритмі** й **римі**.*

(Лепкий, 414)

Розмежовуючи природне й штучне (форми довкілля й форми мистецтва), символісти прагнули віднайти кореляти, здатні врівноважити складники цієї опозиції. Цим, на думку поетів-символістів, є чуття, які панують у людській душі при споглядані реалій природи та сприйманні мистецького витвору. Емоційна рефлексія, доведена до катарсистичного вияву, тобто робота розуму й духу, душевна енергія, що з'являється внаслідок конкретно-чуттєвої рецепції довкілля та його художньої об'єктивації словом, є найбільшою вартістю поетичного тексту: *Мені **байдужі** всі **правила**, / Всі **штучні строфи, ритми, рими,** / ... / Я пишу те, що **чую, бачу**, / Що в **серце** або в **мозок** впало, / Часом **сміюсь**, часом **заплачу**, / Сміху немного, сліз немало* (Лепкий, 415); *Закляв би в тіло **ритму** й **римів** / Розмову **місяця** з **зірками**, / Солодку пісню херувимів / І **шепти ночі** між ланами, / ... / Пішов би я у храм **спокою**, / В якусь оазу **мрій задуми*** (Карманський, 70). Поезія, незважаючи на її штучність, є тим світом, у якому завдяки символічній природі слова органічно співіснують фізичне й метафізичне, утворюючи цілісний синкретичний світ із дифузними асоціативно-смисловими зв'язками реального й ірреального.

З часом усвідомлення символу почало спиратися на більш фундаментальне розуміння його як буття речі, при цьому аналогії тлумачаться як «мережа, всесвітня мережа, що складається із подібних одне одному явищ (наприклад, квітів, звуків, запахів); їхні подібності статичні, однак ...у сукупностях вони співвідносні із чимось, що стоїть «по той бік» органів чуття, це щось і є символ; він незмінний, вічний і постійний; він відображує сутність речей — він те ж, що й ідея Платона» [Степанов 2004: 69]. Отже, символ ототожнюється з ідеєю Платона, що в сучасному розумінні можна розглядати як ототожнення його

(символу) з концептом: «Символ — це концепт у контексті символізму» [там само]. Символістська теорія подібностей вагомо вплинула на еволюцію художньо-мовної картини світу кожної із культур, адже пошук безмежності аналогій вербалізувався в поетичному контексті широким продукуванням оказіональних лексико-семантичних сполучень, асоціативно-смислових паралелей: *Тільки терновий вінок сплетений з* ***горя квіток*** (Лепкий, 493); *Спалюються зорі / І ллють у бездну* ***сльози метеорів*** (Карманський, 193); *У скиті в церкві на горі /* ***Горить брильянтами*** *з вікон* (Карманський, 157); ***Світів*** *бездонні* ***океани****, /* ***Життя*** *незглублений* ***Мальштром****! / Від Прометея до Нірвани — / Які великі ви, титани! / Який нужденний* ***я атом*** (Лепкий, 419); творенням незвичних контекстуальних синонімічних й антонімічних парадигм: ***Ти*** *ось* ***зі сонцем замерзла*** *у мряці, / А* ***я і криги*** *від тебе тут* ***танем*** (Рудницький, 659); *Ти* ***п'єш*** *мене, та враз мене* ***морозиш*** */ Байдужістю* (Карманський, 252); віднайденням оригінальних тропеїстичних (метафоричних, атрибутивних, порівняльних) рішень: ***Сонце елегійно*** */ Теплим* ***цілунком*** *уст твоїх* ***шукало*** (Карманський, 251); *Цар-****Мороз мече стріли огнисті*** */ По полі, аж дзвонить в повітрі, /* ***Небеса*** *аж* ***горять****, такі* ***чисті*** (Пачовський, 337); ***Дрижить душа****, а млисті* ***тіні, як мімози****, / Круг мене в'ються, суятять* (Пачовський, 339); *І олівець буяє по папері, / І думка думку бистро поганя, / Так начеб хтось* ***відкрив до мізку двері****, / А там* ***ідей*** *незглибна* ***западня****!* (Карманський, 208); ***Як стомлені в пустині бедуїни****, / Ліниво йдуть мої осінні* ***дні*** (Карманський, 192); *Поля байдужо снігу ждуть, /* ***А хмари*** *висять,* ***як каміння*** (Лепкий, 430); *Ти —* ***невпіймана, як стиль, / Строга, як норми граматики*** (Рудницький, 659); ***О****, йде* ***тінь*** *сама* ***кров****, друга біла, як* ***сніг****, / Третю — чорну —* ***смолою*** *веде... / Б'ється* ***плач*** *з-між дерев, / І* ***червоний*** *наш* ***сміх****, /* ***Пурпуровий*** *наш* ***танець*** *іде!* (Пачовський, 336).

Символізм дозволив вільніше подивитися на поетичну мову, яка твориться за специфічними законами, почасти алогічними з погляду змістових стереотипів; однак у форматі індивідуального асоціативно-образного мислення ці алогізми є виявом креативної свідомості, ознакою неординарного сприймання довкілля і, відповідно, рівнем його художнього відтворення, яке так чи інакше ґрунтується на пошукові аналогій між явищами фізичного та метафізичного світу, отже, символів, які (згадаймо Бодлера) є провідниками в іншосвіття.

Ілюстративним у цьому сенсі видається цілком символістський вірш Б. Лепкого «В городі духа», де синкретизм екзистенційного й фізичного інтенціонально продукується прозорим сюжетом (логічним з погляду відтворення ситуації фізичного, об'єктивного світу), за яким прочитується інший сценарій, виписаний алогічною мовою символів. Використовуючи традиційну народнопоетичну символіку

квітів — одну з давніх, семантично усталену й тому апперцептивно прозору, реалізуючи закон аналогій, автор поєднує атрибути духовного й матеріального в текстоситуації, примушуючи читача, відповідно до його асоціативно-образних можливостей і рівня тлумачення смислу кожного із символів, створювати власну версію прочитання тексту в її відповідності/невідповідності авторському задуму.

В буйнім городі мого духа
Найкращі ***квіти повсихали.***
Палила їх жара-посуха,
В'ялила студінь, завірюха
І безнастанні сльоти прали.

Тепер там тихо, неприв'ітно,
Стежками вітер походжає,
Город*, що* ***цвів так ріжноцвітно,***
Тепер так ***глухо****, так* ***самітно***
В агонії красок конає.

Сконали ф'ялки і лілеї,
Бліді левкої в'януть тоже,
Зелена рута схне, марніє,
Одна лиш рожа паленіє,
Конає — і сконать не може.

(Лепкий, 445)

Як бачимо, текст наскрізно символічний, спирається на асоціативно-смислові потенції народної та літературної символіки, а також на певні ремінісценції біблійних мотивів: слово *город* у його символічному сенсі корелює із біблійним символом *сад*, що в християнстві тлумачиться як Рай — простір духовного, небесного, божественного. Однак за своїми конотативними ознаками образи *сад* і *город* становлять не аналогію, а швидше — опозицію, з латентно виявленими протилежними емотивно-оцінними й стилістичними модусами. *Сад* — атрибут біблійного простору, *город* — народного, людського; символ *сад* актуалізує на семантичному рівні мотив святості, небесного; символ *город* — мотив буденності, земного. Метафора *город мого духа* синтезує в асоціативно-смислових площинах земне й небесне, фізичне й духовне, не перевищуючи однак міру дозволеного в кореляції простору свого духу (*город*) й простору духу божественного (*сад*). Християнська світоглядна традиція, яка спирається на уявлення про людське буття, що є лише «символом іншого — божественного ідеального» [Шевченко 2001: 277], прозоро репрезентована в поданому текстосюжеті мовними

символічними формами, які втілюють світоглядні, художньо-естетичні, мовно-символічні домінанти автора.

Фітосимволи — *ф'ялки, лілеї, левкої, рута, рожа* — це (за Ю. Степановим) концепти в контексті символічної картини світу, за якими — ментальні «знання» давніх язичників з їх пантеїстичним світоглядом, олюдненою природою та сприйманням себе її органічною частиною. Однак символісти, вводячи в контекст давні символи, спиралися не лише на їх традиційне народнопоетичне тлумачення, а й універсальне міфопоетичне, пов'язане із найдавнішими космогонічними уявленнями первісних людей (спільна культурна парадигма).

В анналах універсальної міфопоетики квітка як архетип символізує еротичне начало, зародження любові, пристрасть, наслідком чого є злиття, запліднення і народження (поява нового життя). Зокрема це стосується рожі, яка в українців виокремлюється серед інших квітів як символ життя і крові(!), втілюючи в цьому тлумаченні універсальну смислову лінію (усередині XIX століття був записаний міф про те, що першу Єву Бог створив із рожі; отже, рожа виступає тут як «життєдайний субстрат, де життя і кров — його природні атрибути» [Ятченко 2004: 36]). У давні часи в Хорватії на Іванів день біля вогнища дівчата співали про рожу, яку Іван зриває для Лади; слово «зірвати» (не «прикрашати» чи «покладати»), на думку дослідників, вказує на жертвопринесення, проливання крові [там само]. Червоні квіти за своєю природою пов'язані із символікою вогню, а також з еротичними, кривавими, почасти деструктивними мотивами (вияв жіночого, тілесного начала — Аніми). Цвітіння квітки — горіння, вогонь — пристрасть, екстаз. Білі ж квіти символізують дух, розсудливість, раціональне (вияв чоловічого начала — Анімуса). Поєднання в одному контексті назв білих і червоних квітів символізує синкретизм духовного і тілесного в коханні, раціонального чоловічого і чуттєвого жіночого [Ханзен-Леве 2003: 603].

Розгадування смислової інтенції вірша Б. Лепкого відштовхується від традиційного семантичного навантаження останнього символу — рожа (*паленіє*), що, як було вже зазначено, в українців символізує кохання — пристрасне, палке, екстатичне, отже, не контрольоване духом, деструктивне. Протиставлення *Сконали ф'ялки і лілеї, Бліді левкої в'януть тоже, Зелена рута схне, марніє, — рожа паленіє,* що семантично ґрунтується на символічній антиномії квітів і кольорів (*ф'ялки і лілеї, бліді левкої* — раціональне начало; *зелена рута* — життєвість, конструктивність), вербалізує цілком звичайну ситуацію мук кохання, коли дух занепадає від невизначеності, життя втрачає сенс, і лише пристрасть є найреальнішим буттям: перемога Аніми як руйнівної енергії вогню (тілесного) над Анімусом, енергією розуму (духу).

Отже, навантажуючи кожне зі слів певним символічним або ж смисловим супроводом, спираючись на конкретно-чуттєві аналогії, що є джерелом символічного тлумачення слів, поет уможливлює декодування прихованих сенсів читачем, який сам обирає асоціативно-образні вектори художньої рецепції контексту. І в цій програмі смислового кодування сенсів та відповідних верифікацій заданої текстоситуації головну роль відігравали саме символи, які у формально-змістовій ієрархії символістського твору стали основним конструктом творення синкретичного художнього універсуму.

4.2.3. Символіка космічного простору: образні ресурси слова

В українському символізмі, що розглядається у вимірі неоромантичної естетики (як еволюція романтичної художньої свідомості), реанімуються ті образно-символічні моделі, що продукувалися романтичним контекстом із відповідною його естетичним канонам смисловою наповненістю й емотивно-оцінною конотованістю образних кодів. Романтизм у своїх естетичних канонах спирався на традиційну народнопісенну поетику, адаптуючи її словесно-образне надбання до власних потреб. Зміни акцентів в естетиці символістського освоєння дійсності зумовили й трансформацію смислів традиційних поетизмів, підпорядковану насамперед індивідуальній схемі сприймання світу та його художньої інтерпретації. Завдяки індивідуальному міфу та персональній манері поета-символіста «текст мистецтва» як образна версія «тексту життя» виходить в універсальний культурний простір, збагачуючи його новими ідеями, образами, сенсами і формуючи заданий дискурсом канон [Ханзен-Лёве 1999: 9]. Так і символ у його індивідуально-авторському тлумаченні стає органічною частиною загального символістського ландшафту, який детермінує всі подальші смислові інтерпретації слова. Підґрунтям символізації, на думку одного з провідних європейських дослідників поетики символізму Ханзен-Льове, є вже наявна знакова система, первинна семантика якої зазнає нової функціоналізації, що робить семантичні елементи і властивості відомого слова складниками додаткового коду,— коду більш високого рівня, який дає можливість альтернативного прочитання тих самих знаків і текстів [Ханзен-Лёве 2003: 12].

Інтенціонально поетика молодомузівців була запрограмована на синтез двох начал — традиційного, народного і нового, модерністичного, на оновлення семантичних потенцій традиційного символу, які невичерпні, оскільки символ, за відомим визначенням Гейне,— «вікно у безконечність» (власне, йдеться про нове прочитання відомих знаків). Потенційна безмежність семантичних (смислових, емотивно-оцінних, експресивних) рівнів природної символіки, активізована

й зумовлена поетичним контекстом, продукує безліч сенсів, які у вимірі поетичного мовомислення символістів маніфестують здебільшого естетичні й духовні буттєві пріоритети або їх антиномічні дублети: життя — смерть; добро — зло; краса — потворність; праведність — гріх; мрія, надія — безнадія; радість — сум, печаль; щастя — недоля. При цьому одне слово здатне до множинності символічних значень, які семантично зв'язані між собою спільною смисловою й конотативною домінантою. Ця домінанта може реалізовувати як синонімічні, так і антитетичні зв'язки, що властиве саме для символізму: взаємовиключення при нероздільності, синкретизмові. Символічним простором, який максимально уможливив реалізацію всіх естетичних, міфопоетичних, семантичних інтенцій символістів, став космос — феномен досконалості й гармонії, синергетичності (творення життя із хаосу), одвічної таємниці, нерозгаданості (отже, множинності інтерпретацій).

Символіка космосу, неба, інтегрована в контекст символістської поезії, набула властивостей того асоціативно-образного провідника, що поєднав низьке, земне з високим, вселенським, реальне та ірреальне, фізичне та метафізичне. Кількісний вияв у поетичній картині світу символістів конституентів зазначеного образно-символічного комплексу свідчить про його потужний лексико-семантичний потенціал, зумовлений екстралінгвальними (численність і різноплановість небесних об'єктів) і суто мовними факторами (здатність слова в умовах контексту розширювати свій семантичний ареал): *небо, небеса, сонце, місяць, зірка, зірниця, звізда, хмара, хмарина, туча, грім, блискавка, веселка, метеор, вселенна*. Збільшення кількісного реєстру символів-космонімів відбувається за рахунок варіативності формативів, зумовлених лексичними, деривaційними, стилістичними чинниками: *зоря — зірка — зірниця — звізда; хмара — хмарина — туча; небо — небеса — небозвід; місяць — луна*. Символи-космоніми структурують контекст на рівні домінант естетичної рецепції світу, яка була закладена в концептуально-художній програмі символістів: «проголошення культу поезії як краси, як практичної безвартості, антиутилітарності, поезії, що не може обмежуватися роллю пропагандиста певної ідеологічної доктрини» [Ільницький М. 1991: 11]. Цінність краси, її преференції в буттєвих координатах існування людини маніфестується всім поетичним контекстом молодомузівців, умотивовуючи і заданість семантичного наповнення та емотивно-оцінного конотування символу-космоніму, і його контекстне лексичне оточення, і загалом пафос звучання поетичного фрагмента.

Активізація в поетичному контексті фольклорного поетизму *сонце* притаманна саме символістам, які інтегрували цей символ у простір власного світовідчуття, трансформуючи традиційні смислові рівні

його (символу) тлумачення (*світло, тепло, життя, радість*) в актуальні, позначені виміром суспільних та етично-моральних потреб — *воля, надія, щастя* (солярний світ завжди співвідноситься із життєвістю, реалізуючи принцип креативності (творчості), синтезу (злиття) і позитивності [Ханзен-Лёве 1999: 46)). У контексті символістів спостерігаємо часткову десемантизацію давнього символу без зміни додаткових емотивних конотацій. Мотивуюча сема «життя» (отже, добро), що була закладена пращурами в значення символу *сонце*, ускладнюється, трансформуючись у більш філософські або морально-етичні поняття, при цьому сема «добро» залишається інтегральною, зумовлюючи позитивні, схвальні конотації образу: *сонце* — щастя: *Ледве всміхнулось* ***щастя-сонце*** *— / А вже у тьму запало* (Карманський, 46); *сонце* — воля: *Невже до скону доведеться / Під хресним бременем стогнати, / І вже ніколи не займеться* ***світ сонця*** *верх моєї хати* (Карманський, 57); ***Промінь сонця*** *в темниці — меч ясний, / І невольника гірш давлять пута, / Як про* ***волю*** *згадає, нещасний* (Лепкий, 458); *сонце* — краса: *А сонця чар в брильянтах сліз / Аж перлиться листками* (Пачовський, 323); *сонце* — кохання: *Раз ми зустрінулись, душами близнючі, — / Перед нами* ***сонцем*** *рознялась глибінь* (Пачовський, 366); *сонце* — життя: ***Сонця*** *я жрець в пітьмі ночі* (Пачовський, 368); *Вартівники святого* ***сонця*** *ждуть, / Розмовою полошать сон* (Лепкий, 429); *Плачуть, що* ***сонця*** *нема, / що йде зима* (Лепкий, 434); *На небі* ***сонця*** *ясний* ***жар****, / Горить огнем блакить. /* ***Життя*** *сповняє чарів чар* (Лепкий, 458); ***Сонце, сонце****! По сірих годинах / перші лучі прийшли, завітали — / і в хрустальних, тремтячих перлинах / зів'ялі цвіти так любо засяли* (Луцький, 638); відсутність *сонця* — смерть: *Доокола спокій, наче в* ***гробі****. /* ***Сонце згасло****, сховалось у хмарах, / Місяць білий, наче* ***мрець*** *у марах* (Лепкий, 460).

Контекстне вивершення сонця як уособлення доброго, світлого, позитивного набуває аксіологічних констант саме в антитетичній дублетній опозиції *добро — зло*, де негативне репрезентовано образами-асоціатами *тьма, хресне брем'я, глибінь, пітьма ночі, сірі години, зима, сон* тощо. Залежно від лексико-семантичних параметрів цих дублетів формується смисловий код символу *сонце* в кожній конкретній текстоситуації, адже саме наявність контекстної мотивації, смислова заданість й емотивно-оцінний характер продукованої образності визначають рівні співвідносності понять, які в загальномовному аспекті не становлять антонімічних пар за своїм номінативним значенням. Здатність слова *сонце* до метафоричності, символічності, асоціативності, а також до синонімічного зближення й антонімічного протиставлення надає поетам змогу вживати цей символ для реалізації власної естетичної програми; хоча загальний смисловий та емотивний модус цього символу в молодомузівців уніфікований традиційним семантичним

мотивом, що зумовлює спільну емотивно-оцінну конотацію (позитивну) індивідуальних образів *сонця* і диференціюється лише за характером їх авторської вербальної репрезентації в контексті.

У семантичній структурі більшості символів-космонімів в умовах їх поетичної рефлексії актуалізовано сему «краса», що, з одного боку, об'єднує подані конституенти на смисловому та асоціативно-образному рівнях, з іншого, — дає підстави для творення нових, індивідуальних значень слова-символу, підпорядкованих інтенціональній заданості. Так, слово *зірка* (*зоря, зірниця, звізда*) у молодомузівців символізує дівочу вроду, тому в контексті набуває романтичного, ліричного звучання. Семи «зовнішня краса», «кохана», «дівчина» домінують у семантичному навантаженні образу-символу, що дає можливість асоціювати із красою зірки жіночу красу, привабливість: *Моя* ***Дзюню****, моя* ***зоре****, / Моє щастя* (Пачовський, 272); *На зеленій Буковині / Дві* ***дівчини — зорі*** *дві / ... / Вчарували мене нині / Заманили обидві / ... / Всі, як* ***зорі золотії****, / Всі, як метеори тії, / Жаром в очі прискають* (Пачовський, 283–284); *Ой чого ж ти рожевієш,* ***золота зірничко****? / Що,* ***дівчино****, ти не скажеш, / Скаже твоє* ***личко*** (Пачовський, 298); *Моя* ***Стефцю****, моя* ***зірко*** (Пачовський, 299); ***В твоїх очах*** *я небо бачу, / Горять на нім* ***вечірні зорі*** (Лепкий, 458). Очевидними є прямі контекстні аналогії між зовнішніми принадами коханої дівчини (врода, гарне обличчя, очі) та естетичними характеристиками зірки (яскравість, здатність приковувати увагу, зачаровувати).

Інший аспект контекстного функціонування цього слова — відтворення краси нічного неба, усіяного зірками, що завжди було об'єктом поетизації. У цьому випадку номени, які репрезентують синонімічні варіанти словесного образу *зірки — зірниця, звізда, зоря,*— найчастіше сполучаються з космонімами *небо*, *місяць*. Завдяки цій контекстній валентності створюється цілісна картина нічного неба, втаємниченого, подекуди містичного, загадкового й незбагненного: *Ясне* ***небо сапфірове****, / Звіздами* ***ціле гориш****! / ... / Тихо* ***місяць сипле зорі****: / Срібне коло міниться* (Пачовський, 306); ***Небо заревом палає, / Зірми розсипається*** (Пачовський, 309); *Темне* ***небо заясніло, / Запінилось морем зір*** (Карманський, 60); ***З неба котяться зорі, /*** *А хор цикад цвірчить* (Карманський, 65); *Аж* ***зорі*** *над верхами /* ***Займаються огнем. Горять вечірні зорі, / А місяць вирина****, / Розкішно, пишно вгорі* (Лепкий, 425); *Ідуть* ***зірки юрбою****, / А* ***місяць серед них /*** *Як той вівчар з пугою / Серед овець дрібних* (Лепкий, 425); *А по небі* ***нічка*** *ходить, / Тиха* ***нічка****, добра мати, / І* ***запалює у горі /Срібний місяць, ясні зорі*** (Лепкий, 446).

Пошук символістами асоціативно-смислових та образних аналогій між реаліями фізичного світу та внутрішніми, чуттєвими сферами позначився творенням словесних комплексів, лексико-семантичною

домінантою яких є номени-космоніми, текстова функція яких – актуалізація потрібного психо-емоційного стану ліричного героя, відтворення тонких нюансів його внутрішньої рецепції довкілля. Інтеріоризація у художній свідомості митця зовнішніх кодів, що транслюється за допомогою космоніму *зірка* (*зоря*), найчастіше позначена деструктивними емоційними конотаціями. Сум, печаль, самотність, безпритульність і безпорадність у безмежному світі асоціюються із холодним сяєвом одинокої зірки. Через це до реєстру асоціативно-образних компонентів у структурі значення слова *зірка* (*зорі*) додаються такі: «печаль», «смуток», «нудьга», «тривога», «втома», «самотність» (ці семантичні преференції словесного образу *зірка/зорі* найбільше властиві ідіолекту П. Карманського): *Ой люлі, люлі, причинний* ***смутку!*** */* ***Втомився*** *легіт, вільшина спить, / На небі меркнуть* ***сріблясті зорі****, / Снуються тіні... Цить,* ***смутку****, цить!* (Карманський, 50); *Розлився сумерк, померкли* ***зорі*** *— / Чогось так* ***сумно*** (Карманський, 58); *Дивлюсь до* ***зір тривожно*** *та* ***розпучно****, / Як той моряк, що* ***гине*** *на* ***безкраю*** (Карманський, 103); *Іде, а* ***зорі*** *тремтять з* ***тривоги****, / Як ясні* ***сльози*** *на віях мами* (Карманський, 110).

Смислова мотивація асоціативно-образного навантаження слова *зірка* в символістів провокує багато сенсів, серед яких і апперцептивна реакція на зірку як провісницю народження Месії, і зумовлені цим у межах християнського світогляду символічні тлумачення зірки як надії, мрії, провідниці: *Вони засяють, наче* ***зорі****, і* ***прояснять*** */ Вам* ***темний шлях*** (Карманський, 132); *Як* ***зірка ясна****, крізь пітьму ночі, /* ***Вестиме*** *скорбних по злиднів морі, / У* ***храм любові і супокою*** (Карманський, 125); *А між ними одна, мов рання* ***зоря — мрія*** (Лепкий, 425); *І серед хмар —* ***одна вечірня зоря****. / Гей,* ***зоре моя, добра, ясна зоре!*** (Чарнецький, 564). Семантично позорим є мотив праведності, святості в контекстній реалізації смислових й асоціативних домінант символу *зірка*. Це зближує його з іншими конституентами поданої лексико-семантичної групи на рівні спільної інтенціональної заданості символів-космонімів у форматі символістської поезії. Асоціативними корелятами праведності, святості, моральної чистоти, отже, добра в поезії молодомузівців є також образи *сонця, неба, веселки: Коли ти, мила, дійсно,* ***з неба родом****, / То* ***чистою останешся*** *навіки* (Лепкий, 452); *Не йди від мене ти, / Що все сіяла на* ***небі мого щастя*** (Чарнецький, 582); *І людське* ***життя****, ся* ***веселка*** *із мрій* (Карманський, 67); *Уранці* ***в хмарі дощу веселка розів'ється*** (Твердохліб, 605); ***Срібні мости веселкові в небі*** *стеляться* (Пачовський, 273). Семантична дифузія символічних значень слів-космонімів на підґрунті спільних сем «праведність», «святість», «цнота», а також тотожність асоціативної рецепції зумовили змістові аналогії поданих слів та їх смисловий перетин у вузькому й широкому контекстах.

Втаємничені образи темного нічного неба, на якому контрастують місяць і зірки, естетизовані небесні пейзажі з акцентацією двох полярних світлоефектів, підкреслена дискурсія краси — усе скероване на витончений смак реципієнта, здатного рівнозначно віднайти насолоду і в незбагненній красі природи, і розкошах поетичного Слова. Невипадково Б. Лепкий проводить аналогію між красою зоряного неба як взірцем природної гармонії й поезією як взірцем естетичної діяльності людини: ***Горять на небі зорі**, / Від поля до лісів / Несеться у просторі / **Поезія світів*** (Лепкий, 426). Власне, у цьому поетичному фрагменті Б. Лепкий екстраполює думки німецьких ідеалістів про природу як найвищу гармонію, найдосконаліше творіння Бога, що надихає людину на творчість, отже, на пошук гармонійного (ідеального) в царині артефактів (таким ідеальним є гармонія змісту й форми у витворі мистецтва, що зумовлює його художність). Поезія, як і природа, є Всесвітом, світом втаємничених знаків — слів-символів, так само, як Всесвіт є світом світил — сонця, місяця, зірок, метеоритів, які мають незбагненні людиною сенси.

Досліджуючи свого часу психологічні засади рецепції поетичного тексту й спираючись на думки Едгара По, Б. Рубчак вивів певну перцептивну універсалію: теми, що відкривають глибинні джерела в душах читачів,— це насамперед теми, які «ведуть, а часом і силою штовхають читача в країну романтичної Краси» [Рубчак 1991: 21]. Порівняно із романтиками, які ще раніше декларували цінність краси як безперечну домінанту в мистецтві, символісти не лише актуалізували естетику прекрасного, а й намагалися «конструювати точно визначену систему тем, які приводили б читача до храму Краси» [там само]. При цьому символізм наголошував на темах (читай: текстоситуаціях) «штучних», вишуканих, виняткових, почасти екзотичних. Ця вишуканість провокувала (закладала) і відповідну рецепцію, вмотивовану вмінням відчути смак краси і отримати від цього насолоду.

Своєю текстовою ефектацією символісти формували естетичну свідомість національного читача, більше звиклого до реагування поезії на соціальні подразники, ніж зовнішньо-естетичні, природні. Замилування дивами природи, її гармонією та досконалістю, художня пропаганда краси як беззаперечної цінності та духовної преференції, декларовані символістами, у часи реакції дисонували із загальним суспільним настроєм. Саме символісти зробили помітний внесок у творення ментальної естетичної програми, яка спиралася на традиції фольклорної естетики слова, що не лише констатувало фактаж, обслуговувало обрядність, впливало на свідомість, а й втілювало захоплення людини гармонією і красою довкілля (цілком різноманітного в географічно-ландшафтних умовах України).

Прагнучи знайти нові, цікаві рішення в текстовій презентації традиційних народних образів, символісти звертаються саме до метафори як до найскладнішого художнього тропа, спроможного глибше розкрити сутність зображуваного й гостріше збудити уяву читача. Невипадково дослідники зазначають, що «Молода Муза» у своїх пошуках спиралася на кращі здобутки не тільки народної поетики, а й літературної, зокрема часів бароко (естетика бароко актуалізувала метафору, алегорію та порівняння як основні засоби поетизації). Звернення до художнього стилю Г. Сковороди, його містицизму, який у лексико-стилістичному плані був відтворений саме за допомогою складних алегорично-метафорично-порівняльних конструкцій, знайшло свій вияв у цілому ряді оригінальних художніх тропів, в основу яких покладено процес семантичної переорієнтації слова, актуалізації в ньому оказіональних значень. Категорія оказіональності, як зазначає Е. Ханпіра, базується на «незаданості мовленнєвого факту системою мови, що створює певний ступінь несподіваності такого факту для мовної системи» [Ханпира 1966: 155]. Більшість оказіональних сполучень несе в художньому тексті задане автором інтенціональне (смислове, емотивно-оцінне, експресивне) навантаження; зміна звичайних зв'язків слів у межах такої сполучуваності «супроводжується розвитком нового значення в одному з компонентів. Так народжується індивідуально-авторська метафора» [Зуева 1987: 27].

Розвиток образної семантики слів, уживання оказіональних сполучень у новому за змістом і формою контексті зумовили відродження метафори, яка у всій її складності та цілісності майже не була залучена до української поетики з часів Г. Сковороди. «Космічна» й «небесна» символіка потенційно запрограмована на метафоризацію, оскільки слова відповідної лексико-семантичної групи здатні утворювати цілий ряд оказіональних значень, що адекватно корелюють із прямим або нормативним переносним. Ілюстративними в цьому випадку є метафори, оформлені генітивними конструкціями, одним із компонентів яких виступає космонім, наприклад: *отара хмар; небо мого щастя* (Чарнецький); *лебеді хмар; веселка мрій* (Карманський); *сонця жрець* (В. Пачовський) та ін. Як відомо, семантичний зміст метафори ґрунтується насамперед на зіставленні двох понять та пошуку між ними асоціативно-смислових аналогій. У структурі ж генітивної конструкції з метафоричним змістом така подібність дещо завуальована, інколи існує на рівні асоціативних зв'язків, хоча й спирається на певне смислове ядро, яке «виражає думку або ідею, підпорядковану авторському задуму» [Дятчук 1983: 137]. Очевидним є інтенціональний мотив зіставлення конкретної земної реалії (провідної, що формує денотативний модус образа) з «небесною» для творення візуально рельєфного, «фізичного»

образу (*отара хмар, лебеді хмар*) та небесної реалії з абстрактним поняттям, що утворює зовсім інший за смисловою природою образ — екзистенційний, метафізичний (*небо щастя, веселка мрій*). При цьому спостерігаємо все ж збереження предметного значення в слові, яке семантично трансформується в умовах метафоризації. У першому випадку семантичні рівні предметного значення вмотивовують конкретизований зорово-чуттєвий образ (*отара, лебеді*), у другому — складніший, абстрактний, який також базується на денотативних характеристиках об'єкта: *небо* — простір, безмежність; *веселка* — різнобарв'я, минучість, тимчасовість.

Смислове декодування подібних метафор уможливлюється за рахунок асоціативних ресурсів космонімів і відповідних апперцептивних кодів, закладених у художній свідомості національного реципієнта давньою фольклорною практикою. Індивідуальне ж тлумачення образів залежить від конкретного культурного й естетичного розвитку читача, його власних асоціативних ресурсів і фантазії. Взагалі, контекст символістської поезії, виходячи із засад відповідної художньо-естетичної програми, презентує потужну авторську діяльність щодо творення національної поетичної картини світу, яка спирається на актуалізацію набутих тропеїстичних моделей (стереотипів, що втратили образну реактивність) та віднайдення нестандартних, оригінальних рішень їх художньої реанімації в тексті, що відбувається за рахунок і незвичної сполучуваності слів-образів, і введення в контекст нових, раніше не продукованих поетизмів, здатних до асоціативної множинності, і нашарування інших смислів та конотацій на традиційне семантичне ядро слова.

Значну за кількістю групу в поетичному контексті символістів становлять антропоморфні й зооморфні метафори, здебільшого презентовані складними виражальними конструкціями: ***Проснулось сонце*** *і* ***обмивало / Рум'яне личко*** *в голубих хвилях* (Карманський, 98); *Як тиха ніч пов'є долину і* ***місяць посріблить ручай*** (Карманський, 112); *Не раз, як* ***сонце*** *за горою / В досвітніх росах* ***личко миє*** (Карманський, 50); *Дрімає праліс-океан. / Над ним* ***летять лебеді хмар / … / Залляла небосхил луна, / Змішавши з золотом кармін*** (Карманський, 157); *Шовковим руном здовж небозводу /* ***Пливуть, снуються*** *сріблисті* ***хмари****, / А поміж ними, омлілий з ходу, /* ***Блукає місяць і сіє*** *чари* (Карманський, 110); *На обрії, продроглому від стужі, /* ***Осінні зорі мерехтять*** *тремтливо / І* ***споглядають*** *в прірву днів* ***вдумливо*** (Карманський, 216); *Тихо* ***місяць сипле зорі:*** */ Срібне коло міниться; / В полі* ***хмара темна плаче*** (Пачовський, 288); *Усе сміялось, а* ***сонце брильянтів сипало рій*** *в світлицю* (Твердохліб, 612); *Самотня* ***хмарка*** *сива /* ***Мандрує*** *по блакиті* (Лепкий, 489). Подібні конструкції належать до найдавніших метафоричних моделей, що

виникли в часи язичницької свідомості, яка сприймала світ неживої природи подібним до світу людей і тварин (*дощ іде, сонце виглянуло, хмари пливуть*). В українському літературному контексті такі метафори були активізовані романтиками, які збагатили їх образність лексико-семантичною валентністю слів-компонентів, употужнили експресивно-емоційний потенціал, креатизували асоціативність (*реве та стогне Дніпр; б'ється і плаче душа; рветься серце* тощо).

Опрацьовані в поетичній картині Шевченка, адаптовані до свідомості українського реципієнта й закріплені в ній як традиційні поетизми, такі моделі майже не зазнавали ревізії на рівні смислового оновлення текстоситуації, зумовленого впровадженням нових лексико-семантичних принципів поєднання слів у складі метафоричної конструкції. Символісти реалізували інтенцію антропоморфічного метафоротворення з метою креатизувати образ, зробити його нестандартним, оригінальним, а головне — естетичним, вишуканим, екзотичним. Якщо для романтиків було важливим енергетично наповнити словесний образ, зробити його динамічним, експресивним, дієвим (як втілення ідеї «штурм і натиск»), то символісти прагнули іншого — вразити читача асоціативною несподіваністю, естетичністю, індивідуальною художньою винятковістю образу: *На хвилі* ***місяць грає / Симфонію без слів****. / З хвиль кучері сплітає, /* ***Жемчуг переливає, / Симфонію*** *без слів /* ***Співає*** (Лепкий, 426); *Ти п'єш мене* ***очей*** *твоїх* ***лазуром****, / Як* ***п'є веселка воду з джерела*** (Карманський, 253); *До місяця блисне обручка, / В волоссю горить діадем, / А* ***звізди від зависті гаснуть*** */ Потусклим вогнем /... / На грудях царівни намисто / Заблисло у перлах ясних, / А* ***зоря від гніву спалилась /В лучах огняних*** (Пачовський, 325).

Кожний компонент метафоричної моделі у символістів має своє чітке контекстне навантаження (змістове) й інтенціональне (естетичне), організуючи сюжет текстоситуації, мотивуючи вибір конституентів локального лексичного оточення, задаючи емотивно-оцінну векторність мікроконтексту, зумовлюючи рецептивні рівні. У символістів акцентоване кожне слово, воно функціональне й невипадкове, здатне утворювати контекстні лексико-семантичні відношення (синонімічні, антонімічні) та смислові (послідовність, паралельність, протиставлення дій, спільність понять тощо). Наприклад: *сонце* ***проснулось — обмивало; рум'яне*** *личко —* ***голубі*** *хвилі****; луна*** *залляла — змішавши;* ***золото — кармін; дрімає*** *праліс-океан —* ***летять*** *лебеді хмар; хмари* ***пливуть — снуються;*** *місяць* ***блукає — сіє; грає — сплітає — переливає — співає; горить*** *діадем — звізди* ***гаснуть;*** *намисто* ***заблисло*** *— зоря* ***спалилась*** тощо.

Зображення небесного простору за аналогією земного, з його узвичаєним регламентом, предметними і дієвими атрибутами уможливлюється за рахунок уведення в контекст слів-символів, що спроможні

транслювати інформацію різного рівня — денотативного, емотивного, асоціативного. При цьому кожен із космонімів реалізує окрему естетичну програму, зумовлену природними властивостями денотата, його традиційним образним сприйманням, смисловим (авторським) навантаженням у контексті. Символи *небо, сонце, місяць* характеризуються семантичною стійкістю, виявляючи асоціативно-образну спільність незалежно від актуалізації різних смислових домінант у своїй семантичній структурі: *небо, сонце* — ядерні семи «святість», «праведність», «добро»; *місяць* — семи «світло», «краса». Слово *зорі* (*зірка, звізда*) залежно від контексту має різне смислове навантаження, тяжіючи більше до позитивного оцінювання як назва об'єкта, що відзначається естетичністю (краса, світло, блиск, сяяння), а також внаслідок традиційно сформованих асоціацій із абстрактними поняттями схвальної аксіологічної маркованості (надія, мрія).

Крім традиційних асоціативно-смислових навантажень слів-космонімів, у контексті символістської поезії наявні й індивідуальні сенси, зумовлені внутрішньою, психо-емоційною рецепцією денотата, що склав предметне підґрунтя образу. Найчастіше такі образні комплекси тяжіють до відтворення деструктивних відчуттів: печаль, самотність, тривога, депресія, смуток; що вмотивовує релевантне (негативне) конотативне тло мікроконтексту. Якщо ж в умовах контексту космонім є асоціатом надбуттєвості, незалежності від земних марнот, байдужості, то образ загалом характеризується невиразною емоційною оцінністю, у якій позитивні чи негативні конотації реалізують себе латентно. Слово *хмара*, продукуючи традиційне символічне тлумачення (лихо, сум, смуток, безнадія) й актуалізуючи відповідні семи в структурі образного значення, у символістському контексті найчастіше конотоване негативно, крім текстоситуацій, де *хмара* символізує минучість, плинність життя. У цьому випадку спостерігаємо конотативну нейтральність образу.

У символістській поезії кожний номен, атрибуція, предикатив чи метафора з активною чи прихованою кольоровою семантикою посилюють свої естетичні та прагматичні ресурси, вступаючи у змістові відношення зі своїм лексичним аналогом й утворюючи асоціативно-образний ланцюг, семантично вмотивований протиставленням або зіставленням кольоровиявів: *рум'яне — голубі; золото — кармін* (яскраво червоний); *ніч* (чорна, темно-синя, темна) — *місяць* (золотий); *небосхил* (темний, синій) — *луна* (срібна, жовта); *лебеді хмар* (біле) — *кров ран* (червоне); *блакить — сонце; сива — блакить; сапфір* (синій) — *зірки*; наприклад: *Над ним летять* ***лебеді хмар / І червоняться кров'ю ран*** (Карманський, 157); *Твоє обличчя — це* ***блакить*** *безхмарна, / Що в ній вечірнє* ***сонце*** *потухає* (Карманський, 217); *І* ***небо****, що грає в промінних*

усіх, / І ***сонце*** *в* ***лазурі*** *і гори з* ***опалу*** (Пачовський, 315). Акцентація кольорових контрастів як конкретно-чуттєвих характеристик образу унаочнює текстосюжет, робить його поліхроматичним, сприяє досягненню естетичного ефекту і зумовлює відповідну інтелектуально-креативну діяльність реципієнта щодо творення власної версії образу. Найпродуктивнішими в контексті поезії молодомузівців є кольородублети, що семантично ґрунтуються на протиставленні *синього* кольору (небо) і *жовтого* (сонце, місяць); *сірого* (дим, день, сутінки) і *жовтого* (сонце, повний місяць); *золотого* (сонце) і *срібного* (місяць); *чорного* (земля) і *жовтого* (сонце, соняшники); *білого* (тіло, сніг), *блакитного* (небо), *сірого* (хмари) і *червоного* (кров, вечірня зоря).

Домінуючими кольорами у символістів є *золотий, срібний, синій* (*блакитний, лазурний*), що відповідає параметрам загальної кольорової векторності символізму, який своїми витоками сягає канонів християнської іконографічної символіки. Синій (блакитний) — традиційний колір небесних риз Богородиці; золото символізує солярне начало (життя). При візуальному сприйманні золото посилює свій перцептивний ефект на тлі синього (блакитного) кольорів: *Гора... в світлі грає, / Наче* ***золотом*** *горить* (Пачовський, 389); *А що місяць світлом кине — / Блисне панцир* ***золотий*** (Пачовський, 314). Однак іконописання й поезія — явища відмінні, тож кольори мають різне функціональне навантаження в іконі й тексті: якщо для ікони кольори є каноном, стандартом, за яким криється сакральний сенс, то в поетичному контексті стандарт не викликає аналогічної реакції, оскільки усталеність нейтралізує експресивність, емоційність, динамічність образу, нівелюючи його оригінальність і перцептивну спроможність. На думку О. Лосєва, для «пробудження» символічності в кольоровій гамі потрібно активізувати первісно-чуттєве сприйняття кольору, що ґрунтується насамперед на емоційності, чуттєвому переживанні, адже первісні витоки кольорової символіки пов'язані саме з перцептивними реакціями на візуальні (кольорові) характеристики об'єкта й тих асоціативних зв'язків, аналогів, відчуттів, що виникли внаслідок такої реакції [Лосев 1990: 432–437].

У поетичному контексті чуттєве сприймання кольору відбувається, як правило, тоді, коли поет намагається бути оригінальним у доборі кольорової атрибуції образу, зберігаючи її емоційно-впливовий потенціал, розраховуючи на активізацію індивідуальної рецепції читачем поданої образної моделі. Так, для створення в мікроконтексті *Залляла небосхил луна, / Змішавши з* ***золотом кармін*** (Карманський, 157) максимального емоційного сприймання кольорових характеристик місяця на нічному небі (реальне) і вибудовуючи символістське іншосвітя (ірреальне), П. Карманський обирає кольороназви *золото, кармін* (яскраво-червона фарба). Їх поєднання було ним використане не лише

для створення вишуканого, візуально ефектного образу нічного неба, а й з огляду на символічний (міфопоетичний) канон цих кольорів, серед яких *червоний* — колір Еросу, вияв активної Аніми; *золото* — життя, творення. *Луна* (не місяць) у слов'янській міфології і фольклорі — вияв жіночого начала і пов'язана з народженням дітей. Тож, сенсотворення контексту спирається на давні, міфопоетичні змістові рівні, а його естетичний модус задається набором візуально рецепійованих, асоціативно продуктивних слів-символів. Інший екзотичний у кольоровому вирішенні образ — сапфірове небо: *Ясне небо сапфірове, / Звіздами ціле гориш* (Пачовський, 311). Зіставлення *небо — сапфір* увиразнює чуттєве сприймання кольорових ознак вечірнього неба не лише на візуальному рівні, а й емоційному, примушуючи читача крізь призму пропонованої аналогії зорово уявити цей образ, емоційно переживши його красу. Взагалі, увесь символістський контекст — це перетин аналогій, пошук відповідностей між усіма явищами фізичного й духовного світу, і чим незвичніше аналогія, тим потужніша її емоційно-чуттєва рецепція, активніша зворотна образно-креативна діяльність читача (йдеться про формування художнім словом національної естетичної свідомості).

Дослідження контекстної смислової «поведінки» слова в модерністичній поезії не лише поглиблює розуміння феномену мови як засобу художньої символізації світу, а й виводить на форматування динамічної системи мовних символів, задіяних у творенні національної поетичної картини впродовж її становлення та еволюції відповідно до провідних естетичних програм. Адже слово-символ, здатне до смислових трансформацій у контексті, усе ж таки зберігає у своєму семантичному коді первинну асоціативно-образну мотивацію, що зумовлює можливість проведення аналогій між явищами матеріального і духовного світу. Варіанти смислового наповнення певного словесного символу в парадигмі національного художнього дискурсу (від колективної до індивідуально-авторської практики) складають обсяг загального семантичного потенціалу цього символу й продукують його подальші художньо-естетичні перспективи.

Естетизація художньої мови, оновлення поетичного тезаурусу, розширення формально-змістових площин творення словесного образу стало художнім завданням поетів «Молодої Музи». Апелюючи до сформованих у надрах колективної художньої свідомості мовних символів, розпізнаваних реципієнтом на рівні вербальних етнокодів, молодомузівці прагнули надати їм нового звучання, корельованого із тогочасними потребами філософського осмислення буття людини й суспільства, і закласти в семантичний потенціал народного символу універсальні ідеї й ідеали. Важливою метою символістів була спроба естетизувати українське поетичне слово, вивести його з народницького

контексту в європейський художній простір. Молодомузівці закликали до витворення артистичної культури, яка б актуалізувала красу, естетизм, гармонію. На думку Г. Хоткевича, естетичний світ має безперечну цінність, яка полягає і в його непідвладності законам соціуму, і у формуванні духовності людини, а також уможливлює усвідомлення особистістю сенсу свого буття, краси і досконалості природи. Цей світ служить «тут, на землі, пізнанню Слова Істини, представника совершенних форм, втілених тепер генієм у форми індивідуальні, чуттєві» [Хоткевич 1900: 106]. Естетичні засади символізму певним чином збігаються із романтичним баченням світу, що відбилося не лише на естетичному рівні, а й художньо-мовному. Збагачення поетичного словника оригінальними тропеїстичними моделями, зокрема метафорами, сміливі образні рішення, впроваджені в контекст молодомузівцями, зумовили модернізацію української художньої картини світу, окреслюючи перспективи її подальшого естетичного вдосконалення.

4. 3. Аксіологічні домінанти *руху* й *слова* в мовотворчості українських футуристів

4.3.1. Естетичний вимір футуризму

Філософія модернізму в царині словесного мистецтва актуалізує мову як буття, а мовний досвід світу визнає абсолютним, оскільки він «охоплює собою кожне у-собі-буття, хоч би в яких зв'язках воно поставало перед нами» [Ґадамер 2000: 415]. Буття, у якому об'єктивується існування людини, спирається на синтез двох начал — фізичного та духовного, що й програмує векторність буттєвих пріоритетів та їхній рейтинг в аксіологічному вимірі людського життя. Енергія як фактор біологічного існування людини екстраполюється у сферу буття, набуваючи ціннісної маркованості (рух — це життя), що відповідним чином втілилося й у мові, яка, за відомим висловом Хайдеггера, є «оселя буття». Динамічність життя, його енергетика, бурхливий розвиток виробництва внаслідок науково-технічного прогресу, стали на початку XX ст. вагомими чинниками творення нової картини світу, а також дискурсивної програми, яка спиралася на пріоритетність сучасного, отже раціонального, прогресивного, дієвого — того, що становило реалії великого міста на противагу статичному патріархальному селу. На роль найбільшого мистецького виразника часу претендував у цей період футуризм, який декларував саме урбаністичну сучасність, поетична мова якої «вже видавалася революцією. Це також була технократична сучасність. У ній, як і у відповідних текстах, найбільше цінувалася динаміка, активність, рух, технічний прогрес» [Павличко 1995: 198].

Футуризм, що виник в Італії в 1909 році як одна із модифікацій авангарду, виголошував «оптимістичне ставлення до прогресу і зняття

відчуження між суб'єктом-митцем і суспільством в епоху техносу завдяки простому синтезу індивідуального формотворення та естетики індустріальної цивілізації» [Плерома 1998: 114]. Ідеологом футуризму став італійський поет, редактор журналу «Поезія» Філіппо Томазо Марінетті, який опублікував перший маніфест футуристів, сформулювавши в ньому основні засади цього естетичного напрямку. Серед інтенціональних домінант футуризму були такі: «час і простір померли вчора», «перемогти моралізм», «освоїти красу технічних швидкостей», «звеличити озброєну маховиком людину, ідеальний стрижень якої проходить крізь землю і війну як єдину гігієну світу» та ін. [Наєнко 2008: 769]. Футуристи претендували на всесвітнє лідерство в поезії, а найбільш радикальні митці взагалі прагнули космічного панування, заперечуючи попередньо набутий естетичний досвід. У кожній із культур футуризм вступив у відверту опозицію з канонічними текстами національної класики, пропонуючи натомість деструкцію як замінник традиційної поетики. Концептуальна настанова на повну ревізію художніх пріоритетів, на думку сучасних дослідників, дає підстави говорити про певну опозиційність авангардних програм і практик самому модернізмові. Так, зазначає А. Біла у праці «Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки» (2006), модернізм тяжіє до «нового гуманізму», лише частково «ревізуючи цінності гуманістичного наративу», тоді як авангард «проявляє позаетичність (відсутність першого компоненту в такій категорії, як етико-естетична цінність), що уможливлює деструкцію і широкий вибір художнього матеріалу» [Біла 2006: 33].

Саме в художніх площинах футуризму відбувався процес деестетизації та дегуманізації мистецтва, а головними елементами поезії проголошувалися хоробрість, сміливість та бунт. Водночас футуризм приваблював новизною поетичного мовомислення, трансформаціями мистецької свідомості, суголосної динамічному міському темпоритму. В українській літературі футуризм найяскравіше представлений творчістю Михайля Семенка, Гео Шкурупія, Юліана Шпола, Олекси Слісаренка, тексти яких були взяті до лінгвопоетичного аналізу (хоча елементи футуризму цілком помітні й у творчості П. Тичини, М. Бажана, М. Йогансена, Б. Антонича, В. Поліщука). Аналізуючи концептуальні засади творчості українських футуристів, тогочасний (20-ті роки XX століття) літературознавець В. Коряк зазначав, що всі вони починали «як епігони хатянства». Їх творчість «цілком «смокінгова», доведена до кінця галантерейність»... Вони «полюбляють дим і грюк, гамірливу юрбу, сморід авто, кав'ярні і кіно» [Коряк 1921: 124]. Щоб образно відтворити нові рівні буття сучасної людини, а також реалії урбаністичного простору, відбиваючи при цьому їх енергетичність, рухливість,

динаміку, авангардисти прагнули знайти й нові, не опрацьовані ще художньою усталеністю слова-поетизми, створити власні «динамічні» метафори, які на той час здавалися справді революційними, бо руйнували традиційну для української поетичної мови народнопісенну естетику. Взагалі, постійна полеміка з літературними авторитетами була принциповою для футуристів, які намагалися боротися з «нудними» і «ретроградними» класиками новим, енергетично зарядженим словом, вводячи в поетичний простір свіжі теми, мотиви, творячи неординарні словесні образи [Наєнко 2008: 770], вступаючи у відверту опозицію з власним культурним минулим.

В українському літературознавстві сформувалася неоднозначна позиція щодо ролі поетів-футуристів у розвиткові національного художньо-естетичного дискурсу, оскільки мистецька вартість їхньої поезії була під великим питанням. Як уже зазначалося, літературна критика 20-х років по-різному поставилася до сміливих спроб авнгардистів ревізіювати стару поезію, зокрема творчість самого Шевченка, який на той час уже був канонізований як творець пріоритетної для України поетичної форми. Власне, проти цього і виступали футуристи, намагаючись спровокувати динаміку української поетичної традиції, підвівши під це нові естетичні засади. С. Єфремов, підтримуючи погляди «хатян» (М. Євшан, М. Сріблянський) і не сприймаючи серйозно поезію футуристів, ставив їх поза літературою [Єфремов 1995: 649], натомість М. Зеров припускав (за умов мистецької якості футуристичного слова) перспективність авангардної поезії як іншого естетичного вектора в розвиткові літератури [Зеров 2003: 259]. Попри всю різноаспектність поглядів на творчий доробок футуристів, суперечливе сприймання їхніх естетичних засад, а особливо художньо-мовних експериментів, роль цього авангардного явища в розвиткові українського мистецтві слова та поетичної мови цілком очевидна через спробу пошуків нових мистецьких форм, віднайдення нестандартних художніх рішень, розширення образного потенціалу слова.

4.3.2. *Місто* і *рух* у мовній картині футуропоезії

Місто, ставши просторовим осередком нової української — науково-технічної, культурно-мистецької та свідомісної — парадигми початку XX століття, формувало власну естетику, почасти абстраговану від попередніх національних традицій. «Новизна теми міста для традиційно сільської поетичної музи в Україні XIX ст. була органічною в літературно-художньому просторі світової культури»,— зазначає Л. Ставицька і далі продовжує: «Мегаобраз міста в українській поезії цього періоду увібрав типові риси, властиві символістській поезії Верхарна, Рільке, Блока» [Ставицька 2000: 117]. Символіка міста в семантичному

вимірі актуалізуєу ті інтенціональні рівні, що мотивують його рецепцію індивідом, який, потрапивши в місто, стає частиною опозиції «мікросвіт — макросвіт» (мале — велике; частина — ціле). Людина — піщинка в просторі мільйонного натовпу, маленький гвинтик у складному урбаністичному механізмі, де *Я* людини розчиняється в жорстких законах поліса. Місто має власні формально-змістові маркери, які окреслюють його канони, норми і стиль. Серед цих урбаністичних маркерів вирізняємо рух як презентативну ознаку міста, що втілюється в енергії людей і машин, динамічному перебігу життя, мобільній свідомості. У місті рухається все, рух є формою існування міста, тож його поетичний образ насамперед має фокусувати енергетику руху, актуалізувати експресію слова і думки.

Звісно, що втілення подібних інтенцій неможливе без відповідного словесно-образного матеріалу, здатного адекватно відобразити буття міста як «речі-в-собі». Тож творення нової поетичної мови стало частиною естетичної програми футуристів. Особливого значення в конструюванні урбаністичної мовної картини набула творчість М. Семенка, досліджуючи лексичну специфіку якої, Є. Адельгейм писав: «Асфальт, скло, електричне світло, трамваї та автомобілі, вокзали, бетонні мости, заводські труби, поїзди, ...шум вулиць, літак у небі, ...запах бензину — усе це не лише нові поняття, а й нове лексичне середовище, у якому живе й рухається поетова думка. Та водночас вона живе й рухається в оточенні слів із пристрасно заперечуваного лексикону своїх попередників. ...Він зближував далекі слова, поняття й знову розводив їх... То була наполегливість ученого, одержимого ідеєю відкриття, яке випереджає свій час» [Адельгейм 1987: 37; 40]. Колега Михайля Семенка в поетичній справі Ґео Шкурупій, розбудовуючи естетичну царину футуризму, будучи нестримним новатором у творенні форми, виявив себе «яскравим і вдячним прикладом поетичної практики руху», а мистецьке кредо задекларував у гаслі: «Будуйте нові машини і заводи, нові інструменти і звукестри. Удосконалюйте музику шумів» [Ільницький О. 2003: 298]

Семантична різноаспектність енергетично насичених образів зумовлена у футуристів реалізацією одного із програмних векторів — творення цілісного образу урбаністичного простору, у якому розчиняється людина-індивід, і, вбираючи в себе закони буття мегаполісу, стає його органічною частиною. Місто — «ідейно-тематичний центр» поезії авангарду. Домінантними маркерами міста є технократизація, індустріалізація, які, будучи продуктом і наслідком науково-практичної діяльності людини, поглинають саму людину. Місто ідентифікується як локус, що інтерферує буття технопрогресу і буття людей. Місто диктує і нову поетичну мову, яка в текстах футуристів характеризується

значною кількістю вуличних ідіом, зразків сучасної лексики (неологізми), наукової термінології, просторіч і майже повною відсутністю традиційних фольклорних поетизмів. Поетичний образ міста підпорядкований футуристичному світовідчуттю і в словесно-образній парадигмі актуалізує лексико-семантичні конструкти, що відтворюють смислові домінанти: місто — *простір машин* і місто — *простір людей*. «Зображуючи реалії міського життя, нове середовище для вихідців із сіл, що ними була більшість українців»,— зазначає Г. Вокальчук,— футуристи створили велику кількість оказіональних одиниць, що входять до лексико-семантичного поля «місто», збагативши тим самим український лексикон початку XX ст. «не лише з погляду форми, а й змісту, оскільки урбаністична тематика була новою, ще далеко не заповненою сторінкою в українській ліриці» [Вокальчук 2006: 178–179].

Енергетичний потенціал міста насамперед об'єктивується в русі машин і людей; цей рух подекуди хаотичний, зовні позбавлений сенсу, гармонії, однак у буттєвому вимірі міста є цілком органічним. Хаотизм міського буття, його удаваний абсурд у футуристів декларується як цінність, при цьому акцентується саме хаотизм руху, динаміка зовнішньо-внутрішніх трансформацій, а наслідком таких реакцій є звільнена енергія матерії й духу:

Вітаю ***гуркоти*** *і несподівані* ***вибухи****,*
Коли ***падають стіни*** *і* ***завалюють ходи катакомб****,*
Коли ***асонанси сплітаються в нерозгадані ребуси****,*
Коли в небі — ***картина розриваючих бомб****.*
Хто знав, що ***розірветься машина****, математично перевірена,*
Хто мав попередити про нещастя юрбу? —
Я люблю сумітню*, в своїй трагічності* ***несподівану...***

(Семенко, 347)[7]

на широких вулицях
всесвіту
на перехрестях
африки азії
сидіти під бетонним мостом
і плювать у звабливість вод
пароплави океанські
алігатори
паротяги всесвіту кіньми

[7] Тут і надалі в Розділі 4 ілюстративний матеріал подаємо за джерелами, уміщеними після списку літератури до розділу.

заїржуть музикою
міського парку.

(Шкурупій, 2)

Маніфестація «броунівського руху» як засобу існування міста цілком прозоро вербалізується комплексом інтенціонально зумовленого лексичного матеріалу, який на підставі семантичного зближення слів із спільним значеннєвим компонентом «рух» (рівень денотата) системно організовується в макрообраз руху. Цей образ у семантичному відношенні апелює до широкого розуміння руху як «усякої зміни» [ФЭС 2005: 125], тобто все, що змінне й здатне змінюватися, є відбиттям руху, носієм певної енергетики — звуки, кольори, дії, явища, стани, процеси. Очевидною є художня орієнтація футуристів на пріоритет експресивного компонента в семантичній структурі слова, обраного для творення образу чи образного комплексу із семантикою руху. При цьому рух, як уже зазначалося, поліформатний — енергія людей, дій, звуків, машин, динаміка дня і ночі, сезонів, настроїв, відчуттів, пахощів тощо.

Макрообраз руху, з актуалізацією сигніфікативної семи «зміна» та експресивного компонента в семантичній структурі слова-мотиватора й образу в цілому, текстуально репрезентований у футуристів словами на позначення: а) дій, динамічних ознак із різноаспектною семантикою (стани і способи існування, зміни станів, процесуальність тощо); б) звуків, звукових виявів; в) предметів, що націлені на вияв руху в усіх його формах.

Найбільше смислове навантаження припадає на дієслівну репрезентацію руху, яка у футуристів актуалізує дієслово передусім у його буттєвій самодостатності, як «річ-у-собі», що не лише кодує сенс, а й само є сенсом. Особливої концептуальності така стильова домінанта зазнала в поетичній мовній картині М. Семенка і найповніше реалізувала себе у творенні живого, рухливого образу Міста, яке в поета — жива істота, що не лише існує в русі, а дієво проживає власне буття за законами внутрішньої та зовнішньої динаміки. Поет продукує дієслівну метафорику, спрямовану на реалізацію футуристичних маніфестів (тропеїстичні інновації) і власного мистецького *Я*, підпорядкованого цілому комплексу екстралінгвальних факторів, серед яких і психо-емоційні характеристики митця. Енергетичність текстів М. Семенка дорівнює його власному (холеричному) темпераменту, крізь призму якого він бачить об'єкт поетичної інтерпретації таким же рухливим, дієвим, активним.

Основним тропеїстичним засобом творення образів міста, вулиці, машини, руху у футуристів, є, безперечно, метафора. У дослідженнях

Є. Адельгейма знаходимо характеристику метафори Михайля Семенка, яку можна вважати визначенням основних рис метафорики футуристів загалом: «Романтична метафора Семенка — нервова, насичена в ці роки барвами, які бурхливо змінювали одна одну, свідчили про динамічне сприйняття, що фіксує насамперед рух,— різко протистояла дуже сталій неокласичній метафорі з її орієнтацією на статику і рівновагу» [Адельгейм 1987: 64]. Л. Лисиченко підтримує думку літератора, наголошуючи на преференціях в текстах Семенка індивідуально-авторських метафор, які є «одним із мовних засобів виявлення авторської позиції, авторського сприймання, авторської оцінки у творі, оскільки метафора, як відомо, не називає, а насамперед характеризує» [Лисиченко 2001: 50].

Антропоморфічна метафоризація міста актуалізує дієслова на позначення фізичних дій та внутрішніх рефлексій, що в цілому не конфронтує із традиційною моделлю творення образу на основі персоніфікації: місто *затремтіло* (*треммить*), *заворушилося, зашипіло, розкидає, загрюкало, озвалось, вібрує, корчилось* тощо. Цей лексико-семантичний матеріал настільки численний і розгалужений, що наведені моделі лише виконують функцію контекстної ілюстрації поданих положень, не створюючи повного уявлення про весь реєстр дієслівної лексики в мовній картині світу Семенка: *Місто* ***затремтіло. Заворушилося*** *від бетонових мук / Потоком ревуче-злим. /* ***Заторохтіло місто*** */ Залізними колесами /* ***Зашипіло*** *від злісті* (Семенко, 424); *Місто* ***розкидає*** *залізні акорди / Рукою сміливою стальних шляхів... / Місто* ***треммить*** *під залізними ударами* (Семенко, 425); *Може* ***місто загрюкає*** */ Міліоном рук* (Семенко, 589); ***Місто брало ноти*** */ повторюючись без кінця з-за такту* (Семенко, 412); *...****приймало*** *похапливо в порядних дозах* ***аспірин*** (Семенко, 414); *Місто* ***корчилося в жаданні*** *бетонових поем* (Семенко, 164); *Але неймовірно* ***здригується місто*** (Семенко, 198); ***Місто стихне*** *погасаючим сном* (Семенко, 143); *Коли* ***місто завмре*** *після 2-х годин... /* ***затихне*** *облите холодною водою* (Семенко, 542).

Атрибути міста — вулиці, площі, сквери, тротуари, ліхтарі, машини, транспорт, натовп — так само підпорядковані рухові, вони динамічні, мобільні, наповнені енергетикою. Метафорика мікрообразів цих реалій міста також будується на прозопопеї, що, власне, і зумовлює динамічність та енергетичну місткість як кожного із мікрообразів, так і загального образу міста: ***Ворушились*** *мигтливо заплямовані* ***тротуари /*** *Таємно* ***роззівлялись*** *прірви тьмяних* ***вітрин*** (Семенко, 420); *Уперто* ***проганяв*** *ломовика з дороги* ***трамвай****... /* ***Куточок вулиці*** */ ... /* ***посіпувавсь*** *од незвичайної астми /* ***І перекидав*** *фігурки, дзиги, вагончики* (Семенко, 416); *Самотньо* ***пиячив*** *обезближений з фонтаном* ***сквер*** (Семнко, 415); ***Метушаться улиці*** *поранені, /* ***Колишуться тротуари*** */ ... / Не* ***пишаються***

магазіни *вивісками* (Семенко, 536); *І раптово* ***знявся шум***, *і* ***налетіли автомобілі*** */ Улицю перегородив все зростаючий скандал* (Семенко, 413); *В безжурних блисках* ***ідуть трамваї*** */* ***Живе і сурмить*** *рухлива* ***бухта*** (Семенко, 197); ***Заворушаться*** *в сяйві* ***засліплюючі тротуари*** (Семенко, 425); *І* ***затремтять бетонові постаменти*** */ І стане місто молодим* (Семенко, 426); ***Плакали*** *неслухняні* ***постаті*** *у ліхтарних тінях /* ***Весна*** *зомліло* ***закінчувала*** *свій ліловий* ***семестр*** */* ***Улиці задихались*** *в пекельних цокотіннях / І* ***мотор викидав поеми*** *в десять тисяч метрів* (Семенко, 423); ***Сіпається згвалтована улиця*** (Семенко, 550).

Говорячи про стилістичну функціональність прозопопеї у творах М. Семенка й взагалі у футуристів, акцентуючи її змістову оригінальність та інтенціональну значущість, не можна не сказати і про її цілковиту традиційність (як тропа) для української художньої картини світу, яка формувалася в надрах народнопоетичної практики. Давні персоніфікації явищ та реалій природи (ще язичницької генетики), трансформовані на змістовому рівні в нові поетичні моделі, засвідчують канонічність (у межах спільної для багатьох етносів художньої свідомості) тих рівнів образного конструювання світу, які були започатковані на первісних цивілізаційних стадіях становлення образної картини світу людини (синкретичний зв'язок людини і природи як двох односуттєвих космічних аналогів). Ці моделі, традиційні за способом образного світовідбиття й оригінальні за їх вербальним конструюванням, зустрічаємо й у реформатора Семенка (маємо на увазі персоніфікацію природних реалій), що свідчить про стійко зафіксований психоментальною й лінгвоментальною пам'яттю людини код художнього конструювання й відтворення довкілля: *небо озвалось* (Семенко, 422); *зорі дивились* (Семенко, 414); *вечір виплакатися не міг* (Семенко, 536); *ніч схилялась до неба* (Семенко, 538) та ін. Попри всі формально-змістові інновації, привнесені футуристами, принципи їх поетики не опозиціонують традиції, закладеній усім попереднім художнім досвідом, який є фрагментом загального естетичного генокоду людства. Відкриттям футуристів стало усвідомлення того, що «будь-яке звичайне слово можна перетворити на яскравий художній образ, варто лише відсунути на задній план або зняти з нього звичне, зауживане значення. Варто на щось подивитись під іншим кутом зору, як знайоме і звичне стає дивним і несподіваним» [Моклиця 1998: 233]. Власне, експеримент футуристів полягав у тому, щоб поставити слово в незвичний для нього контекст; як наслідок — слово раптом відкривало глибинні семантичні ресурси й виникав новий, оригінальний, емоційно свіжий вербальний образ.

Як уже було побіжно акцентовано, у вербально-метафоричній репрезентації міста футуристами і творенні його поетичного образу вагому роль відіграв звуковий аспект, що втілився у численній парадигмі

лексико-стилістичних засобів з актуалізованою фоносемантикою. Так, М. Семенко активно використовує іменники на позначення потужного звуковияву: *галас, гамір, вибух, вигук, зойк, крик, сирена* (авт. *сірена*), та ін.; віддієслівні іменники: *грюкіт, гуркіт, плюскіт, цокотіння* та ін.; дієслова: *гудіти, дзвеніти, дзижчати, реготати, рипіти, скавучати, співати, торохтіти* та ін.; прикметники та дієприкметники із відповідною семантикою: *гучний, гуркочучий* та ін.: *Ледве ледве* ***сірени загудуть / зойків*** *не чуть* (Семенко, 421); *Минають залюднені квартали / де безупинні огні і* ***грюкоти*** (Семенко, 418); ***Зашипіли*** *утворюючи хмари диму / координовані струмені /* ***Загуркотіли*** *обвали камінні в льокалізованім огні / ... / Гойдали повітря* ***вибухи*** *і розтиналась* ***вигуки*** */ незграйні і* ***гучні*** (Семенко, 414); ***Скавучали*** *мотоцикли, описуючи метеорні лінії... /* ***Дзижчали*** *незримі кулі, вимагаючи відповідної опінії* (Семенко, 416); ***Звуки*** *лоскотали груди затоплювали теплі хутра* (Семенко, 420); ***Рипіло*** *на тротуарі* (Семенко, 516); ***Задзвеніли*** *вагони, сурми безпорадно* ***зареготали*** (Семенко, 413); ***Сопіли*** *заморожені коні /* ***Дзвенів*** *на розі трамвай* (Семенко, 517). У М. Семенка основною фонологічною характеристикою міста є звуковияви машин, механізмів, натовпу, міського життя в його русі, динаміці. Ґео Шкурупій акцентує інший звуковий образ міста — звуки людей і тварин (або комах), що синкретично зливаються в єдиний конкретно-чуттєвий первозданний акорд, у якому нероздільні дійсність і божевілля абсурду: *місяць / помастив яйцем / димарі й місто /* ***уу вав ав уу ав / собаки*** */ чорними й сірими мордами / прагнуть стягнути /* ***і люди завили / мов собаки*** */ на місяць / забувши сором /* ***ууу вав*** (Шкурупій, 13); ***ха ха ха*** *безглуздий місяць / ти навмисно прорізав / золотим ножем чорну фіранку / пізно /* ***не стогни в пітьмі наляканий птах / а-а горло в-у так так тсс / хррр / ха ха ха*** (Шкурупій, 16).

Створюючи рухливу акустичну метафору міста, футуристи задекларували нову ціннісну домінанту в царині звуку — какофонію (безладне, хаотичне нагромадження звуків): *Для чого ця галаслива какофонія?* (Семенко, 570). Вступаючи в опозицію з гармонійною мелодикою природи, оспіваною в класичному дискурсі, какофонія реалізувала концептуальну розбіжність між традиційною народнопоетичною естетикою й модерною: *Минають залюднені квартали де* ***безупинні огні і грюкоти****... / І споминаєш якісь давно чуті* ***ніжні як голос русопанни плюскоти*** (Семенко, 419). Какофонічна оркестровка у відтворенні урбаністичного простору органічно корелювала із метафорами хаотичного руху, і синкретизм цього денотативно різнорівневого хаосу, репрезентований мовною картиною футуристів, уможливлював створення оптимально цілісного, рельєфного, поліфонічного образу міста, яке маніфестувало власні буттєві цінності й пріоритети, формуючи іншу (не патріархальну) свідомість, відкриту суспільним й особистісним змінам.

4.3.3. Мовне іншосвіття футуризму: нове слово як художня цінність

Значної інтенціонально-смислової самодостатності набувають авторські оказіоналізми футуристів, адже для потреб нової естетики поети намагалися віднайти нову мову. Символізм, що передував футуризму й виявився першим імпульсом у модернізації художнього мовомислення, довів емоційну стертість мови класичної літератури й спровокував її негацію наступним митецьким поколінням, зокрема авангардистами. Нова поезія потребувала свіжої мови, яка б відзначалася насамперед своїм лексичним складом від усталеної, традиційної, а також актуалізувала б у словах їх первинну сутність — багатозначність, що втрачається від частого вживання слова, нівелюючи його образну потенцію. «Значення слів у практичній повсякденній мові умоглядне, мертве, безособове. Але особливим доторкуванням слів одне до одного поету вдається розбудити в цих стертих значках іскру нового життя»,— вмотивовував відновлення мови в її емоційній здатності Б. Ейхенбаум [Эйхенбаум 1987: 343], виступаючи проти затертості і звичайної мови, і поетичної мови класиків.

Утворюючи оказіональні, неологічні словоформи, футуристи намагалися семантично актуалізувати їх видозміненість як засіб етимологічної спорідненості з іншими словами. Наприклад, у М. Семенка знаходимо багато дієслівних новоутворень, етимологічно вмотивованих семантикою абстрактних понять чи конкретних предметів; ознак, явищ, звуків, відчуттів: *машинить, сіренить, незримлять, похапливить, порепанить, напівтемнить, бронхітить*, а також безсенсових, абсурдних неологізмів (лексичних і морфологічних) іменникової природи: *силь, сичані, тріпоті* та дієслівної: *вирхнули, мяхчили, трикнуло.* Подекуди такі слова не підлягають розгадуванню, а сприймаються як сегмент цілісного образу, утвореного складною і семантично не прозорою метафоризацією. Цікавою видається рефлексія В. Хлєбнікова щодо інтенціонального сенсу словотворення у футуристів: «Словотворення є вибухом мовчання мови, глухонімих прошарків мови. Замінивши в старому слові один звук іншим, ми одразу утворюємо шлях із однієї долини мови в іншу... Слово розділене на чисте і побутове. Можна подумати, що в ньому схований нічний зоряний розум і денний сонячний. Це тому, що яке-небудь одне побутове значення слова так само закриває решту його значень, як удень зникають усі світила зоряної ночі» [Хлебников 1987: 624].

Найчастіше словотвірні й звуко-імітаційні неологізми разом із предметною лексикою служать вербальним засобом творення цілісного конкретно-чуттєвого образу *міста,* актуалізуючи його акустичні, візуальні, дієві характеристики. Проілюструємо тезу зразками футуристичних образів міста у Семенка і Шкурупія:

Фффф
дмухкало пирхкало
шшшш
шипіло шумно за машиною
брудосніг
— тумані
сани сани
колисали ***хрусти***
мяхчили сичанями
злилися постатньо
силь
ветки
мяхкі кокетки
блискними поглядами
кхе кхе кхе
Ви.

(Семенко, 354)

Безумить *грюками*
розривається ***металь***
скрипить ріже сталь
брязкотах ***руйнуї***
верескливість ***машинить***
лоскіт авто
співають шини
сіренить *зойкність*
похапливить *тупотіння*
незримлять *крила*
тріпоті
гамір залізних експериментів.

(Семенко, 356)

лінія циркуль
коло
троєкутник в квадрат
дивись
от на голій площі
виникло ***місто***
поривання ***кутів*** *до неба*
масиви ***квадратів*** *у землю*
троєкутник *на* ***куб***
ромб

башта
***конусом** вріжеться в око*
тумб дамб тумб домб.

(Шкурупій, 10)

Очевидною є формально-змістова цілісність презентованих образних моделей, їх лексико-семантична нерозчленованість, умотивована авторським наміром створити комплексний, синкретичний образ міста: форма — звук — дія — ознака — стан — ситуація — відчуття. В обох фрагментах Семенка акцентовано звуко-дієвий аспект образу міста, втілений різними вербальними засобами. Перший контекст провокує в читача індивідуальну асоціативно-образну рецепцію, зумовлену насамперед актуалізацією плану вираження словесного образу (вербалізація звукових ефектів — *ффффф, шшшш, кхе*); його семантичною нерозгадуваністю, що однак містить смисловий натяк, закладений у словах із прозорою мотивацією (*дмухкало, пирхкало, хрусти*); формально-змістовою абсурдністю, позбавленою сенсу (*мяхчили сичанями*) тощо. У другому контексті основне метафоричне (асоціативно-смислове й образне) навантаження несуть дієслівні компоненти, семантика яких різнорівнево відбиває рецепцію енергетики й динамічності міста: від звукових виявів (*скрипить, співають, сіренить*), внутрішніх відчуттів (*безумить*) до дієвих характеристик (*розривається, руйнує, машинить*). Визначальною є все ж таки семантика звуку, яка й покладена в інтенціонально-смисловий стрижень метафори міста *гамір залізних експериментів*: *грюки, скрипить, брязкоти, верескливість, співають, сіренить, зойкність, гамір*.

Більше, ніж М. Семенко, боровся за вивільнення мови від сенсу Ґео Шкурупій. У наведеному фрагменті створено візуально-звуковий образ міста 20-х років, архітектурний ландшафт якого підпорядкований актуальній у ті часи стилістиці кубізму. Кубічна статика на відміну від рельєфної динаміки попередніх ренесансних, барокових архітектурних практик відтворена в тексті вживанням геометричних термінів, які фіксують момент, не актуалізуючи дію: *лінія, циркуль, коло, трикутник, квадрат, куб, ромб, конус*. Візуальний образ міста, застиглого в геометричній статиці, оживлюється звуками, що наповнюють простір полісу: *тумб, дамб, домб*. Шкурупій «переводить» геометрію ліній, контурів, фігур у «план звуків» (вираз Ю. Тинянова), досягаючи цим конкретності зображуваного, матеріалізуючи образ міста на акустичному рівні. Звукова афектація збуджувала, на думку футуристів, первинні, природні емоції людини, наповнюючи буттєвим сенсом поетичне слово, що спроможне жити власною енергетикою. Адже в слові кожен звук здатний асоціюватися з певною емоцією, почуттями, викликати якісь

образи. Подекуди вірші Ґео Шкурупія містили одне-два повнозначних слова, решта ж мовного матеріалу підпорядковувалася технології звукових експериментів.

Активно вживана футуристами звукова техніка полягала, як зазначає О. Ільницький, «у використанні вигуків, абстрактних і наслідувальних звуків, щоби пробудити чи підсилити позасвідому, первісну емоційність» [Ільницький О. 2003: 301]. Наглядно ілюструє це міркування дослідника уривок з вірша Ґео Шкурупія «Ляля» (1922): ***бумеранг бумеранг / пфуїті твіті лю / лю / банг банг / ре мікі мікі мікі / шанг / шанг*** (Шкурупій, 14). При всій безсенсовості цього поетичного витвору, у ньому інтенціонально актуалізована динаміка звуку, який в акті промовляння (озвучення) насичується енергетикою й пробуджує чуттєву рецепцію. Сучасною наукою доведено, що слово, «окрім смислового навантаження, має хвильову й енергоінформаційну природу», тобто усі звуки, слова, фрази мають свої коливання й свою енергію [Субота 2009: 133]. Ця енергетична властивість звуковияву слів і фраз була відома давнім жрецям і використовувалася з метою магічного впливу на хід подій або видужання хворого. Особливого значення звуковимова (енергія звукових вібрацій) набула в буддизмі, у системі мантр (мантра — склад, слово або вірш, які мають здатність впливати на свідомість людини і приносять духовне вдосконалення, якщо їх повторюють). Мантри як звуковимова не мають сенсу, отже не викликають інтелектуальної (розумової) рецепції; однак це не просто набір випадкових слів і складів — це, насамперед, їх специфічне співвідношення. Склади мантри (звукосполуки) заряджені інформацією, що діє на людину незалежно від того, усвідомлює вона її чи ні. Розум зосереджується насамперед на вібрації, що виникає внаслідок промовляння цих звуків [Субота 2009: 137]. У мантрі кожен звук має свою силу й енергетичну функцію, підпорядковану законам космічного розподілу енергії.

Досліджуючи футуристичні експерименти зі звуковими комплексами-образами (а це вочевидь образи — виключно акустичні, енергетично заряджені, які тяжіють до первинного, культурно не обробленого лінгвокреативного акту), можемо припустити, що авангардисти в пошуках нової поетичної мови як емоційного засобу впливу на свідомість зверталися до наявних та опробованих часом давніх мовно-комунікативних, зокрема фонологічних технік. Принаймні, повтори абстрактних звукосполук із голосовою акцентуацією конкретних звуків, що створює відповідну вібрацію, отже звільняє енергію: *тумб дамб тумб домб* (Семенко) або *пфуїті твіті лю / лю / банг банг / ре мікі мікі мікі / шанг /шанг* (Шкурупій) мають певний психо-емоційний ефект при рецепіюванні поетичного контексту, надають йому художньої оригінальності та енергетичності. Власне, усяка звукова техніка у творенні

футуристичної поезії спрямована на реалізацію саме цього завдання — наповнити вербальний простір енергією звуку як дії, викликати чуттєву рефлексію читача, створити експресивність контексту.

Мовні експерименти футуристів із буквою та звуком зазнали критики з боку багатьох мовознавців того часу. Так, стійку позицію неприйняття подібних футуристичних практик висловив ще в 1914 році Будуен де Куртене у своїй статті «К теории «слова как такого» и «буквы как таковой», у якій на прикладі мовних експериментів російських футуристів обстоює безпідставність їх естетичної програми щодо сенсу слова як букви і звуку в поетичному контексті. Наводимо деякі міркування вченого мовою оригіналу: «Господа глашатаи «нового слова» предлагают разработать гласные и согласные «буквы» и составлять из них любые комбинации, которые и должны удовлетворять требованиям поэтического искусства... Связь же «букв», т.е. видимых элементов языка писано-зрительного, с поэзией чисто случайная. Прямого отношения к поэзии буквы не имеют и иметь не могут. Ведь существует же народная поэзия... Ведь и каждый настоящий поэт прежде всего создаёт произносительно-слуховое произведение и затем только сообщает ему и писано-зрительную форму... От многих прежних поэтов узнаём об их отзывчивости на звуковой состав отдельных слов, вызывавших в них известное настроение и даже известное понимание этих слов, независмо от их объективного значения. Но звуковой состав, а не буквенный... Поэзия действует на нас главным образом не звуковой стороной (о «буквах» нечего говорить), а только тем, что с помощью слов и их сочетаний вызывает в нас созерцание известных картин и ощущение известных переживаний... Разумеется, и одни звуки, как музыкальные, так и шумы, могут вызывать у нас известное настроение. Но от этого до поэзии ещё громадный шаг» [Куртенэ 1963: 243–244].

Подібне ставлення науковців до мовних експериментів тогочасних поетів зі словом не вплинуло однак на зміну їх мовно-художніх орієнтирів, які були частиною естетичної програми футуризму, його інтенціональною заданістю. У поетичному дискурсі 20-ті років XX ст. на теренах європейського, зокрема слов'янського мистецтва (практика українського, російського, польського авангарду) ще інтенсивніше активізувався пошук нового художнього слова. Словесно-образні інновації з часом стали візитною карткою поетичної картини світу авангардистів, втіленням нестандартних форм художньої маніфестації нового життя. Оригінальні динамічні метафори, віднайдені в анналах лінгво-креативного мислення автора, були спрямовані на модернізацію художньої свідомості національного реципієнта і творення нової поетичної МКС, яка б якісно різнилася від класичних канонів і стереотипів. Однак руйнуючи традиційну естетику, футуристи не змогли

подолати вкорінені у свідомість пересічного читача художньо-мовні стереотипи, які ґрунтувалися насамперед на естетичній природі слова. Хоча в контексті свого часу, який декларував зречення від старого світовлаштування й активно пропагував усе нове, незвичне, оригінальне, футуристичні витівки й експерименти стали помітним кроком до оновлення національно-художнього мовомислення.

Загалом, у форматі авангардної естетичної програми початку XX ст. всі створені й текстуально обіграні мовні експерименти набували сенсу й власного дискурсивного буття. Аналізуючи досвід оказіонального словотворення в контексті поетичних шукань, Л. Булаховський акцентував перспективне значення авторських новотворів для розширення національної художньої картини світу та формування образної свідомості етнореципієнта, і навіть якщо ці вигадані автором слова залишилися в пасиві загальної етномовної картини, там, «де їх ужито, вони живуть і довго житимуть своїм повним художньо-естетичним життям, на своєму місці вони є збагаченням мови як засобу служити виявом певної діючої образності і, подобаючись хоча б певному колу читачів, тим самим виправдовують своє народження і своє існування» [Булаховський 1952: 136].

4.3.4. Поетизація буденного слова в художньо-мовній практиці футуризму

Вагомим набутком сміливих експериментів футуристів стала поетизація раніше не «поетичних» слів, розширення мовно-виражальних ресурсів поетичного контексту за рахунок тих моделей, що не належали до традиційних поетизмів. Досліджуючи фактори творення експресії в мовній картині поезій футуристів, Л. Лисиченко зазначає, що вони поетизували життя міста і надавали поетичності часом прозаїчним словам, чим збагатили «лексичний склад української мови цілим шаром міської лексики, яка відбиває простір і побут міста» [Лисиченко 2001: 71]. Ця тенденція є загальною для всієї футуристичної практики, у межах якої ознак поетизмів набули слова на позначення реалій міста – назви просторових об'єктів, будівель, машин та ін.

Одним із атрибутів поліса є його насиченість технікою, транспортом, машинами, що у свою чергу є дієвим чинником формування урбаністичної свідомості, предметні образи якої конкретизують насамперед реалії виробництва, високоповерхові будинки, транспорт. Співіснування людини й машини (узагальнена назва технічної конструкції) в одному просторі задає векторність творення концептуальної і мовної картин світу мешканця міста й зумовлює їх відповідну кореляцію. Машина у футуристів набуває ознак концепту, актуалізуючи всі можливі лексичні одиниці та семантичні варіанти, вмотивовані семами

«механізм», «автоматичний засіб пересування», «швидкісний транспорт»: ***машина*** (авто, механізм, прилад), ***автомобіль, авто, мотор*** (метонімічне до *автомобіль*); ***паровоз, експрес, пароплав, трамвай, мототрамвай, мотоцикл:*** *Мчимо в хвилях* ***мототрамваїв*** (Семенко, 138); ***Мотоцикли і авто/*** *просковзують шиплячим хистом* (Семенко, 157); ***Трамваї*** *просковзують / перемінними огнями* (Семенко, 158); ***І мотор*** *викидав поеми / В десять тисяч метрів* (Семенко, 177); ***Пароплави*** *і* ***експреси,*** *регульовані волею* (Семенко, 180); *Чорний Берлін зустрів мене/ гуркотом важких* ***машин*** (Семенко, 284); *Приїхали червоні* ***автомобілі*** *з огневими касками* (Семенко, 414); ***троєкутники куби машин*** */ зламані лінії коло /* ***автомобілі карбід бензін*** */ переплавлю слова чудесні / і виставлю у вітринах* (Шкурупій, 2).

У М. Семенка спостерігаємо перифрастичні метафори на позначення автомобіля, семантична мотивація яких зумовлена різнорівневими денотативними маркерами (транспорт, метал, колір, швидкість, звук, форма, паливо): ***Пихкотять, сурмлять сталеві коні/*** *В садах бензіну* (Семенко, 335) — мотивуючі семи «звук», «метал»; *За спиною* ***гуркотіли модерні колісниці*** (Семенко, 415) — мотивуючі семи «транспорт», «звук мотора»; ***Пробігають алюмінієві лані*** */ Рух збивається з ритму обганяльностями машин* (Семенко, 412) — мотивуючі семи «рух», «метал», «граціозність форми»; *Засипав очі /* ***Гуркочучий бензіновий звір*** (Семенко, 419) — мотивуючі семи «звук», «паливо»; ***Сталевим рухом/*** *— Захват/ — Стремління/* ***Промчався сірим бензиновим духом*** */ Залишаючи тремтіння* (Семенко, 357) — мотивуючі семи «метал», «рух», «швидкість», «паливо», «запах». Сприймання машини як живої істоти з її фізичними властивостями (насамперед швидкість, форма) та соціальними пріоритетами зумовило й відповідні рівні вербальної експлікації цих відчуттів у межах художньої й побутової картин світу. Машина «оживлюється», набуває властивостей самої людини: ***Сперечається*** *на розі* ***трамвай з автомобілем*** (Семенко, 347); *Сопів вокзал і* ***чмихали паровози*** (Семенко, 528); ***Трамвай веселий*** *блискає / в темних калюжах* (Семенко, 107).

Контекст футуристичної поезії, у надрах якої сформувався цілісний образ міста, виголосив машину одним із головних героїв урбаністичного простору, надавши їй статусу окремого поетичного образу. Це відповідним чином позначилося на творенні мовних моделей його текстової репрезентації, розгортанні індивідуального асоціативно-метафоричного мислення, вживленні набутих художніх стереотипів у тканину національного поетичного дискурсу. Цілісні вербальні образи машини як технічного винаходу, що є реалією виробництва, отже, міста (транспорт, прилади, механізми, технічне обладнання заводів, цехів, доменні печі, загальний образ механізовано-автоматизованого

міста тощо),— наскрізні в поетичному макротексті Михайля Семенка і частотні у «футуропоезах» Ґео Шкурупія. Ці образи мають концептуальне навантаження як одна із асоціативно-смислових домінант мовного відтворення урбаністичного простору: ...***поверхом нижче / човгають / машини / гудуть / підмащує колеса машиніст / вібрує підлога / тремтить/*** (образ друкарні; Семенко, 544); ***і крутились колеса зубцями / залізним в ланцюгах скрежетом / вартовий пильно стежить / за опором верств*** (образ цеху; Семенко, 602); ***Заскавучить, заграє машина... / Витисне паровоз метальовий крик*** (образ паровозу; Семенко, 506); *у фабриках заводах майстернях /* ***мої машини і механізми*** */ розуму / слова вироблюють / фарфорові і залізні /* ***автомобілі і танки / аеропляни*** (образ промислового міста; Шкурупій, 19). Лексичне оточення номенів машин у кожному із футуристичних контекстів реалізує інтенцію автора створити об'ємний, звуко-рухливий, динамічний образ-метафору, експресивні конотації якої вмотивовують слова із семантикою звуку: *гудуть, скрежетом, заскавучить, метальовий крик*; руху: *човгають, вібрує, тремтить, крутились, заграє машина*.

Синтез різнорівневих конкретно-чуттєвих виявів машини (звук, рух, ритм, візуальний ефект) презентував Ґео Шкурупій у вірші «Машина», створивши цілісний образ машини, який не підлягає ні формальному, ні семантичному препаруванню:

Мент дум
не жде
грому глум
дінеш де?
Блиск спис
мент зойк
болю тиск /.../
Ах!
Кров /.../

(Шкурупій, 20)

Аналізуючи прагматичні аспекти цього фрагмента, О. Ільницький наголошує на його проблемному рецепіюванні, оскільки, на думку дослідника, «перешкоди до повноти осягнення створюють повторювані звуки і стакато ритмів, які постійно підривають можливість вловити хоча б ембріональне значення, руйнуючи семантичний рівень поезії» [Ільницький О. 2003: 307]. Однак у парадигмі формально-змістових домінант футуризму такий комплекс незвичних рецепцій машини як об'єкта спостережень цілком органічний і здатний бути розгадуваним, оскільки всякий модерний текст (інших модерністських практик),

перш за все, інтенціонально спрямований активізувати чуттєву, а не раціональну сферу реципієнта, інтенсифікуючи його власну асоціативну діяльність, націлену на продукування множинних смислів прочитаного. Односкладні мовні конструкти організують ритм вірша, асоціюючись із чітким ритмом механізму; метафоризація звукових ефектів машини (*грому глум*) ґрунтується на фонологічному аспекті з акцентуванням звуків, що відтворюють гуркіт (*гр*); зорові уявлення формуються словом *блиск*. Емоційно-чуттєві враження від машини, що завдала шкоди людині (ситуація контексту), втілені образним комплексом семантично різнорівневих слів: час (*мент*), звук (*зойк*), відчуття (*біль*), реалія (*кров*), що конкретизують ситуацію і синтезують гаму відчуттів та емоцій.

Безперечною, на нашу думку, є смислова єдність звукової структури цього фрагмента, зумовлена підбором алітерованих слів, підпорядкованих заданому асоціативному малюнку, який і відволікає думку від логічного занурення в смисловий простір вірша. Натомість автору вдалося створити динамічно-експресивний образ машини, семантичним підґрунтям якого стали слова-асоціати. Говорячи про роль асоціації у творенні образної експресії, Л. Щерба писав: «Суть образу зовсім не у ...відсутності супутніх асоціацій, а саме у різноманітності цих останніх. Однак ця різноманітність не безмежна, а завжди кудись спрямована, і вся майстерність художника й полягає в тому, щоб спрямувати можливі й необхідні, хоча й нечіткі, асоціації визначеним шляхом» [Щерба 1936: 183].

Художня авангардність футуристів, їхнє сміливе поводження з мовним матеріалом виявилися в текстовій активізації наукової і професійної лексики, що як стилетвірний засіб зазнало дискурсивного опрацювання в поезіях І. Франка. Часова суголосність і науково-мистецька інтегральність виявилися в широкому контекстному застосуванні математичної та механічної термінології, новітньої на той час фізичної лексики.

Естетика кубізму як провідної мистецької форми (архітектура, скульптура, живопис) знайшла відбиття в мовній картині футуристичної поезії інтенціональним продукуванням у контекст геометричних термінів: *квадрат, коло, конус, куб, кут, лінія, прямокутник, ромб, трикутник, фігура*, які цілком органічно вписалися у формат авангардної поезії і ширше — художньої свідомості тогочасного реципієнта.

Поетизація різновекторного мовно-стилістичного ресурсу стала ще одним кроком в експериментальній художній апробації нестандартних для поетичного тезаурусу мовних одиниць, що засвідчило динамічні процеси в розвитку національної поетичної мовотворчості й окреслило її подальші перспективи.

4.3.5. *Людина-в-місті* як мовно-поетичний образ футуризму

Динамічність нової урбаністичної свідомості, активний характер міського буття текстуально втілилися у творенні художнього концепту *людина-в-місті*, який відтворював специфіку існування індивіда в мегаполісі, визначав його буттєві цінності й проблеми. Людину у великому місті розчиняє натовп, який стає функціонально вагомим героєм міського сюжету, зумовлюючи його текстове розгортання: ***Йшли натовпи*** *пожарами до знайомої мети / І* ***зупинивсь індівідуум*** *— на розі прагнучий кохання / І загуркотів камінь і придавив: /* ***не ти*** (Семенко, 425). Власне, ця поетична теза маніфестує філософську домінанту міської свідомості, яка підпорядкована законам юрби, нівелюючи індивідуальну векторність мислення й поведінки. М. Семенко створює смислову антиномію на рівні семантичної актуалізації дієслів *йшли* (*натовпи*) — *зупинивсь* (*індівідуум*), виголошуючи закон урбаністичного буття: життя — рух, герой — юрба. Натовп у футуристів рухливий, метушливий, галасливий, обездушений, вербально відтворений складними метафоричним моделями: *Блимно і крапно / блискучими лініями / тремтячими фігурами /* ***сунуть / лізуть / повзуть / пересовуються*** (Семенко, 357); ***Трикнуло /зойкнуло*** *— / безпідставно — / розгублено...* ***Схопилися****. Хе,* ***всміхнулись!*** (Семенко, 355–356); *Одвихрив вихор/* ***ураган мільйоносилий пройшов*** (Семенко, 602). Метафори метушливого руху юрми змінюються метафорами її внутрішнього стану: ***Юрма****. /* ***гомінка / безжурна / щасливим бути як юрма*** */ немає ні до чого діла* (Семенко, «П'єро»). Тож емоційна поліфонія творення образу натовпу як основного героя міста формує й відповідний лексичний ландшафт, у якому смислової ваги зазнають слова із семантикою руху (вияв енергії мас): *лізуть, повзуть, пересовуються*; збірності (натовп — володар простору): *ряди, лави, сила*; звуковияву (галас — фономаркер натовпу): *покрик, вигук, трикнуло, зойкнуло*; емоцій (емоційне збудження натовпу — його психологічна константа): *натхненних* (людей), *безжурна* (юрма), *щаслива* (юрма).

Рух міського натовпу організує в унісон своєму ритмові процес колективного осмислення буття, а також акт народження індивідуальної думки: *Так по тротуарі* ***ходить*** *іноді* ***сила народу*** */ і* ***думка*** *в осени / дуже щиро* ***працює*** *і в грудях* ***у-такт*** (Семенко, 623); *Стрійними рядами / стрійними рядами /* ***Сила жива*** */ оланцюжена* ***спільною метою / Покриком*** *натхненних* ***душ/ Вигуком*** *натхненної* ***волі*** (Семенко, 424). Уміщуючи в одну текстоситуацію слова із різною денотативною й сигніфікативною семантикою (*воля, груди, думка, душа, мета, народ, покрик, ряди, сила, такт, тротуар*), що декодують смислові сенси й емотивно-оцінні параметри авторської метафорики (*сила народу; думка працює в-такт;*

сила оланцюжена метою; покрик душ; вигук волі), М. Семенко інтенціонально реалізує ідею міста як всепоглинаючого анклаву, як хаотичного руху, у якому задіяне і фізично-матеріальне, і духовно-екзистенційне. Саме ця смислова й емоційно-експресивна еклектика є оптимальним механізмом творення складного конкретно-чуттєвого образу мегаполісу, у якому буття людини має зовсім інші константи, ніж у патріархальному селі. В аналогічних комплексних образах смислове навантаження має кожен вербальний компонент (слово чи метафора), що відтворює або просторову реалію міста, або називає його мешканців, або конкретизує час, або репрезентує певні розумові процеси, наміри чи психоемоційний стан, почуття *людини-в-місті*. І саме в цій синкретичності фізичного й екзистенційного, спільного й індивідуального — у тексті й у житті — прецедентний феномен міста і міської ментальності.

Буттєвий синкретизм натовпу й індивіда як ознака урбаністичної ментальності й поведінкової домінанти (індивід підкорений тиску (як зовнішньому, так і внутрішньому) юрми, він інколи безсилий протистояти натовпу, і, підхоплений його течією, втрачає власну самість) ілюструється у футуристів, зокрема в Семенка, змістовою заданістю і наперед визначеністю смислових паралелей вузького контексту, у якому натовпу — *безжурному, веселому, гомінкому* — протистоїть людина — *самотня, втрачена, розгублена*. Тож контекст актуалізує метафори-антиномії з відповідним лексичним складом й емотивно-оцінним декором, у яких, можливо, втілені глибинні авторські рефлексії щодо свого протирічного, «беззразкового» *Я*, розчиненого в просторі міста: *Ззирнулись в фойе / **штучними очима** — / **виснажені душі**... І були **мяхкі натовпи** / І курили мужчини* (Семенко, 355); *...Але **натовпи тиснули** всестираючими лавами... — І **притулився** до землі **знищено** в сквері **я*** (Семенко, 423); ***Місто** вітринами цоканням гудом / **розсипаним натовпом** на тротуарах / — / **Розгублені роз'єднані самотні люди*** (Семенко, 595).

На думку відомого російського літературознавця Вяч. Іванова, Михайлю Семенкові, як нікому іншому з його сучасників в українській ліриці, вдалося передати фон високої трагедії, без якого ні мистецтво, ні життя духу неможливі, але передати це засобами іронічними за відсутності зовнішніх «показних» форм [Иванов Вяч. 2000: 408]. Подібну емоційно-смислову тональність зустрічаємо й у Ґео Шкурупія, який так само загострено відтворив почуття самотності й розгубленості людини у великому місті, що нівелює самість індивіда, розчиняючи його в надрах натовпу: *у тоненькій павутині / в шкаралупці / **б'ються мухою / заплутані почуття** / дзичать настирливо / о мем ями мем / далекий постріл / **сильніше забилася муха** / **заплутаних почувань** / ... / **дзичать дзичать почуття** / о мем ями мем* (Шкурупій, 17). Акцентуючи

незахищеність і внутрішню беззахисність людини в просторі мегаполісу, футуристи вживлюють у поетичний контекст психологічні атрибутивні характеристики людини із заданою емотивною конотованістю (негативною), актуалізованою як у звичайних атрибутивних моделях, так і в метафоричних: *розгублені, роз'єднані, самотні* (люди); *виснажені* (душі); *заплутані* (почуття) тощо.

Дослідження вербального рівня репрезентації інтенціональних засад футуризму, зокрема тих лексичних парадигм, які відтворюють у контексті синхронні естетичні та буттєві цінності, дало підстави вважати основним аксіологічно маркованим пріоритетом *рух* як символ нового життя, звільненого від стереотипів традиції, архаїчної статичності та канонічної архітектоніки. Енергетика руху як вияв «усякої зміни» була закладена в мовний простір авангардної поезії, що мало на меті формування нового художнього мовомислення. Беззаперечним художньо-мовним надбанням футуристів (навіть не еволюційним, а радше революційним) можемо вважати нову мовну естетику, що спирається на актуалізацію в слові його природних образно-смислових та емоційно-експресивних потенцій, реалізованих як у зовнішній, так і внутрішній формах.

Вивільнення первісної енергетики слова через звук — незвичний, почасти незрозумілий і безсенсовий відкривало нові (а посутньо, закладені природою) можливості слова як різнорівневого чуттєвого образу, що передбачено природою мови. До речі, цією думкою ми знов повертаємося до ідей О. Потебні про тотожність слова й образу зі спільністю їхніх ознак: полісемантичністю, емоційністю, впливовістю, естетичністю, наявністю зовнішньої та внутрішньої форми. Однак футуристи, заперечуючи загальновживане слово як конструкт поетичного тексту, провели принципову межу між *звичайним* словом з його стертою, нейтралізованою, майже втраченою образністю, і *незвичайним*, авторським, індивідуально утвореним неологізмом, у якому ця образність енергетично відчутна, природна, емоційно рельєфна й здатна викликати відповідні асоціації.

У цьому випадку можемо говорити про чуттєву реанімацію *слова-образу* в поетичному контексті, на що спиралася вся футуристична практика. Йдеться про певну вербальну супресію як часткове або повне відновлення втраченої чи порушеної естетичної функції поетичного слова, тобто здатності утворювати конкретно-чуттєвий образ. Ця думка знаходить підтримку в працях В. Григор'єва щодо феномену художньої мови, де він зазначає, що істотним у поетичному слові є саме поетичний образ, а поетична словотворчість потрібна не лише поетичній мові, а й літературній мові взагалі в її онтологічних, сутнісних характеристиках [Григорьев 1979: 32].

4.4. Абсолют класичного слова і вічних начал у художній версії української «неокласики»

4.4.1. Естетичні маніфести неокласиків і традиції класицизму

Авангардний поступ українських футуристів (20–30 роки XX ст.) виявився художньо-естетичною опозицією класичним канонам, які попри всі кардинальні зміни формально-змістових домінант у поетичному дискурсі тогочасся не тільки не полишили своєї вартості, але й стали концептуальним мистецьким підґрунтям для формування нової естетичної практики, що отримала назву «неокласика». Порівняно з представниками інших художньо-естетичних напрямків і течій, які прагнули для «нового життя» відшукати «нове слово», неокласики (так зване «п'ятірне гроно») — М. Зеров, М. Рильський, М. Драй-Хмара, П. Филипович, Юрій Клен (О. Бургарт) — міцно трималися на засадах класичного мистецтва з його пріоритетами загальнолюдських й естетичних цінностей, що дорівнюють вічним, духовним началам і тому залишаються поза часом, смаками і тенденціями. Естетична платформа неокласиків спиралася на відповідні світоглядні орієнтири, позначені рисами «аристократизму духу» й творчого інтелекту, тяжінням до гармонії між раціональною сферою і почуттями, до високої культури мислення та поетичного мовлення

Власне, це були пошуки тих етико-естетичних та соціально-етичних ідеалів, які в давніх греків, зокрема у вченнях Платона, отримали назву «калокагатія» — поєднання шляхетності, фізичної і духовної досконалості, моралі й етики у вихованні особистості для подальшого служіння суспільству. Саме в анналах античного мислення й мистецтва шукали неокласики потрібні орієнтири для мистецького ренесансу української літератури, заангажованої класовими й ідеологічними підходами. Ця заангажованість, зрештою, була логічним реагуванням тогочасної культури на зміну суспільно-політичних умов, а подекуди й тією підставою, що провокувала зародження й протистояння підвладним тенденціям іншої культурно-мистецької сили. Художнім взірцем для неокласиків була антична лірика, вишукане слово французьких парнасців, російська поезія «срібного віку», однак власне мистецьке кредо вони органічно пов'язували із національною класичною практикою, яка у вимірі формально-змістових парадигм спиралася на народнопісенну традицію поетичного текстотворення з відповідними мовно-художніми ресурсами й концептуально-філософською спрямованістю (маємо на увазі ментальну вітаїстичну векторність українського культурного доробку). Естетична програма неокласиків була скерована на захист національного культурного простору від десакралізації, зумовленої революційним поступом панфутуризму й інших

деструктивних практик. Неприйняття цих явищ у літературі й виявилося, за свідченням Рильського, одним із факторів виникнення неокласичної течії [Рильський 1983: 12].

Неокласики стали органічною ланкою в українському художньому дискурсі, оскільки заповнили ті лакуни, що мали місце внаслідок еволюційних проблем становлення національного письменства, яке формувалося подекуди без поступового й послідовного переходу одних естетичних практик в інші, як, наприклад, у більшості європейських літератур. Внаслідок специфічних суспільно-історичних та політичних умов українська культура загалом не реалізувала на своїх теренах ті стильові домінанти, що пов'язані із інтегруванням у національний контекст фрагментів античної, європейської та світової класичних традицій, з їх унормованістю і цілісністю, витонченістю, досконалістю і рафінованістю форм [Іст. укр. літ. XX ст., кн. II 1998: 75]. Неокласики прагнули збагатити національний художній дискурс кращими зразками світової поетики, продукуючи її надбання в простір традиційного художнього мовомислення, що зокрема виявилося в органічному вживленні в українську поетичну систему класичних віршованих форм: гекзаметр, дистих, сонет, октава, правильний ямб. Власне, у цьому й виявлялася їх сміливість, естетичне новаторство, а відтак і модерність: «свободою духа й прагненням до світовості київських неокласиків можемо вважати «модерними» поетами, без огляду на їх замилування до класичних форм... Все найкраще, що було створене в дальших роках в українській поезії, розвивалося під прямим або посереднім впливом київських неокласиків» [Неврлий 1968: 7].

Неокласична художньо-світоглядна парадигма актуалізувала в українському поетичному контексті основні естетичні пріоритети європейського класицизму, які полягали в маніфестації світу як внутрішньо гармонійної, врівноваженої системи, вічної за своєю суттю, сталої попри всі рухи й зміни. Класицисти сприймають світ об'єктивно, не накладаючи на його образне відтворення своїх настроїв, почуттів, емоцій, продукуючи раціоналістичний погляд на дійсність. Відповідно до цих світоглядних засад твориться й форма класицистичної поезії, підпорядкована симетрії ритміки, врівноваженій строфіці. Мовомислення в такому естетично-художньому форматі, зазначає Ю. Шерех,— усталено поетичне, що «цурається всякої дисгармонії: прозаїзмів, наукових термінів, неологізмів, а коли вже допускає їх, то спеціально умотивовуючи й підкреслюючи, що через ці слова, допущені до чужої їм високої сфери, відриваються від звичного речевого й словесного оточення й стають спеціальним об'єктом естетичного, ювелірського споглядання» [Шерех 1998: 95]. Контекст класицизму підносить чітке, пластичне, містке слово, у якому прозоріє суть явища, корельована

з авторською інтенцією відтворити її поетично. Невизнання злободенного і скороминущого втілюється в конструюванні специфічного лексичного простору поезій, де активно вживаними є слова на позначення реалій античності, Ренесансу, а також книжна, висока лексика, що контрастує із звичайною, побутовою, бо містить узагальнену ідею й позначена поетичністю.

Настанова на класицистичні канони, на послідовне естетство у формі й характері поетичного переживання підпорядковувалася в неокласиків принциповому неприйняттю народництва з його побутовізмом та описовістю й авангардних практик із їх спотворенням та відкиданням класичних традицій. Саме поняття модернізації неокласики тлумачили не як деструкцію всього попереднього досвіду (програма футуризму), а як «консервацію певних форм культури», повернення до джерел (відоме гасло М. Зерова: «Ad fontes!»), що, на думку С. Павличко, «здебільшого лежали за межами національної традиції» [Павличко 1995: 204]. Джерелами вважалися формальні домінанти європейського класицизму, які мали реанімувати зразкові естетичні стандарти національного (народнопоетичного) дискурсу, провокуючи в них нові, сучасні сенси: «засіб користатися образами далекої давнини, щоби втілити в них ідеї, які хвилюють сучасну людськість, заслуговує певної уваги,— коментував розуміння ролі традицій світової культури Юрій Клен,— бо образи, взяті із скарбниці минулого, якщо тільки їх налити новим змістом, набувають свіжої і до того ж надзвичайної емоціональної сили» [Клен 1925: 6].

Ідея духовної спільності людства, спадкоємності культурних традицій, декларована неокласиками, знайшла втілення в настановах М. Зерова щодо вивчення «того, що є в українській літературі справжня вершина і наша хороша традиція» й художнього опрацювання всього, «що є найпоказніше в літературі всесвітній» [Зеров 1926: 169]. Глобальність осмислення світової словесно-мистецької царини, всеосяжність і всевимірність художньої рефлесії неокласиків позначена позачасовістю, універсальністю, адже в їхній поезії синтезовано різні часопросторові культурні коди (загальні й національні). Випробувані часом античні форми неокласики сміливо поєднали з ідеями, символічно-образними структурами, художніми маркерами «вже нової в історико-цивілізаційному розумінні європейської культурної традиції [Калєтнік 2008: 21]. Саме цим вони протистояли регіоналізмові народників-реалістів і навіть певною мірою модерністів (символісти, футуристи), відштовхуючись «від провінціоналізму, другорядності, з тим, щоб посісти рівноправне місце в колі світових літератур» [там само].

Поетична мова неокласиків стала словесно-образним віддзеркаленням їх естетичних домінант, що виявилося, на думку дослідниці

поетичного словника представників «п'ятірного грона» М. Кудряшової, в «орієнтації поетів на різні культурно-історичні традиції вживання образів, у спадкоємності багатьох словесно-художніх елементів, і насамперед класичних образів античної літератури. Визначена риса є домінантною для ідіостилю неокласиків, де сугестивно-символічний характер образів стає засобом розширення меж відтворюваного світу та індивідуалізації його мовного оформлення» [Кудряшова 2000: 7].

Синкретизм універсального й ментального, спрямований на естетизацію переживань, викликаних естетизованим словом і образом, визначив вектори розуміння сенсу мистецтва — служити прекрасному. Краса як цінність стає найбільшим буттєвим пріоритетом для неокласиків, актуалізуючи в поетичному тексті красу Слова, отже, красу самої Поезії, красу Природи, красу Почуттів. При цьому краса в розумінні неокласиків була «не тільки формою буття, але, передовсім його змістом» [Борецький 2000: 85].

Вивершення цих домінант у форматі художнього світосприймання неокласиків зумовило й творення адекватної поетичної мовної картини, яка акумулювала ті словесно-образні засоби (лексика, тропеїстика), що реалізували естетичні й вербальні інтенції авторів у їх баченні провідних класицистичних концептів, традиційно опрацьованих культурним контекстом: у європейському класицистичному дискурсі таким концептами були *Бог* (деміург), *Всесвіт*, *Природа*, *Людина*, *Слово* (поезія як мистецтво). Зрозуміло, що тема *Бог — деміург* не уможливилася в добу «нового життя» і тогочасних ідеологічних настанов, хоча ідея божественного близька неокласикам і дорівнює ідеї першоджерела досконалості, гармонії, краси. У цьому простежується певна інтерпретація класицистичних філософських доктрин (німецький класичний ідеалізм), зокрема вчення Лейбніца про «монади» — «самостійні структурні елементи світу, автономні субстанції, що мають духовну енергетику й приховану динаміку, яка постійно прагне самовиявлення» [Шалагінов 2002: 11]. Найголовнішою монадою Лейбніц вважав Бога, а важливими похідними від нього монадами — Всесвіт, природу, людину, мистецтво [Лейбниц 1984]. У неокласиків також, як і в Лейбніца, усі ці елементи створюють загальну гармонію, вони наділені духом творення.

Тема *«Людина»* інтегрувала в неокласиків у тему *«Поет»*, органічно синтезуючи в єдине ціле бінарність *поет — поезія*, наближаючись цим в усвідомленні онтологічного статусу поета до його деміургійності. Поет творить словом дивний світ, і саме слово є тим синергетичним інструментом, яке з хаосу вибудовує порядок і уможливлює гармонійність між духовним і фізичним. Гармонія виявляється насамперед у почуттях, зокрема любові. Ця тема в неокласиків задекларувала не

тужливий символістський мінор із зануренням в екзистенційні площини, а відверту оптимістичну емоцію, подекуди радісну, подекуди сумну, але не безнадійну; при цьому любов — всевимірна: до людини, жінки, життя, слова, природи. Природа в її рецепції також підпорядкована позитивній емотивній векторності, вона досконала і гармонійна у своїх формах. Тож неокласики, виходячи зі «свого уявлення про загальнолюдські буттєві та мистецькі цінності, про деяку незалежність вічного мистецтва від скороминущих виявів поверхні життя» [Дзюба 1989: 16–17], маніфестували яскраве, конкретно-чуттєве бачення світу, культ досконалих поетичних форм та живого, образного слова, одвічний пошук гармонії, повагу до «вічних» начал людської душі і відповідний абсолют художньої правди.

4.4.2. Деміургія *слова* і *краси*: вербальний простір творення досконалого

Визначаючи культ краси найбільшим пріоритетом, неокласики екстраполювали це естетичне кредо на всі площини існування людини, зокрема її творчо-мистецьку діяльність, убачаючи в ній основну мотивацію гармонійного розвитку й досконалості особистості. Зрозуміло, що основне місце серед інших мистецтв, на думку поетів, належало літературі, а найперше — поезії. Саме поезія володіє потужною енергетикою, здатною вплинути як на свідомість, так і емоції, зумовлюючи різнорівневу перцепцію, активізуючи асоціативно-образне мислення людини і, врешті-решт, її власну креативність. Перебуваючи в центрі дискусій, що точилися навколо давнього питання «поет і суспільство», неокласики мали свою точку зору щодо ролі митця в суспільстві, задекларовану Юрієм Кленом: «Мета поета — дати те сильне, потужне слово, що, подібно Орфеєвому співу, вміло б зачаровувати звіра і камінь. Це, розуміється, не програма, а висока недосяжна ціль, яку повинен собі ставити поет: діяти на людські серця, щоб з камінних вони стали живими» [Клен 1960: 147]. Таке усвідомлення місії поета корелювало з ідеєю митця-деміурга, що набуло актуальності в добу модернізму, коли відбувся зсув акцентів у поглядах на митця: від виразника суспільних думок до творця індивідуального художнього світу, у якому відбиваються глибокі екзистенційні рефлексії автора.

Поняття деміургії походить із часів Платона, який вважав волю деміурга (творця) «ейдетичною творчою причиною існування матеріального світу» [Плерома 1998: 47]. Щодо естетичного тлумачення, то деміургією прийнято позначати специфічний засіб творення художнього тексту, коли автор обумовлює концептуальні й сюжетно-змістові параметри твору побудовою специфічного світу, відмінного від сущого й оформленого власною історією [там само]. Поєднуючи в одному

контексті минуле й сучасне, синтезуючи реалії різних хронотопів (Давній Схід, античність, Відродження, класицизм, бароко, Просвітництво, романтизм, паризький Парнас, сучасність тощо), неокласики творили свій світ, що набував власного буття, законом якого став культ досконалості. Поетичний контекст у його діахронічно-синхронічних площинах стає для неокласиків виміром істинності буття, тим світоглядно-естетичним орієнтиром, що здатний підняти людство на найвищий щабель своєї цивілізованості.

Інтенціональна реалізація деміургійності насамперед пов'язана із текстуальним втіленням ідеї світотворення, що, у свою чергу, формується лексичним простором поетичного контексту (мікро і макро). Уводячи в мовну картину поетичного тексту слова — репрезентанти різних культурних кодів, наділяючи ці номени відповідними смислами й конотаціями, за якими прочитується як універсальна символічність, так й індивідуально-авторська, неокласики продовжували традиції Шевченка, Франка, Лесі Українки у творенні інтертексту на підґрунті національної культурної й художньо-мовної традиції. Інтертекстуальність в українській поетичній практиці максимально реалізувалася саме у творах неокласиків, для яких уведення в контекст вірша слів-репрезентантів іншої культури було концептуальним з огляду на естетичну вагу продукованих текстоситуацією референтів іншого етнокультурного досвіду.

Оскільки прикладом найбільшої художньої досконалості для неокласиків було мистецтво античної доби, то відповідним чином це вплинуло на формування контекстного ономастикону, у якому частотними виявилися такі функціонально-семантичні групи власних назв — кодів античної культури, як антропоніми та міфоантропоніми. Антропонімія актуалізує насамперед імена античних митців і мислителів, що позначилися в історії культури вагою мистецького доробку й рівнем художньої досконалості: Арістарх, Арістофан, Вергілій, Геракліт, Гомер, Горацій, Овідій, Проперцій, Сафо, Сократ, Тібул, Флакк та ін. Особливо насичений цими ономатами макроконтекст М. Зерова: *Ми — неокласики. Завзято / Милуємось на древній світ / І все не хочемо вмирати: /* ***Гомер, Горацій, Геракліт*** (Зеров, 107); ***Сократ****, як перше, виявляв профанів* (Зеров, 62); *...Але в моєму серці / Зосталися навік нестриманий* ***Проперцій****, /* ***Овідій*** *сміливий та многодумний* ***Флакк*** (Зеров, 81); *Де мудрий* ***Арістарх****, філолог і естет, / Для нових поколінь, на глум зухвалій моді, / Заглиблювався в текст* ***Гомерових*** *рапсодій* (Зеров, 82).

Система естетичних знакових форм в інтелектуальних площинах художньої свідомості М. Зерова мала своє ієрархічне структурування, де преференцій набували універсальні й національні культурні коди, синтезовані в контексті як комплекс семантично зв'язаних символів,

образів, знаків у їх системно-смислових відношеннях [Шевченко 2002: 69].

Знаходимо такі онімні коди й у поезії Рильського, Филиповича, Юрія Клена, Драй-Хмари. Ці ономати зазнали в неокласиків стилістичної трансформації: від номену до поетизму із відповідним семантичним навантаженням, у якому декодується інформація раціонального змісту (час, простір, культура) та асоціативно-образного: кожен номен має свою текстуальну конотованість, зумовлену сформованими в нашій свідомості уявленнями про конкретну персоналію відповідно до її ролі в історичному чи культурному розвої. Скажімо, ім'я Гомера рецептивно зумовлює такі асоціати: *епос, «Одіссея», «Ілліада», гекзаметр, мужчинство*, що конотовано семами «героїка», «пафос»; рецепція ж імені Сафо спирається на асоціати *лірика, кохання, жіночність*, що конотовано семами «почуття», «чуттєвість».

Відповідне реагування на слово з національно-культурним компонентом у семантичній структурі, «адекватне «прочитання» такого образу, як і цілісної текстової структури,— зазначає А. Мойсієнко,— безсумнівно, залежить від реципієнта, його загальнокультурного рівня, філологічної підготовленості. Звичайно, автор значною мірою передбачає відповідну ерудицію читача, його здатність за окремим словом побачити певну картину, відчути асоціативну динаміку образу» [Мойсієнко 2006: 205].

На думку вченого, слово «означене певним історико-філологічним контекстом, незалежно від того, у яких функціонально-семантичних, синтагматичних чи парадигматичних зв'язках перебуває в системі художнього твору, репрезентує завжди позатекстову реальність, яка може бути адекватно, не зовсім адекватно чи зовсім не адекватно сприйнята читачем відповідної підготовленості» [там само: 204]. Для реципієнта, який не потрапляє в поле декодування смислів, що стоять за такими словами (у нашому випадку античними антропонімами), подані ономати є не більш, ніж екзотизмами з прихованим сенсом.

Однак навіть при такій диспозиції читача й тексту, на що, безперечно, зважували неокласики, ці ономастичні ремінісценції виконували не лише функцію конструктивних елементів поетичного тексту, а й формували художню свідомість національного читача, підґрунтям якої ставав інтеркультурний простір з його персоналіями, міфологемами, культурологемами. До того ж екзотизми, якими так рясніє макроконтекст неокласиків, мали й суто раціональне призначення: привабити читача певною новизною, фактичною невідомістю імені, за яким стоїть незнана інформація, що робить текст загадковим, «книжним», доступним лише для ініційованих, і тому манливим:

В тобі, мистецтво, у тобі одному
Є захист: у красі незнаних слів...

(Рильський, 68)

Акустичний аспект нововведених ономатів мав вагоме значення, адже звучання слова також підпорядковувалося реалізації естетичної програми і мусило бути евфонічно досконалим: *Розташувала давня грецька сага / Храм* ***Артеміди****, перший* ***Партеніт*** (Зеров, 23); ***І Саломея****! Ще дитя (дитя?), / А п'є страшне, отруєне пиття* (Зеров, 58); ***Навсікая, Аспазія, Саломея, Партеніт:*** */ Феацький квіте, серце* ***Навсікає****, / Як промінь сонця на піску морським* (Зеров, 59); *Похмура тінь лягла від* ***Партеніту*** *на* ***Карасан*** (Зеров, 104); *Над всім лунав лиш голос* ***Саломеї****, / Сліпили плечі, і зміївся стан* (Филиппович, 41).

Міфономастикон у контексті неокласиків актуалізує комплекс антропонімів, топонімів, гідронімів, астронімів, корельованих із античною міфологією в її героях і просторових реаліях: *Аїд, Арго, Аріадна, Артеміда, Афродіта, Дідона, Єлена* (*Гелена*), *Зевс, Іфігенія, Менелай, Мойра, Навсікая, Одіссей, Орфей, Пілад, Поліфем, Посейдон, Телемах, Тесей, Тіфій, Феб* та ін. (міфоантропоніми); *Афіни* (*Атени*), *Еллада, Олександрія, Ольвія, Рим, Троя, Фарос* та ін (міфотопоніми); *Лета, Понт* та ін. (міфогідроніми); *Антарес, Астрея, Близнята, Оріон, Скорпіон, Стрілець, Фаетон,* (міфоастроніми). Апелювання до такого кількісного комплексу античних ономатів, за яким прочитуються міфологічні та універсальні культурні смисли, реалізовувало в неокласиків програму творення поетичного універсуму (світу), у якому синтезується гармонія всесвіту і мистецтва, матеріального і духовного. Цей універсум за волею автора-деміурга має власний всесвіт, ландшафт, свою історію і культуру, отже, специфічний хронотоп, онтологію якого визначає досконалість, а її поліморфічність (природа, людина, мистецтво) маніфестується об'єктами — носіями ідеї прекрасного, інтенціонально відтворених у тексті відповідним лексичним корпусом.

Естетична домінанта класицистичного мистецтва (різних часових площин) умотивовує вживлення в макроконтекст поезії неокласиків антропонімічного реєстру персоналій, традиційно визнаних репрезентантами формально-змістових канонів поетичної досконалості. Конституювання їх мистецьких преференцій важливе для неокласиків, зокрема для Зерова та Рильського, які апелюють до постатей відомих античних і європейських поетів, інтернаціоналізуючи контекст, розширюючи його часопросторові межі: *Кав'ярні й башти, сни з явою,* */* ***Рабле, Рембо****, квітки й трава* (Рильський, 71); *Той у краю мінливої краси / Загубить хорі муки і пориви, / Як* ***Гайне*** *на вершині добрих гір...* (Рильський, 74); ***Ленонт де Ліль, Жозе Ередія****, / Парнаських зір незахідне*

сузір'я / Зведуть тебе на справжнє верхогір'я (Зеров, 66); *Далекі від тривог і від земної сварки, / Колишуться і снять, одвічні двійники / Сонетів і канцон майбутнього* ***Петрарки*** (Зеров, 66); *Нового* ***Верлена*** *і давнього* ***Данта****, / І оцет сатири, і цукор ідиль* (Зеров, 101). Вербально екстраполюючи культурний (у персоналіях) досвід європейського мистецтва на текстовий ландшафт української поезії, неокласики проводили аналогії і паралелі між різними національними мистецькими практиками, зокрема світовою й українською, уводячи до поетичного мікро- і макроконтексту імена визнаних класиків або синхронних часові вітчизняних поетів (чи ремінісценції з їх творчості): *І ти промовила: чудесно / На світі жить (Зовсім* ***Олесь****!)* (Рильський, 96); *Нещасне дерево,* ***Шевченкова*** *любове! / Що слава хворому, що вбогому пісні* (Рильський, 98); *Давно в труні* ***Тарас*** *і* ***Костомара****, / Грабовський чемний, лагідний* ***Плетньов*** (Зеров, 32); *І* ***Савченка*** *блискучими рядками... / І, мов* ***Загулова*** *побідна лютня, / Ти задзвениш, велика і могутня, / Під проводом* ***Поліщуків*** (Зеров, 104–105).

Антропонімія європейського і національного культурного простору продукується не лише контекстними, а й заголовними ономатами, що виступають смисловою квінтесенцією подальшого текстосюжету, тими апперцептивними сигналами, які вводять читача в герменевтичні площини мікроконтексту, зумовлюючи його декодування: *«Вергілій», «Овідій», «Данте», «Чернишевський», «Вороний», «Олесь», «П. Г. Тичина», «П.П. Филиповичу», «Самійленко», «Куліш»* (Зеров); *«Шекспір», «Гейне», «Ніцше», «Бодлер» «Бетховен»* (Рильський); *«Антоній і Клеопатра», «Сковорода»* (Юрій Клен). Як правило, у неокласиків заголовний антропонім не вживлюється безпосередньо в подальший контекст, а виконує функцію певного інтенціонального актуалізатора, що дешифрує зміст тексту, імпліцитно окреслюючи площину відповідного буття з його ціннісними й аксіологічними орієнтирами. За кожним таким антропонімічним маркером прозоріє певний культурний код загальноєвропейського масштабу, який скерував векторність естетичної програми неокласиків у напрямку до інтеграції українського культурного досвіду зі світовим. Цей шлях, як зазначав М. Зеров у статті «Ad fonte», був закладений ще Кулішем і Драгомановим, Франком і Лесею Українкою, Коцюбинським і Кобилянською, і знайшов вдячне підґрунтя для подальшого розвою в поетичній практиці неокласиків. Важливим для них було не копіювання зовнішніх атрибутів, а, усвідомлюючи «природу, дух і наслідки засвоюваних явищ» брати їх із середини, у їх культурному єстві» [Зеров 1990: 14].

Отже, творячи власний художній світ, наділений онтологічною цінністю, поети-неокласики реалізовували перш за все естетичну програму текстової деміургії, у якій вагоме функціональне навантаження мали

ономати-антропоніми як конкретизатори естетичної пріоритетності класичного культурного хронотопу і його художніх, формально-змістових констант. Свій художній (контекстний) світ неокласики творили за чіткою програмою гармонії і ваги кожного вжитого слова, образу, тропа, наділених концептуальною значущістю, інформативністю, культурно-мистецьким й естетичним потенціалом.

4.4.3. Естетика образного слова в неокласичній картині світу

Тропеїстична система неокласичної картини світу репрезентує відповідну естетичну програму, у якій словесному образові надається пластичність, конкретно-чуттєва рельєфність. Серед багатьох мовно-художніх форм неокласики обирають епітетику, яка вирізняється тим, що увиразнює об'єкт споглядання, не порушуючи при цьому його денотативно-сигніфікативної природи (маємо на увазі перенос ознак при метафоризації). М. Драй-Хмара, говорячи про пріоритет «повнодзвонного» поетичного слова, виокремлював епітет як троп, спроможний досягти несподіваного естетичного ефекту:

Епітет серед них – як напасть:
уродиться, де й не чекав,
і тільки ямби та анапест
потроху бережуть устав.

(Драй-Хмара, 51)

Епітети в неокласичному контексті найчастіше природно або асоціативно (у межах традиції) узгоджуються з етимологічною семантикою означуваного слова, зумовлюючи цим прозорість презентованих текстоситуцій, отже, їх зрозумілість, рецептивну доступність, без натяку на множинність або алегоричність/символічність закодованих сенсів: *І вас не мине, / І* ***ясних немовлят*** *не жаліє: / На* ***високім хресті*** *розіпне, / По* ***широкому полю*** *розвіє* (Рильський, 66); *Стоять* ***граби прозоро-жовті / В промінні яснозолотім****... /* ***Прозора склянка криштalева****, /* ***Вино червоне і хмільне*** (Рильський, 69); ***Старі будинки ажурові****, / І кожен камінь —* ***вічний слід*** */ Давно* ***минулої любові, / Умерлих літ, безсмертних літ*** (Рильський, 71); ***Книжок дитячих неубутні чари, / Безсмертних вигадок легкі дива****, / Яка це знову* ***смуга життьова*** */ Виносить ваші* ***голосні фанфари*** (Зеров, 49); *Мої* ***серпневі дні*** *і* ***безголосі ночі****! /* ***Самотні спомини*** *на* ***сірому узбоччі*** */ Широко* ***скруглених*** *і* ***вицвілих горбів****, / Край* ***придорожніх верб*** *і* ***мудрих вітряків*** (Зеров, 83); *Коли безумства* ***дикий крик*** *долине / З твоїх* ***потрощених галер****; / Свій* ***гордий Рим*** *зневажив тріумвір / І в* ***смертну мить****, здолавши все забути, / З* ***розкритих уст*** *востаннє п'є отруту* (Юрій Клен, 54); ***Весняну радість*** *незмірну / Віщує* ***соняшний спів*** (Филипович, 42); ***Дорогою*** *прослались* ***голубою*** */ Твої* ***рясні*** *і* ***неосяжні дні***

(Филипович, 43); *Проведи мене в* ***простори сніговії,*** */ Де* ***метелиця розгониста*** *гуля* (Драй-Хмара, 41); *Я п'ю* ***прив'ялу тишу*** *саду, / як стигне* ***пізній холодок*** (Драй-Хмара, 40).

Атрибутивна акцентація конкретно-чуттєвого в неокласичній інтерпретації поетичного образу тяжіє до естетики літературного імпресіонізму, який певною мірою позначився в поетиці як форма передачі феноменів почуттєвої сфери, суггестивного впливу на адресата [Кузнецов 1995: 59]. Атрибутивно фіксуючи статику предметного світу в його конкретно-чуттєвих характеристиках — ***високий*** *хрест, граби* ***прозоро-жовті, прозора*** *склянка* ***кришталева****, вино* ***червоне, старі*** *будинки* ***ажурові, скруглені*** *й* ***вицвілі*** *горби,* ***потрощені*** *галери,* ***розкриті*** *роти* — неокласики схоплюють мить, викликають відповідне чуттєве враження в читача, а в межах всього контексту поезії — різні враження, зумовлені різноманітністю фізичного світу й спроможністю людини до перцепції. Досліджуючи поетику неокласиків, Ю. Шерех акцентував увагу на епітетах М. Зерова, вважаючи їх вишуканими, «настроєвими», а в самому вживанні автором цих епітетів панує, на думку дослідника, «той принцип гармонії і традиційності, що проймає всю поезію Зерова. Він виявляється тут у тому, як симетрично з'являється епітет, як рівномірно обтяжує він кожний іменник» [Шерех 1998: 106]: ***Могутніх*** *форм мереживо* ***прозоре, / Залізний*** *ляск і* ***двоколійна*** *путь / В* ***широкий*** *світ непереможно звуть, / Де йде життя і* ***довгу ниву*** *оре* (Зеров, 29); *Poor Yorick! У* ***ласкавий*** *листопад / В* ***широкім шумнім вітровім*** *пориві / Побачить очі* ***тоскні*** *та* ***гнівливі****, / Немовби вістря* ***невідбійних*** *шпад* (Зеров, 40); *Зринає він,* ***дзвінкий*** *і* ***розмаїтий****, / На шістдесят* ***земних коротких*** *літ / З* ***грузького*** *дна — латаття* ***ніжний*** *цвіт, / Щоб нам жагу* ***безмежну*** *напоїти* (Зеров, 41). Раціональність класицистичного мислення виявляється тут у вивіреному й точному доборі означення, яке унаочнює, конкретизує зображуване на рівні змісту й створює суттєву для неокласиків симетрію (отже, гармонію) на рівні форми.

Симетрія наявна також і в поєднанні в межах мікроконтексту номінативних, емотивно-оцінних і асоціативно-образних епітетів, утворених шляхом переносу ознаки: *придорожні верби — мудрі вітряки; самотні спогади — сіре узбоччя* (Зеров); *дикий крик — потрощені галери* (Клен); *зграї качині — темрява п'янка; день серпневий — вечір радісно-рожевий* (Рильський). При цьому спостерігаємо емотивну спільність конотацій, що супроводжують обидва образи в мікроконтексті, та вияв їх однакової за конотативними показниками експресії й провокування відповідної рецепції: *придорожні верби* є частиною національного ландшафту так само, як *вітряки*, що означуються *мудрими* (мудрість — ознака віку, мудрими перефрастично номінують старих); слова *верби* і *вітряки* в умовах ментального прочитання рецепіюються як знаки,

що символізують український простір, отже, наділені позитивною емотивністю, яка підтверджується й атрибутивними характеристиками денотатів (у цьому випадку саме денотати формують емотивно-оцінний модус образів). *Самотні спогади* як образ емотивно корелює із образом *сіре узбоччя*; спільну емотивність (негативну) цих моделей зумовлюють саме епітети, що створюють єдине емоційне тло внаслідок смислового зближення прикметників *самотній — сірий*, шо семантично корелюють на підставі дифузії асоціативно-образних конотатів: *самотній* — беземоційний, сумний, печальний; *сірий* — безбарвний, беземоційний, сумний, печальний. Атрибутивні характеристики формують емотивно-оцінний модус зазначених словесних образів і зближують їх у перцептивному сприйманні. Схема такої смислової інтерпретації допомагає встановити асоціативно-смислові зв'язки і в інших контекстних парах (з різним рівнем виявлення асоціативно-емотивного зближення образів).

Специфічною властивістю тропеїстичного почерку неокласиків є образна модель, оформлена генітивною конструкцією чи метафорою з обов'язковими атрибутивними характеристиками одного або навіть двох компонентів (субстантивно-атрибутивна метафорична модель): ***І бджіл всесвітніх золотавий рій*** (Рильський, «Крізь бурю і сніг»); ***І чорної вершини / Безсила*** *пада* ***тінь*** (Рильський, «Тополя»); ***Німа вода холодного свічада*** (Рильський, «Пролог»); ***Могутніх форм мереживо прозоре*** (Зеров, 29); ***І горя людського гіркий полин*** (Зеров, 57); ***Наук*** *любив він* ***сяйво щирозлотне*** (Зеров, 30); ***Безстильних років соромітний спадок*** (Зеров, 31); *А ти розпліскувала* ***цебра передсвітанної грози*** (Драй-Хмара, 40). Саме епітетні характеристики чуттєво (візуально, тактильно) конкретизують денотативні ознаки образу, актуалізують авторську інтенцію (смислову й настроєву) щодо семантичних орієнтирів репрезентованої моделі й формують її емотивно-оцінну, експресивну та естетичну рецепцію: ***могутніх*** *форм;* ***холодного*** *свічада;* ***безсила*** *тінь;* ***німа*** *вода; бджіл* ***всесвітніх****; сяйво* ***щирозлотне****;* ***безстильних*** *років* ***соромітний*** *спадок; горя* ***гіркий*** *полин* (останній образ — характерна для східнослов'янського ментального лексикону метафора, що ґрунтується на кореляції внутрішньої і зовнішньої форм слів *горе* і *гіркий* та смакових характеристиках (гіркота) денотата *полин*, що й детермінує змістові, конотативні й асоціативно-образні рівні і слів, і метафори). У таких генітивних моделях простежується певна емотивна уніфікація або, принаймні, зближення атрибутивних компонентів на рівні їх асоціативно-образних ресурсів.

Симетричність формально-змістової парадигми поетичного контексту (мікро й макро) реалізує в неокласиків ідею гармонії зовнішнього й внутрішнього, наголошуючи на пріоритеті раціонального при

творенні поезії. Найбільше цей раціоналізм виявляється й маніфестується в М. Зерова, який прагнув осягти гармонію світу, шукаючи досконалість у класичному мистецтві, зокрема в досконалому поєднанні форми й змісту. Поезії Зерова з погляду їх художнього потенціалу надто раціональні, надто гармонійні, тому не завжди сповнені природної, чуттєвої імпульсивності. Ю. Шерех так коментує поетичну стилістику Зерова: «...кожне слово, синтаксичний хід, метричний хід такі повнозначні, такі обтяжені змістом, що треба сприймати, здається, не так цілість, як кожну частину окремо» [Шерех 1998: 121]. Власне, і сам Зеров декларував раціоналізм як основний принцип творення поезії:

Класична пластика і контур строгий,
І логіки залізна течія –
Оце твоя, поезіє, дорога.

(Зеров, 66)

Найбільш креативним із неокласиків, органічним на рівні ментальної енергетики образного слова був М. Рильський, який раціонально ставився до досконалості форми (у власній поезії й у перекладах), й емоціонально до творення конкретно-чуттєвого простору своїх текстів. Поетичне слово в митця корелює з образним світовідчуттям українців, що відзначається вітаїстичністю, динамічністю, природністю (не штучністю), тому в художньо-мовній картині світу поета менше екзотичних ономатів, книжних слів, більше експресивно конотованих традиційних поетизмів, епітетів і метафор, що семантично актуалізують апперцептивні коди розпізнавання й тлумачення словесних образів. Ця інтенційна векторність переконливо відтворена в рядках ***Я натомився від екзотики, / Від хитро вигаданих слів**, — / А на вербі сріблиться котики, / І став холодний посинів* (Рильський). Інтуїтивне відчуття Рильським особливостей ментального сприймання поетичного образу етнореципієнтом виявилося у формуванні суто національного поетичного контексту, з активним використанням традиційних слів-символів, насамперед пов'язаних із природним світом.

Лексико-семантична площина поетичного макроконтексту Рильського найбільше з неокласиків вирізняється словами на позначення явищ та реалій природи різного денотативного характеру (ландшафт, рослинний і тваринний світ, небесний простір); сфери людського існування (предметно-речовий світ); охоплює площини космічного універсуму в його буттєвих координатах: час, простір, рух, еволюція, зміни. Найбільш інтенціонально вагомою є просторова парадигма образних моделей, яка актуалізує номени природних географічних і ландшафтних об'єктів, людських помешкань, релігійних споруд, що продукуються як автономні поетизми або компоненти метафоричних

конструкцій: *гаї, гори, дорога, земля, ліс, море, небо, океан, поле, ріка, скелі, храми* та ін., а також популярні на той час урбанізми: *башти, будинки, вулиці, кав'ярні, майдани, площі, таверни* та ін. Цей простір – універсальний, у якому національне синтезується з іноземельним: *вир снігів* і *Бенгальський залив; Десна, що там — на Україні — десь* і *гаї зелені Англії старої; Собори злотоверхої Москви* і *В Кенігсбергу золотий пісок*; реальне з міфологічним: *Кав'ярні й башти, сни з явою* і *в Агамемноновім золоченім шатрі* та ін.

Це світ, у якому немає територіальної домінанти, а є єдиний часопросторовий континуум, що ґрунтується на ідеї природної і культурної спільності Всесвіту, духовного синкретизму людства. Врешті, ця просторова всеосяжність характерна для всього неокласичного контексту (згадаймо часопростір Зерова), у Рильського ж вона — більш природна, універсальна, не обтяжена топонімічною конкретністю і тому семантично активна. Експресивності просторовим моделям додають їх епітетні характеристики, які в Рильського виступають певним ідіостильовим маркером (взагалі тропеїстичний комплекс неокласиків найбільше актуалізував саме епітет, на чому вже наголошувалося вище): *розколихана блакить, потьмарілий луг, чужа височина, земля насичена, моря дзвінкі, присмеркова стіна, німі простори, співучий Лангедок*. Характеризуючи стильові домінанти поезії Рильського, дослідники називають такі: врівноваженість і прозорість форми, поєднання безпосередності з філігранністю, афористичність, і виокремлюють чіткий епітет як тропеїстичну властивість стилю поета [Лавріненко 1994: 99].

Ідея просторової всеосяжності зумовлює в неокласиків частотне контекстне продукування оптимального просторового образу, найбільше конотованого семою «безмежність» — *небо*. Візуальна компонента словесного образу *неба* в поетів подекуди зазнає впливу символістських тенденцій конкретно-зорового унаочнення образної моделі. Маємо на увазі кольоровий аспект образотворення, характерний для символістів, які також прагнули естетизувати контекст вишуканими асоціатами, кольороназвами, протиставленнями. Частотне використання назв *синього* (блакитного) і *золотого* (жовтого) кольорів, функціональних у християнському іконописанні, було характерною ознакою стилістики українських символістів. Ці ж кольори активно використовують у поетичній картині неокласики, зокрема Рильський і Зеров. У ранній творчості обидва перебували під впливом європейського символізму, що врешті зумовило їх захоплення французькими парнасцями, тому елементи символічного світовідчуття наявні в їхній поезії: *Солодкий світ! Простір* ***блакитно-білий*** */ І сонце —* ***золотий*** *небесний квіт* (Рильський, «Солодкий світ»); *Краса іде, гаптує* ***злотом*** */ Ясні, глибокі* ***небеса*** (Рильський, 140); *Молочний пас обняв* ***небесну шир,*** */ І чаші видко* ***золотий***

пунктир (Зеров, 48); *У **синій синяві** рогаликом округлим / Став **жовтий** молодик* (Зеров, 85); *Стогнала ніч. / Вже гострі глиці проколювали більма дня, / і **синьо-золоті** грімниці дражнили відгульня-коня* (Драй-Хмара, 52). В асоціативно-смислових контекстних зв'язках синього (блакитного) й золотого (жовтого) кольорів інтенціонально закладено ідею художньої маніфестації неокласиками національних кодів України, закріплених кольорами (синій, жовтий) українського прапора — безмежне синє небо (символ волі) й золота розкіш хлібного колосся (символ достатку, заможності).

Очевидним є апелювання неокласиків до провідних символістських знаків — космогонічних, серед яких небо, сонце і місяць: *В оксамиті **небес** потоки сяйних **зір*** (Зеров); *Низько ходить жовте **сонце*** (Рильський); *В недвижнім смутку золотяться **зорі*** (Рильський). Прозорі стилістичні й образні паралелі (на рівні слововживання, лексичних тотожностей у мікроконтексті) ілюстративно виявляють логічні в межах національного мистецтва слова зв'язки попередньої естетичної традиції (символізм) і наступної (неокласика); однак неокласики не актуалізують у семантичних площинах поетизмів їхні глибинні міфологічні сенси, а вживлюють ці словесно-образні коди для відтворення краси природного світу, його естетичності, досконалості, або формуючи відповідне емоційне тло контексту.

Найбільшим з неокласиків послідовником символізму видається М. Драй-Хмара, у поезії якого простежується ірраціонально-суб'єктивістське начало в осмисленні світу й поезії: макрокосм репрезентується крізь призму власного світовідчуття, почасти не збагненного самим поетом. Художньо це виявляється у творенні індивідуальної поетичної картини світу, перевагу в якій надається словам, що *повнодзвонні, як мед пахучі та п'янкі, слова, що в глибині бездонній пролежали глухі віки* (Драй-Хмара, 51). Поетичний контекст автора фіксує «небуденні, незвичайні, відмерлі слова неясного, не до кінця зрозумілого семантичного наповнення, слова з хитким значенням» [Шерех 1998: 97]. Логічна пластика словесного образу поступається в Драй-Хмари інтенціонально кодованому індивідуальному смислу, розгадування якого зумовлює множинність сенсів: *Вона **жива** і **нежива** / **Лежить** у полі нерухомо* (Драй-Хмара, 59); *Сушить березень поля, / і співає підо мною **очервонена земля*** (Драй-Хмара, 42); *Долі своєї я не клену: / **Бути луною, будити луну*** (Драй-Хмара, 50). Врешті, така герменевтична потенційованість, смислова непрозорість і семантична множинність образу й контексту в цілому вмотивовані відгомоном романтичних (а більше символістських) настанов неокласиків щодо раціональної непізнаваності суті речей, а лише можливості їх ірраціонального, інтуїтивного відчуття. Звідси продукування семантично багатопланових словесних

образів (метафор, порівнянь, епітетів), прочитання яких також неоднозначне, поліваріантне, індивідуальне.

Світ природи, вербалізований і опоетизований контекстом неокласиків, корелює із фрагментами символістської художньої картини, зокрема наявністю поетизмів на позначення природних реалій. Природа в неокласичному тексті є ландшафтом, де розгортається текстоситуація, або психоемоційним тлом ліричної рефлексії автора, або предметом замилування митця; у всіх випадках словесний образ природного об'єкта — конкретний, чуттєвий у спогляданні й відтворенні за рахунок його атрибутивних характеристик, що унаочнюють, доповнюють, енергетизують образну модель. У неокласиків ці образи семантично прозорі, без додаткового символічного нашарування, сповнені живої, не містичної енергетики: *буйні лози, срібний молодик, пухнасті замети* (Драй-Хмара); *мохнатий джміль, будяки червоні, теплі колоски, верби золоті, сині води* (Рильський); *буйний дощ, зелена гора, сині гори, ніжнотонні зорі, столітні верби, верби золоті, стрункі тополі* (Зеров); *голубі озера, тихий колос, небо неозоре, тихі води, сонний лотос, чорні небеса* (Юрій Клен). Парадигма художніх означень до номінантів природних реалій інтенціонально спрямована на створення загального конкретно-чуттєвого образу природи як досконалості в її красі, різноманітності, змінності, здатності викликати в людині мета-переживання, тобто сильні емоції від споглядання за природними об'єктами і явищами. Збудити цю емоцію в читача від уявлення про опоетизовану в контексті реалію природи — одне з естетичних завдань неокласиків.

Місткість словесного образу, його імпульсивність, рельєфність досягається в неокласичній поезії активним використанням дієслівних моделей, при цьому ідіостильовою домінантою є вживання дієслова в антропоморфізованому метафоричному значенні: ***Плачуть*** *бідні* ***ліхтарі***; ***Уміється*** *зелене* ***літо І засміється***, *як дитя;* ***Гнуться клени*** *ніжними* ***колінами*** (Рильський); ***Плаче дзвонів*** *стоголоса* ***мить***; ***Місяць колихає*** *в серці кров; На землю* ***вечір пада; Ріка*** *незнана нас,* ***гойдаючи, несла*** (Зеров); ***мліють верболози; співає струмінь битія; Накинув вечір*** *голубу намітку; срібну нитку* ***пряде хор цикад*** (Драй-Хмара) та ін. Ознакою таких метафоричних рішень є багатовимірність образу, його зримість, конкретність, однак не спільна для всіх реципієнтів, а для кожного своя, зумовлена індивідуальним досвідом чи уявленнями про предмети і явища.

Взагалі, персоніфіковані метафори є найбільш уживаним тропом у всій модерній поезії, що вкотре доводить спадковість і універсальність художніх форм у розвиткові національної естетичної свідомості від колективного, народнопісенного досвіду (міфопоетична свідомість) до авторської, літературної творчості на будь-яких естетичних

засадах (романтизм, реалізм, модерні практики). Відмінним є не сам конструкт образної моделі, а її мовна реалізація, тобто здатність поета «відчути» естетичний ефект образу на рівні його лексико-семантичного моделювання. Провокування новизни, свіжості словесного образу, спрямування думки до оригінальної презентації зображуваного об'єкта — мета лінгвокреативної діяльності поета, інтенція створення художнього мікрокосму, що пов'язане насамперед із реалізацією естетичної функції мови, її потенційних можливостей вторинної номінації на підставі семантичного зближення мовних одиниць — номінантів явищ.

Продуктивними в мовній картині неокласичної поезії є дієслова із семантикою руху/дії, у яких актуалізовано експресивно-образний компонент узуального або оказіонального (метафоричного) значення (рух — ознака життя, його перспективної динаміки, змін): *Вони* ***роїлися****, поети і піїтки, /* ***Ловили*** *темний крок літературних мод; Ми* ***сіємо*** *пашню на неродюче лоно; Із вирію* ***летять****, курличучи, ключі;* (Зеров); *По межах, де збуяв пирій,* ***стрибають*** *коники й* ***щебече*** *десь жайворонок угорі; Під копитом* ***тріщали*** *ребра, впивались очі в образи, — а ти* ***розпліскувала*** *цебра передсвітанної грози* (Драй-Хмара); *Віки* ***летять****, а в неозорім морі / Єдине сонце для землі* ***горить*** (Филипович). Семантична, асоціативно-образна й енергетична потенційованість дієслів, їх формальна й змістова симетрія в межах мікроконтексту зумовлює послідовність або синхронність розгортання текстоситуації, додає їй логічності, конкретності, пластичності: *умиється — засміється; колишеться* (*човен*) — *пада* (*вечір*)*; роїлися — ловили; стрибають — щебече*. Експресивність, семантично закладена в підібраному дієслові, активізується за умов метафоризації, зокрема персоніфікації: *плачуть ліхтарі; умиється, засміється літо* або зооморфізації: *роїлися поети і піїтки*.

Поетична стилістика кожного з поетів-неокласиків має свої специфічні риси, художньо-мовні й тропеїстичні преференції, проте творчість у межах однієї естетичної парадигми зумовила спільну, властиву саме неокласикам стильову домінанту, що акцентувала досконалість форми вірша, симетрію контекстних мовно-виражальних рівнів, смислову й енергетичну пластичність слова, його органічність, ясність і прозорість — те, що робило поезію живою, вітаїстичною — з одного боку, і витонченою, довершеною — з іншого. Естетизм поетичного слова, декларований у мистецьких засадах неокласики, продовжив загальну модернізацію української поезії, розпочату символістами, збагативши її мовну картину високохудожніми зразками словесних образів. Творчість поетів-неокласиків наблизила українське мистецтво слова до модерних рухів європейської культури, активізувала художність як визначальну іманентну рису поетичного тексту, вплинула на еволюцію естетичної свідомості національного читача. У дослідницькому

дискурсі по-різному оцінюють творчий доробок неокласиків, або приймаючи їх як оригінальне й високохудожнє явище в тогочасному літпроцесі, або коментуючи їхню методологічну несамодостатність, фрагмент більше історико-літературного, а не естетичного розвою української культури, що не став частиною егалітарного мистецького простору внаслідок надто раціональної високохудожності форми. Та попри таку суперечливу оцінку поезії неокласиків очевидною є їхня спроба вдосконалити й розширити український художній простір, репрезентуючи в його мовній картині універсальні формально-змістові коди інших культур.

4.5. Модернізація поетичної мовотворчості у вимірі естетичної еволюції українського художнього слова

Модерність як процес безперервного оновлення формально-змістових рівнів словесного твору, зміна його художніх кодів відповідно до синхронних часових площин є основною детермінантою естетичної еволюції мистецтва слова в умовах кожної з національних культур. Загальне тяжіння мистецтва до метафізичності, до відтворення екзистенційних рівнів людського буття, відчуттів, вражень найповніше виявляється в естетиці модернізму з його антиреалістичністю, формотворчістю, умовністю мистецьких засобів, експериментаторством [Галич 2008: 392]. Задекларована Хабермасом теза про модерність як свідомість епохи (див. 4.1.) вповні розвинулася в поетичній рефлексії XX століття, зокрема в українській художній мовотворчості, презентованій не лише текстами канонічних «модерністів» (символісти, футуристи, неокласики), але й інших знакових поетів — П. Тичини, В. Еллана-Блакитного, Б.–І. Антонича, В. Сосюри, М. Бажана, представників «Празької школи» (Л. Мосендз, О. Стефанович, О. Лятуринська, Н. Лівицька-Холодна, Ю. Липа, О. Ольжич, О. Теліга), шістдесятників (І. Драч, Л. Костенко, М. Вінграновський, Д. Павличко, В. Стус, Б. Олійник, В. Симоненко та ін.), поетів Нью-Йоркської групи (Є. Маланюк, Е. Андієвська, Ю. Тарнавський, Б. Рубчак, Б. Бойчук та ін.), а також багатьох українських митців, естетичні орієнтири яких тяжіють до модерного світовідчуття й спрямовані на інтелектуальне осмислення буття, пошук нових художніх рішень, образів, сенсів.

Поетичний контекст українського мистецтва слова XX — початку XXI ст. у вияві своїх модерністських начал є синтезом різновекторних естетичних домінант, які, підкоряючись зовнішнім та внутрішнім факторам розвитку національного літпроцесу, втілилися в оригінальних мистецьких формах, об'єктивованих стилістичними ресурсами літературної мови. Інтенціональним підґрунтям модерністської творчості є прагнення митця до «перетворення реальних явищ, подій, проблем

на ідіоми, символи, знаки — тобто абстрактні форми, що не відображають дійсність, а лише її символічно моделюють, створюють дещо подібне до адекватного їй душевного настрою» [Затонський 1975: 156]. Саме настроєвість, метафізика відчуттів як перцептивне реагування на дійсність стає для модерністського митця естетичною «надзадачею», виміром художнього ефекту поетичного тексту. Цьому підпорядковується вся система мовно-виражальних засобів, націлених на створення емоційного переживання від того, що оречевлюється словом. Власне, йдеться про мета-переживання самим митцем тих буттєвих цінностей, які є для нього суттєвими настільки, що зумовлюють їх художньо-естетичну об'єктивацію в поетичному творі. Важливою в цьому лінгвокреативному акті є здатність поета енергетизувати контекст, зробити його емоційно насиченим, конкретно-чуттєвим, поліфонічним.

Уявлення про енергетичність і поліфонію поетичного тексту в українському мистецтві слова пов'язують із синтетичною лірикою раннього П. Тичини, що отримала назву кларнетизм (за назвою збірки «Сонячні кларнети» (1918)), стильовими домінантами якої стали синкретичність, символізм народної пісні, поліфонія, аристократизм. Загалом модерністичному світоглядові властиве комплексне, синтетичне сприйняття естетичного процесу завдяки покладанню «краси» в його основу [Біла 2006: 33]. Домінантою ж тичининської поетики літературознавці (Ковалів, Лавріненко, Новиченко) визнають «панмузичну стихію», яка приборкає хаос і в якій відбився критично переосмислений досвід народної пісні та символізму. Цей художній синкретизм вербалізований злиттям різнорівневих семантичних кодів у цілісному асоціативно-образному комплексі, де відбулася дифузія смислів, репрезентованих номенами на позначення реалій природи та їх конкретно-чуттєвої рецепції: ***Арфами, арфами*** *— /* ***золотими, голосними*** *обізвалися* ***гаї / Самодзвонними /... / Думами, думами*** *— / наче море кораблями, переповнилась* ***блакить / Ніжнотонними****: / Бій буде / Вогневий! /* ***Сміх*** *буде,* ***плач*** *буде* ***перламутровий /.../ Стану я, гляну я — / Скрізь поточки****, як* ***дзвіночки, жайворон*** */ як* ***золотий****. / З переливами: / Йде* ***весна / Запашна*** (Тичина, 40); *Щось* мріє гай *— / Над* ***річкою****. / Ген* ***неба край*** *— / як* ***золото****. / Мов* ***золото — поколото, / Горить-тремтить ріка****, / як* ***музика*** (Тичина, 39). Інтенціонально така поліфонія спрямована на творення синестезичного словесного образу, здатного викликати одночасну перцепцію в різних органах чуття (синкретизм візуальних, акустичних, одоративних асоціацій), що збільшує художність образного комплексу, додає йому динамічності, енергетизму.

Синестезична метафорика тичининської поетики, утворена шляхом асоціативних перетинів семантично неоднорідних вербальних

кодів (*думи — ніжнотонні; сміх, плач — перламутровий; ріка — музика*), уможливлює естетичне переживання реципієнтом цілого комплексу вражень, відчуттів, емоцій. Найбільшого ефекту досягають ті поетичні моделі, у яких синезтизуються звукові (музикальні) та візуальні (кольорові) відчуття при творенні поліфонічного образу природи. Ці художні домінанти мають тяглість від народнопісенної стилістики з її синкретизмом рухів, звуків, кольорів, органічно втілившись у стилетвірних константах поетики символістів. Саме вони зробили конкретно-чуттєво-екзистенційну синтетичність одним із провідних лінгвопоетичних маркерів усієї модерної поезії — тогочасної й подальшої, естетичні різновиди якої конкретизовані науковцями відповідно до художніх і стильових ознак: неоромантизм, необароко, міфософічна поезія та ін. Синестезія як поєднання в одній образній моделі семантично різнорівневих кодів (номінація об'єкта й неспіввідносна з його предметно-сигніфікативними характеристиками атрибуція) націлена на репрезентацію метафізичного, того, що є наслідком індивідуальної інтелектуальної рецепції, і є для модерністської поезії характерною стильовою домінантою, що й вирізняє цей художній код серед, скажімо, описової, декларативної реалістичної поезії.

Злиття внутрішнього й зовнішнього, вербалізоване комплексом семантично релевантних в умовах вузького контексту слів (зближення, протиставлення ознак) спрямована на творення цілісного, синкретичного образу, центральною віссю якого є емоційно-чуттєва насиченість: *З* ***журбою радість*** *обнялась... / В* ***сльозах****, як в* ***жемчугах****, мій* ***сміх****, / І з дивним* ***ранком ніч*** *злилась, / І як мені розняти їх* (Олесь, 52); *Підтримуй* ***дух****, розбуркуй* ***думу****, / Вливай* ***огонь*** *в людські* ***чуття****, / Крізь* ***сльози смійсь, нудьги*** *і* ***суму****, / До краю сповнилось* ***життя*** (Олесь, 59); *Чому ж стоїш* ***без руху*** *ти, / Коли весь* ***світ співає****? / Налагодь* ***струни золоті:*** */ Бенкет весна справляє* (Олесь, 65); *Погасло* ***сонце ласки*** *і* ***тепла****, / Побили* ***цвіт*** *моїх квіток* ***морози****, / Не до пісень мені: тремтять на віях* ***сльози****, / І* ***туга*** *душу обняла* (Олесь, 72); *І* ***плачуть шиби****, холодні рами, / І ринуть* ***сльози*** *на них струмками... /* ***Душа самотна*** *спустила вії / В намій* ***задумі*** *і* ***безнадії*** (Вороний, 27); *О* ***туго радісна*** *й велика, / слова стрілчасті в небеса! / Це* ***місяць*** *— молодий* ***музика / настроює****, мов* ***скрипку, сад*** (Антонич, 94); *Мої* ***дні жорстокі*** *та* ***холодні / полину*** *навіяли в* ***пісні****, / потонули обрії в безодні /* ***чорної весни*** (Антонич, 113); *Не знаєш сам, чи* ***весело*** *тобі, чи* ***сумно****, / і б'є* ***весна*** *до голови. / А за вікном юнацтво* ***горде*** *та* ***бездумне*** */ готується на зрив новий* (Антонич, 114).

Неоднозначність, суперечливість емоційно-чуттєвої рецепції буття об'єктивується в макротексті модерністичної поезії І пол. XX ст. актуалізацією морфологічно різнорівневих (субстантиви, атрибутиви, дієслова, ад'єктиви) слів із виразним емоційним конотуванням:

веселий / веселитися / весело; гнів / гнівний / гніватись / гнівно; зажуритись / зажурений / зажура / журно; зворушитись / зворушений / зворушення / зворушено; мука / мучатись / змучений; ненависть / ненависний / ненавидіти; ніжність / ніжний / ніжити / ніжно; нудьга / нудно / знуджений; одинокий / одиноко / одинокість; печаль / печальний / печалитись / печально; плач / плакати / заплаканий / заплакавши; самотній / самотність / самотньо / самотніти; сум / сумний / сумувати / сумуючи / сумно; терпіти / терпіння / терпляче; тривога / тривожний / тривожитись / тривожно; туга / тужний / тужливий / тужно; хвилюватися / хвилювання / схвильований; щастя / щасливий / щасливо та ін. Врешті, маємо художню інтенцію відтворення складних і почасти суперечливих процесів психоемоційного реагування людини на явища дійсності, а схильність до негативно конотованих кодів у відтворенні емоційної рецепції довкілля (стан печалі, тривожності, нудьги) тяжіє до романтичного світосприймання з його емотивно-оцінними домінантами.

Настанова на оречевлення інтеріорних рівнів свідомості, прагнення випробувати стилістичний потенціал мови в реалізації цих мистецьких завдань є ознакою модерністського чуття, здатного осягнути глибокі екзистенційні виміри людського буття. Це зумовлює контекстну продуктивність опоетизованих лексем-абстракцій *буття, вічність, воля, докір, думки (мислі), дух, душа, жертовність, забуття, ідеї, ментальність, мета, мить, мрії, надії, самотність (самота), сон, сновиди, сподівання, терпіння, час, щастя* та ін. Серед лексики, що номінує конкретні реалії, у художній МКС поетів модерністичного напряму маємо слова — конституенти традиційних для поетичного тезаурусу лексико-тематичних груп «небесна сфера»: *веселка, зорі, метеор, місяць, небо, сонце, хмари* та ін.; «явища природи»: *буря, вітер, вогонь, дощ, мороз, сніг, туман, хуга* та ін.; «просторовий локус»: *всесвіт, гай, дорога, земля, море, поле, сад, степ, шлях* та ін.; «темпоральний локус»: *ранок, день, вечір, надвечір'я, ніч; весна, зима, літо, осінь* та ін., «рослинний світ»: *айстри, акації, барвінок, бузок, вишня, гвоздики, конвалії, лілеї, осокори, півонії, пролісок, рожа, терен, трава, троянди, тюльпани, фіалки, черемха, черешня, яблуня, явір* та ін., що свідчить про традиційність (навіть в умовах модерністської рецепції) ментального поетичного лексикону для відображення внутрішнього, психологічного сприймання й осмислення буття.

У такому художньому контексті активізуються апперцептивні коди реагування на той чи інший поетизм природної семантики, який у межах художньої етнорецепції традиційно співвідноситься із виявом певного почуття (відчуття) або емоцій, що вербалізується наявністю в межах вузької контекстної ситуації лексико-семантичних та асоціативно-образних корелятів: ***Акація*** *зітхнула: / «О* ***травонька*** *моя, / Навіщо*

там ***кохання****, / Де треба* ***забуття*** (Олесь, 131); *Почали* ***тумани*** *йти. — Я сказав:* ***не любиш*** *ти! / Стала. Глянула. Промовила. / От і* ***осінь*** *вже прийшла* (Тичина, 41); *Незриданними* ***сльозами****, / Тьмами / Дощ* (Тичина, 69); ***Лілеями сумними, злотоокими / Цвітуть*** *у серці давні* ***почуття****; / Лілеями минулого життя / Встають вони з* ***безодні забуття*** */ Такими* ***ніжними****, такими* ***одинокими*** (Вороний, 31); *Снуються, снуються* ***хмари / Темні, брудні****, / Наче* ***злих фурій отари****, Мов ті* ***привиди страшні****. /... / Снуються, снуються* ***хмари — / Думи сумні****. / Де ж ви поділися, чари, / Мрії щасливі, ясні?* (Вороний, 41); ***Ущухла буря. Розійшлись хмарки****, / І скрізь панує тиша урочиста... /* ***Душа всміхнулась****, знов прозора, чиста* (Вороний, 99); *З очей* ***фіялок смутком*** *кришиш / І пригортаєш, сестро рання* (Антонич, 132); *Надходить* ***буря****. Сині* ***вільхи / В тривозі*** *туляться до себе* (Антонич, 146); *Лопочуть* зорі *на тополях / і люди хрестяться з* ***тривоги****, / Коли ножами* ***місяць*** *колють / Хасиди в* ***чорних*** *синагогах* (Антонич, 150).

При цілком традиційному поетичному тезаурусі модерністське мовомислення інтенсифікує лінгвокреативність за рахунок численних неологічних моделей (оказіональне, індивідуально-авторське словотворення) та розширення меж лексико-семантичної валентності слова для творення виразного, конкретно-чуттєвого словесного образу. Це відкрило перспективи для формування оригінального, нестандартного художнього мислення. Націленість словесного образу на конкретно-чуттєве унаочнення в кольорі, звукові, формі досягається віднайденням спільних асоціативних пуантів між речами, їх властивостями, станами, що й зумовлює індивідуальність лінгвокреативної моделі.

Особливого естетичного навантаження в модерністській поезії набуває звуковий малюнок образу, стилістичним підґрунтям якого є фоносемантичні зв'язки між словами — складниками образного комплексу. Основу звуконаслідування становить «відповідність (мотив) природних звучань, уявлень і акустико-артикуляторних ознак мовних звуків» [Мацько 2005: 32]. Найбільший вияв фонетичного потенціалу спостерігаємо в лексемах із семантикою звучання, кольору, предметності, руху; саме ці семантичні зв'язки здатні утворювати синестезичні комплекси, у яких актуалізована фонологічна й семантична асоціативність або транспозиція сполучуваних слів. Пряма фонетична мотивація може видозмінюватися, натомість формуються й закріплюються рецептивні константи асоціативного реагування на певні звуковияви.

Оригінальні словесні образи на ґрунті стилістичного ресурсу фоносемантики є специфікою художнього ідіолекту Б.-І. Антонича, одного з найцікавіших постатей української поетичної мовотворчості І пол. XX ст. Естетика фонетично акцентованого образу забезпечується повтором певних звуків чи звукових комплексів із заданим смисловим

навантаженням у складі образної моделі, що утворює відчуття її художньої цілісності, збільшує її рецептивну силу: ***Дзюрить, дзижчить, дзюрчить, дзирчить вода, / мелодії грає на каміння флейті*** (Антонич, 47); ***Шумить і шамотить шумка шума / ... / Шпарка шурхнула шурубуру шуру*** (Антонич, 65) — використання звукоповтору, зокрема фігури логогрифу (фонетична або морфемна редукція декількох звуків, складів у повторюваних словах) для створення акустичного ефекту; *Шумить життя журливе жовте око* (Антонич, 50) — алітерація (*ж*) увиразнює звукову, асоціативну й емотивну заданість образу; ***Лиснє липовий, липневий липець, / липучий і лискучий в білім збанку*** (Антонич, 62); *мов **малахай маха майном у май*** (Антонич, 65); ***ості, осокори, / рій ос / і ось / вже осінь / і / о / осінь / інь / янь*** (Антонич, 67) — логогрифи й асонаси створюють незвичні, загадкові, художньо й естетично вартісні словесні образи, здатні активізувати відповідні креативні ресурси читача. На думку Л. Мацько, використання цього фоностилістичного засобу засвідчує версифікаційну майстерність поета, уміння створити місткі синестезійні комплекси образів [Мацько 2005: 34].

Еклектичність, синестезія, інтелектуальність, метафізичність, поетизація наукової термінології — ознаки модерної лінгвопоетики, що для української художньої мовотворчості виявилася цілком перспективною в динаміці подальшого розвитку національного мистецтва слова.

Значний вплив на оновлення художньо-естетичних та ціннісних домінант в українській культурі здійснили суспільно-політичні події ІІ пол. ХХ століття. Соціальні зміни повоєнної доби, епохальні відкриття в процесі науково-технічної революції (зокрема, дослідження природи білка, генетичного коду, розщеплення ядра атома, прорив у космос та ін.) підвели людство до усвідомлення нової ери в розвиткові цивілізації. Це вплинуло на всі сфери існування людини, її світогляд, свідомість, характер мислення, художнього освоєння довкілля. Людство по-іншому поглянуло на своє буття, розставивши нові акценти, визначивши нові пріоритети. Поетичне мовомислення ІІ пол. ХХ ст. еволюційно наблизилося до теоретичних засад екзистенціоналізму й втілилося в розумінні людини як об'єкта, що є не закритою, статичною, окресленою структурою, а такою, що завжди «будує» себе, знаходиться в постійному пошукові й віднайденні свого, щоразу іншого, *Я* [Коцюбинська 1994: 19]. Такі екзистенційні візії буття людини співзвучні філософським концепціям Камю, К'єркегора, Гайдеґґера, Хабермаса, які розмежовували «екзистенцію» як вияв індивідуального, одиничного духу та «систему» як статичну, колективну, всезагальну, позбавлену індивідуальності форму існування людства, натовп [ФЭС 2005: 532–534].

У форматі української суспільної й культурної свідомості відбувся поворот до загальнолюдських цінностей — добра, краси, любові, милосердя, сенс і вага яких дещо втратилися в попередні роки. Повернення мистецтва до людини, її духовних, а також буденних потреб виявилося поштовхом до культурно-мистецького руху, що дістав назву *шістдесятництво*. Провісниками цього руху в Україні стали поети-шістдесятники М. Вінграновський, І. Драч, Л. Костенко, Б. Олійник, Д. Павличко, В. Симоненко, В. Стус та ін. Це було покоління новаторів, яке збудило національну самосвідомість українців, принесло з собою не тільки свіжі теми й мотиви, оцінки найскладніших виявів життя, а й актуалізувало в українській поетичній мовотворчості художність як найвищу ознаку й вартість мистецтва слова.

Саме в цей час в ліриці відновлюється романтична стильова течія (М. Вінграновський, І. Драч, Л. Костенко та ін.); посилюється трагедійний напрям (В. Стус); продовжує розвиватися реалістичний контекст (Д. Павличко, В. Коротич, Б. Олійник та ін.). Основним художньо-естетичним надбанням поетичної мовотворчості шістдесятників стала поява нової образності, у якій органічно поєдналися інтралінгвальні й екстралінгвальні чинники творення естетично значущого вербального коду. Час у його наукових і технічних досягненнях, новаціях, пріоритетах зумовлював нові форми його художнього осмислення: «У міру наростання НТР поезія відбивала в словесних образах процеси розвитку фізики, успіхи космології та космонавтики. У зв'язку із цим розширилася сфера поетичного, оскільки процес розвитку естетичного освоєння дійсності є до певної міри процесом «поетизації непоетичного». Це була ціла революція в поетичному мистецтві, революція тиха, але досить кардинальна. Зроблено різкий ривок від смислового до метафоричного вірша, до розкутості ритму й метра, до рішучого перевантаження асоціативного мислення, вільного вірша над канонічними формами»,— так коментував ситуацію того часу С. Крижанівський [Крижанівський 1967: 130–131].

Нове художнє мовомислення позначилося насамперед на системі лексико-стилістичних засобів творення образності; це, зокрема, розширення поетичного тезаурусу за рахунок контекстної активізації космічної, фізичної, математичної, біологічної термінології (*анатомія, антена, атом, ДНК, кібернетика, косинус, молекули, нейтрони, параметри, протони, синхрофазотрон, синус* та ін.), набуття нею загальномовних ознак, врешті, її поетизація. Продуктивним вербальним матеріалом для творення оригінальних словесних комплексів, художнє підґрунтя яких складає антропоморфізація/зооморфізація, стає лексика на позначення небесних та космічних об'єктів, астрофізичних понять: *всесвіт, Земля, комета, космос, Марс, метеори, метеорити,*

орбіта, планета, протон, протуберанці, Сатурн, Юпітер та ін. Ускладненість, багатокомпонентність персоніфікованої образної моделі вирізняє стильовий почерк І. Драча, В. Стуса, Л. Костенко, Д. Павличко: ***Усесвіт — не спить****. Він* ***ворушиться****, /* ***вовтузиться****, тузаний хвацько під боки / мороками спогадів* (Стус 2003; 180); *Багряне* ***сонце*** *сутінню лісною / у просвіт хмар* ***показує кіно*** (Костенко, 57); *Красиве, засмагле* ***сонце****, / В золотих переливах кучерів, / У червоній сорочці навипуск, / Що* ***їхало на велосипеді****, / Обминаючи хмари у небі* (Драч, 9); *На небі* ***спинплося Сонце****, / А потім* ***пішло*** *назад і* ***сипало*** *іскри на землю. / Сонце* ***пішло*** *на Америку* (Драч, 97); *А* ***місяць*** *у білих сподніх* ***з батьком у шахи грав*** (Драч, 11); *Та* ***спрагла зірка тихо роси лиже*** (Драч, 95); *А на синій поверхні гранітної брили /* ***Сонце, звернувшись клубочком, спить*** (Павличко, 117); *А* ***сонце йде*** *на темні береги, /* ***Печальне****, ніби пісня похоронна* (Павличко, 162).

Ускладнення змісту художнього тропа, сформованого на лексико-семантичному ресурсі слів-космонімів, зумовлюється в шістдесятників трансформацією смислових ресурсів відповідної лексеми, зміною ієрархії значень у структурі її семантики, де більшої ваги набувають не предметні семи, а асоціативні-образні, що виникли внаслідок індивідуальної конкретно-чуттєвої рецепції довкілля та його художньої інтерпретації. Переорієнтація семантичних кодів (ентропія значень) відбувається при творенні багатьох словесних образів, особливо таких, що ґрунтуються на традиційних поетизмах, тобто лексемах із денотативним значенням; характерно, що при цьому не лише посилюється асоціативний бік художнього переосмислення реалії, а й тією чи іншою мірою зберігається предметність як основний семантичний мотив творення образності. Особливо це стосується конкретно-чуттєвих тропеїстичних моделей (метафори, порівняння), утворених на підставі предметно-асоціативних кореляцій об'єктів художнього зіставлення: ***Кружальцем*** *ядровитої* ***цедрини*** */ З блакиті* ***сонце*** *скочується вниз* (Павличко, 88); *Вечір м'яко й нечутно / вимикає* ***опуклу люстру сонця*** (Олійник, 188); *Спізнілі* ***зорі****, наче* ***краби****, вп'ялися в небо* (Стус 2003; 363); ***Всесвіт*** *кружляє, мов* ***птах****, спроквола* (Стус 2003; 265); *Даруй мені над шляхом тополиним / важкого* ***сонця древню булаву*** (Костенко, 55); *І на хмарі пливе на жнива* ***Місяць-Кармель*** *з тавром на лобі* (Драч, 15); *Де* ***сонця жовту скибу*** */ Орють хмар незаймані воли* (Вінграновський, 97); *Щоби* ***сонце*** *зловити-спинити, цю золоту і єдину /* ***Рибу неба*** (Драч, 97).

Про збереження предметного значення в слові, яке трансформує свою семантику в художньому образі, свого часу писав В. Виноградов: «Основне предметне значення слова ніколи не стирається до кінця. Це значення завжди передбачається як фон і фундамент подальших семантичних змін» [Виноградов 1963: 21–22]. Розвиток цієї думки знаходимо в міркуваннях В. Ужченка: будь-який словесний образ

метафоричної, тобто зіставної, природи «ґрунтується на спільній семі (основі порівняння), що об'єднує прототип і вторинне мовне утворення. При цьому деякі диференційні ознаки прямого значення або безпосередньо переходять у зміст метафоричного, або породжують асоціації, що зумовлюють його зміст» [Ужченко 1992: 108]. Денотатна (предметна) співвіднесеність об'єктів художнього зображення зумовлює утворення й оригінальних метаморфоз, тих тропеїстичних моделей, фокусом яких є динамічний, рухливий, дієвий образ. Цей художній ефект досягається граматично, використанням придієслівного орудного відмінка: ***Кружальцем*** *ядровитої* ***цедрини*** */ З блакиті* ***сонце скочується*** *вниз* (Павличко); ***Кров*** *калинова, як пісня єдина, /* ***Горить*** *в моїм серці гіркими* ***зірками*** (Драч); Спалахували рани *Прометея / Кривавими солоними* ***зірками*** (Драч). Придієслівний орудний відмінок, на думку В. Виноградова, будучи семантичним додатком до предиката (і співвідносних із ним контекстних об'єктів), є «засобом його оживлення, розкриття його образного фону», що має художню тяглість від часів давнього міфопоетичного мислення і відбиває спосіб художнього світобачення [Виноградов 1976: 411].

Саме характер образності, її ускладнення на семантичному рівні (при збереженні тих значеннєвих файлів лексеми, що уможливлюють відповідну вторинну номінацію), нестандартна асоціативність, віднайдення індивідуальних форм для фіксації авторської думки визначають шлях модернізації художньої мови. Чим незвичніше асоціативність, покладена в основу творення словесного образу, тим більше образ набуває оригінальної конкретно-чуттєвої рецепції, вирізняється серед інших своєю рельєфністю, виразністю, отже художньою вагою.

Такий естетичний ефект досягається поєднанням в одній образній моделі семантично нерелевантних конструктів з наявною попри все точкою смислового перетину денотативних, сигніфікативних або емотивних характеристик слів-компонентів. При цьому актуалізується інтенціональна домінанта образу: це або конкретно-чуттєва виразність (сонце — *кружальце ядровитої цедрини; опукла люстра; древня булава; жовта скиба; риба неба*); або смислова заданість (зорі — *наче краби, вп'ялися в небо*; місяць — *Кармель*; всесвіт — *кружляє мов птах*).

У поетичній картині шістдесятників переважають емотивно конотовані образні моделі, заряджені на створення відповідного настрою, емоційного стану, естетичного переживання. Так, словесний образ з лексичною домінантою *небо* репрезентує в поетичному контексті емотивно різнопланові смисли-інтерпретації: «життя», «воля», «молодість», «радість», «гордість», «кохання», «духовна чистота»: *І тільки* ***небо жило — жваве, жагуче, жахне*** (Драч, 121); *І снилося* ***небо*** *порубаним* ***крилам*** (Драч, 59); *Моя* ***любов*** *чолом сягала* ***неба*** */ А Гриць ходив ногами по*

землі (Костенко, 100); *Лежить під* ***небом чистим*** *і* ***високим****, / холодний степ моєї самоти* (Костенко, 38); «печаль», «туга», «плач», «смерть», «забуття» (емотивні коди В. Стуса): *Це зеленаво-****неприступне небо / Таке холодне****, як кохані очі* (Стус 1994: 20); *Дрижить* ***напнуте скорботою небо*** (Стус 1994: 32); *Тугий* ***небокрай****, погорбатілий з* ***люті / гірких дорікань*** (Стус 2003: 180); ***Плач, небо****, плач і плач. Пролий невтримне море* (Стус 2003: 165); *я раптом з* ***туги****, з затканого* ***неба****, / із* ***забуття****, з безмежної* ***розлуки*** */ од довгої* ***надсади*** *захмелілий* (Стус 2003: 269).

Ці тенденції простежуються в образних комплексах, семантичною (смисловою й емотивно-оцінною) мотивацією яких є інші космоніми: *сонце, зоря, космос, всесвіт*. Спектр значень цих словесних образів аналогічний вищенаведеним й актуалізує такі смисли: *сонце* — «поезія», «життя», «радість», «майбутнє», «хліб» (Драч, Костенко, Павличко): ***Поезіє — сонце*** *моє оранжеве* (Драч, 9); ***Слова*** *як* ***сонце*** *сходили в мені* (Костенко, 50); *Любіть травинку, і тваринку, / і* ***сонце завтрашнього дня*** (Костенко, 28); *Вечірнє* ***сонце****, дякую за* ***день! /Вечірнє сонце****, дякую за* ***втому*** (Костенко, 37); *І зачарується білена хата / З* ***сонця пахучого на столі*** (Драч, 13); *Цей* ***хліб*** */ ... / Поборює мою печаль і втому. / Я* ***сонця*** *двигіт відчуваю в ньому* (Павличко, 145); сонце — «біда», «неволя», «смерть» (Стус): *і* ***сонце татарське — стожальне — разить наповал*** (Стус 2003: 207); ***Сонце, сонце*** *утікає, /* ***зизооке*** *і* ***зловісне*** (Стус 2003: 238); ***І сонце****, в душу світячи,* ***не гріє****: / в* ***змертвілих*** *лицях —* ***відумерла*** *ніч* (Стус 2003: 192); сонце — «духовні, моральні, життєві цінності» (Драч): *Ось* ***сонце віри*** *— чисте і просте, / Ось* ***сонце міри*** *— з віжками на храпах, / Ось* ***сонце смутку****, звідти проросте / Жорстока* ***мудрість*** (Драч, 12).

Відхід від прозорого в аспекті декодування словесного образу позначився на всій художній мовотворчості шістдесятників, які помітно інтелектуалізували поезію, надали їй екзистенційності, рефлективності, психологізму. У цьому, мабуть, і виявляється еволюційна модерністичність художнього слова, рух якого — це перманентне «переосмислення смислів і значень, семантичні ролі й образи мови, у яких відбувається поступ художньої словесності» [Шевченко 2008: 5]. Саме в художній мові формалізується рефлективна свідомість митця, його творчі інтенції спричиняють до вияву й актуалізації семантичного потенціалу мови, трансформації значення [там само]. Врешті, це й окреслює перспективність і буття щоразу нового, оригінального словесного образу, який для шістдесятників став мірилом художності поетичного тексту. Однак поезія в естетичному й світоглядному осмисленні її сутності не зводилася шістдесятниками лише до вдалого словесного образу; сенс поетичної мовотворчості вони вбачали в трансляції глибинних, екзистенційних смислів, націлених на пошук кожною конкретною людиною власних буттєвих цінностей.

Поет — провідник у віднайденні вічних істин, у відкритті людиною самої себе. Творчість же — це насамперед духовна діяльність, це стан катарсису, раціональна незбагненність якого апріорна. Така філософська візія поезії сміливо протистояла тогочасним ідеологічним канонам розуміння сутності мистецтва, зокрема літератури. Особливого напруження ця тема зазнала в Ліни Костенко: ***Поезія*** *— це* ***свято****, як* ***любов****, / О, то* ***не є розмова побутова****! / … / І то* ***не є*** *дзвінкий* ***асортимент / Метафор, слів*** *— на користь чи в догоду. /А* ***що, не знаю. Я*** *лиш інструмент, / В якому плачуть сни мого народу* (Костенко, 38); ***Поету важко****. Він* ***шукає істин****. / Ми — джини в закоркованих пляшках* (Костенко, 40). Вербальна організація поетичного образу поезії в Ліни Костенко підпорядкована інтенціям автора досягти художнього пафосу в осмисленні феномену поезії, що втілилося в семантично навантажених, емотивно маркованих образних аналогіях: поезія — *свято, любов, молитва, істина, неповторність, безсмертний дотик до душі*. Мова також вимірюється поетесою як глибока екзистенція, доведена митцем до художньої досконалості гармонією форми й змісту. Конкретно-чуттєве унаочнення словесного образу *мови* окреслює ціннісні для поетеси буттєві домінанти: ***Добірним зерном*** *колосилась* ***мова****. / Вона як* ***хліб*** (Костенко, 44), виявляє емотивно-оцінні рівні індивідуальної рецепції мови: *Вона мені* ***свята / … / Такі густі, смарагдові*** *слова / … /* ***Трагічна*** *мова* (Костенко, 44). У своєму філософському осмисленні поетичної мовотворчості шістдесятники реанімували мистецьку вагу художнього слова, повернувши йому насамперед естетичну вартість як духовного й культурного коду нації; духовність же ототожнюється з гуманістичним ставленням до людини, добром, любов'ю: «Поет — повинен бути людиною. Такою, що повна любові, долає природне почуття зненависті, звільнюється від неї, як од скверни. Поет — це людина. Насамперед. А людина — це, насмперед, добродій» [Стус 2003: 36].

Динаміка розвитку українського поетичного слова в ІІ пол. ХХ ст. (зокрема 60–80 рр.), окреслювалася не лише межами материкової України, а й мала ширший просторовий локус — мистецькі діаспорні кола, де мовно-художня творчість українських письменників має тяглість з 20–30-х років ХХ століття. Художньо-естетичні й мовно-стильові традиції представників «Празької школи», органічно розвинулися в поетичній практиці поетів Нью-Йоркської групи, які в межах синхронної світоглядної парадигм творили суголосне часові й естетичним орієнтаціям українське поетичне слово. Лінгвокреативні рефлексії шістдесятників, які прагнули нового осмислення й, відповідно, нової художньої концептуалізації буття, певним чином були екстрапольовані в контексті діаспорної поезії, яка на відміну від материкової не зазнала суворого ідеологічного обмеження й стандартизації художньої мовотворчості.

Досліджуючи лінгвостилістичні особливості української діаспорної поезії 60–80-х років XX ст. на текстовому матеріалі творів Е. Андієвської, Б. Бойчука, Б. Рубчака, Ю. Тарнавського та ін., мовознавець О. Бірюкова резюмує, що традиційна поетична лексика в діаспорній художній МКС зазнала активного функціонально-стилістичного переосмислення, зумовленого світоглядними й естетичними преференціями митців [Бірюкова 2004], їх тяжінням до модерного відчуття й відтворення дійсності. Актуалізуючи у своїх текстах національно вагомі цінності, серед яких найбільшою стала Україна як наскрізний етнокультурний концепт, діаспоряни потужний акцент ставили й на людині як творцеві власного й суспільного онтогенезу. Тому різнорівнева система художньої тропіки (фонопотенціал, метафорика, епітетика, перифрази тощо) в контексті діаспорної поезії підпорядкована авторським інтенціям збагнути складність, суперечливість, неоднозначність людського буття і відтворити це в художній рефлексії, залучаючи широкі стилістичні ресурси української мови.

Свобода поетичного слова й думки в межах діаспорного мистецтва стала тим екстралінгвальним чинником, що призвів до формування «іншого», ніж у материковій Україні, характеру художнього мовомислення. Інтелектуальність української поезії шістдесятників і діаспорної поезії, її семантична складність, словесно-образна оригінальність виявилися в наявності спільних мовно-стилістичних кодів (оновлення семантичного ресурсу фольклорної символіки, мовні інновації, неологізація, використання фонологічних засобів образотворення).

Екзистенційність модерного світовідчуття, втіленого в поетичній мовотворчості кінця XX ст. — початку XXI ст., корелює з вербальною фіксацією щоразу нового, змінного *Я* митця, внутрішня рефлексія якого спричинена відповідним психо-емоційним станом: кохання, рецепція зовнішніх подразників (природа, суспільні явища) та ін. Метафізика стану — збудженого, радісного, ліричного, сумного, печального, депресивного — зумовлює емотивне тло контексту, вербалізоване релевантними лексико-семантичними домінантами, у яких кодується інформація загостреного емоційного сприймання буття: *О, як мені до* ***болю щемно*** *в чемній тиші цій. / Один, мов перст, в кімнатній* ***самотині*** (Мойсієнко 2003: 65); *В цім тліннім світі* ***радість*** *я зачав / Й нарік її одним нетлінним словом... / Моя* ***любов*** *— начало всіх начал, /* ***Поезіє****, моя любове* (Мойсієнко 2003: 48); *Пусти мене у свою* ***пустелю****, / У* ***сум*** *свій, у* ***безвихідь*** *свою пусти* (Мойсієнко 2003: 61); *Звідкіль оцей* ***солодкий тихий щем*** */ У час затишшя* ***осені*** *й* ***остуди****?* (Калашник 2004: 16); *Ти, пізня* ***осене, сумна****: / Вістуєш* ***зиму*** *— білий* ***саван****. / Ворон різкими голосами нагадуєш про* ***карму*** *нам* (Калашник 2004: 23); ***В осінню пору*** *дощ* ***сльозами*** *крапле. / Душа дрімає, вгорнута в* ***печаль*** (Калашник 2006: 23);

Що обертається ***болем, невистражденим стражданням****, / Неподоланною любов'ю,* ***криком*** *німим до* ***неба*** (Покальчук, 53); *кому поскаржитись хіба* ***осені*** */ вона одна розуміється на* ***зажурі*** (Калинець, 65) та ін. Мінорність художньої рефлексії співвідносна з філософським осмисленням минущості життя, його плинності, тимчасовості, змінності форм, що є логічним законом існування будь-якої природної реалії: ***життя*** */ короткий світлий промінь / між двома темрявами / швидкість світла /* ***енергія тимчасовости*** */ встигнути жити / але за частоколами* ***почуттів*** *і* ***пристрастей*** */ спробуй побачити* ***небо*** (Покальчук, 104).

Смислова кореляція внутрішнього (почуття, стан, рецепція) й зовнішнього (природні об'єкти та явища) є характерною ознакою поетичної метамови як універсального символьного коду, у якому зберігаються логічні зв'язки семіотичних знаків [Селіванова 2006: 325]. У поетичній метамові логічна релевантність подекуди заміщується емоційно-оцінною, що зумовлено чуттєвим пізнанням людиною явищ довкілля й формуванням універсальної (у межах певного хронотопу) парадигми смислових та емотивних корелятів *внутрішній стан людини — стан природи, природний об'єкт*: сум, печаль, безнадія, самотність — *осінь; осіннє небо; хмари*; радість, емоційне піднесення, оптимістичність, кохання, пробудження почуттів — *весна; сонце; веселка*; старість — *зима; сніг*; еротичність, пристрасть, млость — *літо*. Ці універсалії є частиною художньої концептуалізації світу, становлення якої пов'язане з фольклорним, народнопоетичним досвідом і виробленням контекстних мовно-виражальних традицій і стереотипів (лексико-семантичні паралелі: слова із семантикою людських почуттів, емоцій та відповідних станів, явищ, реалій природи). Загальна налаштованість сучасної поезії на індивідуалізацію художнього мовомислення зумовлює вихід із усталених канонів художньої метамови, віднайдення тих вербальних (лексичних, граматичних, стилістичних) ресурсів, які здатні художньо оприявити буття людини в суперечливості її інтелектуальних рефлексій, емоцій, переживань.

Мінливість людських почуттів, невизначеність внутрішнього стану, роздвоєність емоційного переживання стають об'єктом художнього споглядання. Прикладом поетичної фіксації складного чуттєвого сприймання весни є вірш В. Калашника «Березнева категорія стану», у якому розгортається картина динамічного емоційного реагування ліричного героя на березневе пробудження природи. Ця динаміка відтворюється за допомогою ампліфікації семантично неоднорідних ад'єктивів із конкретно-чуттєвою й емотивно-оцінною мотивацією смислових преференцій слів — компонентів образу, між якими наявні логічні кореляції (послідовність процесуальності (перебіг весни) й відповідна зміна емоційної рецепції): *Зимно. Сніжно. Синьо. Ніжно. /*

Березнево. Проліскoво. / Рано. Пізно. Радо. Слізно. / Всміхнено, промінно знову. / Сумно. Струнно. Перелітно. / Голосисто. Невимовно. / Вербно. Терпко. Брунькоцвітно. / Незабутньо колисково. / Сонцебризно. Безупинно. / Дзюркотливо денно, нощно. / Так бентежно-лоскітливо, / Нерозгадано-жіночно (Калашник 2004: 49). Амбівалентність цього складного в емотивному насиченні образу березня надає текстові психологічності, інтимності, а тонко вживлені звукові фігури (алітерації, паронімічні атракції, логогрифи) підсилюють його художню вартість.

Поетична актуалізація естетичних ресурсів номінативного слова, не оформленого в метафоричній моделі, є свідченням продуктивності автології в сучасній мовотворчості, за умов якої випробується узуальний потенціал слова в художньому модерному контексті. При цьому завдання автологічного письма не визначається описовим чи номінативним представленням текстоситуації, а спрямоване на реалізацію модерністських інтенцій художнього відтворення інтеріорних площин інтелектуального осмислення людиною буття. Власне, йдеться про поетичний текст як складний цілісний образ, у творенні якого задіяні різнорівневі семантичні ресурси слова. Автологічні фрагменти органічно співіснують у такому тексті/контексті з метафоричними, реалізуючи внутрішні, інтенційні зв'язки між смисловими й вербальними кодами, за якими – синкретизм фізичного й метафізичного: *Чому ж ти* ***спинилась****?! Мене серед танцю* ***лишила****... / О, не для молитви* ***рука****, потім друга —* ***звелась****! / Так,* ***наче невидима птаха крильми тебе збила****! / Ти* ***небо моє відштовхнула, сніги віддалила,*** */ і* ***ми танцювали****, бо, зрештою, грали для нас* (Герасим'юк, 154); *За* ***вікном — водоспад****. І таке* ***мерехтіння****, / що притулиш лице до* ***осіннього скла*** *— / й нас підніме холодне, легке шумовиння, / опускаючи в тепле, як свіжа зола* (Герасим'юк, 155); ***ми танцюємо*** *на столі у грецькій таверні /* ***з дівчиною*** *з Норвегії / ... / усім* ***весело*** */ але раптом / вирвавшись у довколишній світ /* ***слово*** */ враз* ***розбилося на друзки*** */ ... / вони вже* ***жили самі по собі / літали в повітрі як птахи*** (Покальчук, 95). Автологія фіксує просторово-часові параметри текстоситуації, опредмечує її, емотивно конкретизує; метафорика ж зумовлює металогічність, символічність поетичного коду, оприявлюючи смислові кореляції між речами реальними й ірреальними.

Системно-функціональний аспект вивчення віршової мови певного часового періоду незмінно передбачає встановлення типології поетичних прийомів. Філологічні експерименти з вербальним матеріалом є фрагментом модерної мовотворчості й вповні представлені в текстах сучасної української поезії. Продуктивного художнього використання зазнали різні види стилістичних ресурсів української мови: фоносемантичні (створення художнього ефекту): ***Т****равнева* ***т****иша* ***т****оне,* ***т****ане... / Т****а****нок* ***т****ополь... Т****е****рновий* ***т****ин... / Т****а****м* ***т****ане Т****а****ня... Т****о****нкостанно... /*

Там т**ільки **ти**, **Т**анющик, **ти (Мойсієнко 2000: 30) – суцільна вертикальна тавтограма *т* перемежовується з асонансами та логогрифами; *То **лег**іт **літа** на яснім крил**і** — / Пагіл**ля**м сонця, сонячним **гілля**м, / Пагіл**ля**м рученяточка мал**і**... / Ой, **гиля**, **гуси**, **гус**оньки, **гиля*** (Мойсієнко 2000: 13); ***Літа**, **літа**... / Знов **літо** кане в **Лету**. / **Ос**оння **ос**ені — **ос**танн**я** мить тепла* (Калашник 2004: 62) — мережа логогрифів, алітерацій, асонансів підвищують інтонаційну виразність поетичного контексту; лексико-семантичні (створення відповідного колориту, тональності, формування емотивно-оцінного тла контексту): *Його лісів **смарагдова стяга** / Не дасть зів'януть знов **розквітлій мрії**. / І спалахне у сніговій завії / **Піль золотих невтолена жага*** (Калашник 2004: 22); ***Поети** йдуть / **вівтар** / скажена **рать** / що **присяглась** / **словесності** на вірність* (Покальчук, 85) — піднесеність, книжність; морфологічні (інтенціонально орієнтований стилістичний потенціал різних частин мови): *На тій горі вітри **збивають** з ніг. / **Сльозяться** очі і в очах дерева. / З горя **течуть, звиваючись...**/ Лиш хата стоїть собі / ... / і нині в хаті **розгулявся** вітер / ... / І звуки коло хати — вже такі, / які бувають коло хати, в хаті. / **Кричать, сміються, сваряться** і **плачуть*** (Герасим'юк, 152) — дієслівна актуалізація руху, експресивності контексту; ***Отой** схожий і **отой**, / і що з **того** боку, і **котрий** на другому, / бо **всі вони** любителі паперової музики* (Голобородько, 141) — займенникове творення знеособленості, безликості; синтаксичні (контекстна інтенсифікація речень одного типу, парцеляція): *Звук від простягнутої руки. / Мелодія журливої хвилини. Волога самотність, зірване зеленим / яблуко. Сивий біль, / Сподівання, помилка, варта вроджених почуттів. / Вечір. Ніч.* (Покальчук, 185); *Медом пахне земля. Сонце повне снаги. / Мліє день у світлині гарячого літа.* (Калашник 2004: 13).

Загальна налаштованість сучасної поезії на індивідуалізацію художнього мовомислення зумовлює вихід із усталених канонів художньої метамови, віднайдення тих вербальних (лексичних, граматичних, стилістичних) ресурсів, які здатні художньо оприявити буття людини в суперечливості її інтелектуальних рефлексій, емоцій, переживань.

Український поетичний контекст II пол. XX — початку XXI ст. дає підстави осмислити синхронне художнє мовомислення як модерне, тобто таке, що тяжіє до постійного віднайдення індивідуального, завжди іншого, оновленого *Я* митця. Метафізичність, екзистенційність модерної естетики спирається на розуміння рефлексійної, а не раціональної суті поетичного мистецтва, а художня мова сприймається не стільки як матеріал, скільки як форма об'єктивації індивідуально-авторської рефлексії, тобто інтелектуального осмислення буття. Через це в кожному конкретному акті відповідної поетичної мовотворчості маємо цілком оригінальну форму об'єктивації авторської екзистенції,

у якій репрезентовано комплекс екстра- й інтралінгвальних преференцій митця, зокрема особливості його концептуальної й мовної картин світу, що зумовлює перспективність творення нових словесно-образних кодів – нестандартних, поліморфних, семантично амбівалентних, емоційно заряджених, спроможних увести читача в стан катарсису як найвищого емоційного переживання мистецького витвору.

ВИСНОВКИ

Естетичне осмислення й художнє відтворення світу в ХХ столітті відбувалося в площині модерної свідомості, що набула актуальності як філософська парадигма нового часу, зумовлена інтенсивним розвитком науки й техніки, інтелектуалізацією багатьох сфер життя людини. Внаслідок цих зрушень змінюються акценти в суспільних пріоритетах: основна увага приділяється індивідуальному буттю особистості, що протистоїть суспільним канонам, декларуючи власне *Я*. Мистецтво реагує на такий перерозподіл суспільних цінностей формуванням нової, модерної естетики, у центрі якої художня репрезентація не типового, а індивідуального, не соціального, а особистісного – світогляду, свідомості, психології, почуттів. Лінгвопоетичне дослідження специфіки відтворення буттєвих площин в українській модерній поезії початку ХХ століття уможливило зробити певні висновки.

1. В українському культурному просторі модернізм почав формуватися як естетична опозиція реалізмові, у центрі якого типове, наближене до натуралізму відтворення життя народу в його соціальних проблемах та виборюванні суспільно вагомих цінностей. Змінивши об'єкт художнього зображення, вивівши в центр споглядання людину-індивіда, поети-модерністи прагнули якісно змінити й засіб мистецького відтворення індивідуального буття, розвиваючи систему мовновиражальних засобів у напрямку від традиційних, набутих попереднім естетичним досвідом вербальних кодів (поетизмів) до оригінальних, авторських, самобутніх форм.

Ця модернізація відповідно до вимог часу втілилася в різних за інтенціональною програмою естетичних практиках, з яких у межах української поезії найбільш виразними стали *символізм, футуризм* і *«неокласика»*. У кожному із цих художніх напрямків була реалізована система буттєвих цінностей, важлива і пріоритетна крізь призму естетичних маніфестів митця.

2. Найбільш послідовно втілили естетичні постулати *символізму* у своїй літературній творчості представники поетичного угрупування «Молода Муза», до складу якого ввійшли П. Карманський, В. Пачовський, Б. Лепкий, С. Твердохліб, С. Чарнецький, О. Луцький, М. Яцків.

Символісти, намагаючись відновити синкретизм думки і мови, надали слову власної онтології, вважаючи слово-символ найбільшою цінністю буття: адже саме в слові схоплена екзистенція метафізичного. Це зумовило вибір об'єкта художнього споглядання символістів — душу, дух як екзистенційні площини індивідуального буття людини. Занурення в потаємний світ душі можливе за допомогою символів, які здійснюють зв'язок видимого й прихованого, унаочнюючи останнє, конкретизуючи його у свідомості.

Мовна картина символістської поезії відбиває цю інтенцію комплексом слів-символів, за допомогою яких уможливлюються аналогії між реальним та ірреальним світом, відтвореним у поетичному контексті.

3. Символічний світ поезії молодомузівців формується на підґрунті традиційної народнопоетичної символіки, що стала поетичним фондом національного художнього дискурсу. До цих символів насамперед належать номінанти природних реалій — небесних об'єктів та явищ, рослин, тварин, просторових земних та водних об'єктів тощо. Однак митці, виходячи з інтенціональних засад символізму, скеровують семантичний ресурс давнього символу в задану естетичну площину, тобто актуалізують у його значеннєвому потенціалі загальнолюдські ідеї та ідеали, випробовуючи таким чином народний символ як продукт національної міфопоетичної свідомості на здатність набувати інших смислів, стаючи універсальним вербальним кодом.

4. Естетичним завданням символістів був пошук подібностей між конкретно-чуттєвими явищами, які (подібності) і складають основу поезії. Саме аналогії є джерелом, звідки черпаються образи, — структури, здатні не лише номінувати певний об'єкт чи явище, а й викликати відповідну емоцію або формувати оцінку в їх рецепції. Тому всі тропи (порівняння, метафори, епітети) в поетичній картині є символічним кодом, за яким прочитуються смисли, провоковані віднайденням аналогій. Таке засадниче усвідомлення символу, а також прагнення молодомузівців естетизувати поезію, зумовило насичення контексту оригінальними образними моделями, які не лише збуджували фантазію читача, розвиваючи його асоціативну свідомість, а й формували естетичне чуття етнореципієнта. Як наслідок, збагачення українського художнього мовомислення свіжими образними моделями, розширення поетичного тезаурусу за рахунок активізації лексико-семантичного й граматичного потенціалу мови, окреслення перспектив модернізації національної художньої свідомості.

5. Еволюція української поетичної мовотворчості дебютних десятиліть XX століття зумовлювалася естетичними чинниками й соціальними, зокрема зміною суспільно-політичного устрою. Оновлення

життя соціуму вплинуло на пошук нових художніх форм його репрезентації в поезії; а найвиразнішим представником синхронного часові й естетичним потребам мистецтва слова став *футуризм*. Зміна пріоритетів у соціальному бутті народу, вихід міста на головну суспільно-політичну арену, індустріалізація, інтелектуалізація, технічний прогрес сприяли формуванню нової, урбаністичної свідомості в площинах етнокультури, а також творенню нової естетичної програми. В українській літературі футуризм найяскравіше представлений творчістю Михайля Семенка, Ґео Шкурупія, Юліана Шпола, Олекси Слісаренка, які послідовно втілювали футуристичні маніфести в поетичній творчості, декларуючи саме урбаністичну (технократичну) сучасність як найактуальніший часопростір. В онтологічному вимірі найбільшими цінностями для футуристів був рух (динаміка, отже оновлення життя) і слово, що внаслідок авторської деміургії отримувало власне буття.

6. Рух є фізичним і метафізичним засобом існування міста — мобільного, активного, сучасного, на відміну від патріархальної статики села. Вербалізація образу сучасного міста в поетичному контексті футуристів насамперед актуалізує лексико-граматичний матеріал із семантикою активного руху, що здатний відтворити динаміку, енергетику, хаотичність, власне життєвияв міської дійсності. Найбільшої експресії досягають ті образні моделі, складником яких є дієслова із закладеним в їх формально-змістових площинах експресивним потенціалом: місто *вібрує, ворушиться, грюкає, здригується, корчиться, розкидає, торохтить, шипить* та ін. Використання експресивно потенційованих слів у поетичному контексті традиційне для української художньої практики, футуристи лише розширили лексичний формат цього стилістичного досвіду.

Функціональні у творенні футуристичного образу міста лексеми із семантикою гучного звуковияву: номінативні іменники *галас, гамір, вибух, вигук, зойк, крик, сирена* та ін.; віддієслівні іменники *грюкіт, гуркіт, плюскіт, цокотіння* та ін.; дієслова *гудіти, дзвеніти, дзижчати, реготати, рипіти, скавучати, співати, торохтіти* та ін. Художня модель міста, репрезентована в поезії футуристів, відбиває естетичні інтенції авторів і межі буття міста в його тогочасній технократичній реальності.

7. Оновлене життя вимагало нових форм його мистецької репрезентації, що в річищі художнього мовомислення позначилося прагненням віднайти нове поетичне слово, яке до цього часу «ніхто не чув». Оскільки засадничою домінантою футуризму вважалася деструкція, що висувалася як заміна самої поезії, то векторність творення нової мови була скерована на пошук форм, опозиційних як традиційній, так

і модерній, естетизованій стилістиці. Наповнення поетичного контексту авторськими новотворами з етимологічно мотивованою семантикою, спроможною утворювати хоча б асоціативні смисли (*бронхітить, брудосніг, машинить, незримлять, сірениты*) та абсурдними, не здатним до розгадування словами (*вирхнули, мяхчили, силь, сичані*), на переконання футуристів, збуджує рецептивну діяльність читача, активізує його інтелектуальні ресурси в сприйманні тексту на рівні розгадування, чуттєвої рефлексії, асоціативного мислення і навіть у промовлянні нового, незвичного, подекуди абсурдного слова, яке отримує власне буття (сенс) у кожній з індивідуальних інтерпретацій. Це буття, на думку футуристів, самодостатнє, зумовлене не лише авторською деміургією, а й природною здатністю слова як комплексу звуків викликати певні відчуття, асоціації, образи.

8. Трансформації поетичного словника в практиці футуристів відбувалися за рахунок як авторських новоутворень, так і внаслідок поетизації буденних слів, узятих із стилістично різних форматів, насамперед науково-технічного. Естетика футуристичного світогляду опоетизувала наукові терміни й професійні слова, увівши їх до складу метафоричних моделей, розширивши цим семантичні та стилістичні можливості «непоетичного» слова. Особливого поетичного опрацювання зазнали назви машин і механізмів на позначення транспортних засобів та їх частин (*автомобіль, авто, експрес, мотор, мотоцикл, паровоз, пароплав*), що стало лексико-семантичним і тропеїстичним складником творення технократичного міського хронотопу. Апробація футуристами «непоетичного» слова в умовах його стилістичної переорієнтації окреслила перспективи розвитку української поетичної МКС й унаочнила механізми цього розвитку – активізація естетичного ресурсу слова за рахунок його семантичної динаміки в умовах художнього контексту.

9. Модернізація української поезії на початку XX століття здійснювалася в напрямку «осучаснення» художньої мови, адаптування її до естетичних і світоглядних потреб часу. Ці потреби були неодновимірні, оскільки суспільство, прагнучи нових форм буття, створювало їх на підґрунті набутого досвіду, зокрема й художньо-естетичного. Нівеляції попередніх художніх цінностей, декларованій футуристами, протистояла засаднича позиція пріоритетності й вічності класичних форм у мистецтві слова, яку проголошували представники української «неокласики» («п'ятірне гроно») — М. Рильський, М. Зеров, М. Драй-Хмара, Юрій Клен (О. Бургардт), П. Филипович. Творчий інтелект, «аристократизм духу», прагнення гармонії між раціональним началом і почуттями, висока культура поетичної мови — естетично-світоглядні орієнтири неокласиків. Красиве, досконале, гармонійне в його формально-змістових площинах слово як репрезентант високого,

аристократичного духу й класичного мистецтва, отже вічних пріоритетів — безперечна цінність мистецького буття «неокласики».

10. Естетичний ренесанс тогочасної української поезії, що перебувала в пошуках перспективних мистецьких засад, здійснювався неокласиками з огляду на зразки античного мовомислення, позначеного насамперед досконалістю форми, та естетизм європейської лірики. Однак художнім джерелом творення нового поетичного контексту для «неокласики» стала національна класична практика – від народнопісенної поезії, творів Г. Сковороди, Т. Шевченка до лірики І. Франка, Лесі Українки, О. Олеся. Відкидаючи народництво в його простіших формах, спираючись на інтелектуальний, духовний і мовно-виражальний потенціал української поезії, екстраполюючи в новий контекст форми античної і європейської класики, неокласики творили високохудожню літературу, актуалізуючи насамперед естетичну й інтелектуальну функцію національної мови. Естетизм поезії неокласики вбачали в гармонійному, пластичному, місткому, семантично прозорому, потенційно поетичному слові, здатному викликати насамперед естетичні й чуттєві переживання. Мовні нововведення, зокрема прозаїзми, наукові терміни, авторські неологізми (новотвори) заперечувалися неокласиками як деструктивний вербальний матеріал для творення поетичного контексту.

11. Поетичний тезаурус неокласиків формується відповідно до їх інтенціональної програми й активізує лексико-граматичний ресурс, здатний втілити потрібні естетичні завдання. Значної ваги при цьому набуває ономастичний корпус, конституентами якого є антропоніми — номінанти знакових античних персон, героїв, богів; титульних осіб європейського й національного мистецтва; культурно марковані топоніми, гідроніми та ін. Інтенсивне насичення контексту цими ономатами сприяє інтелектуалізації поетичного твору, формуючи тим самим інформативні й культурні рівні етнореципієнта, а також виводить національний поетичний макротекст у площини загального художнього метатексту з його системою мовних кодів — культурних універсалій.

12. Тропеїстична структура неокласичної МКС характеризується формально-змістовою багатоплановістю, втіленою в різних видах образних моделей, серед яких найбільш продуктивними є метафори й епітети. Метафоричність мислення неокласиків реалізується в моделях, семантичним підґрунтям яких є перенос ознаки живого предмета на неживий (дієслівні метафори: *плачуть ліхтарі; умиється, засміється літо; накинув вечір намітку* та ін.), або актуалізація ознаки одного предмета через зіставлення з іншим (генітивні метафори: *струмінь битія, цебра грози, вино творчості, громи промов* та ін.). Функція епітетики в поезії неокласиків — створити загальний конкретно-чуттєвий образ

буття в його різноманітних формах — природі, довкіллі, реаліях фізичної дійсності й духовних вимірах. Епітетна характеристика об'єкта поетичного споглядання неокласиків, вмотивована здебільшого узуальною семантикою атрибута (прикментика, дієприкметника), формує цілісний образ, а також його різнорівневу рецепцію — візуальну, звукову, тактильну, одоративну (*чорна тінь, розкриті роти, мереживо прозоре, двоколійна путь, потрощені галери, старі будинки, високий хрест вино червоне* та ін.). Емоційно-оцінне навантаження словесного образу традиційно мотивується епітетними моделями, у семантиці яких домінуючими є емоційно-оцінні конотації (*ласкавий листопад; очі тоскні, гнівливі; ніжні коліна; соромітний спадок* та ін.). Схопити мить, зафіксувати враження, дати оцінку, викликати емоційно-чуттєву рефлексію — функція епітета у творенні неокласичної текстоситуації.

13. Мовна картина української поезії кінця XIX — I пол. XX ст., формуючись у річищі загальної модернізації художньої свідомості, зазнала еволюційного розвитку внаслідок інтенціональних прагнень модерністів надати Слову власного естетичного буття в умовах поетичного контексту. Слово–символ, слово–троп, слово–неологізм, слово–оказіоналізм, слово–термін, слово–форма, слово–культурний/інтелектуальний код стало найбільшою буттєвою цінністю у вимірі модерної художньої естетики, що вплинуло на загальну інтелектуалізацію української художньої мови як засобу мистецького світовідбиття, розширення її лексико-семантичного та стилістичного потенціалу.

14. Розвиток українського художнього мовомислення XX — початку XXI ст., вербалізованого в текстах знакових українських поетів (П. Тичина, О. Олесь, М. Вороний, Б.-І. Антонич, М. Бажан, В. Сосюра, поети-шістдесятники Л. Костенко, В. Стус, І. Драч, М. Вінграновський та ін., поети-емігранти, сучасні митці) засвідчив тяжіння поетичної мовотворчості до ускладнених, багатовимірних, модерних форм образної інтерпретації світу. Художня об'єктивація чуттєвої сфери, глибоких внутрішніх рефлексій ліричного героя відбувається в напрямку семантичного ускладнення словесного образу, розширення його лексичного потенціалу, асоціативного поля, конкретно-предметних домінант у смисловій структурі. Різнорівневі ресурси загальнонародної мови стилістично випробовуються у творенні індивідуально-авторських образних моделей, що зумовлює появу оказіональних художніх кодів — фонологічних, лексико-семантичних, словотвірних, тропеїстичних. Поетична мовотворчість II пол. XX — поч. XXI ст. схильна до інтелектуалізації, лінгвокреативності, поліморфізму, герменевтичної варіативності й верифікації, що свідчить про наявність суголосних часові й суспільним тенденціям світоглядних, мисленнєвих, естетичних, інтенціональних парадигм у національному мистецтві слова.

Література до розділу «Художньо-мовна репрезентація буттєвих домінант в естетиці українського модернізму»

1. Адельгейм Є. Г. Крізь роки / Є. Г. Адельгейм.— К.: «Дніпро», 1987.— 184 с.
2. Бажан М. Вступне слово / Микола Бажан // Семенко Михайль. Поезії.— К.: Рад. письменник, 1985.— С. 3–14.
3. Бахтин М. Литературно-критические статьи / Михаил Бахтин.— М.: Худ. лит, 1986.— 541 с.
4. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки / Анна Біла.— К.: «Смолоскип», 2006.— 464 с.
5. Білецький О. І. Двадцять років нової української лірики (1903–1923) / О. І. Білецький.— Харків: Держвидав України, 1924.— 38 с.
6. Білецький О. І. Микола Вороний (критико-біографічний нарис) / О. І. Білецький // Вороний М. Поезії. Ювілейне видання.— Харків: «Рух», 1929.— С. 15–52.
7. Білодід І. К. Поетична мова Максима Рильського / І. К. Білодід.— К.: Наук. думка, 1965.— 174 с.
8. Бірюкова О. О. Лінгвостилістичні особливості української діаспорної поезії 60–80-х років XX ст.: Дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 – укр. мова / О. О. Бірюкова.— К., 2004.— 188 с.
9. Бодуен де Куртене И. А. Избранные труды по общему языкознанию / И. А. Бодуен де Куртене.— М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1963.— Т. 2.— 391 с.
10. Борев Ю. В. Художественные направления в искусстве XX в. Борьба реализма и модернизма / Ю. В. Борев.— К.: «Мистецтво», 1986.— 131 с.
11. Борецький М., Зварич В. Естетичні постулати українських неокласиків / М. Борецький, В. Зварич // Сучасний погляд на літературу: Науковий збірник. Вип. 4.— К., 2000.— С. 71–86.
12. Браїлко І. Словесні модифікації в поезії Михайля Семенка / І. Браїлко // Культура слова.— Вип. 55–56.— К., 2000.— С. 18–21.
13. Будагов Р. А. Что такое развитие и совершенствование языка? / Р. А. Будагов.— М.: «Наука», 1977.— 264 с.
14. Булаховский Л. А. Курс литературного русского языка: Учебное пособие / Л. А. Булаховский.— Т. 1.— К., 1952.— 364 с.
15. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов.— М.: Изд-во АН СССР, 1963.— 255 с.
16. Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды / В. В. Виноградов.— М.: Наука, 1976.— 511 с.

17. Войтюк А. Ю. Літературознавчі концепції Івана Франка / А. Ю. Войтюк.— Львів: Вища школа, 1981.— 183 с.
18. Вокальчук Г. Авторський неологізм в українській поезії XX століття (лексикографічний аспект): Монографія / за ред. А. П. Грищенка / Галина Вокальчук.— Рівне: Наук.-видав. центр «Перспектива», 2004.— 524 с.
19. Вокальчук Г. «Я – беззразковості поет» (словотворчість Михайля Семенка): Наукова монографія / Галина Вокальчук.— Рівне: Перспектива, 2006.— 200 с.
20. Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод [пер. з нім.] / Ганс- Ґеорг Ґадамер.– К.: Юніверс, 2000.— Т. 1.— 464 с.
21. Галич О. та ін. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв.— К.: Либідь, 2008.— 488 с.
22. Григорьев В. П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии / В. П. Григорьев.— М.: Наука, 1979.— 344 с.
23. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова.— Львів: Літопис, 1997.— 298 с.
24. 20-роки: літературні дискусії, полеміки: Літературно-критичні статті.— К., 1991.— 156 с.
25. Державін М. Проблема клясицизму та система літературних стилів / М. Державін // МУР.— Мюнхен, Карлсфельд, 1946.— Зб. 2.— С. 19–37.
26. Державін М. Поезія Михайля Ореста і неоклясицизм / М. Державін // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. (у трьох книгах). Книга друга.— К., 1994.— С. 347–365.
27. Дзюба І. Він хотів «жить, творити на своїй землі...» / Іван Дзюба // Драй-Хмара М. Вибране.— К.: Наук. думка, 1989.— С. 5–39.
28. Дятчук В. В., Пустовіт Л. О. Семантична структура і функціонування лексики української літературної мови / В. В. Дятчук, Л. О. Пустовіт.— К.: Наук. думка, 1983.— 156 с.
29. Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет / Борис Эйхенбаум.— М.: Сов. писатель, 1987.— 540 с.
30. Євшан М. Suprema Lex. Слово про культуру українського слова / Микола Євшан // Українська хата.— 1914.— № 3–4.— С. 236–275.
31. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов.— К.: «Феміна», 1995.— 688 с.
32. Затонский Д. Что такое модернизм / Дмитрий Затонский // Контекст-1974: Литературно-критические исследования.— М., 1975.— С. 148 – 164.

33. Зеров М. К. Наші літературознавці і полемісти / М. К. Зеров // Червоний шлях.— 1926.— № 4.— С. 165–182.
34. Зеров М. KAMENA / Микола Зеров.— К.: Час, 1990.— 76 с.
35. Зеров М. К. Українське письменство: Зб. праць з літературознавства та історії письменства / Микола Зеров.— К.: Основи, 2003.— 1301 с.
36. Зуева Н. Ю. Лексико-грамматические особенности неузуальных сочетаний слов / Н. Ю. Зуева // Образная культура текста: Сборник научных трудов.— Алма-Ата, 1987.— С. 20–32.
37. Иванов Вяч. Вс. Михайль Семенко: Украинская поэзия авангарда XX века / Вяч. Вс. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры.— М.: Языки русской культуры, 2000.— Т. 2.— С. 390–424.
38. Ільницький М. Література українського відродження (напрями та течії в українській літературі 20-х — початку 30-х років XX ст.) / М. Ільницький.— Львів, 1994.— 324 с.
39. Ільницький М. М. Краси свічадо / Микола Ільницький // Розсипані перли. Поети «Молодої Музи».— К. «Дніпро», 1991.— С. 5–17.
40. Ільницький О. Український футуризм 1914–1930 / Олег Ільницький.— Львів: Літопис, 2003.— 453 с.
41. Історія української літератури XX століття: У двох томах. / За ред. В. Дончика.— К.: Либідь, 1998.— Книга І.— 462 с.; Книга ІІ.— 468 с.
42. Калєтнік А. Неокласична неологія: лінгвістичний статус: Монографія / Антоніна Калєтнік.— Київ, 2008.— 304 с.
43. Клен Ю. Залізні сонети / Юрій Клен.— К., 1925.— 48 с.
44. Клен Ю. Спогади про неокласиків / Юрій Клен // Твори: У 5 т.— Торонто, Канада, 1960.— Т. 3.— С. 109–163.
45. Корсунська Б. Л. Михайль Семенко: Аналіз поетичної творчості / Б. Л. Корсунська // Рад. мовознавство.— 1968.— № 6.— С. 19–33.
46. Коряк В. Місто в українській поезії / Володимир Коряк // Шляхи мистецтва.— Число друге.— 1921.— С. 118–128.
47. Коряк В. Сьогочасна українська література / Володимир Коряк // Молодняк.— 1927.— № 3.— С. 70–92 с.
48. Коцюбинська М. Поет / Михайлина Коцюбинська // Василь Стус: Твори у чотирьох томах шести книгах.— Львів, 1994.— Том 1.— Книга перша.— С. 7–38.
49. Крижанівський С. Чи був у неокласиків літературний маніфест? / С. Крижанівський // Вітчизна.— 1988.— № 3.— С.163–168.
50. Крижанівський С. На магістралі віку / С. Крижанівський // Вітчизна.— 1967.— № 8.— С. 130–141.

51. Кудряшова М. В. Поетичний словник українських неокласиків: Дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01.— укр. мова / М. В. Кудряшова.— Харків, 2000.— 196 с.
52. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст. (проблеми естетики і поетики) / Юрій Кузнецов.— К.: Зодіак – Еко, 1995.— 303 с.
53. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933 / Юрій Лавріненко.— К.: «Смолоскип», 2002.— 983 с.
54. Лавріненко Ю. Лірика і ліричний епос Максима Рильського / Юрій Лавріненко // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У трьох книгах. Книга друга.— К., 1994.— С. 91–99.
55. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда / Жак Лакан.— М.: Гнозис, 1997.— 140 с.
56. Лейбниц Г. В. Сочинения: В 4 т. / Готфрид Вильгельм Лейбниц.— М.: Мысль, 1984.— Т. 3.— 456 с.
57. Лисиченко Л. Мовна картина світу та її рівні / Лідія Лисиченко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства: Нова серія.— Х., 1998.— С. 129–144.
58. Лисиченко Л. А., Скорбач Т. В. Мовний образ простору і психологія поета / Л. А. Лисиченко, Т. В. Скорбач.— Харків, 2001.— 160 с.
59. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка.— К.: ВЦ «Академія», 2006.— 752 с.
60. Лосев А. Ф.Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев.— М: Моск. ун-т, 1982.— 497 с.
61. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев.— М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990.— 270 с.
62. Малахов Н. Я. Модернизм: Критический очерк / Н. Я. Малахов.— М.: Изобразительное искусство, 1986.— 150 с.
63. Маленко О. Лінгвопоетика Всесвіту в українському художньому тексті: Еволюція смислів: Монографія / Олена Маленко.— Харків: ВГ «Основа», 2004.— 184 с.
64. Мацько Л. І. та ін. Стилістика української мови / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько.— К.: Вища школа, 2005.— 462 с.
65. Мережковский Д. С. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи / Д. С. Мережковский.— М.: Кн. палата, 1991.— 351 с.
66. Модернизм. Анализ и критика основных направлений: Сб статей /под ред В. В. Ванслова, М. Н. Соколова.— М.: «Искусство», 1982.— 312 с.
67. Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: Декодування Шевченкового вірша / А. К. Мойсієнко.— К., 2006.— 304 с.

68. Мойсієнко А. К. Мова як світ світів. Поетика слова і світу / Анатолій Мойсієнко // Світ мови: поетика текстових структур.— Київ – Дрогобич: Посвіт, 2009.— С. 7–25.
69. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / Марія Моклиця.— Луцьк: Волинський держуніверситет, 1998.— 293 с.
70. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща / В. Моренець.— К.: Основи, 2002.— 327 с.
71. Наєнко М. Художня література України: від міфів до модерної реальності / Михайло Наєнко.— К.: «Просвіта», 2008.— 1064 с.
72. Наливайко Д. С. Искусство, направления, течения, стили: Европа, XIX–XX в. / Д. С. Наливайко.— К.: «Мистецтво», 1985.— 365 с.
73. Неврлий М. Я. Художні напрямки й літературні угрупування в ранній українській пореволюційній літературі / М. Я. Неврлий.— Пряшів, 1968.— 124 с.
74. Неврлий М. Я. Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямах / М. Я. Неврлий.— К.: Вища школа, 1991.— 269 с.
75. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Фридрих Ницше.— М., 1990.— Т. 2.— 324 с.
76. Новиков А. О. Художній універсум Марка Кропивницького / А. О. Новиков.— Х., 2006.— 350 с.
77. Олійник О. Феномен символізму в системі українського модерну / О. Олійник // Слово і час.— 1998.— № 6.— С. 63—68.
78. Павличко Д. Микола Зеров — поет і перекладач // Микола Зеров: Твори в двох томах / Дмитро Павличко.— К., 1990.— Т. 1.— С.3–20.
79. Павличко С. Д. Теоретичний дискурс українського модернізму: Дис. ... докт. філол. наук: спец. 10.01.01.— укр. літ. / С. Д. Павличко.— К., 1995.— 399 с.
80. Плерома: часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії: Проект «Повернення деміургів».— Івано-Франківськ: «Лілея – НВ», 1998.— Випуск 3.— 286 с.
81. Потебня О. О. Естетика і поетика слова / О. О. Потебня.— К.: Мистецтво, 1985.— 302 с.
82. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня.— М.: Высшая школа, 1990.— 344 с.
83. Петров В. Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920–1945). Засади поетики / Віктор Петров // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття. Книга друга.— К.: «Аконіт», 2001.— С. 122–157.

84. Рильський М. Т. Зібрання творів: У 20 т. / Максим Рильський.— К., 1983.— Т. 1.— 536 с.
85. Рубчак Б. Пробний лет / Богдан Рубчак // Розсипані перли. Поети «Молодої Музи».— К.: «Дніпро», 1991.— С. 18–41.
86. Савченко Л. Г. Семантические изменения в украинской поэтической лексике советского периода: Дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.02 – укр. язык / Л. Г. Савченко.— Харьков, 1986.— 170 с.
87. Санд Жорж. Избранные сочинения / Жорж Санд.— М., 1950.— Т. 2.— 624 с.
88. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / Олена Селіванова.— Полтава: «Довкілля – К», 2006.— 716 с.
89. Сріблянський М. Етюди про футуризм / М. Сріблянський // Українська хата.— 1914.— № 6.— С. 449–465.
90. Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 10–30 рр. XX ст.: Монографія / Леся Ставицька.— К.: «Правда Ярославичів», 2000.— 156 с.
91. Степанов Ю. Протей: Очерки хаотической эволюции / Юрий Степанов.— М., 2004.— 264 с.
92. Стус В. Двоє слів читачеві / Василь Стус // Палімпсести: Вибране.— К.: Факт, 2003.— С. 35–36.
93. Субота Н. П. Особливості мовлення і звуковимови як шлях до оздоровлення / Н. П. Субота // Филологические заметки: Сб. научн. ст.— Харьков, 2009.— С. 133–138.
94. Сулима М. Роль і місце футуризму в українській літературі XX ст. / Микола Сулима // Наукові записки Києво-Могилянської академії.— К., 1998.— Т. 4.— С. 111–117 с.
95. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка: Статьи / Ю. Н. Тынянов.— М.: Сов. Писатель, 1965.— 301 с.
96. Ужченко В. Д. Історико-лінгвістичний аспект формування української фразеології: Дис. ... докт. філол. наук: спец. 10.02.01 – укр. мова / В. Д. Ужченко.— Луганськ, 1994.— 380 с.
97. ФЭС: Философский энциклопедический словарь.— М: Инфра-М, 2005.— 576 с.
98. Франко І. Я. Твори: В 20-ти т. / Іван Франко.— К., 1955.— Т. 16.— 498 с.
99. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 томах / Іван Франко.— Т. 29.— К., 1981.— 662 с.; Т. 35.— 1982.— 511 с.
100. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко.— СПб., 1994.— 488 с.
101. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект / Ю. Хабермас // Вопросы философии.— 1992.— № 4.— С. 38–50.

102. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер.— М.: Республика, 1993.— 447 с.
103. Ханзен-Лёве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Лёве.— С.-Петербург, 1999.— 506 с.
104. Ханзен-Леве А. Мифопоэтический символизм: Система поэтических мотивов. Космическая символика / А. Ханзен-Лёве.— Петербург, 2003.— 814 с.
105. Ханпира Э. Об окказиональном словообразовании / Э. Ханпира // Развитие словообразования современного русского языка.— М., 1966.— С. 152–156.
106. Хоткевич Г. Новини нашої штуки / Гнат Хоткевич // Літературно-науковий вісник.— 1900.— Т. 11.— Кн. 7.— С. 90–110.
107. Хлебников В. В. Творения / Велимир Хлебников.— М.: Сов писатель, 1987.— 736 с.
108. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Дмитро Чижевський // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття. Книга перша.— К.: «Аконіт», 2001.— С. 45–55.
109. Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете / Б. Б. Шалагінов.— К.: Вежа, 2002.— 152 с.
110. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941). Стан і статус / Юрій Шевельов.— К.: Сучасність, 1987.— 295 с.
111. Шевченко Л. І. Інтелектуальна еволюція української літературної мови: Теорія аналізу / Л. І. Шевченко.— К.: ВПЦ «Київський університет», 2001.— 478 с.
112. Шевченко Л. І. Микола Зеров. Тексти. Інтерпретація / Лариса Шевченко // Слово. Стиль. Норма: Збірник наукових праць.— К., 2002.— С. 62–66.
113. Шевченко Л. І. Освітленість ясним сузір'ям ліри (передмова) / Лариса Шевченко // Калєтнік А. Неокласична неологія: лінгвістичний статус.— К., 2008.— С. 3–6.
114. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології / Юрій Шерех.— Харків: Фоліо, 1998.— Т. 1.— 607 с.
115. Шумило Н. М. Гнат Хоткевич проти Сергія Єфремова (До історії відомої полеміки) / Н. М. Шумило // Рад. літературознавство.— 1988.— № 10.— С. 40–52.
116. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX — поч. XX ст. / Наталя Шумило.— К.: «Задруга», 2003.— 354 с.

117. Щерба Л. В. Опыт лингвистического толкования стихотворений / Л. В. Щерба // Советское языкознание.— Л., 1936.— Т. 2.— С. 175–186.
118. Яременко В. Панорама української літератури XX століття / Василь Яременко // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття. Книга перша.— К.: «Аконіт», 2001.— С. 15–45.
119. Ятченко В. Ф. Історія духовної культури українського етносу. Частина І. Давня українська культура / В. Ф. Ятченко.— К.: Міленіум, 2004.— 148 с.
120. Яцків М. Смерть бога. Нариси і новели / М. Яцків.— Львів: Новітня бібліотека, 1916.— 98 с.
121. Baudelaire Ch. Selected writings on Art and Artists.— Pengnin, 1972.— 400 p.
122. Paul De Men. Blindness and Insight.— Oxford University Press. 1977.— 242 p.
123. Tarnawsky M. Modernism in Ukrainian Prose.— Harvard Ukrainian Studies.— Vol. XV. n.3–4. Dec. 1991.— 304 p.

Художні джерела, використані в розділі

1. Антонич Б.-І. Велика гармонія (модерністична поезія XX століття) / Богдан-Ігор Антонич.— К.: «Веселка», 2003.— 350 с.
2. Вінграновський М. Вибрані твори / Микола Вінграновський.— К.: «Дніпро», 1986.— 463 с.
3. Вороний М. Твори / Микола Вороний.— К.: «Дніпро», 1989.— 687 с.
4. Герасим'юк В. // Знак нескінченності: Збірка поезій / Василь Герасим'юк.— К.: Факт, 2002.— С. 145–175.
5. Голобородько В. // Знак нескінченності: Збірка поезій / Василь Голобородько.— К.: Факт, 2002.— С. 119–144.
6. Драй-Хмара М. Вибране / Михайло Драй-Хмара.— К., 1989.
7. Драч І. Ф. Сонце і слово: Поезії / Іван Драч.— К.: «Дніпро», 1978.— 367 с.
8. Зеров М. Твори: В двох томах / Микола Зеров.— К., 1990.— Т. 1.— 502 с.
9. Калашник В. Бентежне надвечір'я / Володимир Калашник.— Харків: «Майдан», 2004.— 120 с.
10. Калашник В. С. Біла зоря / Володимир Калашник.— Харків: «Майдан», 2006.— 78 с.
11. Клен Ю. Твори: У 5 томах. / Юрій Клен.— Торонто, Канада, 1960.— Т. 3.— 364 с.

12. Костенко Л.: Навчальний посібник-хрестоматія / Ліна Костенко.— Кіровоград: Степова Еллада, 1999.— 320 с.
13. Калинець І. // Знак нескінченності: Збірка поезій / Ігор Калинець.— К.: Факт, 2002.— С. 35–66.
14. Мойсієнко А. Нові поезії / Анатолій Мойсієнко.— Париж-Львів-Цвікау, 2000.— 96 с.
15. Мойсієнко А. К. Спалені камені: Поезії / Анатолій Мойсієнко.— Вінниця: «Нова книга», 2003.— 96 с.
16. Олесь О. Твори в двох томах / Олександр Олесь.— К.: «Дніпро», 1990.— Т. 1.— 959 с.
17. Олійник Б. Поезії / Борис Олійник.— К.: «Дніпро», 1986.— 344 с.
18. Павличко Д. Сонети / Дмитро Павличко.— К.: «Молодь», 1978.— 368 с.
19. Покальчук Ю. Не наступайте на любов / Юрко Покальчук.— Харків: «Фоліо», 1998.— 282 с.
20. Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. / Максим Рильський.— К., 1983.— Т. 1.— 536 с.
21. Семенко М. Кобзар / Михайль Семенко.— К., 1925.— 611 с.
22. Стус В. Твори у чотирьох томах шести книгах / Василь Стус.— Львів: Вид. спілка «Просвіта», 1994.— Т. 1.— Книга перша.— 432 с.
23. Стус В. Палімпсест: Вибране / Василь Стус.— К.: Факт, 2003.— 432 с.
24. Тичина П. Зібрання творів. У 12 т. / Павло Тичина.— К.: «Дніпро», 1983.— Т. 1.— 620 с.
25. Филипович П. // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. Книга 2 / Павло Филипович.— К.: Аконіт, 2001.— С. 38–61.
26. Шкурупій Гео. Психетози: Вітрина третя / Ґео Шкурупій.— К., 1922.— 32 с.

РОЗДІЛ 5
СЛОВО І ТРАНСФОРМАЦІЯ ЦІННІСНИХ ОРДИНАТ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ПОСТМОДЕРНУ

5.1. Постмодернізм як естетичний феномен і дискурс

«Дискурс про постмодернізм» увів у площину філософсько-естетичного знання Ж. Ф. Ліотар (перша третина XX ст.), декларуючи ідею про стомленість культури та її потенційний занепад. Теорія Ліотара вкотре, після модерністичних рефлексій в естетичних пошуках сенсу буття, поставила під сумнів такі, здавалося б, міцні підвалини гуманістичного мистецтва, як настанова на розумну переробку світу людиною, царювання Порядку над Хаосом, пріоритет культурних традицій та цінностей, можливість універсальної мовної практики (універсального мистецького коду), непорушність архетипів [Плерома 1998: 94]. Замість цього узвичаєного ракурсу пропонувався новий аспект мистецького світобачення, детермінований ірраціональним, екзистенційним рівнем сприймання буття. Однак така модель духовної практики людства, націленого на пошук високих ідеалів, не була в часи Ліотара відкриттям, адже з часів існування людського суспільства та його духовно-культурних рефлексій завжди мало місце дуалістичне самовідчуття людського *Я* в контексті одвічних шукань істини та пізнання себе й світу.

Як мистецьке явище постмодернізм виник наприкінці 50-х рр. в американській літературі у формі так званої «нової поезії», що була відвертим виявом контркультури з її анархізмом, руйнацією міфів, жорсткою іронією. Ця мистецька візія стала наслідком повоєнної духовної кризи й розгубленості людини перед загрозою тотального знищення, яке могло стати реальним у часи Другої світової і подальшої «холодної» воєн. Особливої деструкції в «новій поезії» зазнала форма, а її руйнація компрометувала саму ідею форми і наголошувала на переосмисленні всіх художніх засобів. Експериментаторство знову (після його апогею доби модернізму) стає провідним в естетичних шуканнях нових шкіл і течій, які в постмодерному дискурсі тяжіють до злиття, синтезу, дифузій, утворюючи художньо-естетичний конгломерат. З огляду на це в західноєвропейській естетиці ставився наголос на кореляції та послідовних еволюційних зв'язках модернізму (зокрема авангардизму попередніх часів) і постмодернізму, а постмодерна естетика апріорі зумовлювалася існуванням модерних практик як їх подальша ревізія і трансформація. «Насправді,— зауважує Ф. Джеймсон,— коли ми робимо деякі початкові описи різних культурних артефактів, які можна схарактеризувати як постмодерністичні, то є велика спокуса шукати «родинну подібність» таких гетерогенних стилів та продуктів не в них

самих, а в певному спільному високомодерністичному імпульсі та естетиці» [Джеймсон 2002: 748]. Цю позицію підтримав М. Бредбері, так характеризуючи якості нової естетики: «злиття авангардизму, що продовжує традиції модернізму, з елементами масової культури або контркультури, тяжіння до пародії і самопародії» [Брэдбери 1981: 372].

Тож ідеться про народження принципово нового, порівняно з модерністським, етапу мистецького формотворення, що певним чином стало запереченням уже існуючого, традиційного, класичного (так само, як свого часу модернізм виступив естетичним запереченням реалістичних кодів у мистецтві). Однак, на думку І. Фізера, «авангардне, і постмодерністське заперечення попереднього мистецтва аж ніяк не означає їхню відірваність від того, що вони заперечують. /... / це радше свідоме «виведення за дужки» того, що в поданий час перешкоджає свідомості творити нові форми чи по-новому тлумачити те або інше» [Фізер 1998: 45]. Спорідненість же цих двох естетичних дискурсів учений убачає лише в широкому використанні в постмодерній творчості техніки і процедур модернізму, його авангардних практик. Натомість чітко виявляє різницю, яка полягає в реагуванні модерну і постмодерну на суспільство та його устої. Якщо авангард і сюрреалізм «атакували, епатували буржуазію своєю бравадою, блазнюванням, анархією, виступали проти суспільного status quo, то сучасний постмодернізм такою діяльністю не займається. Він просто байдужий до суспільства як цілісної і саморегулюючої системи. Він воліє її занепаду, хоч зумисне його не створює. Занепад чи розлад відбувається і без його втручання в суспільні процеси» [там само]. Постмодернізм виступає більше культурною та духовною пострефлексією на зовнішню і внутрішню дестабілізацію суспільства, що однак увиразнює, акцентує, загострює сформовані соціальною системою проблеми та змінює координати поруйнованих внаслідок цих катаклізмів ціннісних орієнтирів.

Особливою продуктивністю постмодерна творчість характеризується в кризових суспільно-історичних умовах, які детермінують політичне й духовне життя соціуму. Оптимально це положення відповідає стану, у якому опинилося суспільство впродовж усього XX століття, що, як зазначає Д. Дроздовський, «почалося, пройшло і завершилося під знаком кризи свідомості» [Дроздовський 2006: 10]. Аналізуючи різні погляди на генезу цієї кризи, дослідник виокремлює дві її основні моделі, представлені європейськими філософами Освальдом Шпенглером й Едмундом Гуссерлем. Так, Шпенглер, коментує Д. Дроздовський, у книзі «Присмерк Європи» [Шпенглер 1999] пояснює кризу тим, що «європейська культура, як і будь-яка інша, досягла періоду, коли вичерпується її творча сила і починається природне вмирання культури, адже культура — це живий індивідуальний організм історії»

[Дроздовський 2006: 10]. Шпенглер у своїй теорії не залишає шансів культурі бути передбаченою в перспективах й еволюційних формах. Коментуючи концепцію Гуссерля, презентовану в праці «Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія», Дроздовський убачає її більш продуктивною, оскільки, за цією теорією, криза свідомості зумовлена кризою науки, раціонального мислення. Адже мислення «втратило зв'язок із реальним світом, із життєвим світом людини і прагнуло сконструювати ідею *світу взагалі*», а наука перетворилася на звичайну техніку моделювання. Заснована на такій науці культура не спроможна визначити раціональну спрямованість буття сучасної людини, яка постійно перебуває в стані поривів і розчарувань [Дроздовський 2006: 11]. Ця версія більш оптимістична, тому що дає перспективу культурі знайти нові, раціональні форми свого існування і вийти із кризи. Такою раціональною (вочевидь перехідною) формою світоглядно-естетичного перекодування культури й став постмодернізм.

Останні десятиліття XX ст. позначилися зміною просторової локалізації постмодерну: із Західної Європи та Америки постмодерні мистецькі рефлексії транспортувалися в країни Східної Європи, де на сьогодні фактично найбільші кризові ситуації щодо соціальної нестабільності людини та втратою нею буттєвих пріоритетів, її розгубленості перед реальною дійсністю, загостреною раціональністю, не властивою в цілому менталітету східного європейця (на відміну від західноєвропейської ментальності).

Основним, що рухає постмодерні рефлексії, є заперечення усталених догм, канонів, міфів як чинників певного світовпорядкування. Сумніви в істинності цих канонів провокують хаос й острах у свідомості людини, змінюючи систему її духовних та моральних цінностей, що відповідним чином екстраполюється і в площини естетичного освоєння дійсності. Йдеться насамперед про зміну культурної самосвідомості, що відбулося в розвинутих європейських країнах після Другої світової війни. «Постмодерністська свідомість,— зазначає Т. Денисова,— постає антидогматичною і плюралістичною. Її головним внутрішнім генератором, джерелом руху є сумнів. Не віддаючи переваги окремим обраним або традиційно домінуючим моделям, вона (свідомість) готова черпати з усього, що напрацьоване людством. При цьому іронічність погляду забезпечує об'єктивність оцінок» [Денисова 1996: 26]. Ця «об'єктивність» насправді є відбиттям свідомості тих суспільних кіл, які загострено реагували на попередньо сформовані пріорітети, а їхнє іронічне оцінювання, тобто формування інших аксіологічних домінант, убачається актуальним і злободенним, оскільки відповідає часові, і тому претендує бути об'єктивним на противагу неактуальному, такому, що зазнало суспільної й часової обструкції.

Власне, загострюється духовна криза як момент зламу в усвідомленні людиною себе, сенсу свого буття і сутності світобудови. Початок цієї кризи у філософії та мистецтві людство гостро відчуло ще в кінці XIX ст., коли «у світ увійшли розчарування в прогресі, кризова свідомість, котра повстає проти гармонізуючого філософського системотворення та його рушійної сили — раціо» [Самосознание 1991: 11]. Саме тоді виникає модернізм як спроба людини гармонізувати світ мистецтвом, оновленою культурою, духовністю, вкотре доводячи посутню вагу Homo Sapiens у творенні того світу, який він обживає (тому, зрештою, й декларується прогресивність, перспективність і перманентність модерну). Натомість постмодерн з його нищівною іронією над усім культурним і духовним здобутком людства доводить мізерність людини в умовах системного структурування суспільства, зокрема тоталітарного. З огляду на це філософія починає тлумачити постмодернізм як усвідомлення вичерпаності звичного погляду на буття, що традиційно (у межах гуманістичного світогляду) розглядалося як динамічна, позитивно еволюціонуюча маніфестація первісних, непорушних категорій. Крізь призму постмодерної свідомості світ постає як театр абсурду, хаос, деструкція. Однак постмодерна деструкція, на думку Ж. Дерріда, є більше деконструкцією попереднього досвіду, зорема культурного, яка «передбачає вихід за межі однієї культури», «спілкування між культурами» [Деррида 1990: 22; 26], тобто постмодерн протистоїть ізоморфному моделюванню світу в площинах культурної парадигми, вивищуючи «радикальний плюралізм як формулу свободи» [Корнієнко 2000: 83]. Вивільнення від старих кодів, розхитування канонів, іронічне переосмислення цінностей (гуманістичність, духовність, упорядкованість), виклик статичності — ці постмодерні порухи актуалізують іншу культурну парадигму, формують іншу, не обтяжену набутими суспільними й культурними стандартами мистецьку свідомість, яка прагне максимальної творчої самоактуалізації. Постмодерна творчість у її нестримуваних фантазіях, уявах, асоціаціях, еклектичних образах стає відкриттям нових форм і смислів, що спричиняється до подальшого руху культури, її внутрішньої й зовнішньої еволюції як динамічного, рухливого, діалектично детермінованого засобу раціонально-художнього осмислення дійсності.

5.2. Національна парадигма постмодерної мовотворчості: естетичні витоки й аксіологічні домінанти

Історики культури, сперечаючись про постмодернізм, так чи інакше проводять певні паралелі між постмодерними рефлексіями кінця XX-го і модерним мистецтвом кінця XIX — початку XX століть. Деякі вважають постмодернізм «до-говорюванням» модернізму, інші

протиставляють постмодерн і модерн як опозиційні естетичні явища: якщо модернізм у площині національного мистецтва слова трактується дослідниками як певний «злет», то постмодернізм навпаки, зазначає Д. Затонський, убачається деяким «відкатом», наслідком духовного зламу суспільства, коли не його руйнації [Затонский 2000: 240].

В українському культурному просторі модернізм і постмодернізм знаходяться дещо в інших часових та еволюційних зв'язках, ніж, скажімо, у європейській чи американській естетиці. Так, і європейська, і американська естетична ідеологія були свого часу «саме реакцією на розвиток «високого» модернізму в контексті європейських літератур і продовженням поп-арту й авангарду в північноамериканських літературах» [Гундорова 2005: 38]. Проблема ж естетичної спадковості в українській версії постмодерного дискурсу акцентує два напрямки: генетичну векторність *модернізм — постмодернізм* і причиново-наслідкову векторність *соцреалізм — постмодернізм*. Така рекогносцировка зумовлена специфікою становлення й розвитку української літератури як мистецтва, що виробило власні філософські, світоглядні та естетичні орієнтири, позначені особливостями національного суспільно-історичного та культурного життя.

Свого часу український модернізм став художньою реакцією на втому літератури від суспільно-громадських цінностей та мотивів, декларованих реалізмом (або натуралізмом), пропагуючи натомість естетично вагоме або взагалі нове поетичне слово. Особливості суспільного й культурного стану України в XX ст. призвели до формування в національному літературному дискурсі відповідної естетики художнього слова, що спиралася на народнопоетичну й класичну традицію й суголосні часові тенденції. Українська поетична мова набула певної канонізації, виробивши естетично марковані образні стереотипи і кліше, однак поступово втрачаючи емоційно-експресивні та енергетичні ресурси. Постмодернізм як наступний художній етап відреагував на втому культури від естетики заглибленням в антиестетику, натуралізм, максимально наближену до реалістичності наративність, що втілилося у формуванні іншої художності.

У літературознавстві існує розуміння літератури як засобу, що долає час. Українська література, на думку Ніли Зборовської, націлена не на подолання часу,— вона є спробою боротися з тим суспільним негативом, що придушує людину в людині (Шевченко намагався словом боротися з кріпацтвом; Стус — із тоталітарним режимом). Ця теза була декларована дослідницею в доповіді «Завершення епохи, або Літературна ситуація кінця 80 — поч. 90 рр.» (1996) і наголошувала насамперед на відмінності українського літературного досвіду від інших національних практик. Найбільшої актуалізації зазнало продукування

в українському художньому контексті націєтворчих цінностей, спрямованих на формування національно свідомої особистості, яка існує в імперському суспільстві (таке завдання поставили перед собою ще поети-романтики). З огляду на це кожна естетична доба відзначилася в історії вітчизняної літературної практики черговою спробою продукувати національні цінності: у романтизмі «людина розростається до національної і «метафізичної всезагальності», а в реалізмі вона повертається на землю, включаючись у реальні суспільні зв'язки» [Зборовська 2006: 327], тобто обидві основоположні системи створюють потужну матрицю для розвитку національного художнього контексту, у яку закладаються відповідні цінності буття.

Український модернізм, незважаючи на маніфестацію чистого мистецтва та індивідуалізму, також транслює національну ідею, апелюючи до широкого спектру традиційних, етнокодованих мовно-виражальних засобів, наповнених відповідно до модерних естетичних канонів новим смислом. Символізм, неокласика і навіть футуризм як провідні течії українського модерну інтенційно закладають націєтворчі ідеї в поетичному контексті, формуючи модерністську концептуальну й художньо-мовну картини світу українців.

Досліджуючи специфіку розвитку української літературної практики, Т. Гундорова зазначає, що впродовж усього XIX століття український літпроцес «був спрямований передусім на збереження єдиного народницького канону, формою вираження якого стає загальнонародна література, що є реалізацією просвітницької моделі популярної культури» [Гундорова 1997: 32–33]. Теоретичні концепції високого модернізму (кінець XIX — поч. XX ст.) в українській літературі, на думку науковців, були реалізовані імпліцитно, і знов-таки, у боротьбі з народницьким каноном [Гундорова, Павличко, Зборовська, Поліщук]. І ці латентні (порівняно з європейськими) модерні форми були остаточно знівельовані в добу соцреалізму, який «фактично перейняв народницьку концепцію популярної літератури й водночас, ідеологізуючи та функціоналізуючи таку літературу, надав їй статусу масової культури» [Гундорова 2004: 54]. Все це загальмувало модерністські та авангардистські процеси в українській літературі XX століття [Гундорова 2005: 39], що дає підстави говорити про нівеляцію генетичного зв'язку між українським модернізмом початку XX століття і постмодерном кінця XX століття.

Д. Наливайко, аналізуючи літературні тенденції в Україні 90-х років XX століття та встановлюючи кореляції між модернізмом та постмодернізмом, констатує, що останній не витворює спільного континууму з тим, що йому передує, а виходить з інших епістемологічних та естетичних засад і формує іншу загальну парадигму літератури —

парадигму, яка «характеризується позбавленістю центру, перевагою структурного принципу сурядності над підрядністю, сутнісною стороною, відсутністю внутрішньої динаміки, що витворює розвиток» [Наливайко 1997: 48]. Врешті така візія еволюційних засад українського постмодернізму цілком органічна для Д. Наливайка, який, погоджуючись із думками С. Павличко, говорить про несформованість свого часу українського модернізму в завершену художню систему. Модернізм в українській літературній практиці закінчився в середині 30-х років (маємо на увазі нееміграційний контекст), після чого впродовж тривалого часу утвердився соцреалізм, який, на думку літературознавців, і став у подальшому вдячним підгрунтям для деструктивних практик постмодернізму. Тому є певна близькість складників соцреалізму і постмодерну на рівні виражальних засобів та формальних орієнтацій обох естетичних програм (хоча генезою соцреалізму все ж таки вважають ідеологічні, а не естетичні спонукання) [Агеєва 1999: 4–5].

Врешті, національний постмодерн виник як заперечення тієї ціннісної парадигми (класове, ідеологічне превалює над загальнолюдським), що була сформована і втілена в текстах соцреалістичного дискурсу. Через це простір постмодерного контексту в українській літературі цілком адекватно й послідовно реалізує ідею нівеляції традиційного в межах попередньої естетики світосприймання і, відповідно, світовідбиття, і є логічним послідовником саме тих модерних (зокрема, авангардних) векторів, що розвинулися як мистецько-духовна криза на фінішному етапі соцреалізму з його імперативом наративності, пріоритетом змісту та універсальністю мовних практик [Плерома 1998: 94], пріоритетом колективного, а не індивідуального; ідеологічною заангажованістю, схематизмом, а не осягненням складності світу; орієнтацією на суспільні та державні, а не особистісні цінності [Агеєва 1999: 4–5]. Щодо реалізації національних домінант, то соцреалістична література, як констатують аналітики, будучи епічною та патетичною, маніфестувала насамперед колективістську, суспільну ідеологію, що апріорі націлена на ліквідацію індивідуального та національного его. Та й сам митець «творив у ситуації псевдоромантичної імітації, яка виключала індивідуальний психологічний пошук, а з ним і національну метафізику» [Зборовська 2006: 327].

Однак, говорячи про соцреалістичну векторність українського мистецтва слова 30-70-х років XX ст., дослідники все ж констатують неоднорідність естетичної реалізації тогочасних літературних проектів українського письменництва. Так, творчість М. Рильського, М. Бажана, О. Довженка, В. Земляка, Григора Тютюнника, Л. Костенко, В. Стуса та ін. розглядається як мистецьке явище, що вийшло за межі ідеологічного канону, наближаючись до трансляції універсальних

мистецьких цінностей, таких, як людина в її екзистенційному вимірі, природа, краса, почуття. Національне єго цих письменників було настільки потужним і незаангажованим, що дисонувало з ідеологічними канонами соцреалізму щодо формування колективної (отже позбавленої національної ідентифікації) свідомості. Тож сприймати літературу навіть у межах конкретного національного часопростору як цілком однорідне явище не маємо підстав так само, як, скажімо, розглядати людину лише з позицій її соціального (а не особистісного, психологічного, емоційно-чуттєвого) існування. Фрагменти модерного світосприймання — налаштованість на всебічне осягнення світу в усіх його суперечностях, виокремлення людського *Я* — прозоро прочитуються в текстах багатьох українських поетів XX ст., які знаходили певний компроміс між системою та власними внутрішніми інтенціями. І все ж у глобальному вияві соцреалізм опозиціонував тим світоглядним канонам, які формували індивідуальний, у тому числі й національний, код людини.

Український постмодерн, на переконання Д. Наливайка, також не продукує національного коду, не говорячи вже про націєтворчий. Натомість Б. Рубчак, говорячи про складність, неоднозначність і розмитість постмодернізму як естетичного явища в цілому, наголошує на його національних ознаках та рисах, зокрема на внутрішніх виявах і зовнішніх проявах українськості в текстах, імпрезах, перформенсах вітчизняного постмодерного дискурсу. І всі елементи гротеску, карнавальність, іронія спрямовуються у творах українського постмодерну на «цілком специфічні явища в українській культурі та політиці» [Рубчак 1997: 12].

Очевидним є те, що різноаспектні погляди на природу національного постмодернізму детерміновані тими філософськими, естетичними та ідеологічними засадами, на які спираються автори цих концепцій, оскільки постмодерн (як ніякий інший культурний феномен) є актом не лише естетичної рецепції дійсності, а насамперед реагуванням на певні політичні, суспільні та світоглядні фактори. Тому саме постмодернізм виявив свою національну специфіку в його мистецькій репрезентації відповідно до тих умов, у яких він був сформований. Через це слушною видається все ж думка Б. Рубчака щодо виголошення національного цензу постмодернізму, зокрема українського. У будь-якому випадку, український постмодерний дискурс представляє оригінальну площину авангардного світобачення, специфічно відбитого в авторських текстах. Він якісно інший порівняно із традиційними текстами реалістичного дискурсу, не звичний для стереотипного читацького сприймання. Однак попри всю його рецептивну (світоглядну, естетичну, вербальну) неоднозначність, він існує як мистецьке

явище, що репрезентує нестандартний, іронічний, креативний зріз людської свідомості, мислення, словесної творчості. Не можна заперечувати художніх новацій цих текстів, адже вони представляють цілком оригінальні форми естетичних шукань, частина яких, позначена ціннісними вимірами, органічно ввійде у фонд національної літературної практики.

Модерністським фундаментом вітчизняного постмодерну з огляду на його суголосність часові (80–90 рр. XX ст.) можна вважати український андеграунд 80-х років, який став реакцією на культурний шок, зумовлений надто швидкими темпами інформаційної відкритості в Україні. З естетичного погляду тогочасний андеграунд продовжив й активно продукує авангардистські тенденції 20–30-х років XX ст., реанімувавши для сучасного читача тексти й естетичні настанови футуриста Михайля Семенка, формаліста Майка Йогансена, модерніста Віктора Домонтовича. Відповідно до хронології суспільно-політичних змін, що відбувалися протягом 80–90-х років XX ст. в Україні (доба перебудови та отримання державності), в українській культурі виразно означилися два періоди постмодерного мистецтва, зокрема поетичного: період 80-х років – неоавангард і період 90-х років — постмодерн. При цьому в українській літературі неоавангард інтенційно збігається із постмодерном, що становить одну із особливостей національної постмодерної практики на відміну від інших європейських, де андеграунд (неоавангард) підготував ґрунт для власне постмодерну (Гундорова 2005: 39–40].

Представники неоавангарду 80-х дістали назву «вісімдесятники», що свідчить про визнання їх самодостатнім літературним поколінням. Літературним поколінням прийнято вважати групу письменників, що характеризується наявністю «покоління̈вого переживання», тобто «спільної самосвідомості, програмною опозицією нового світогляду, декларуванням своєї мети, створенням культурної перспективи» [Демська-Будзуляк 2002: 157–162]. У цю семантику була закладена не лише часова відповідність, а й насамперед наявність «власної філософії мистецтва, індивідуального стилю та художньої естетики» [там само: 160]. В. Єшкілєв визначає вісімдесятників як умовну назву літературної генерації, «яка в другій половині 80-х років створила першу в історії повоєнної української літератури опозицію традиційному реалістичному дискурсові не у вигляді опору окремих особистостей, а в якості феномену нового літературного покоління» [Плерома 1998: 39]. До найбільш помітних поетів-вісімдесятників належать Ю. Андрухович, О. Ірванець, В. Неборак (літгурт «Бу-БА-Бу»), Н. Білоцерківець, В. Герасим'юк, О. Забужко, І. Малкович, В. Медвідь, П. Мідянка, К. Москалець, І. Римарук, М. Рябчук та ін.

Те, що українська література пострадянської епохи розпочалася саме з поезії, цілком природно й знаково для нашого культурного простору, адже, зазначає Р. Харчук, «традиційно в українській літературі поезія домінує над прозою, тобто емоція превалює над тривалим інтелектуальним зусиллям», крім того, «поезія мобільніша від прози — вона швидше реагує на зміни» [Харчук 1998: 8]. В українському суспільному просторі ці зміни стосувалися насамперед переорієнтацій політичної, ідеологічної, світоглядної, культурної, інформаційної парадигм, що, зрештою, й зумовило якісно новий формат поетичного мовомислення. Концептуальними завданнями поети-вісімдесятники визначили для себе відстоювання прав і свобод особистості, зокрема свободи слова як однієї із найбільших суспільних та особистісних цінностей.

Ця аксіологічна векторність знайшла втілення у творенні нової дискурсивної практики, яка актуалізувала текст як екзистенцію; якщо ж враховувати (за теорією інформації), що наше існування є певним інформаційним потоком, то автор тексту «здійснює первинне зчитування цієї інформації, задаючи певну мовну практику й спосіб мислення, а аудиторія (читачі) — вторинне, засвоюючи цю мовну практику й спосіб мислення, або, навпаки, відкидаючи їх. Внаслідок такої мовної, інтелектуальної й естетичної інтеракції між автором і читачем відбувається літературний рух-зміна» [Харчук 1998: 11]. Тобто, зміни суспільні так чи інакше знаходять втілення в змінах літературних, отже, естетичних і мовних. Виборювання свободи художнього слова корелювало в поетів-вісімдесятників із актуалізацією його різнорівневої інформативної й емотивної спроможності, зумовленої генетикою мовного знака як коду, здатного ретранслювати інформацію про суспільно-історичний, культурний і духовний досвід окремого етносу й людства взагалі.

Вагомими щодо розуміння мовно-естетичних домінант та їх еволюційної динаміки видаються рефлексії вісімдесятника В. Неборака: «Кожне літературне покоління має у своєму розпорядженні класику як статичний стан мови і теперішню всепроникну відмінну і мінливу мовну стихію з усіма стилістичними рівнями (і з їх відсутністю), сленгом, суржиком і т. д. і т. п. — як динамічний її стан. Завдання кожного літературного покоління – відчути ці стани і примирити їх. Якщо це вдається — з'являється нова класика. Якщо ж ні — покоління стає або епігонським, або ж експериментальним. Іншими словами — завдання формування літературної мови завжди залишається актуальним, у кожному разі, для поезії» [Неборак 1995: 216]

Формально-змістова та культурно-мистецька парадигма поетів-вісімдесятників реалізувалася у виборі ціннісних орієнтирів як опорних сигналів дискурсу. Такими орієнтирами стали гра, свобода, карнавальність, професіоналізм, цитація, інтертекстуальність, символічність,

опозиційність, європейська естетика [Плерома 1998: 91]. Полемічної ваги для вісімдесятників набули питання щодо суспільної ролі поета як творця і пророка та проблема незаангажованого мистецтва. Вісімдесятники категорично відмовляються від образу поета-пророка, вважаючи, що епоха цих жертовників в Україні закінчилася, а останнім із них був Василь Стус [Гнатюк 1999: 2]. Пафос попереднього мистецького мислення перетворюється на іронію, що розповсюджується на всі раніше сформовані цінності (національні символи, герої, традиції вбачаються міфами, а подекуди й абсурдом), і в іронії нівелюється вартість цих цінностей для покоління 80-х. Однак така нівеляція не є запереченням найбільшої національної цінності — самої України — для патріотично налаштованих українців:

Цю схему, що нав'язують мені,
Я не люблю. За що її любити?
За чорне листя і червоні квіти?
За марну кров, пролиту, мов у сні?

По схемі — схизма. Стигма — на порі.
Вже козаки — розкаяні, бо грішні,—
В монастирі. Довкола квітнуть вишні,
Гудуть хрущі, ідуть плугатарі.

Сім'я вечеря, дівка подає.
Її кохані вбиті або п'яні.
О так, ще є ченці... А хто не є —
Розтанули в московському тумані.
.....
Яка багата і безцільна тризна!
Яка безцінна й неповторна річ!
Коштовна вишивка, повішена на піч!
Мов каліграма... Як моя Вітчизна.

(Білоцерківець 1999: 22)[8]

Характерний для постмодерної стилістики контекст колажує в одному художьому просторі алюзії зі знакових українських текстів, представлені відповідними вербальними моделями: *квітнуть вишні; гудуть хрущі; ідуть плугатарі; сім'я вечеря,* за якими постає стереотипний образ України в її традиційному побутовому сприйманні (звичайні естетичні й життєві цінності). Однак цю класичну рецепцію руйнують інші словесні моделі, що дисонують із загальноприйнятою схемою за рахунок оказіональної атрибуції усталених денотатів (зі зміненою

[8] Тут і надалі в Розділі 5 ілюстративний матеріал подаємо за джерелами, уміщеними після списку літератури до розділу.

емотивно-оцінною конотованістю): *козаки розкаяні... грішні; кохані вбиті... п'яні; безцільна тризна*, що одразу нейтралізує загальний пафос твору й підсилює іронію. Втім, пафосним залишається, більше того, актуалізується в системі ціннісних домінант образ самої України як найбільшої і найреальнішої цінності. Тож маніфестуючи ревізію національних буттєвих і культурних канонів, постмодерністи виголошують пріоритети українського раціонального начала, що протистоїть усталеним емоційним, образним кліше, тим формам, за якими немає реального синхронного змісту.

У постмодерністському дискурсі 80-х відбувається «абсолютне переоцінення не лише літературної класики, але і її функцій. Віднині класика не є абсолютом, а новаторство не обумовлене запереченням класичної традиції, як це було властиво модернізмові й авангардові. У постмодерну епоху класика взагалі перестає існувати, її підмінюють відносні канони та мода» [Гундорова 2005: 43]. Класична література з її духовним виміром втрачає свою актуальність, поступаючись масовій культурі; мовний формат класичних текстів як визнана суспільством естетична цінність зазнає руйнації: «Що ми маємо у плані зафіксованості слова в нашій теперішній українській поезії? За невеликим винятком — бідність. Одноманітність і поверховість силаботоніки. Закам'янілість строфіки... Самоповторення. Дивовижні табу на рівні лексики» [Неборак 1995: 217]. Як вияв протесту проти втраченої мовної експресивності тексту вербальним каноном постмодерну стають динамічні, живі мовленнєві форми — стьоб, суржик, просторіччя, ненормативна лексика.

Однак у переорганізації культурної свідомості національного реципієнта важливо було залишити відчуття первинності класичного, яке врешті й уможливило постмодерні рефлексії. Ця первинність у постмодерні акцентується раціонально, без усяких удавань, на рівні усвідомлення створених класикою художньо-естетичних канонів (образні формули І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки та ін.), які в процесі вживлення в чужий контекст набувають іншого смислового навантаження та емотивно-оцінної рецепції (див. процитований та прокоментований вище вірш Н. Білоцерківець, у якому смислова інтенціональність детермінована знаковими вербальними кодами з поетичного доробку Т. Шевченка та Д. Павличка, однак змінюється емотивно-оцінна конотованість цих кодів: лірична, пафосна, схвальна стає іронічною, подекуди гротескною, несхвальною). При цьому іронія й аксіологічне переосмислення спрямовані не на класичні образні моделі, а на реалії, які стоять за ними, тобто йдеться про зміну ціннісної парадигми не естетичного рівня, а насамперед світоглядного. Наприклад, В. Неборак створює свої стилізації

(у постмодерному тезаурусі стилізація — пастиш) на основі текстів Т. Шевченка, з яких він бере найбільш відомі словесні формули, зберігає ритміку, інтонаційний та риторичний малюнок Шевченкових віршів, однак, як зазначає Т. Гундорова, не бореться з Кобзарем, не протистоїть йому в маніфестації пріоритетів, а говорить з ним в унісон про своє власне [Гундорова 2005: 52]:

Що далі? Кожному — своє.
Хто вгору дивиться, хто вниз,
Хто камінь б'є, хто пиво п'є,
У кайф комусь іде стриптиз —
Мені однаково, мені
Однаково, минають дні,
Минають ночі, я на дні...
— Та не однаково мені!!!

(Неборак 1995: 298)

Взагалі Шевченко та його літературна творчість стають продуктивним джерелом постмодерних текстових та смислових інтерпретацій: писати про Шевченка і з Шевченка — «це якесь колосальне енергетичне підживлення»,— говорить Оксана Забужко [Забужко 2003: 27]; а саме шевченківське культурне й художнє мислення, що презентувало різновекторну поліфонічну модель, сформовану естетикою романтизму (романтично-гротескова образність, міфопоетична символіка, богемна карнавальність), зазнає в постмодерному контексті інтенціонального відновлення. Найбільшої ж ревізії отримала народницька модель Шевченкового образотворення, визнана попереднім літературознавством як пріоритетна у творчому дискурсі поета і тому канонізована.

Свого часу концепцію народності української літератури сформулював П. Куліш; він акцентував вектор масовості, егалітарності української літератури (натомість елітарність мистецтва вважалася надбанням і маркером імперської, аристократичної культури): «сила народного духу не в їхніх (мистецьких — *О. М.*) учених і естетичних колах, а саме в цій масі, з якої кожна окремо взята особа однаково незначна, але в цілості з багатьма собі подібними зберігає закони літературного смаку і народного смислу для найбільш розвинених і самостійних представників нашої народності» [Куліш 1989: 518]. Постмодерністи у своїх пародіях і гротесках руйнують саме таке усвідомлення (масове, отже низьке) української літератури, яка потенційно має потужні художньо-естетичні та вербальні ресурси для творення високого, елітарного контексту. Звідси й смілива гра з класиками (апологетами народництва) і творення нової літератури, яка також претендує на масовість,

однак на інших естетичних та світоглядних засадах. Масовість літератури в цьому випадку свідомо ідентифікується не лише з популярністю в широких читацьких колах (на що немає сенсу розраховувати в час новітніх інформаційних технологій і прогресуючої нечитабельності), а й із доступністю самих авторів широкому загалу публіки, синхронною актуальністю тематики, молодіжністю, дотепністю, чудернацтвом, сексуальністю, гламурністю, бізнесовістю. Свого часу ці характеристики масового мистецтва — поп-арту — визначив Ричард Гамілтон на виставці сучасного мистецтва «Це є Завтра» в Лондоні 1956 року [Tomas Crow 1996: 45]. Масовість, отже доступність, дотепність, сексуальність стали маркерами українських неоавангардних літературних акцій, які насамперед актуалізували сміхову компоненту, гру, карнавальність.

Руйнуючи аксіологічний ценз культурних архетипів попередньої української культури, постмодерністи прагнуть відмовитися від наявних моделей національно-культурного самоусвідомлення: і народницької, і модерністської, які характеризуються відчуттям присутності, отже переживанням тих цінностей, що декларуються текстом. Натомість пропонується інша модель — графіка одночасності, яка створюється колажуванням різних знаків і кодів, тобто текстів, сюжетів, імен, і може утворювати «архів», «бібліотеку», «музей», «антологію», «список» [Гундорова 2005: 47]. У цьому «музеї» синхронно співіснують коди старої культури (персони титульних поетів і письменників, знятих із п'єдесталів, фрагменти їхніх текстів) і знаки нової епохи, втілені в іронічних наративних формах, руйнації національних міфів, переосмисленні звичних цінностей.

З огляду на це організована й мовна картина поетичного контексту вісімдесятників, із характерним лексичним простором, тропеїстичним, зокрема метафоричним моделюванням, символікою, ономастиконом. Власне, вісімдесятники сформували нову для традиційної української поетики словесно-образну парадигму, яка спирається насамперед на розуміння мови як природного філологічного матеріалу для відтворення природних форм життя — різноманітних, суперечливих, організованих і стихійних [Неборак 1995: 216]. Інтенціонально це тяжіє до пошуку органічних, штучно не стримуваних форм творення національної культури, яка має всі підстави бути оригінальною, вирізняючись із-поміж інших культурних практик специфікою організації формально-змістових площин, що спирається передусім на традицію та послідовну її еволюцію в межах національного світоглядного й естетичного досвіду.

Логічним продовженням неоавангардистських рефлексій вісімдесятників стала творчість поетів-дев'яностників, до яких належать І. Андрусяк, Ю. Бедрик, А. Бондар, Л. Демська, А. Дністровий,

С. Жадан, Р. Мельників, Г. Петросаняк, Т. Прохасько та ін. Представники цього літературного покоління мають власні світоглядні й естетичні орієнтири, вони апелюють до інтеграції, інтуїтивізму, конформізму, футуризму (як національному модерністському пріоритету), до американської естетики [Плерома 1998: 82]. Герої постмодерних текстів 90-х років, які, власне, актуалізують еґо самих поетів (авторів), не прагнуть побороти світ чи протиставити себе світові, оволодіти іншою територією чи колонізувати її, вони лише прагнуть показати різницю між собою та «іншим»; цей конформізм може бути іронічним, маніпулятивним, навіть демонічним, однак не пасивним:

ми не маски ми стигми тих масок що вже відійшли
ми не стіни ми стогін імен що об стіни розлущені
ідемо до людей у вінках недоспілих олив
у простертих долонях несемо гріхи як окрушини

ми останні пророки в країні вчорашніх богів
ми останні предтечі Великого Царства Диявола
ми зчиняємо галас і це називається гімн
ми сякаємось в руку і це називається правила.

(Андрусяк 1998: 226)

Взагалі, зазначає Т. Гундорова, в українському постмодерному форматі «зустріч з *іншим* виявилася досить травматичною подією» [Гундорова 2005: 57], оскільки загальна свідомість нації не була готова сприйняти *іншого* як героя, тим паче героя бездомного, безбатченка, вічного безпритульного, який «неприкаяний, чужий на святі європейського добробуту блукає вокзалами, поїздами, нічліжками, зустрічається з такими, як сам, маргіналами, художниками й артистами» [там само: 58]: *Це майже потреба — приречену землю топтати* (Андрусяк 2004: 30).

Через те наскрізними мовними кодами в поезії дев'яностників стали слова, у семантичній структурі яких експліцитно чи імпліцитно актуалізовані семи темпоральності: *простір, земля, дорога, всесвіт, космос, Євразія, Європа, небо, степ, острів, країна, місто, перехрестя, площі, вулиці: Мандруючи* ***землею*** *з краю в край, Серед* ***пустель*** *надибаєш оази* (Гаврилів 1998: 236); *Це* ***місто*** *— Господи — в траві по лікоть* (Андрусяк 2004: 14); *На* ***перехрестях дороги*** *додому / Лежали таємні закохані* ***площі*** (Мельників 1996: 7); ***Космос*** *впав за дверима і наче мене не було / Залишаєм* ***країну*** *з останніми валками галлів* (Мельників 2000: 16); *Я прямую німим лабіринтом* ***степів*** (Жадан 1995: 19); *Переступати власний поріг, гаяти день на* ***майданах провінцій*** (Жадан 1998: 50); *Як ми втікали з порожніх* ***станцій****! Хто би ще знав, крім наших підошов, / Про нескінченні гумові танці / На дочерна розжарених* ***площах*** (Петров 2000:

18). Просторові реалії утворюють у постмодерному хронотопі одну парадигму — звичний локус екзистенції героя, для якого Всесвіт і степ рецепіюються однорівнево, тотожно, а поняття відстані вимірюється не фізичними категоріями (простором і часом), а метафізикою почуттів, відчуттів, емоцій: ***Відстань*** *вимірює не / Стрілка, що на циферблаті... / Може, твої* ***слова****, / ... / Може, пошерхлі* ***вуста****. / Може, глибокі* ***зітхання*** (Гаврилів 1998: 236).

Поети-дев'яностники акцентують внутрішнє, екзистенційне споглядання світу, виводячи цю рефлексію на поверхню і вважаючи такий формат художньо-естетичної репрезентації буття оптимальним. Подорож лабіринтами власної душі, яка знаходиться в опозиції із соціальним існуванням, пошук відповідних форм відтворення цього стану спричинився до реанімації незвичного для української поетики верлібрового формату, що стає провідним для багатьох поетів-дев'яностників (перші верліброві зразки в українській поезії презентовані творчістю футуристів 20-х років XX ст.). Нові текстові форми протиставляються традиційному канону як оновлене буття художньомовного матеріалу, як засіб вираження поетом нового світосприймання і світовідчуття. Через це поетична мова як вербальна об'єктивація авторської екзистенції зазнає в дев'яностників трансформацій здебільшого на рівні тропіки: актуалізується незвична метафорика, епітетика, порівняльні комплекси; слово маніфестує свою здатність бути семантично вільним у творенні оригінальних, динамічних, образних моделей, воно сміливо вступає в смислові, асоціативні й емотивні контакти з незвичними для традиційного образотворення словами, породжуючи нову рецепцію, насичуючи мову активною енергією. Власне, дев'яностники «збудили» українське поетичне слово, виводячи його (слід за вісімдесятниками) з полону стереотипів, усталеності, асоціативно-образної пасивності. Звичайно, не всі здобутки цих поетичних рефлексій позначені високою художністю, однак мовний досвід творення нового естетичного формату став уже невід'ємним фрагментом національної культурної практики кінця XX — початку XXI століття, що перебуває в пошуку власних стильових домінант і перспектив.

Мовно-естетичний аспект репрезентації постмодерної візії буття в українській поезії актуалізував такі рівні: вихід художнього слова зі сформованих традицією й класикою стереотипів, десакралізація мови як культурно-духовного коду, іронічне перечитання попереднього мистецького досвіду, абсурд як маркер постмодерної ситуації, текст як дискурсивна практика реалізації інтенціональних засад ПМ-поезії, інтертекстуальність як діалог культурних кодів, колаж як структурно-смисловий алгоритм конструювання тексту, герменевтична інтерпретація тексту як форма «самопізнання духу».

5.3. Постмодерний текст як художньо-мовна візія буття

5.3.1. Текст як світ

Буття в постмодерній інтерпретації постає як абсурд, а світ сприймається як хаос. Під сумнів ставиться також «розумна спрямованість людської історії з її мінливістю й хаотичністю; завершеність, стабільність людської особистості, котра за самою своєю природою плинна, багата суперечливими імпульсами; водночас життєтворчою, такою, що видобуває порядок із хаосу, є позиція митця. Варіативність стає домінантою авторської позиції» [Денисова 1995: 19]. Тож постмодернізм на відміну від інших естетичних практик актуалізує феномен автора як творця власного світу. Цим світом стає текст. У культурно-естетичній парадигмі знову (з часів неокласики) актуалізується поняття деміургії на позначення «специфічного способу творення художнього тексту, коли автор обумовлює сюжет, концепцію та дискурсивний простір літературного твору побудовою специфічного персонального світу з його фізичними, соціальними, ідеологічними законами, відмінними від наявного в сущому бутті, й оформленого власною історією» [Плерома 1998: 47].

Усі трансформації, внутрішні суперечності, пертурбації постмодерного дискурсу актуалізуються насамперед і в першу чергу саме в тексті як організованому семантичному просторі [Николаева 2000: 418]. Взагалі простір і текст позначені певним ізоморфізмом, який виявляє єдинопрородність і спільність цих понять на багатьох рівнях [Топоров 1983: 228]. А представляючи універсальним простором світ, людська думка прагнула віднайти певну кореляцію між світом (простором) і текстом, заперечуючи при цьому їхню тотожність й усвідомлюючи ієрархічний рівень відносин: *світ — текст*.

Організований за законами художнього вимислу, репрезентуючи як основну свою категорію образ, апелюючи до всіх рівнів свідомості реципієнта, маючи особливі принципи упорядкування мовних одиниць, текст стає художньою моделлю світу. І хоча він реалізує крім естетичної ще й онтологічну функцію, це все одно лише модель, яка може бути утопічною, ілюзорною або реалістичною чи навіть натуралістичною. Створюючи певний умовний простір, текст передбачає й певні умовності його моделювання: словесні образи-коди, мовні кліше-поетизми, символи, специфічний характер вербального обслуговування. Текст здатний формувати художню свідомість читача, його естетичні смаки, уподобання.

Світ же представляє повсякденну реальність, із зовсім іншими образами, картинами, ситуаціями, мовними кліше і взагалі мовленнєвим рівнем (при цьому світ і текст (твір) ще з часів Канта і Гете, ніколи не

ототожнювалися, а лише сходилися на певних рівнях аналогій реальності і вимислу).

У постмодерному дискурсі зникають усі умовності та коди текстової моделі світу. Текст перестає бути сакральним, він оголює всі площини буття, зриває покрови умовності й цноти, відкидає табу. Світ такий, який він є, просто матеріалізується графічно на папері, представляючи візію буття — антиутопічного, натуралістичного, деструктивного, неприкритого і дешифрованого. Екстраполюючи текст на світ і навпаки, автори-постмодерністи руйнують абсолют тексту як мистецького феномену, розширюючи його просторові межі, вводячи інші тексти або змісти, які вступають у певні протиріччя з усією тканиною загального тексту. Так, у структурі постмодерного тексту, наділеного все ж таки ознаками художнього мовлення, можуть природно існувати будь-які зразки вербальної діяльності людини: рекламні проспекти, прайс-листи, каталоги, рекламації тощо. При цьому мовно-стилістичний аспект подібних сегментів представлений адекватним рівнем мовленнєвого обслуговування відповідно до заданої комунікативної ситуації. Тобто ці мікроелементи не адаптуються до загальних вимог художнього простору, не функціонують у ролі стилістичних засобів, а отже, й не оброблюються мовленнєво. Кожен фрагмент діє автономно, на рівні складника текстового колажу. Такий концептуальний підхід до структурування постмодерного тексту зумовлений сприйманням тексту як світу з його реальністю — розірваною, фрагментарною, різнорівневою.

Завдання читача при цьому — віднайти логічні, раціональні або чуттєві зв'язки між означеними речами, скласти все в цілісну картину, єдиний простір, у якому, як і в житті, органічно сполучаються події, факти, наміри, думки, почуття, емоції, ілюзії. А оскільки герой літератури постмодерну найчастіше втрачає зв'язок зі світом, губиться у повсякденності, розуміє власну відчуженість від соціуму і страждає від цього, позбавлений власних духовних орієнтирів [Демська 1998: 123], то саме така сколажована форма і структура тексту відтворює розрив соціальних і духовних зв'язків у світі, які треба відновити, щоб вижити в цьому абсурді. Текст стає світом зсередини – крізь екзистенцію автора й читача, кожен з яких є власним творцем цього світу, а формою дискурсивної репрезентації авторської екзистенції є вербалізований потік свідомості, оформлений відповідним графічним чином, без пунктуаційної членованості:

істинно кажу вам
трава істинно кажу
вам вода істинні

кажу вам слова допоки
горить звізда

перші запільний пил другі бездонний плач
треті обсядуть небесний стіл коли
просурмить сурмач істинно кажу вам
огонь істинно кажу вам земля
істинно не з лона кажу з долонь
пробитих вам немовля

даремна хода тверда не тут
освітить межу заповітну
словозвізда
істинновамкажу

перші з-під ніг пилюга другі пилок із рил
треті кому звізда дорога обсядуть
небесний стіл голос там не з
бездонь сурми не звіддаля істинно
не з лона кажу з долонь
пробитих вам немовля.

(Римарук 1998: 171)

Смислові авторські інтенції, приховані в поданій сюрреалістичній рефлексії, провокують індивідуальні інтерпретації, здатні варіюватися залежно від рівня креативного мислення реципієнта. При цьому константною залишається емоційна тональність контексту, зумовлена ключовим емотивно конотованим словесним образом *бездонний плач*, а також мовно-асоціативним декором текстоситуації, у якій містяться натяки на апокаліптичні мотиви: *небесний стіл, просурмить сурмач, огонь — земля, межа заповітна, голос там не з бездонь.* Відсутність у постмодерному тексті деміургійного героя, творчого начала, спроможного подолати абсурд життя, зумовлює загальну депресивну домінанту такого тексту, а основним героєм «тексту без героя» стає сам контекст як самодостатня річ, що «спостерігає за своїм розвитком оком стороннього» [Цибулько 1998: 209]. І все ж говорити про однозначність такої буттєвої візії тексту, мабуть, немає підстав, оскільки постмодернізм апріорі заперечує констатність, статичність, традицію, стандарт. Плинність, змінність, тимчасовість буття людини й речі зумовлюють поліморфізм загального й індивідуального онтогенезу, а постмодерний текст фіксує цю тимчасовість, визнаючи пріоритетним те, що «тут і зараз». Мова в такому художньому завданні є формою об'єктивації авторського рефлекторного споглядання щоразу іншого буття.

5.3.2. Інтертекстуальність як ознака постмодерного тексту

В українській лінгвістиці дедалі більшого наукового захоплення й опрацювання набуває проблема інтертекстуальності, що зумовлено входженням вітчизняного текстотворення в постмодерний простір, який окрім перечитання і нового прочитання вже існуючого культурного фонду, зокрема літературного, передбачає активне вживлення його фрагментів у синхронно творений текст. У сучасному науковому вимірі інтертекстуальність розглядається як культурна одиниця та специфічна ознака дискурсу, що поєднує в одній текстоситуації (фреймі) надбання попередніх культурних практик і нового вербального коду. Власне, йдеться про стилетвірну функцію інтертекстуальності, максимально реалізовану в постмодерному тексті.

Однією із характерних ознак сучасного буття людини є прагнення інтегрувати набуті впродовж її еволюційного розвитку знання, різнорівневі парадигми інформаційного, культурного та наукового досвіду. Комплекс цих синтезованих практик створює особливий семіотичний простір, матеріалізований метатекстом, тобто дискурсом, який у своїх формально-змістових площинах актуалізує не лише індивідуально-авторську автентику, а й фрагменти попередніх знань людства, інтенціонально адаптовані до потреб конкретної дискурсивної ситуації. Така деміургія, подекуди застосовувана попередніми текстовими практиками, оптимального втілення зазнала саме в постмодерні, що й зумовило дискурсивну активізацію поняття «інтертекстуальність». Цей термін був уведений у науковий обіг Ю. Кристевою в 1967 році, саме ж явище інтертекстуальності як проблема «чужого» коду в тексті стало предметом досліджень таких учених, як Р. Барт, М. Бахтін, Г. Блум, Ж. Дерріда, У. Еко та ін.

Свого часу, осмислюючи змістові перетини художніх текстів різних естетичних практик і часів, М. Бахтін виголосив однією із ознак літературного тексту його діалогічність [Бахтин 1975], яка й уможливлює співіснування в одному текстопросторі численних культурних хронотопів («діалог культур»). Саме на такому розумінні інтертекстуальності — «діалогічний зв'язок тексту в семіотичному універсумі з попередніми текстами та з подальшим текстотворенням» — наголошує О. Селіванова [Селіванова 2006: 191], акцентуючи при цьому вагу культурної компетенції читача, здатного декодувати авторську інтенціональність та розширити смислові потенції тексту за рахунок власних інтерпретацій прочитаного, що зумовлене прагматичною природою поетичного тексту, націленого на множинність герменевтичних версій.

У літературному творі інтертекстуальні сегменти актуалізують «інші тексти попередньої культури й тексти оточуючої культури... уривки

старих культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. ін.» [Barthes 1973: 78]. Ці фрагменти інших культурних площин спрямовані на творення широкого семіотичного поля, у якому, як і в живому культурному просторі, інтегруються зразки різностильових структур, що робить цей простір відкритим, здатним до еволюції та оновлення форм й актуалізації змісту. Інтенціональна детермінованість інтертекстуальності пов'язана зі зміною світоглядної й естетичної парадигми (маємо на увазі постмодернізм), її розширенням за рахунок не кількісного покажчика, тобто нового дискурсу (як свого часу поява романтизму, реалізму, модернізму, соцреалізму розширила межі естетичного освоєння світу), а якісного — внаслідок синтезу вже існуючих парадигм у їх знакових маркерах і брендах, титульних іменах, назвах, формулах, текстах. Такий структурний і семіотичний симбіоз є певною аналогією людської свідомості, у якій синкретично поєднується все, що є змістом концептуальної та мовної картин світу людини, усіх її вражень, емоцій, почуттів і відчуттів. У постмодернізмі текст стає тотожним свідомості, а зміст тексту уподібнюється до несвідомого [Леонтьев 2001: 93]. Інтертекстуальність же розглядається як колективне несвідоме, основним елементом якого є архетип, здатний актуалізуватися в художній творчості. Автор при цьому виступає «швидше провідником архетипових образів із несвідомого рівня об'єктивно-психологічного буття до сфери художньої реальності» [Леонтьев 2001: 100].

Формою вираження архетипових образів і є інтертекстуальність, ця «екстралінгвальна ознака дискурсу, текстовим вираженням якої є репрезентація в тексті-реципієнті елемента (або елементів) текстудонора» [Рябініна 2008: 42]. Механізмом інтертекстуальності виступає інтертекст — «текстовий засіб інтертекстуальності, який формально виявляє зв'язки з текстом-донором і містить його смисловий потенціал» [там само]. Засобами вираження інтертекстуальності є вербальні формули й ідіостильові моделі, вживлені в новий текст з прототексту (уже існуючого тексту), які розпізнаються і прочитуються реципієнтом відповідно до його фонової картини. Отже, письменник, «визначаючи в процесі творчості відношення свого авторського тексту до інших творів, уже наявних і потенційно можливих, окреслює широкий діалогічний контекст сучасної йому, попередньої і наступної літератури. При цьому він має змогу виявити свою естетико-світоглядну позицію, презентуючи специфічні стилістичні засоби та форми, які адекватно відбивають її в художньому тексті» [Сюта 2003: 33].

Інтертекстуальність як перетин і взаємодія різних текстів (знакових кодів) продукувалася ще в модерністських стильових течіях, зокрема українськими неокласиками. У постмодернізмі інтертекстуальність

отримує особливе навантаження — реалізує світо- і самоусвідомлення людини, трансльоване в тексті автором-деміургом не лише раціонально, а й позасвідомо, інтуїтивно. Ця інтуїтивність дозволяє форматувати поетичний текст на рівні його «відчуття», почасти несвідомого добору автором тих формально-змістових конструктів, які вже прагматично опробовані культурним (універсальним і національним) досвідом, ставши його частиною і тому набувши апперцептивних властивостей. Апперцептивний потенціал таких культурних кодів зумовлений знаковістю текстів-донорів, з яких трансплантовано інтертекстуальний сегмент, і залежно від авторської інтенції (раціональної чи інтуїтивної) виконує в тексті-реципієнті певну функцію (наприклад, оцінну або естетичну).

Інтертекстуальність як концептуальна засада творення нового дискурсивного формату активізувалася в мовотворчості українських поетів-вісімдесятників, які вживлювали в контекст вербальні маркери як національної культури, так й інших, синтезуючи в одному хронотопі синхронічні і діахронічні зрізи. Взагалі, як констатують культурологи, «принципова еклектичність і цитування є домінуючими рисами сучасної культурної ситуації. Твір постмодерну вбирає в себе будь-які елементи всього нагромадженого досвіду, прочитуючи його в зручний для себе спосіб і співвідносячи з будь-якими іншими текстами» [Радионова 1997: 153]. Найчастіше інтертекстуальними елементами стають презентанти світової літературної практики — імена титульних письменників, образи літературних героїв, алюзії та переспіви з Біблії, світової міфології, знакових художніх творів, пісень, заголовки книг: *В реторті вариться коктейль (**oh, yes, my baby**!). / Я — **Фауст, Гамлет, Вільгельм Тель**! / Я сплю на небі* (Андрухович 1995: 9); *Ти знов мандруєш, сам собі **Еней**, прославши віршу, наче вишиванку* (Андрухович 1995: 36); ***Зійшла комета,** Господи прости!* (Андрухович 1995: 41); *Твої офіцери / Вчать мову й муштрують іще не готові / **Десну перейти батальйони*** (Ірванець 1995: 82); ***В людині все мусить бути прекрасним**: / Думки й почуття, / Пальто і сорочка, / Шкарпетки й підтяжки* (Ірванець 1995: 82); *Уже шкварчить вогонь, / танцюють тіні, і садист ростовський / співає: **«Розпрягайте, хлопці коней»*** (Білоцерківець 1999: 44).

Інтертекстуальність у постмодерній поезії вісімдесятників найчастіше репрезентована іменами літературних чи екранних героїв, знакових людей, що стали кодами архетипових, символічних, асоціативно-образних інформацій: *Єва, Фауст, Касандра, Шехерезада, Сіндбад, Гамлет, Галілей, Еней, Мазепа, Катерина, Мотря, Орися, Мартін Іден, Квазімодо, Гаврош, Сталін, Гітлер, рабиня Ізаура, Ґадамер, Гайдеггер, Маріанна, Ален Делон, Челентано, Сталлоне, Брюс Лі, Харрісон Форд* та ін. Вживлення подібних ономатів у кожному конкретному

випадку вмотивоване авторським задумом, тому ці вербальні коди різняться своєю змістовою функціональністю: подекуди саме інтертекстуальний елемент формує прагматичну (смислову й емотивно-оцінну) векторність контексту, подекуди інтертекстуальна модель є вимогою формальних особливостей тексту (рима, ритм). Пор.: *Наче смакуючи котрусь з французьких фонем / Ждеш мене ти — **Мефістофелем** в чорній сорочці* (Забужко 1994: 80) — символічне увиразнення образу; *Цей народ, що оплакав не раз **Маріанну** й **рабиню Ізауру**, /А про **Мотрю** і про **Катерину** нараз прочитав і забув* (Ірванець 1995: 118) — протиставлення своїх і чужих цінностей (духовних, культурних, естетичних); *Хай серцем слухають і кров'ю, / Як **Квазімодо** слухав дзвін* (Ірванець 1995: 116) – здатність глибокого внутрішнього сприймання дійсності; *Як образ **Блейка**, містика тонка, — / Троянда, котра любить черв'яка* — акцент на естетичній рецепції довкілля (Білоцерківець 1999: 19); ***Сіндбадові** нащадки із шовків тонких школярок / ваблять грою./ Ніч перша. Ти — **Шехерезада**?* (Неборак 1995: 167) — переспіви східної теми; *Кожному незнаменитому — / Слави фужер лимонадний, / Кожному **Мартіну Ідену** — / Власний ілюмінатор* (Ірванець 1995: 117); *Чи горб у віршах **Леопарді**, / чи козаки у творах **Панча**, / чи фіга в шкірі помаранча, / чи помаранчі на більярді* (Неборак 1995: 158) — вимога рими.

Вживлюючись у художній контекст, онім здатний виконувати естетичну функцію, набуваючи ознак поетоніма, що має певне смислове й емотивно-оцінне навантаження, зумовлене авторською інтенцією. Відповідно до програми реалізації в тексті формально-змістових та художньо-естетичних домінант (творення локально-темпоральної єдності, потрібного рівня емотивно-оцінної конотованості контексту, його естетичної заданості та ін.) вісімдесятники формують й інтертекстуальний ономастикон, який у межах постмодерної практики спрямований реалізувати ключові дискурсивні вектори: діалогічність культур, нове прочитання класичного контексту, іронічну складову. Наприклад, введення О. Ірванцем у контекст української частівки іншомовних онімів — імен відомих американських акторів (*Брюс Лі, Сильвестр* (*Сталоне*), *Харрісон Форд*), що явно дисонує як на сюжетно-ситуативному, так й емотивному рівнях, зумовлює комізм текстоситуації і водночас актуалізує її часовий формат, оскільки саме ці оніми виступають маркерами темпоральності в контексті:

Ой, у нашому селі
Б'ють у крицю ковалі.
А всі дівчата закохались в молодого Брюса Лі.
Тільки я, дівчина чесна,
Я люблю лише Сильвестра.

Тільки я, дівчина горда,
Люблю Харрісона Форда.

(Ірванець 1995: 95)

До речі, такі властивості поетонімів зумовлені, на думку Ю. Карпенка, їх ліричним (образність, фонетичне інструментування), епічним (інформативна вагомість, пряме використання), гумористичним (сполучення несполученого, настанова на сміх) потенціалом [Карпенко 2008: 73], а також естетичною векторністю тексту, реалізованою в межах певного літературного напряму [там само: 74].

Дев'яностники еволюційно продукують інтертекстуальну практику в поетичному дискурсі, апелюючи здебільшого до текстової матерії давніх міфів, біблійних сюжетів, образів, тем. «Асоціативно-змістова багатовимірність міфологізмів,— зазначає Г. Сюта,— спричиняється до того, що вони в поезії дев'яностників набувають статусу своєрідних усталених стрижнів, навколо яких вибудовується певна інтертекстуальна ситуація чи модель. Вони, як ніяка інша ланка міжтекстових зв'язків, підтверджують, що будь-яке інтертекстуальне зближення ґрунтується не лише на лексичних збігах, але й на структурній схожості, при якій текст і його інтертекст є варіантами однієї структури» [Сюта 2002: 109]. Продуктивними виявилися інтертекстові одиниці біблійної, язичницької та фольклорної семантики, які, незважаючи на часопросторову дистанційованість від контекстного хронотопу та певну еклектичність, органічно вживлюються в смисловий та емотивний каркас тексту: ***святий Георгій*** *вертається в простору осінню квартиру, / і квилить під брамою змій, ніби покинутий пес* (Жадан 1998: 6); *І тихий* ***Господь*** *вимикає, виходячи, світло* (Жадан 1998: 8); *Крапле дощ —* ***терпка сукровиця / з Господнього тіла*** (Жадан 1998: 30); *Тонко ступивши на трави і ріки, /* ***Бог*** *роздивляється, як зіслиза в урвище степу обрис шуліки* (Жадан 1998: 54); *Й веселка весел збризне брижі бризу / Цю легітимність* ***Лади*** *— Ладодень* (Мельників 1996: 42); *На роздоріжжі діжі — котиполе неба / Ти,* ***Йоно****, в череві кита добу вже третю / Складаєш при свічах молитву амфор смерті / У плин словес мисливця* ***Ягве*** *гобеленний* (Мельників 2000: 10); *І на вістрі зіниць пада обертом ВСЕСВІТ / О Богине остання,* ***Кобиляча Голово*** (Мельників 2000: 7); *Уже цвіте під мостом алича / і мартиролог складено наново. / Прости мене,* ***Даждьбоже*** *чи* ***Єгово****, / прости мене за те, що я мовчав* (Андрусяк 2004: 98).

Очевидним є те, що інтертексти в поетичній практиці постмодернізму несуть вагоме смислове навантаження, формуючи насамперед емотивно-оцінне тло контексту, збуджуючи апперцептивні рівні у свідомості реципієнта, зумовлюючи потрібну комунікативну реалізацію авторського задуму. На це спрямований вибір інтертекстуальних

одиниць, серед яких більшої уживаності зазнають вербальні маркери різних культурних практик, імплантовані в текст як заголовок. Професійно розуміючись на законах текстотворення, вісімдесятники, сдід за Р. Бартом, відводять заголовкові роль маркера тексту як товару [Барт 1989: 431], а також детермінують заголовком внутрішню, інтенціональну векторність самого тексту. Тобто назва твору співвідноситься з його власним іменем, через що «відношення між назвою і твором... такі ж, як відношення між іменем і людиною. Водночас назва твору є його елементом, його складовою частиною» [Карпенко 2008: 29–30]. Заголовним комплексом у постмодерністів може виступати інтертекстуальна трансформація, що є певним смисловим ключем для репицієнта в його декодуванні тексту: *Фавстове свято* (Андрухович 1995: 21); *Екзотична рослина — Пастернак* (Андрухович 1995: 22); *Козак Ямайка* (Андрухович 1995: 53); *Діагноз Офелії* (Андрусяк 2004: 105); упізнавані вербальні моделі — коди інших культур: *Айне кляйне нахтмузік* (Ірванець 1995: 82), *Лоліта* (Ірванець 1995: 109), *Гамлет філософствує* (Забужко 1994: 35); *Офелія — Гертруді* (Забужко 1994: 65); *Клітемнестра* (Забужко 1994: 67); *Лист до Марі Хоу* (Забужко 1994: 59); *Саломея* (Андрусяк 2004: 107) або інтертексти-алюзії: *Любіть!* (травестія на «Любіть Україну» В. Сосюри, (Ірванець 1995: 87)).

Власне, постмодерністами заново прочитується і перечитується контекст національної та світової літератури, історії, культури, і не лише перечитується, а на підставі старого коду твориться новий, віртуальний текстосвіт, у якому розгортаються інші сюжети, сценарії, фрейми. Мова в її семіотичних знаках стає матеріалом синтезу багатьох культурних кодів, які врешті органічно поєднуються в авторській деміургії, реалізуючи інтенції постмодерного дискурсу:

а ***дівки на мітлі*** *це наложниці втрачених вір*
це ***Михайло Булгаков*** *надламаним сміхом заходиться*
в божевільній труні долілиць повертається ***Вій***
матюкається сич ремигає зашумлена ***Хортиця***

Розенкранце *зі сцени старий канделябр забирай*
Гільденстерне *жени за куліси розгнуздану свиту*
покоління ***Майстрів*** *відчиняє ворота у рай*
а старий ***Азазелло*** *веде під вінець* ***Маргариту.***

(Андрусяк 1998: 227)

Як бачимо, злиття в одному контекстному фрагменті різних національно-культурних маркерів (*Михайло Булгаков, Вій, Хортиця, Розенкранц, Гільденстерн, Азазелло, Маргарита*) та лексичних одиниць, контрастних за своїми смисловими, емотивно-оцінними, стилістичними

характеристиками (*дівки, заходиться, труна, матюкається, ремигає, жени — втрачених вір, ворота в рай, під вінець*) зумовлює специфічний смисловий та емотивний простір, який, за авторською візією, є аналогією суперечливого, подекуди абсурдного буття. Інтенціонально така лексико-стилістична неоднорідність і строкатість зумовлює реалізацію програмних векторів постмодернізму: розвінчання ідеї цілісного, логічного, гармонійного світовлаштування. І виконати ревізію належить Майстрам, що ламають канони й стереотипи узвичаєних форм.

Практично, дискурсивна стилістика постмодерну, реалізована в інтертекстуальній площині, виявляється в злитті високих і низьких форм культури, появі масової української літератури не хрестоматійного цензу, що є вагомим здобутком саме доби постмодерну. Однак говорити про інтертекстуальність як текстотворчу новацію в національному поетичному дискурсі немає підстав, оскільки явище інтертекстуальності є складником української поетичної картини світу ще з часів Г. Сковороди. Відповідно до власної візії світовлаштування, філософ уважав Біблію світом символів, що кодують різнорівневу інформацію, здатну транслюватися і прочитуватися поза Книгою християнського буття, тож уводив у контекст своїх поетичних творів біблійні символи, переспіви, алюзії, які мали вагоме смислове навантаження щодо реалізації філософських ідей автора. Так само активно вживлював інтертекстуальні елементи в поетичний контекст Т. Шевченко, розширивши цим культурні й смислові межі української поезії та визначивши її спроможність інтегруватися в загальний художній простір. Подальші практики української поезії (Леся Українка, М. Рильський, М. Зеров, М. Бажан, І. Драч, Б. Олійник, Д. Павличко, Л. Костенко, І. Світличний та ін.) також апелювали до інтертекстуальності залежно від векторності естетичного напрямку та власних художніх інтенцій. Постмодерністи ж, наслідуючи вже сформований алгоритм текстотворення, застосовують інтертекстуальність як обов'язковий дискурсивний і стилетвірний чинник, що дозволяє національному тексту органічно ввійти в широкий простір постмодерної метатексту. Крім того, інтертекстуальність зумовлює множинність декодування сенсів, закладених у поетичному творі, що є генетичною властивістю й феноменом поезії.

«Смерть автора» (за Р. Бартом), яка передбачається в постмодерному тексті внаслідок нівеляції власного (авторського) формотворчого начала за рахунок використання вже готових кодів із набутим апперцептивним потенціалом (інтертекстуальність, колажування), не відбулася в українській поезії постмодерну. Кожен із авторів, що стали знаковими в українській ПМ-поезії, являє собою цілком самодостатню митецьку постать із власним кодом «перечитання» набутого культурного досвіду, інтенціями реалізувати не лише колективну свідомість

у тексті, а й індивідуальну як критерій синхронної рецепції світу, що втілюється в специфічній для кожного поета вербальній організації тексту, формуванню оригінального ідіолекту із характерною системою мовно-виражальних засобів. За всім цим стоїть автор — інтелектуал чи нігіліст, епатажник, скептик чи естет, романтик чи прагматик, а врешті творець власного тексту як світу.

5.3.3. Інтерпретація постмодерного тексту як форма «самопізнання духу». Лінгвістична детермінанта смислів

Свого часу, говорячи про постмодерністський підхід до літератури, Умберто Еко виголосив, що прочитання поетичного тексту можливе лише в спільній для письменника і читача культурологічній системі знакових структур [Эко 2006: 101]. Ця думка письменника справдилася в умовах постмодерної текстової комунікації, коли автор і читач знаходяться або не знаходяться в спільному інтелектуально–культурно–вербальному просторі з його семантичними кодами і мовними маркерами. Тобто, будь-який автор все ж таки передбачає певного реципієнта, який «споживає» його витвір. Будь-який текст, незважаючи на свою семантичну самостійність, не функціонує незалежно від читача, так чи інакше апелюючи до його свідомості, фантазії, інтелектуального рівня тощо [Мельників 1998: 130]. Наприклад, «нижчий освітньо-культурний рівень читача, відсутність певних фонових знань може стати на заваді сприйманню багатовимірності міжтекстових зв'язків складних асоціативно-цитатних комплексів, на декодування яких розрахований авторський задум», і навпаки, «звукова, ритміко-синтаксична, комбінаторна пам'ять слова може наштовхнути читача або ж дослідника на встановлення не прогнозованих автором інтертекстуальних чи навіть інтердискурсивних асоціацій» [Сюта 2003: 34].

Створюючи новий дискурсивний формат, семантично орієнтований на множинність смислів, варіативність інтерпретацій, почасти непрозорість прочитання, автори постмодерних текстів актуалізують рецептивні (інтелектуальні, асоціативно-образні, емотивні) можливості читача, генетично закладені в ресурсах його мисленнєвої діяльності.

Прагнення людини відшукати в наявному тексті власний сенс сягає в глибину цивілізаційного й духовного розвитку людства. Ще за часів античності давніх філософів (Платон, Арістотель) цікавило питання про тлумачення й розуміння текстів; у наступні епохи (Середньовіччя, Відродження) ця проблема знову стає актуальною у зв'язку із тлумаченням Біблії і «розумінням» текстів античної літератури. Найбільшої ж ваги питання інтерпретації тексту набуло саме в добу постмодерних шукань з появою герменевтичних праць Г. Ґадамера. Продукучи ідею «спілкування» з текстом, Ґадамер вирішував і важливу комунікативну

проблему, прагнучи віднайти і встановити шляхи взаємо- і порозуміння людей через тлумачення тексту, який виступає засобом міжмовної і міжкультурної комунікації.

Поезія як вияв духовної діяльності укорінена, на думку Ґадамера, у бутті людини, яке є буттям-у-світі, тож вона (поезія) є органічним висловом і породженням буття [Ґадамер 2001: 6]. Розуміння ж сенсу поетичного тексту вважається філософу не стільки його реконструкцією, скільки конструюванням певних смислових моделей, зумовлених духовним і душевним досвідом людини. [там само]. Ця теза натякає на іманентну здатність поезії продукувати інтерпретаційні смислові поля, бути герменевтичною апріорі. Напевно, тому ще і ще раз звертаються науковці до знайомих текстів, прагнучи віднайти в їх новому прочитанні невідкриті таємниці буття людини, закодовані словом.

Мистецтво як процес творення у певний спосіб є наслідуванням попереднього художньо-естетичного досвіду або запереченням старого і витворенням нового, яке в поетичній практиці має дворівневу ієрархію: просто нове та якісно нове [Плерома 1998: 82]. Кожний наступний етап розвитку художньо-естетичного мислення характеризувався пошуком і врешті-решт віднайденням потрібних орієнтирів і векторів, які скеровували мистецький процес або в площину нового відносно діахронічно старого, або опозиційно протиставного старому. Дискриптором (показником) еволюції нового в мистецтві, зокрема в поезії, стала динаміка руху архетипу (як знаково-символічної, так і сюжетної природи) та його трансформацій на рівні творення образу й текстоситуацій. Мова як матеріал текстуального оновлення архетипу й творення нової асоціативно-образної векторності в поетичному контексті детермінує зміни усталеного (у форматі знакового сюжету) порядку речей. Вибір неочікуваного і дисонантного слова, символу, тропа руйнує традиційний смисловий і концептуальний канон образу чи змісту в цілому, зумовлює нову інтерпретацію контексту.

Відповідно до певних часопросторових координат синхронно введене нове амбівалентно сприймалося художньою та раціональною свідомістю читача як зрозумілі-незрозумілі, упізнавані-невпізнавані моделі. Просто нове здебільшого репрезентувало інновації естетичного рівня, що в цілому корелювали з гносеологічними, онтологічними, теологічними, аксіологічними домінантами попередників. «Уходження» читача в такий новий дискурс (текст) відбувалося не хворобливо, оскільки основні сюжетно-знакові архетипи були збережені, знайомі й спиралися на конгруентну структуру мислення автора й читача. Текст адекватно дешифрувався, розумівся, читався, а його інтерпретаційне поле зумовлювалося лише мірою індивідуальних читацьких (релігійних, психологічних, етичних й естетичних) установок, які так

чи інакше вийшли з архетипів міфу як джерела сюжетних та образних комплексів.

Така ситуація складалася в умовах класичного, романтичного, реалістичного дискурсів, коли тріада «архетип — образ — ситуація» усвідомлювалася як герменевтично стійка конструкція, смислові навантаження якої коливалися в межах загальнозрозумілих стереотипів. При цьому феномен тексту як «речі-в-собі» в традиційних дискурсах найчастіше був прихований для пересічного читача. Сакральними, герметичними залишалися лише тексти духовних книг, святих писань, у яких «архетип — міф — образ — ситуація» дорівнювали інколи абсолютному символу, закодованому знаку з широким герменевтичним полем. Однак навіть при такій відкритості інтерпретаційних можливостей культові тексти також мають масштаб адекватності, навіть вимагають такого масштабу [Ґадамер 2001: 8]. Крім цього, простір для потужної мисленнєво-розумової діяльності давали тексти–феномени тих авторів, чий мистецький доробок став частиною духовного коду людства (В. Шекспір, Ф. Достоєвський, Т. Манн). Їхні твори позначені позачасовою й позапросторовою парадигмою, оскільки торкаються найглибших основ людського буття і всього сущого, збагненних не відчуттями, а раціонально чи інтуїтивно. Однак читацький інтерес до таких текстів, що в межах синхронії маркувалися як «нове», був зумовлений здебільшого не феноменальністю самого тексту на рівні його кодування — декодування, а, мабуть, тими інтенціональними параметрами, які заклав у нього автор (зокрема, заглиблення в простір людської душі, пошук істин, сенсу буття).

Продовжуючи динаміку еволюційого поступу у сфері словесного мистецтва, художньо-естетична думка видобула на зміну просто новому якісно нове, чим і став свого часу модернізм. Нова естетика задекларувала акт «переступання межі, руйнування людського узвичаєного сприймання, а відтак — божественного порядку, що стоїть за номінацією явищ, предметів, об'єктів зовнішнього світу» [Гундорова 1997: 119]. Тексти модерного дискурсу порівняно з традиційними (класичний, романтичний, реалістичний) набувають більшого інтерпретаційного потенціалу за рахунок модифікації архетипу, який вийшов за межі усталених форм його репрезентації в художньо-мистецькій площині. До того ж автори модерних текстів абсолютизують пріоритет суб'єктивного на всіх рівнях людського буття, що також зумовлює багатоаспектність тлумачень смислу, закладеного в тексті (суб'єктивність відображення породжує суб'єктивність сприймання). Саме текст стає тим провідником, що веде читача до усвідомлення суб'єктивності як одного з виявів і породжень авторської деміургії. Герменевтичні рефлексії читачів доби модернізму формуються вже не тільки філософсько-

культурологічними аспектами (у широкому розумінні філософії як системи поглядів на життя), зростає також рейтинг наукових знань, інтелектуального розвитку реципієнта в процесі «входження» в текст, його осмислення й тлумачення. Володіння позатекстовою інформацією про довкілля (так звані фонові знання), спроможність до аналітичного усвідомлення тексту і можливості синтезувати отримані враження (смислові, раціональні й емоційні, чуттєві) збільшують інтерпретаційний потенціал читача, активізуючи не тільки його розумову діяльність, але й творчу.

Постмодернізм в еволюційній парадигмі національної літератури став, враховуючи часовий і естетичний розрив з модерним дискурсом, якісно новим, порівняно з попереднім соцреалізмом, мистецьким феноменом, знову актуалізуючи (як і свого часу модернізм) акт «переступання межі». Постмодерністи поставили під сумнів цінність звичного ходу історії, натомість запропонувавши множинність версій та інтерпретацій історичного досвіду, що й було задекларовано митцями в їх естетичних настановах й безпосередньо в текстах:

Какофонія версій! провалля! світлоти!
відіграй, переграй, все записане витри —
хто нам ноти підсовує на пюпітри?
Хто сказав: це єдино можливі ноти?
Що, як досі тури гуляють степом?
Що, як князь ***Острозький прийняв латинство?***
Що, як ***Сталін і Гітлер померли в дитинстві,***
а ***Полтавську битву виграв Мазепа?***
І земля на китах, і нема Галілея,
і ***незайманий атом не рухав з кола?..***

.....

Це настройка оркестру. Це ще не поразка.
Тобто все іще можна зіграти інакше.

(Забужко 1994: 41)

Як бачимо, текстова ідентифікація історичного хронотопу в його реаліях відбувається за рахунок уведення знакових вербальних кодів (універсальних і національних) — онімів або лексем-денотатів, які корелюють із відповідними їм кодами (також онімами або денотатами) на рівні смислової опозиції або семантичної антитетичності, що й утворює за допомогою модальних форм *що, як досі; що, як* текстоситуацію віртуальності: *тури — гуляють — степ; Острозький — латинство; Сталін, Гітлер — померли — дитинство; Полтавська битва — виграв — Мазепа; земля — кити; атом — незайманий* та ін.

Неприйняття дійсності спровокувало невпинне оновлення ідей, образів, ситуацій, спричинило до пошуку іншого, ірреального або паралельного світу. Постмодерні тексти набувають більшого герменевтичного потенціалу за рахунок модифікації архетипу та його трансформацій на рівні образу та відтворених у тексті ситуацій, які вийшли за межі усталених мистецьких канонів. Тяжіючи до деструкції, генетично відштовхуючись від світоглядних практик Ніцше виправдати Хаос самим буттям [Ницше 1990], автори постмодерних текстів у певний спосіб руйнують ієрархію імен і назв, відкидаючи сакральні покрови, створені цивілізацією, культурою, релігією, з міфів і тим звільняючи цей спосіб пізнання світу людиною від самої людини.

Автор стає творцем персонального, суб'єктивно існуючого, індивідуального світу з його архетипами, образами, ситуаціями. Через текст письменник закріплює власні концепти буття та світоспоглядання, у центрі яких знаходиться його «еґо». Продукуючи у такий спосіб особистісний онтологічний комплекс, митець закладає аналогічну програму й у свідомість реципієнта — споживача його ідей, думок, орієнтирів, смаків та вподобань, сподіваючись при цьому на діалогічно-комунікативний акт з читачем. Отже, маємо факт витворення автором-деміургом не тільки власного світу-тексту, а й власного (у межах дискурсу) читача.

Як ілюстрацію викладених вище положень щодо герменевтичних потенцій постмодерного тексту, зумовлених його новим авторським «прочитанням», розглянемо один із верлібрів Сергія Жадана. Як і значна частина дев'яностників, Жадан виходить за межі об'єктивності у створенні власного поетичного — концептуального, світоглядного, сюжетно-ситуативного, мовного, герменевтичного — світу і творить свій мікрокосм, з притаманним лише йому буттям та екзистенцією. Жаданівське «еґо» — епатажне, сміливе, рухоме, протирічне, глобальне й разом із тим локалізоване простором і часом, філософічне й іронічне — сповна реалізує категорію суб'єктивності на рівні *автор* (реальна особа) — *образ автора* (авторська особистість, яка, за В. Виноградовим, відбивається в усіх елементах структури тексту). Власне розуміння і встановлення межі людського буття — це, мабуть, основний вектор шукань Жаданом істини. Сковородинівське «пізнай себе і ти пізнаєш істину» продукується в поета створенням індивідуальних семіотичних моделей, закодованих у текстах з відкритим семантичним потенціалом, не обмеженим традиційною смисловою рецепцією.

Герменевтичне поле більшості жаданівських творів позначене різноаспектністю інтерпретаційних модусів, здатних трансформуватися в конкретні смислові комплекси відповідно до світоглядних, естетичних, гносеологічних, аксіологічних орієнтирів інтерпретатора (як

самого автора, так і читача). Це стосується творів оригінальної сюжетної природи, а також верифікаційної, яка ґрунтується на осмисленні й герменевтичній репродукції канонічних (біблійних) сюжетів. Саме останні в силу своєї сакральності, закодованості спроможні утворювати об'ємну площину смислових інтерпретацій (звісно, у межах відповідного культового простору). Оскільки ж постмодерний дискурс тяжіє до практик авторського оперування (інколи цілком безапеляційного) вже існуючим текстом-першоджерелом і створення на його підґрунті віртуальних смислових моделей, то жаданівські експерименти з біблійними сюжетами на рівні їх сюжетної модифікації цілком природно укладаються в схему постмодерних інтенцій.

Одним із найцікавіших у герменевтичному аспекті є верлібр Жадана «Bodywork», який представляє інваріантну сюжетну модель фрагменту з життя Ісуса Христа напередодні його ув'язнення в саду Гефсиманському.

Як відомо зі Святого Писання (Новий Заповіт), в останню середу перед Великоднем Ісус молиться і, знаючи, що на нього чекають тортури й страждання, звертається до Бога зі словами: «Отче Мій! Якщо можливо, хай Мене чаша ця промине», додаючи по тому: «Однак не як Я хочу, але як Ти». Удруге молиться зі словами: «Отче мій! Якщо не може чаша ця проминути Мене, щоби Мені не пити її, хай буде воля Твоя» (Євангеліє від Матвія). Петро з іншими учнями, незважаючи на прохання Учителя не спати, а молитися разом із ним, засинає, залишаючи Ісуса самого. На світанні за Ісусом приходить юрба народу з мечами й кілками. Воля Господня здійснилася – Месія іде на смерть, спокутуючи гріхи вселюдські.

Жадан пропонує власне розв'язання ситуації в саду Гефсиманському, яке докорінно змінює і навіть руйнує канонічний хід біблійної події:

Приходить остання середа перед Великоднем.
Ісус з апостолами молиться в одному з православних храмів.
По тому розходяться, домовившись на завтра про зустріч.
Ісус знаходить оливковий гай і починає молитись.

Приходить ніч. Земля вихолоджується.
Оливкове листя, мов зелені згустки повітря, висне над головою.
Хідники порожніють. З'являється апостол Петро,
Лягає на траву і, загорнувшись у ковдру, намагається заснути.

Приходять зірки. Вітер поступово стихає.
Петро не може заснути і дивиться в небо.

Нічні птахи полюють на невидиму здобич.
Петро, засинаючи, слухає голос учителя.

Вранці приходить гурт садівників.
Повільно йдучи, обмінюються новинами.
Знаходять Ісуса. Той страшиться й жахається,
що ця чаша його проминула.

(Жадан 1998: 34)

Погодьмося, текст сміливий у своїй репрезентації сакрального сюжету, більш того, не позбавлений апокаліптичності, властивої духовним рефлексіям кінця II тисячоліття. Чим є цей текст? Одкровенням самого автора в пошуках власних духовних орієнтирів; філологічним (текстовим) експериментом; даниною постмодерним схемотворчим модулям (руйнація догм, апеляція до віртуальної сюжетності, провокативність усталених образів)? Думається, що усе разом, оскільки Жадан — професійний філолог з потужним асоціативно-образним потенціалом та відчуттям внутрішньо-зовнішньої гармонії слова й тексту, форми й змісту. Але ж будь-який текст матеріалізується у своєму інтерпретаційно-смисловому вияві через його сприймання свідомістю реципієнтів, спонукаючи останніх до активної мисленнєвої діяльності, роботи інтелекту. При цьому твір, зокрема поетичний, має здатність повідомляти «про щось кожному так, начебто він говорить окремо кожному», роблячи для читача певного роду відкриття, піднімаючи завісу над чимось прихованим [Ґадамер 2001: 13]. Зрозуміти, увійти в смислову, ідейну, естетичну ауру мистецького твору означає неминуче зустрітися із самим собою, адже мистецтво, на думку Ґадамера, інтегрується в систему власного орієнтування у світі й у систему розуміння самого себе [Ґадамер 2001: 14].

Виходячи із цього, герменевтичні вектори конструювання реципієнтом власних смислових моделей тексту різноаспектні й залежать від багатьох факторів (дивись вище). На які рівні інтелектуально-знаннєвого підґрунтя адресата розраховує Жадан, творячи власний сакральний сюжет? Тим паче, даючи йому англомовну назву, не спроможну адекватно ув'язатися у свідомості українського читача із самим текстом? Адже стереотипне сприймання реципієнтом ланцюга «назва — зміст» орієнтоване на певну смислову та ідейну валентність цих складових і відшукання у змісті ключових семантичних, символічних, знакових сигналів, орієнтованих на декодування назви.

«Bodywork» — з англійської дослівно «робота тіла»; в американських газетах цим словом позначені оголошення щодо послуг місцевих повій. Несподіваний пасаж — біблійний сюжет трагічного звучання,

що порушує складні рефлексії духу, номінувати словом зі сфери не тільки не духовного, а цілком плотського, отже грішного життя людини. Якщо ж враховувати, що в жодному з друкованих варіантів цього тексту автором й укладачами не подається тлумачення назви, то ступінь складності рецепції читачем смислових та ідейних концептів твору досягає максимального рівня. Входження адресата в текст відбувається самостійно й індивідуально. Кожен читач творить власний інтерпретаційний варіант залежно від свого духовного досвіду й інтелектуального розвитку.

Дофінальне розгортання текстоситуації не вступає в протиріччя з каноном, що відбито в наповненні лексичного простору семантично й сюжетно зв'язаними словами: *середа, Великдень, Ісус, апостоли, храм, молитись, Петро, засинає, голос учителя.* Мовним сигналом до сюжетної непередбачуваності контексту є поява на початку останньої строфи словосполучення *Знаходять Ісуса*, що вступає в протиріччя з канонічною текстоситуацією. Ключовим же в концептуальній руйнації архетипового образу Христа є введення в фіналі поезії вербального ряду *страшиться і жахається*, у якому актуалізована смислова квінтесенція «перечитаної» ситуації. Експресивність і негативна конотованість, закладена в семантичній структурі слова *жахається*, яке порівняно із попереднім словом *страшиться* виявляє більший емотивно-оцінний модус, зумовлює як рецепцію невиправного (того, що сталося і не може бути зміненим), так і внутрішній стан відчаю Ісуса від цієї невиправності, яка врешті руйнує його божественність (духовну готовність до тортур в ім'я спасіння людства) і робить його звичайною людиною, що боїться тілесних страждань і фізичного болю.

Тестування читачів на предмет порозуміння сакральності сенсу пропонованого текстового матеріалу визначило фактори усвідомлення/неусвідомлення реципієнтами цієї моделі й витворення індивідуальних варіантів смислових версій. Чим потужнішим виявився інтелектаульний і духовний потенціал читача, тим більше глибоким, різновекторним, збагненним відкрився феномен цього тексту як «речі-в-собі». Неоднозначність, певною мірою провокативність образу Христа, зумовлена віртуальним сюжетом, інтерпретується такими версіями:

1) Ісус всього лише людина, із властивими їй острахами та бояннями фізичних тортур, тож його молитви в саду Гефсиманському є виявом не Божественної місії й суті, а звичайних, суто людських рефлексій. Тобто, спрацювало тіло, але не дух (реципієнти із середнім рівнем мисленнєвої діяльності, які сприймають Біблію як оповідальне зібрання сюжетів про життя та діяльність Бога та Ісуса Христа і не заглиблюються в сакральні сенси. Компроміс між Богом і Христом розцінюється як акт звичайних людських порозумінь (назва твору їм попередньо була витлумачена)).

2) Ісус, як і будь-яка людина, боїться фізичних тортур, що видно з молитви. Проте, розуміючи свою місію і свідомо приймаючи волю Господню на власні страждання як єдиний шлях до спасіння людства (чим і стверджує свою Божественність), ще більше «страшиться й жахається, що ця чаша його проминула». Отже, порушений космічний світопорядок, не спрацювала ієрархія духовних пріоритетів, що може призвести до Апокаліпсису (реципієнти з достатнім інтелектуальним потенціалом та духовним розвитком. Назву твору не екстраполюють на зміст і не акцентують на перемозі тіла Ісуса над його духом). Образ Христа набуває ще більшої страдницької тональності.

3) Ісус у передчутті фізичних страждань звертається до Бога з молитвою, щоб чаша ця його проминула, що свідчить про його живу, людську природу, але свідомо погоджується на волевиявлення Бога, знаючи, які муки він перетерпить, тим його жертва набуває глобального, позачасового, онтологічного сенсу, не збагненного людським розумом, а лише виміряного духом. Ісус знає своє призначення на землі, розуміє його як власну, природну лише для нього працю (продукується ідея сродної праці Г. Сковороди), тому ця жертва-мука — єдиний для нього шлях, і цей шлях принесе визволення людству, він буде результативним, оскільки ідея цієї жертви заради спасіння світу закладена в самому єстві Христа. Жахання з того, що цього не сталося, ще більша мука для Ісуса, для його зраненої душі, але все ж таки не зломленого духу. Отже, перемагає дух, а не тіло, — Месія не зрадив призначенню. Він готовий іти на фізичні тортури, щоб реалізувати волю Бога і надати сенсу власному існуванню (реципієнти з високим духовним та інтелектуальним розвитком, філософською компетенцією, здатністю до активної творчо-мисленнєвої та аналітичної діяльності).

Як бачимо, рецептивні смислові комплекси мають різновекторний інтерпретаційий простір, зумовлений індивідуальною інтелектуально-мисленнєвою і творчо-світоглядною програмою реципієнта. Слід додати, що всі тестовані не належали до осіб духовних, які сприймають подібні версифікації як святотатство і тлумачити такі тексти відмовляються. Відповідно до герменевтичних рівнів сприймання адресатами пропонованого жаданівського твору, конструюється й продукується у читацькій свідомості тріада *архетип — міф — образ,* але вже з урахуванням і часових, і художньо-естетичних концептів.

Тяжіючи у своїх художніх шуканнях до рефлексій постмодернізму (що зумовлено конкретним часом і конкретним простором), Жадан піддає певній руйнації усталеність і традиційність функціонування тріади на етичних, ментально-духовних, логічних рівнях. Однак сакральність самого Христа як Бога навіть у такій смисловій інтерпретації залишається беззаперечною і не провокує модифікацій *псевдоархетип* —

псевдоміф — псевдообраз у площині витлумачення й осмислення репрезентованої ситуації свідомістю читача. Незруйнованість у цьому випадку смислових домінант тріади *архетип — міф — образ* говорить про стабільність духовних джерел мистецтва, адекватність у визначенні ціннісних (моральних) пріоритетів, що врешті-решт свідчить про позитивний у цілому духовний і психічний стан нації.

Зразок «перечитаного» сюжету знаходимо в поетичному доробку Оксани Забужко, яка номінує створений нею віртуальний текстопростір *задзеркаллям*, у якому відбуваються ірреальні події, абсурдні з погляду їх фактичного перебігу, але цілком органічні у форматі постмодерної деміургії. Поезія «Задзеркалля: пані Мержинська» (Забужко 1994; 73–74) презентує віртуальний сюжет із життя Лесі Українки, яка, одружившись із Сергієм Мержинським і народивши дитину, стала звичайною жінкою, дружиною, господаркою. У центрі віртуальної ситуації Лариса Петрівна Косач-Мержинська, що катить дитячого візочка вулицями Києва, йдучи додому, де на неї чекають куховарка, нянька, чаювання в колі коханого чоловіка та близьких друзів. Несподіваний, повернутий хід історії твориться не лише смисловими алогізмами, але й вербальними засобами, що, вступаючи в семантичні відношення з онімом *Лариса Петрівна Косач,* зумовлюють ірреальність, неправдоподібність, фантастичність сценарію.

Лексичний простір контексту завантажений словами, які протирічать традиційній рецепції образу знакової поетеси, для ідентифікації якої стереотипними є вербальні маркери *мужність, стійкість, героїзм, сила, незламність, криця, борець, воля, дух, міць, розум, інтелект* та ін., що акцентують виключно маскулінні характеристики і не містять ознак фемінної семантики. Натомість Забужко наповнює текстопростір тими мовними комплексами, що актуалізують насамперед жіночість, фемінну первинність образу: *дитячий візочок, молочна кашка, дитинча чеберяє ніжками, щасний сміх, піна мережив, ніжно сюркоче, вийдеш заміж, народиш, куховарка, нянька, шитво* та ін. Кожна з моделей семантично налаштована на відтворення тих жіночих цінностей, що насамперед пов'язані з материнством. Таке мовне оформлення детермінує віртуальність зображуваного, не апелюючи до фактичності, однак натяками на дійсну Лесю Українку є вживлення в мовний ландшафт тексту знакового для художнього ономастикону поетеси маркеру *Міріям: І коли — то, либонь, од єврейських дільниць / розтинається крик: **Міріям**! (**Міріям**! **Міріям**! — захлинулась горбами луна), / мов здригнувшись зі сну, Лариса Петрівна Косач-Мержинська вколює голкою палець*. Саме цей онім виступає в тексті алюзією щодо справжньої Лесі Українки, повертаючи її із задзеркалля в реальність, однак буттєві пріоритети щасливої жінки-матері виявилися вищими, ніж пріоритети жінки-письменниці,

а тим паче жінки-діяча, борця, «одержимої духом»: ***Міріям. Міріям.*** *Ах ти, Господи. Ні,* ***не згадати.***

Це несподіване роздвоєння твориться в контексті за рахунок вживання інтенціонально запрограмованих лексичних моделей з потрібним семантичним (денотативним, емотивно-оцінним) навантаженням, які, функціонуючи в текстопросторі, автономно транслюють певну інформацію, що підлягає декодуванню, смисловій інтерпретації, пошуку версій; і це у свою чергу уможливлюються лише за наявності відповідних фонових знань читача. Тож герменевтичні ресурси постмодерного тексту прямо корелюють з освітнім, інтелектуальним, культурним рівнем реципієнта, який здатний адекватно реагувати на мовні сигнали, що є матеріалом декодування презентованої інформації.

Позбавлення постмодерного тексту егалітарності (рецептивної доступності за рахунок упізнаваних вербальних маркерів, традиційних поетичних символів, архетипових образів) зумовлює його смислову непрозорість, звужуючи тим самим коло ініційованих у закодовану семантику тексту. З іншого боку, такий «закритий» текст уможливлює активізацію інтелектуальної діяльності читача, який, відповідно до ступеня адекватного реагування на мовний код тексту спроможний побудувати власну версію тлумачення й герменевтичного прочитання презентованого сценарію.

5.4. *Мова* як код постмодерного досвіду. Десакралізація слова

Мовна парадигма творення постмодерного тексту набуває значної ваги при дослідженні його формально-змістових рівнів, оскільки саме мова є тим універсальним культурним кодом, який репродукує парадигму буттєвих цінностей у їх аксіологічній ієрархії. В українській літературній практиці питома частина філософсько-світоглядних концептів постмодерного художнього дискурсу реалізується саме на мовному рівні, тобто слово виступає і як форма матеріалізованого мислення, і як засіб упровадження й проявлення нової (іншої на відміну від традиційної) свідомості, і як розпізнавальна риса, і як символ-алегорія-уособлення, і як ім'я, що «свідчить про певний закон, порядок у тому світі, який уже названий і водночас є кожної миті називаний» [Гундорова 1997: 118].

Отже, у постмодерних текстах слово є не лише будівельним матеріалом для творення повідомлення, але й засобом реалізації психоделічних, світоглядних і лінгвістичних (мовні ігри) рефлексій автора. Взагалі філософія постмодернізму, трансформуючи модерні теорії сутності й призначення мови (Ніцше, Фройд), виробила свій погляд на її буття: на думку постмодерністів, мова є самістю, річчю-в-собі, тим, що існує за іманентними законами буття.

У класичній художній традиції слово покликане реалізувати естетичну функцію, продукуючи у свідомості читача потрібні світоглядні орієнтири, націлені на пошук істини, краси, гармонії та віри в можливість (або навіть безперечність) існування цих понять. Постмодерне ж бачення світу апелює до невпорядкованості, фрагментарності, абсурдності буття, відсутності в його площинах причинно-наслідкових зв'язків, естетичних цінностей та орієнтирів (основний концепт ПМ-дискурсу — деконструкція як вихід за межі однієї ціннісної парадигми); ця світоглядна програма релевантно екстраполюється в мовну картину постмодерного тексту, змодельованого за інтенціональною схемою. Схема як спосіб структурування ПМ-тексту має універсальний характер, спільний для всього постмодерного дискурсу, однак «начинка» в кожній національній парадигмі цих текстів власна, оригінальна, зумовлена притаманними лише поданій культурі ознаками (йдеться як про екстралінгвальні чинники, так і мовні традиції).

Українська літературна практика впродовж свого становлення й еволюції формувала той мовний канон, який задовольняв би естетичні смаки національного читача, неоднорідного в соціальному, інтелектуальному, духовному аспектах, розвиваючи й збагачуючи його мовомислення. Літературна мова творилася титульними письменниками й еволюціонувала в художніх текстах, які розширювали лексико-семантичні, граматичні, художньо-стилістичні ресурси мови, започатковані колективними творцями ще в фольклорній практиці. Відповідно до цього формувалася й мовна свідомість національного реципієнта, націленого на нормоване, естетизоване, стилістично довершене українське слово. Саме таке слово відповідало уявленням читача про естетичний потенціал мови, що вважається одним із визначальних у функціональному вимірі розвиненої мови. Після Шевченкового та Франкового слова, яке художньо моделювало світ із відповідною емотивно-оцінною маркованістю та експресивністю, український поетичний дискурс загалом являє собою цілком естетизований мовний матеріал (крім авангардних практик футуризму, який не став «золотою» класикою українського літпроцесу). Ця вербальна естетичність, створювана подекуди штучним регламентом цензури, була дещо відірваною і від соціальної, і мовно-комунікативної реальності.

Постмодерна мистецька свідомість насамперед відреагувала на такий ідилічний художньо-мовний простір, розвінчуючи віру в слово як акт со-творіння, врешті руйнуючи його як міф. Натомість твориться інший світ слова — синхронний, деструктивний, з іншою аксіологічною векторністю: «українське художнє письмо не може бути справді сучасним без художнього перетворення стихії багатоликої дійсності» [Даниленко 1999: 18]. Реалізація нового літпроцесу (новоліту) в умовах

української культурної дійсності позначилася насамперед на мовній картині ПМ-тексту, яка стає екраном художніх рефлексій автора-деміурга, репрезентуючи його інтенціональну програму текстотворення. При цьому формально-змістові рівні тексту вповні відбивають актуальну суспільну ситуацію. Абсурд, беззмістовність, руйнація цінностей, дифузія свого й чужого (культури, інформації, мови) вербалізується колажуванням різнорівневих мовних кодів, знаків, цитаціями, словесною абракадаброю — кітчем. У ПМ-дискурсі кітч виступає мікромоделлю масової культури, семіотична програма якої — «імітування, копіювання та перетворення мистецтва на товар» [Гундорова 2008: 5]. Саме за допомогою кітчу відбувається перекодування стилів високої культури, її ціннісна трансформація, пов'язана зі змінами в парадигмі суспільних й естетичних домінант. Дисгармонія масової та елітарної культур репрезентується в художньому контексті мовним кітчем як «антистилем», у якому інтенціонально актуалізований відповідний вербальний матеріал.

Український поет-постмодерніст В. Цибулько в збірці «Майн кайф» створює образ постмодерної України з її втратою моральних і духовних цінностей, коли зречене слово перестало бути цінністю, воно легко дається, легко повертається, йому немає віри, воно десакралізоване, девальвоване. Тому перестає бути актуальним вартість слова, врешті, і вартість мови як суспільно обробленого й унормованого коду. Текст реагує на це адекватним змістовим (абсурд) і мовним (кітч) форматом, виявляючи деструктивність на всіх рівнях: графічному, орфографічному, лексичному, граматичному, синтаксичному, стилістичному:

кинули на діл ***кухвайку***
прям класічеський *сюжет*
розговор *на полюванні ні*
полювання на ***охоті***
один одного вивчають
крізь тонкі ***бокалів грані***
й ще тлумачать ***змисли лайфу***
якщо пить то пить поважно
мать *їм всім прийшлось* ***по кайфу***
праця ***кістки*** *караваджо*
батько-хміль ***в'їзджає*** *в хайфу.*

(Цибулько 2000: 49)

Крізь абсурдність сценарію прочитується знайомий сюжет картини В. Перова «Мисливці на привалі», з упізнаваними образами й ролями, але екстрапольований у контекст нинішніх реалій, що ідентифікуються завдяки синхронним мовним маркерам (жаргонізми,

суржикові словоформи). Взагалі, сучасність, теперішність, тобто «нинішнє» стає об'єктом новоліту, навіть його зображальною категорією [Гундорова 2005: 183], а мова — саме тим матеріалом, який це «нинішнє» оречевлює, змінюючи високе на кітч. «Творення мови, врешті мова і є головним героєм новолітівських текстів»,— декларує В. Цибулько [Цибулько 2000: 75], свідомо використовуючи кітч як засіб творення нової мови і нового стилю. «І навіть вибивання із колії стилю вже не є карним злочином, бо злочинна сама колія — ми не хотіли, це нас привели» [там само: 78].

Учасники літературного угрупування «Бу-Ба-Бу» (поети-вісімдесятники Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець), починаючи новий мистецький формат, прагнули розгерметизувати лексично й стилістично устаткований національний художній контекст, наблизивши його до живого українського мовлення (не філологічного), у якому інтерферовані всі наявні розмовні елементи. Використання такого мовного матеріалу детерміноване в постмодерністів прагненням вийти з естетизованого мовно-художнього досвіду з його настановами на «красиве» слово, намаганнями подивитися на мову як гнучкий філологічний матеріал, і не є маніфестацією інших ціннісних домінант у мовно-комунікативній сфері (для професійного філолога пріоритетним в акті міжперсональної інтеракції залишається дотримання мовно-стилістичних норм уживання слова).

Така стильова домінанта маркує контекст як постмодерний, що цілком вирізняє його з-поміж інших художніх практик національного літпроцесу: ***Кружаю*** *тепер* ***сивуху*** *надвоє з піратом діком / кажу йому схаменися кажу покайся* ***паскудо*** */ невже коли ти з європи то вже не єси чоловіком /* ***якого хріна*** *продався за тридцять гнилих ескудо* (Андрухович 1995: 53); ***Я*** *схилявся б низько, шептав би п'янко / цілував би слід кроку твого, Варваро, / край мережива твого,* ***дурна міщанко, / посмітюхо*** *з Ринку,* ***глуха почваро****!* (Андрухович 1995: 71); *А я не борець, не трибун, не оратор. /* ***Дурна*** *в мене вдача,* ***паскудний карахтер*** (Ірванець 1995: 85); *Голодні студенти кричать, що вони — дисиденти. / І* ***вилупки*** *ночі — бліді, жовтороті вампірики / Примружують очі в сліпучому сяйві емпірики* (Ірванець 1995: 129); *В горлі образа каменем стала — / Як ти мене допікла і* ***дістала*** */ … /* ***Хвойдо*** *русява у світлому плащику* (Ірванець 1995: 104); *Ми йшли крізь Львів. Довкола* ***подихав*** */ рік дев'яносто перший. / Ми собою тунелі рили в просторі* (Неборак 1995: 162); *я* ***дурень*** *я програв усе / зимову сіль і пташку літню* (Неборак 1995: 175); ***доплентавшись*** *не знати як / сюди,* ***допхавши*** *кожен грам / себе самого, ти закляк* (Неборак 1995: 194); *Світ сам по собі. Йде процес / інфляції. Твої жінки /* ***стовбичать тупо*** *в чергах без / кінця. Їх трепетні думки /* ***обмацують*** *товарний бум / прийдешнього* (Неборак 1995: 194); *Так ми жили — голосні й недолугі, /*

*вплетені в часу стрічку трофейну, / блудні поборники бугі-вугі, / **скурвлені** діти міцного портвейну* (Жадан 1998: 18); *безумні іспити школа життя **трахане** петеу / сонце випалює вимотану траву* (Жадан 2005: 81); *свистулька вітчизняної пташини / озвучить ферми і фабричні стіни / і грубий крій солдатського сукна, / і ще багато всякого **лайна*** (Жадан 2005: 121).

Використовуючи різноформатний лексико-стилістичний ресурс мови для іронічного споглядання над світом вигаданим і реальним, поети актуалізують у макротексті образотворчий потенціал зниженої, просторічної, діалектної, суржикової, маловживаної лексики, яка, не будучи фондом поетичного словника, у постмодерних практиках задекларувала невичерпність мови як засобу творення текстоситуації відповідно до дискурсивних інтенцій автора: *вмазати, драпаєшся, жерти, жрать (водку), замакітрилось, заціди, намацай, наплодиш, перехилено, повилазили (очі), ругаться (матом), схаменися, тринді; баламут, волоцюга, гаплик, горлянка, гузно, дуля, курва, лахмітник, лягаві (слідчі), лярва, морда, паскуда, пика, рукоблуд, сука, хлоп, шмаркач, шиш, шльоха; паскудний, плюгавий, обшмульганий* (Андрухович); *дістала, зжерти, мордувати, очманіла, сякаєшся; дурнувате, оборзілий, обшарпаний, паскудний; карахтер* (Ірванець); *жерти, гугнявиш, набухатись, осточортіли; вилупок, морда, причандалля, соплі, хамло, хвойда* та ін. (Неборак). Така лексика містить у семантичній структурі потужний експресивний та емотивно-оцінний потенціал, вона здатна викликати полярні емоції читача, збуджувати його рецептивні рівні. Функціональне призначення «низької» лексики в ПМ-текстах різноаспектне, зумовлене заданими кожним конкретним автором векторами реалізації власної художньої програми, що підпорядковується загальній, універсальній для постмодерного культурного простору схемі відтворення масової свідомості, яка в умовах вітчизняної дійсності характеризується зниженим цензом мовної культури.

Естетична функція слова, актуалізована насамперед у художній мовотворчості, на перший погляд, видається несумісною з поняттями жаргонної, просторічної, пейоративної лексики як «матерії грубої, словесного хуліганства». Однак, як зазначає Л. Ставицька, «це тільки на перший погляд». Адже «естетику закладено вже в самій основі жаргонного вокабуляру, оприявлено в семантичному переосмисленні, метафоричній номінації, яка потребує і когнітивного першопрохідництва, і певної вербальної свободи, за якою стоять нові семантичні та естетичні цінності» [Ставицька 2005: 264].

Автори ПМ-текстів прагнуть максимально наблизити модель представленої ситуації до неприкрашеного, брутального, жорсткого буття — звідси відвертий натуралізм, епатуюча неприхованість тих явищ суспільного й приватного життя, які в попередній системі культурних

цінностей вважалися традиційно закритими для площини поетичного (високого) тексту. Вербальна об'єктивація такого буття з інтенціональною настановою на створення його негативної емотивно-оцінної рецепції потребує відповідного мовного матеріалу, який здатний максимально відтворити в уяві читача потрібний текстосюжет у його деталях. Адже саме деталі (візуальна, акустична, тактильна, одоративна, смакова конкретизація) вирізняють образ як оригінальний, індивідуально-авторський художній конструкт у єдності його змісту й форми, задають оцінний модус, емоційне сприймання образу чи ситуації в цілому: *Пахне сіркою? / Ні — стиркою / із* ***забльованих*** *столів, / пахне* ***відрижкою згірклою*** */ всмерть* ***налиганих козлів*** *— / пахне так, мов смалять бороду / на* ***чортячий перекур****, / пахне* ***прілим, пітним смородом*** */ щільно злежаних купюр! / пахне* ***пихою*** *й* ***жадобою****, / як з розбитих* ***бовтюків****, / пахне людською* ***худобою****: / лепом вилислих боків, /* ***хтиво-ллялим, хлипко-чирявим****, / в мокрих* ***виразках*** *заглисть / під* ***ціцьковано****-ганчір'яним, / підпарфумленим — аж мліть! / Пахне* ***кров'ю*** *з ран* ***загноєних****, / всолоділим їх теплом... / Пахне грішним тілом Ноєвим — вічним* ***Хамовим живлом*** (Забужко 1994: 26–27). Натуралістична, брутальна неприкритість «Хамового живла» епатує читача вербальним рядом його текстової репрезентації, у якій адекватно, незавуальовано номінуються явища цілком реального, більше того, упізнаваного життя. Емоційне зарядження контексту ампліфікацією негативно конотованої, стилістично низької атрибутивної й субстантивної лексики, що візуалізує в конкретно-чуттєвих деталях представлену картину, створює ефект психологічного пригнічення, актуалізуючи підсвідоме бажання позбутися брутального, грішного, наблизитися до гарного, чистого. Однак у постмодерній рецепції саме брутальне, грішне є найбільшою реальністю, більше того, її перманентною заданістю, що врешті й приведе людство до апокаліпсису.

Нехтування традиціями, правилами мовного бон-тону, руйнування ієрархії будь-яких цінностей — явище цілком виправдане й умотивоване постмодерною свідомістю [Затонський 2000: 240], тож вербальна безапеляційність і безкомпромісність у світлі ПМ-дискурсу не стільки орієнтована на епатаж (хоч автори цілком свідомо розраховують і на нього), скільки є логічним формальним репрезентантом тих мистецько-світоглядних постулатів, якими керується поданий дискурс. Тим паче такий мовленнєвий ракурс бачення й розв'язання проблеми мовної заангажованості не йде всупереч із реалістичним відтворенням об'єктивної дійсності, адже насиченість мовного простору просторіччями, вульгаризмами, жаргонізмами, обсценними словами є нормою для багатьох, і подекди не корелює із соціальним статусом людини або її освітнім рівнем.

Внутрішні монологи, у яких герой текстоситуації (оповідач) відверто-емоційно сповідається читачеві, стають поширеною формою трансляції авторських думок щодо суперечностей буття, навіть якщо ці рефлексії насичені розмовною, сленговою, вуличною, негативно конотованою експресивною лексикою. При цьому мова оповідача значною мірою суб'єктивується, однак сам референт у його вербальній презентації не ототожнюється з автором (практично всі поети постмодерного напряму — професійні філологи або філософи, інтелектуали з потужним потенціалом мисленнєвої діяльності та високим освітнім цензом).

Так званий *стьоб* — синтез суржикових, жаргонних, сленгових мікротекстів (монологи, діалоги героїв, анекдоти) функціонує в тексті не лише як форма мовної рефлексії учасників текстоситуації, а як фрагмент колажу (текст у тексті) або навіть форма наратії. Саме в постмодерному світі активізується увага до мовної контамінації (зростання, гібридність мовних і мовленнєвих явищ), поліморфізму мовних форм, гетероглосії дискурсів [Гундорова 2005: 121]. Український суржик став тією формою гібридності мови, яка «своєю неофіційністю, простонародністю і просторозмовністю підриває авторитарність офіційної мови. У певному сенсі суржик — відкриття чи нововинайдення постмодернізму», «певний фокус, який відтіняє так звану норму мови, а також модель іронічної поведінки, в основі якої — аналогічний алогізм» [там само: 122, 123].

Досліджуючи проблему мовної епатажності в текстах постмодерного дискурсу, Т. Гундорова акцентує вплив попередньої, тоталітарної культури на мовний формат художнього тексту, коли мова героїв «перетворюється на стереотип, кліше, а індивідуальне мовлення, натомість, стає пасивним. Тоталітарна мова вилучає з кодексу мовної поведінки знижений, розмовний стиль, оскільки його ознакою є спонтанність та індивідуальність» [Гундорова 2005: 123]. Цю ж думку знаходимо в міркуваннях Н. Купіної щодо причин активізації суржику в постмодерній текстовій площині, оскільки «на тлі комунікативних норм тоталітарного типу несподівано приємними виявляються мовні тактики запевнення в значущості, укрупнення партнера, конфіденційності, силоміць вилучені з тоталітарного мовного вжитку» [Купина 1999: 20–21]. Проілюструвати цитовані положення можна фрагментом з іронічного вірша О. Ірванця «Травнева балада», де суржиковий формат є визначальним маркером образу санітарки Раї, інтенціональні засади творення якого спираються саме на реалізацію мовно-комунікативної ідентичності:

Підем гуляти? Рая не проти.
Станем в садочку під деревце.

Віршів читати Рая не просить.
І дуже я вдячний Раї за це.
Рая сама говоритиме більше.
*Каже: «**Наравиця дуже мині***
Амириканський писатель Селінжер».
Знаєш, — питає, — такого чи ні?
Я відповім. (Не те, що подумав).
Пахне мовчання, як шоколад.
Голдена Колфілда постать сутула
Ген у вікні однієї з палат.

(Ірванець 1995: 119)

Контамінація у вузькому текстосюжеті різнорівневих мовних і мовленнєвих форм (узвичаєних поетизмів *садочок, деревце*, поетично потенційованих лексем-денотатів *шоколад, вікно* й іншомовних онімів *Селінжер, Голден Колфілд*; літературної мови, метафорики (*пахне мовчання, як шоколад*) та суржику зумовлює іронічну тональність поданої «ліричної» рефлексії автора, який творить постмодерний образ, синтезуючи в ньому контрасти людської індивідуальності, спроможної поєднати аксіологічно розбіжні картини світу — достатню концептуальну (обізнаність) і низьку мовну (порушення культуромовних норм). Така «гетероглосія дискурсів» в ідентифікації образу не є нонсенсом, оскільки постмодернізм апріорі націлений на пошук «себе — іншого», тобто такого *Я*, що протистоїть стереотипу, суспільній (ідеологічній, поведінковій, культурній) заангажованості, маніфестуючи звільнення від догматів соціалізації. Природне, підсвідоме і несвідоме (почасти деструктивне), що й становить сутність людини, цікавить постмодерного автора, який намагається бути максимально відвертим (саме ця відвертість і неприкритість — у сюжетах, образах, мові – найбільше епатує національного читача, звиклого до усталеного художнього канону, цілком естетизованого, але почасти відірваного від реальних форм буття, свідомості, живого мовлення..

Для багатьох постмодерних творів характерне безапеляційне вживання пейоративної лексики, що загалом є нетрадиційним для українського художнього тексту як культурного феномену. Слова, використання яких здавна регламентуються суспільством і лексичною нормою й обмежуються певною комунікативною ситуацією та формою вжитку (усною), набувають на разі широкої функціональності саме як матеріал для творення постмодерного тексту. Активне перенесення лексики зі сфери розмовно-побутової до художньої є одним із алгоритмів побудови постмодерного контексту, при цьому у вербальний простір потрапляють майже всі елементи «низького» стилю.

Соціокомунікативний аспект такого лексикону, на думку Л. Ставицької, пов'язаний із тим, що його поява в комунікативному акті є показником свободи мовного самовияву особистості (зокрема ПМ-митця), а також сприяє створенню інтимно-довірливих, фамільярних стосунків між комунікантами [Ставицька 2005: 152]. Одним із цих комунікантів є наратор, іншим — читач. При цьому не завжди інтенціональна модель наратора тотожна авторському *Я*, адже в тексті відбувається творення образу референта відповідно до художнього задуму митця.

Як правило, моделлю літературного образу в ПМ-текстах є людина із цілком суперечливими внутрішніми рефлексіями, роздвоєнням власного *его* (я — *соціум* і я — *річ-у-собі*), душевним конфліктом із собою та суспільством [Демська 1998: 123]. Мова такого персонажа відповідним чином виявляє протест проти штучності, неприродності певних життєвих сюжетів, що реалізується у формі ненормованого, нелітературного, неестетизованого мовлення. Врешті маємо текстову модель об'єктивованої графічно внутрішньої рефлексії із властивою їй звільненістю від суспільних табу щодо вживання тих чи інших слів.

Обсценна лексика в кожній із національних мовних картин світу має власну структурно-формальну й змістову специфіку. Однак простежується спільна номінативна парадигма — називання й позначення словом так званих «сороміцьких» частин тіла людини та фізичних і фізіологічних процесів, пов'язаних з ними. У кожного з народів виробилися специфічні лексичні й ідіоматичні моделі, що підлягають табу, зумовленому екстралінгвальними (релігійними, соціокультурними) і мовно-комунікативними традиціями. Так, одним із мотивів європейської табуйованої лексики (а точніше, табуйованих ідіом) є нівеляція сакральності християнських святинь через називання їхніх «несакральних» частин тіла (наприклад, присягання *грудьми Божої Матері*) або поєднання в одній ідіоматичній площині концептуально антитетичних понять, що взаємовиключають одне одного на рівні знов-таки десакралізації культового символу (*О Мадонна путана!*). Наявні також номінативи міфічно-язичницького характеру, пов'язані із називанням прихованих частин тіла людини: порушення етичних, але не мовностилістичних норм: Vagina dentata — з латини *зубата вульва*. Отже, табуйованість подібної лексики визначається більше ненормативністю семантичної сполучуваності конституентів ідіоми, ніж порушенням культуромовних норм у вживанні певних слів. Такі конструкти мають здатність до адекватної та еквівалентної перекладності на поняттєвому (денотативно-сигніфікативному) і вербальному рівнях, оскільки є частиною спільного для певного часопростору культурологічного (міфологія, релігія) коду й оформлені вербальним матеріалом, здатним відтворюватися відповідними лексемами в різних мовних картинах

світу. Тому переклади текстів європейського постмодерного дискурсу на рівні збереження лексико-семантичних особливостей авторських вербальних моделей відзначаються достатньою релевантністю змістових параметрів та еквівалентністю формальних.

Якщо ж говорити про номінативні особливості табуйованої лексики в текстах українського ПМ-дискурсу, то основний якісно-кількісний масив її становить так званий «російський мат», в основі якого, на думку О. Забужко, табу на інцест як первинну форму статевих стосунків чоловіка з жінкою з метою продовження роду [Забужко 2006: 160]. Звісно, що мат давно втратив свої колишні функції вербального обслуговування ритуалу інцесту, натомість маємо зовсім інше його споживання — як мовленнєвий засіб вираження різнорівневого емоційно-експресивного стану та оцінки ситуації, як засіб структурного членування фрази, як замінник нормованих слів при творенні повідомлення (можемо навіть говорити про комунікативну функцію мату, оскільки, як свідчить мовленнєва практика, він цілком спроможний обслуговувати інформативні рівні ситуацій усного, розмовно-побутового спілкування для кіл певного мовного узусу).

Такий мовно-комунікативний аспект уживання табуйованої лексики став органічним для більшості прозових постмодерних текстів, поезія ж зазнала меншого впливу означених вербальних форм, вони вживлені в поетичний контекст сегментно, як певна ознака дискурсу. Тому немає підстав уважати цей мовленнєвий код характерною ознакою мовної картини світу постмодерної поезії, хоча окремі митці активно використовують у контексті пейоративні вербальні моделі, реалізовуючи інтенціональну програму епатажу, антиестетики.

Виведенння поетичної мови із сакральних площин естетичного призначення відбилося на використанні не властивої для художнього контексту лексичної парадигми. Йдеться про текстову актуалізацію шару лексики, яка не лише в поетичному контексті, а й у живому мовленні подекуди підлягає униканню, замінюючись натомість евфемістичними моделями (назви фізіологічних явищ та їх наслідків, сакральних частини тіла людини тощо.): *геніталії, мастурбація, полюції, оргазм, менструація, ерекція, контрацепція, сеча, вульва, піхва* та ін. Вживлення в контекст подібної лексики є спробою розширити семантико-стилістичний ресурс мови, випробувати поетично не марковане слово на спроможність семантичної переорієнтації або адекватного змістового функціонування в умовах іншого стилістичного формату, а також на вияв римотворчих потенцій не традиційного для віршованого мовлення слова. Звичайно, маємо говорити і про концептуальні засади введення таких лексем до поетичного контексту, адже постмодерна ситуація в літературі стала викликом попередній літературній

практиці, де слово перебувало під жорсткою стилістичною цензурою та суспільно сформованими художньо-мовними стандартами (у цьому ПМ-митцями вбачається мовно-комунікативна штучність, що веде до збідніння поетичного словника). Декларованe вісімдесятниками природне й самодостатнє буття слова, зняття з нього етичних і стилістичних табу в художньому тексті, матеріалізувалося сміливим митецьким поводженням зі словом явно не художньої маркованості. Ця авторська інтенція для багатьох тогочасних реципієнтів виявилася шокуючою, але саме цього прагнули авангардні поети, руйнуючи не лише мистецькі, а й насамперед свідомісні стереотипи.

Слід зазначити, що такі мовні експерименти досягають результату, якщо вони органічні для формально-змістової площини твору, не дисонують із його загальною смисловою заданістю (тобто мають семантичне навантаження) і не стають епатажною самоціллю автора:

Від Часів Лукреція
І Часів Горація
Від часів Гельвеція
І Кооперація
До часів, коли гряде Нова Дегенерація
Актуальною буде
*Наша **МАС ТУРБАЦІЯ.***

(Ірванець 1995: 80)

*Любов цю, сильнішу, ніж потяг до **вульв**,*
Плекай у душі незникому.
Вірджинію-штат, як Вірджинію Вулф,
Люби. І люби — Оклахому!

(Ірванець1995: 87)

*як виживають сповнені **оргазму***
книжкопродавці з ложем до коліна
і тихо розтікається по хазах
ніким не присиленне покоління.

(Андрусяк 1997: 12)

*З травневих верлібрів, дощів і **полюцій***
Ми завжди виходили якось миршаво.
Дитинко, ми наслідки цих революцій.
Поглянь, як нам світить зогнила Варшава.

(Жадан 1995: 8)

З теплими гільзами «Біломору»,
З ковдрами битих студентських акцій
Так наполегливо рвався угору
Змучений блюз твоїх ***менструацій.***

(Жадан 1998: 18)

Тому життя ніколи не втрача
своїх прозорих гомінких проекцій.
Стрімкий юнак, легке дитя ***ерекцій****,*
бере за руку втомлене дівча,
і вже вони — аж дня не вистача —
займаються конспектуванням лекцій,
зневаживши вимоги ***контрацепцій.***

(Жадан 2005: 122)

Очевидно, що такі слова не стануть мовним активом української поезії, оскільки сформована впродовж тривалого часу рецептивна векторність й естетична свідомість національного читача націлена на інший вербальний формат — традиційно-образний, поетично потенційований, стилістично витриманий і цим дещо обмежений у творенні поліморфної художньої картини світу. Постмодерна розгерметизація мовного простору поезії, художнє опрацювання стилістично різнорівневої лексики розширило дискурсивне буття мови, зробило її самодостатнім героєм постмодерної рефлексії, актуалізувавши вагу будь-якого слова в інтенціонально-текстовій деміургії. Саме для українського постмодерну характерна суперіоризація (збільшений вияв ознаки) вербального аспекту текстотворення, що стало художньою реакцією на попередні стереотипи мовно-естетичного моделювання дійсності, ті художні засоби, що формували високе, пафосне сприймання світу в його цінностях, ідеях, кумирах. Ігрова стилістика постмодерного тексту вимагає відповідної вербальної організації, що й втілюється в доборі таких мовно-стилетвірних засобів, які б нівелювали пафос, серйозну тональність контексту. Вдаючись до гри, несерйозності, пародійності, почасти безглуздя, репрезентованого специфічним мовним матеріалом, постмодерністи намагаються творити власний, химерний світ, що існує за установленими самим митцем законами.

5.5. Іронія в поетичній рецепції постмодернізму. Слово — матерія комічного

У світоглядно-естетичному розумінні іронія тлумачиться як «художній троп, що виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення» [Літ. словник 2006: 313]. Як явище естетичного

рівня іронія сягає корінням античного мовомислення з його схильністю до вдавання, до виявлення сутності речей крізь їх протилежні ознаки та оцінки, до називання речі іншим словом, яке втім містить її оптимальну характеристику. Платонівсько-сократівська іронія («Я знаю, що я нічого не знаю») як специфічний погляд на дійсність поєднувала в собі і вдавання, і правду, оскільки спиралася на розуміння людської обмеженості в пізнанні істини та набутті універсального знання [Струць 1998: 37]. У літературі іронія активізувала свою вагу за часів романтизму, коли виникла інша, на противагу класицистичним канонам, світоглядно-мистецька парадигма, що розмежувала об'єктивний світ (дійсність) і суб'єктивний (світ творчих фантазій, власний мікрокосм митця).

Мистецтво розуміється романтиками «не лише як наслідування чи калька природи і дійсності, а й перетворення в правдоподібне, проте не тотожне дійсності» [там само: 38]. З огляду на це мистецтво і є фікцією, удаванням, містерією, отже іронією. Цю думку, народжену в надрах ідеалістичної філософії XVIII ст., підтримав канадський учений XX століття Нортоп Фрай: «Структура літератури наскрізь іронічна, бо те, що вона каже, більш чи менш істотно відрізняється від того, що вона значить» [Frye 1957: 84]. Однак в іронії, на думку ідеаліста Шлегеля, все має бути водночас і жартівливим, і серйозним, і щирим. Іронія пробуджує в читачеві розуміння вічної нерозв'язаності конфлікту між неможливістю і необхідністю повного самовираження митця [Шлегель 1983]. Тож Шлегель уводить у простір іронізації й самого автора, іронія якого здатна розвиватися в напрямку самоіронії і навіть самопародії.

До речі, саме так розуміли інтенціональну спрямованість іронії українські поети XVII–XVIII ст., які в писаних ними текстах мандрівних дяків «прикидаються простаками, дурниками, говорять нібито нісенітниці, але насправді — про серйозні речі, несумісні з довколишнім світом абсурду» [Літ. словник 2006: 313]. Взагалі сміхова культура є традиційною для українського світосприймання і його художньо-словесного відтворення; корені її сягають фольклорних джерел (народний гумор, іронія, самоіронія, втілені в анекдотах, пареміях), у подальшому ж комічне активізується в давній поезії, пізніше в бурлеску і травестії. І. Котляревський та поети-романтики А. Метлинський, М. Костомаров розглядають іронію як заперечення закостенілого, статичного, консервативного. Своїм карнавальним предтечею постмодерністи логічно вважають І. Котляревського, називаючи його автором першої на світі української книги [Андрухович 1999: 99]. Насамперед авангардистів 80-их років приваблює в Котляревському його творча свобода і вільне поводження з класикою (смілива травестія «Енеїда»), а також

розуміння мови як природного матеріалу (тобто живого, енергетичного, не заангажованого штучною естетизацією) для творення художнього тексту.

Карнавальність, закладена в травестійних жанрах, передбачає потужну активізацію ситуацій комічного, засобом творення яких є гумор та іронія. І. Котляревський, «перелицювавши» Вергілієву «Енеїду», підніс травестію до національно маркованої літературної форми, створивши образ вічного блукальця Енея. Після мандрівного філософа-пророка Григорія Сковороди, зазначає В. Неборак, Еней ідентифікується в українській свідомості з майже архетипним образом національного поета — вічного блукальця у пошуках високих істин, який однак не ухиляється від спокус, маніфестуючи тим самим крім духовних і звичайні людські (тілесні) цінності [Неборак 2001: 10].

Традиційна для української світоглядної та художньо-естетичної парадигми сміхова компонента після травестійно-бурлескної «Енеїди» І. Котляревського максимальної реалізації досягла саме в постмодерному дискурсі, оскільки постмодернізм як мистецтво мовчання й порожнечі (І. Хасан), створює специфічну мову двозначності, словесної гри, у якій «іронія стає радикальною, самодосконалою грою, також комедією абсурду, чорним гумором, шаленою пародією та балаганом» [Денисова 1995: 21].

Саме балаган як театр, що має у своєму репертуарі арлекінаду, інтермедії, блазнювання, пантоміму, став піґрунтям епатажних перформенсів поетів-вісімдесятників Юрія Андруховича, Олександра Ірванця, Віктора Неборака, які назвали свій літгурт «Бу-Ба-Бу» (бурлеск — балаган — буфонада), створивши своєрідну «естетику виживання» і намагаючись «бути максимально вільними в загалом невільній ситуації ІІ пол. ХХ століття» [Харчук 2008: 129]. Свобода — думки, слова, емоцій, врешті творчості — є найбільшою цінністю мистецького й особистого буття, але її треба вибороти насамперед у внутрішньому двобої із власним его. Іронічний переспів О. Ірванцем уроків класики (цикл «Уроки класики»), зокрема відомої чеховської фрази «По краплі видавлювати з себе раба» актуалізує позбавлення насамперед внутрішнього рабства митця, поета, прагнення вільно і суспільно незаангажовано творити:

*По краплі **видавлювати** з себе раба.*
По краплі.
***Видавлювати**.*
З себе.
*Повільно з себе його **видушувати**,*
Та все на папір,

На папір...
Вичавлювати, витискати,
Як пасту з тюбика,
Аж поки не усвідомиш,
Що вичавив — все,
До кінця!

(Ірванець 1995: 91)

Пафос тексту розчиняється в іронії та самоіронії, що твориться введенням у контекст експресивно градуйованих дієслів *видавлювати, видушувати, вичавлювати, витискати* та несподіваним для високого звучання порівнянням *як пасту з тюбика*, що нівелює пафосну тональність, знижує серйозну емотивну конотованість контексту. Семантичні особливості порівняльного звороту, зокрема його денотативна природа (актуалізація предметного рівня лексичних компонентів *паста, тюбик*, що сприяє унаочненню образу, однак конфронтує із загальним смисловим та емотивно-оцінним конотуванням слова *раб*) формують потрібну асоціативність, конкретизуючи міру «знищення» раба, додають образу комізму, виводячи його із мовно-художніх стереотипів. Врешті це порівняння є ключовим у творенні емотивної заданості контексту та його іронічного прочитання.

Цілком органічною з погляду деміургійних інтенцій бубабістів видається постмодерна гротескна рефлексія щодо однієї з гострих проблем українського суспільно-політичного й культурного життя — статусу української мови в українському суспільстві, що як образ — *рідна мова* — апперцептивно пов'язаний із сформованими в добу романтизу поетичними кліше *материнська, калинова, солов'їна* тощо. Постмодерна інтерпретація цієї суто національної проблеми реалізується в іронічній імпрезі О. Ірванця «Вірш до рідної мови» де синтезувалися гештальти (стійкі образи) національної свідомості – художні стереотипи мова — *рідна, калинова*; слово — *оксамитове, дідове, батькове* та нові асоціативно-образні сценарії, зумовлені незвичним вербальним моделюванням образів *рідна мова* і *рідне слово*: мова — *матірна, дубова, кльова, фірмова*; слово — б*айкове, Білодідове, Сивоконеве, Чорноволове, узаконене*. Адекватно рецепіювати всі смислові рівні тексту, зокрема ті, що стосуються епітетних характеристик понять *рідна мова / рідне слово*, можливо при наявності певної філологічної компетентності, оскільки автор вживлює в контекст присвійні прикметники, утворені від прізвищ відомих філологів-україністів — мовознавця І. Білодіда й літературознавців Г. Сивоконя, М. Жулинського, Г. Грабовича (пересічний читач сприймає ці ономати дещо абстраговано, але навіть така довільна рецепція інтуїтивно позначена позитивною конотацією):

Як ти звучиш ***калиново-дубово,***
Рідна *моя, моя* ***матірна мово!***

Слово ***м'яке, оксамитове, байкове,***
Слово є ***дідове****, слово є* ***батькове****.*

І ***Білодідове****, і* ***Сивоконеве****,*
І ***Чорноволове****, вже* ***узаконене****.*

В соннім спокої вогонь твій ледь бився,
Але страху я тоді натерпівся!

З тої халепи не вийшли б ми зроду,
Кляпи, здавалось, в ротах у народу.

Та щоб підняти тебе з із гробовищ,
Стали до герцю ***Жулинський, Грабович.***

Щоб воскресити тебе з домовини,
В діло пішли каменюки й дубини.

Вороне чорний! Даремно ти крячеш.
Ріднє слово жиє *і є — бачиш!*

Рідна моя українськая мова
Житиме вічно — ***кльова, фірмова!***

(Ірванець 1995: 90)

Як бачимо, лексичний простір поданого контексту колажує в єдину цілість традиційні словесно-образні комплекси книжної маркованості (*вогонь твій ледь бився; воскресити з домовини; ріднє слово жиє; вороне чорний*) та стилістично знижені мовні моделі (*халепа, каменюки, дубини*), що й детермінують іронічну тональність пафосної в цілому ідеї, яка має специфічний вияв саме в українській суспільно-політично-культурній площині.

Як коментує Р. Харчук, «суть естетики «бубабістів» найчіткіше викладена в есеї Ю. Андруховича «Апологія блазенади» (Дванадцять тез до самих себе), де сказано, що «бубабісти» демократичні, ліберальні, відкриті й недогматичні, карнавальні, безсмертні, синтетичні, тобто різнобічні, урбаністи, національні, філологічні, гетеросексуальні» [Харчук 2008: 129]. Серед зазначених характеристик слід акцентувати *недогматичність, карнавальність, національність, філологічність*,

оскільки саме ці маркери вирізняють бубабістів як естетичних нонконформістів, запрограмованих на реалізацію сміхової культури в її національному варіанті. Філологічність же актуалізує потужний мовно-комунікатиивний потенціал бубабістів з огляду на їх сміливе поводження з мовою без будь-яких застережень — ідеологічних, естетичних, стилістичних. «...Це вже література, зі своєю філософією (так!), світоглядом (так!), стилістикою (так!), посміхом (так!), переляком (так!)...»,— коментує творчість «Бу–Ба–Бу» Юрій Шевельов, високо поцінувавши художній і стилістичний креатив літгурту [Шерех-Шевельов 1997: 266].

Персони титульних митців, ключові образи та вербальні модулі попередніх літературних практик стали джерелом іронічного постмодерного «перелицювання»; тож макроконтекст бубабістів перенасичений алюзіями-інтертекстемами, на підставі яких твориться ситуація комічного. Так, «Уроки класики» О. Ірванця актуалізують знакові текстоформули, що стали для попередників певними настановчими орієнтирами, світоглядними кодами. Однак програма постмодерної деконструкції, спрямована на ревізію цінностей колишнього суспільного досвіду, зумовлює іншу аксіологічну векторність цих постулатів, істинність і пафос яких розчиняється, та й взагалі зникає в іронії. Вербально ця авторська інтенція (деструктивна іронічність як реакція на декларований пафос) реалізується за умов спрощення емотивної конотованості контексту, що досягається введенням стилістично знижених лексем. Так, відомий вислів *Людина родиться для щастя, як птах для польоту* (Максим Горький) підлягає в «Уроках класики» смисловому та оцінному перекодуванню, що виявляється на тлі контекстного протиставлення універсального символу *птах* (з позитивно-схвальною конотованістю) та орнітонімів на позначення домашніх та екзотичних птахів: *індик, півень, деркач, страус, ківі, ему, марабу*. Наведені орнітоніми у своїх емотивно-оцінних характеристиках та асоціативно-образному потенціалі опозиціонують символічній універсалії *птах* й зумовлюють іронічне навантаження контексту:

Людина родиться для щастя,
Як птах для польоту,
Як ***птах****...*
Як ***індик****,*
Як ***півень****,*
Як ***деркач*** *на болоті?*
Як ***страус****,*
Як ***ківі****,*
Як ***ему****,*

Чи як ***марабу****?*
А може, як той, що ховає
Товсте тіло своє у скелі?
Всі ж бо вони народились літати,
Тож плазувати вони принципово не можуть.

А може без порівнянь?
Може, людина просто
Родиться для щастя?

(Ірванець 1995: 91–92)

Розгорнутий ряд однорідних орнітонімів-порівнянь, що утворюють між собою контекстну синонімію за смисловою й оцінною спільністю та інтенціональну антонімію до образу *птах*, руйнують закладений автором і традиційно рецепійований читачами пафос вислову, надаючи контексту іронічного звучання і ставлячи під сумнів логічність ужитого порівняння, тож його смислову доречність. Щодо квінтесенції формули *Людина родиться для щастя*, то вона не стала об'єктом постмодерністської іронії, а сприймається адекватно й позитивно.

Аналогічно нівелюється в «Уроках класики» пафос іншої культової формули *В людині все мусить бути прекрасним* (А. Чехов), доповненої і розгорнутої конкретизацією всіх рівнів, які мусять *бути прекрасними*, — від високих (духовних, почуттєвих) до побутових, анатомічних і навіть фізіологічних:

В людині все мусить бути прекрасним:

Думки й почуття,
Пальто і сорочка,
Шкарпетки й підтяжки,
Зачіска, брови, вії,
Губи і зуби,
Ротова порожнина, слизова оболонка,
Волосся на голові,
В паху і під пахвами,
Нігті, шкіра, мозолі на п'ятах,
Кров, лімфа,
Шлунковий сік,
Геніталії і фекалії.

Усмішка її єдина,
Очі її одні.

(Ірванець 1995: 92)

У цьому випадку іронія більш жорстка, не естетизована вербально й асоціативно-образно, не стримана художньо-стилістичними стандартами, які регламентують канон слововживання в поетичному контексті. Йдеться про синтез у вузькому текстопросторі різних стилістичних і лексико-семантичних комплексів, які й утворюють іронічну рефлексію. Врешті, усі вжиті слова належать до нормованої лексики, зокрема загальновживаної і спеціальної, яка в контексті, скажімо, медичної літератури сприймалася б цілком органічно, без застережень і негативних конотацій. Уміщена ж у локус первісно заданої пафосної семантики контексту, зумовленої першими двома рядками, ця лексика одразу ж знижує пафос ідеї, спочатку спрощуючи її, примітизуючи (*Пальто і сорочка, Шкарпетки й підтяжки, Зачіска, брови, вії*), а потім руйнуючи, зводячи нанівець (*Ротова порожнина, слизова оболонка* тощо) і остаточно знищуючи рядом останніх лексем.

Конкретизація всіх тілесних, анатомічних і фізіологічних параметрів організму людини, репрезентована в контексті відповідними назвами, формує ступінь іронічності, градуюючи її від легкого комізму до майже сарказму. Апофеозом цього іронічного «перечитання» класики є знакова в межах етнокультурної рецепції фраза *Усмішка її єдина, Очі її одні* (В. Симоненко), що як компонента іронічної травестії також підлягає емотивній трансформації — від пафосної до саркастичної. Найбільшою цінністю ідеологія соціалізму виголошувала людину («Усе в ім'я людини, усе для блага людини»), тож саме ця ідеологема зазнає сміхової обструкції в Ірванця як руйнація міфу, за яким не прочитується реальність. Очевидним є те, що об'єктами іронізації, пародії, травестії стають культурні, духовні, вербальні коди, що культивувалися попередньою епохою як суспільні та особистісні пріоритети. З огляду на вищенаведені іронічні рефлексії О. Ірванця можемо говорити про категоричний нон-конформізм постмодерністів щодо сформованих у попередню добу духовних і культурних цінностей, а також про суто філологічний характер постмодерної іронічної практики, оскільки центром текстових і вербальних експериментів стають знакові мовні формули, які обігруються, семантично трансформуються, змінюють апперцептивні коди, змушуючи читача інтерпретувати їх по-новому.

Саме в текстах раннього українського постмодернізму, зокрема у творчості бубабістів, почала формуватися специфічна і не властива попередньому мистецтву атмосфера «лінгвістичного іронізму, коли об'єктом пародії ставав офіційний лексикон народницько-просвітницько-радянського зразка. Але найголовніше — здійснювалася іронічна критика дискурсу тоталітарного суспільства» [Гундорова 2005: 72), тому вербальні моделі офіційного лексикону стають найчастотнішим об'єктом висміювання в постмодерних текстах. Мовні кліше на зразок

захищати інтереси, відстоювати права, тверезість — норма життя, будь пильним, наказ партії та ін., що стали стандартними комунікативними конструктами і навіть фрагментами ідеологічно маркованої свідомості, уводяться в постмодерний текст, зберігаючи семантичне наповнення і протилежно змінюючи емотивно-оцінну заданість (від серйозно-схвальної до гротескно-заперечної):

— Будь частіше тверезим.
Вимовляй всі слова.
Захищай інтереси
І відстоюй права.
.....
Пнись не в руководящі, —
Невелике цабе.
Й ближчим будь до трудящих
Умоляю тебе.
.....
Своє серце і мозок
Все віддай боротьбі.
Академік Амосов
Нове вшиє тобі.
.....
Пильним будь, як в дозорі,
Що б хто там не гарчав,
Й тебе виведе в люди
Академік Гончар...

(Ірванець 1995: 88)

Іронічна рефлексія Ірванця протистоїть стереотипному мисленню й мовленню, стандартам і канонам масової свідомості з її ідеалами, смаками, кумирами. Максимально реалізована (на рівні карнавальності, клоунади) гротескова складова, що стала характерною ознакою текстів та публічних виступів «Бу–Ба–Бу», започаткувала нову (іронічну) лінгвістичну поведінку. Моделлю такої лінгвістичної поведінки, коментує Т. Гундорова, можна вважати, слід за Ричардом Рорті, вербальні ігри, які «в іронічній формі втілюють протест і підривають соціокультурні стереотипи та кліше з допомогою арго, сленгу, тавтології» [Гундорова 2005: 71].

Вербальні ігри постмодерністів фіксують «неадекватність наявної досі мови для виразу індивідуальних смислів і відчувань, а повтори слів, нецензурна лексика, цитати цитат відображають тотальну дзеркальність і тавтологічність мовлення в посттоталітарному суспільстві»

[Гундорова 2005: 72]. У постмодерному тексті «ритмічна мелодика фрази підмінює суть, а відкритість фрази, до якої довільно можуть додаватися будь-які асоціативні ланцюжки, створює враження виверненого навпаки гомогенізованого дискурсу попередньої епохи. Слова взаємопідміняють одне одного, знецінюється будь-який смисл, окрім самої словесної гри, яка проявляє свободу самовираження вербальної людини сучасної епохи» [там само: 73].

Такий вербальний формат текстотворення найбільше виявився у творах Ю. Андруховича, для якого мовно-стильовим маркером є ампліфікація — нагромадження семантично різнорівневих моделей, що утворюють незакритий ряд й організуються здебільшого за законами ритму. Для ілюстрації візьмемо фрагмент віршу з циклу «Загибель котляревщини, або ж безконечна подорож у безсмертя» [Андрухович 1995: 49–50], що презентує цікавий мовний матеріал з огляду на характер лексичних моделей, деякі з яких є алюзіями на мотиви «Енеїди» Котляревського (знакові вербальні маркери, стилістично неоднорідна лексика, тематичні ремінісценції, побудова рядка, синонімія). Інтенціональність цього тексту зумовлена постмодерною програмою перечитання-перекодування титульних літературних брендів:

ставайте свічками ***почвари дідони сивілли*** *свічада*
паліть ***воячки непоборні*** *салютами з люф*
іде молодичка з косою кривою ставайте свічками
як буква і дух або блазенський бубон і буф

вогнями ставайте ***моргухи фіндюрки і цьохлі харцизні***
джигунство й богунство *як віхті гарячі в груді*
вже сказано голосно й чисто ***любов ік отчизні***
мов камінь у річку слова і круги по воді

.....

косу замашну і петлю мотузяну і блискітну кулю
стрічайте ***герої бурлацтва святі бахурі***
вертеп не зачиниться з нього показано ***дулю***
отчизні *і жизні і смерті і ясній зорі.*

Інтерференція в одному контексті традиційно книжної, поетичної (*свічада, непоборні, дух, ясна зоря*), розмовної, просторічної, діалектної, жаргонної, суржикової (стьобової) лексики (*воячки, моргухи, фіндюрки, цьохлі харцизні, дуля, в груді, жизні*) разом із інтертекстемами — алюзіями (*дідони, сивілли, любов ік отчизні*), відсутність смислового членування строфи (розщеплення смислів специфікою синтаксичного й пунктуаційного моделювання контексту), формує специфічний

текстопростір, у якому колажуються фрагменти різних часопросторових координат і культурних кодів, високе й низьке, пафосне й комічне, урочисте й балаганне. При цьому комунікативне навантаження зниженої, жаргонної лексики зумовлене прагненням автора не стільки розсмішити реципієнта, скільки ввести до дискурсу знаки смішного, що в перспективі розгортання текстоситуації здатні створити алюзію комічного [Ставицька 2005: 153]. Фінал вірша — лексично трансформоване закінчення християнських молитов із збереженням основного формального модуля (ампліфікація перелічених денотатів, синтезованих сполучником *і* на початку кожного зі складників, що є стилетвірним маркером молитви: *і Отцю, і Сину, і Святому Духу*): *отчизні і жизні і смерті і ясній зорі* — при всій заданій лексичним комплексом пафосній конотації нівелює її за рахунок стереотипного поетизму *ясна зоря*, що через частотне й подекуди формальне (на рівні обов'язкового поетичного атрибуту) вживання в багатьох художніх текстах втратив енергетичний імпульс, розчинивши закладену в його семантичних площинах високу образність.

Іронічний модус останньої строфи формується синтаксичним конструктом *вертеп не зачинеться з нього показано дулю*, досягаючи інтенсифікації за рахунок смислового зіткнення цієї текстоситуції з подальшим «перелицьованим» молитовним фіналом, через що актуалізуються антитетичні семантичні, стилістичні й оцінні відношення використаних денотатів *вертеп, дуля — отчизна, жизнь, смерть, ясна зоря*. Така мовна організація виводить цей контекст за межі звичайного (доступного й адекватного) рецепіювання презентованої вербальної інформації, змушує читача шукати смисли, закодовані автором, або утворювати власні. Втім прозорою й однозначною є іронічна тональність вірша, зумовлена аксіологічною програмою поета щодо рейтингування ціннісної парадигми й матеріалізована мовно-стилістичними засобами відтворення комічного в тексті.

Однією зі стильових домінант постмодерного тексту, зокрема іронічно маркованого, є згадувана вже ампліфікація як «стилістичний прийом у художній літературі для підсилення характеристики, доповнення і збагачення думки за допомогою нагромадження однорідних мовних засобів — синонімів, епітетів, порівнянь тощо» [Літ. словник 2006: 32]. Ампліфікація в українській поетиці має давню традицію, започатковану ще в добу барокової естетики як різновид градації. Оскільки вісімдесятники шукали свої стилетвірні домінанти в питомо українській та європейській естетичній традиції й поетиці, цей прийом був органічно вживлений у поетичний контекст і як засіб сюжетної конкретизації, розширення меж художнього хронотопу, і для відтворення потрібної емотивно-оцінної тональності, і, головне, реалізації іронічної інтенції.

Ампліфікаційне подрібнення цілого на складники, реалізоване в постмодерному тексті майже необмеженим переліком однорідних мовних одиниць, знімає серйозне звучання змісту, дисперсно розсіює увагу, знижуючи ціннісну вагу попередньо презентованого об'єкта в тексті (до речі, гіпервиявлена ампліфікація є ознакою філологічності тексту, сприймається як лінгвістична іронічна гра):

На водах морів твоїх сплять кораблі: ***криголами, сейнери, траулери, китобої, канонерки, джонки, чайки, катамарани, есмінці, авіаносці, крейсери, катери, тримарани, байдарки, каное, галери, моторки, галеони, яхти, барки, баржі, рудовози, танкери, міноносці, кліпери, —***

а окремо від них — ***каравели і гондоли.***

(Ірванець 1995: 82)

Мікшування в текстосюжеті семантично й асоціативно неоднорідних слів — назв судів, що репрезентують різні історичні (*чайки, галери, галеони*), технічні (*сейнери, траулери, байдарки, каное* та ін.), культурні (*яхти, каравели, гондоли*) коди, підпорядковане постмодерній схемі колажування, синтезування окремих, почасти розбіжних об'єктів в єдине часопросторове ціле. Розуміючи буття як розірваність, неоднорідність, складність, митець-деміург прагне знищити цю розірваність у форматі власного художнього хронотопу, уміщуючи в одну площину подекуди різне, протирічне, неоднорідне, але все-таки інтенціонально (за задумом вищого Творця) однакове, створене за єдиною схемою – людина та все людське:

Йдуть ***фурії*** *зі струнними ногами.*
Йдуть ***жриці****, щойно пещені богами.*
Школярки *йдуть, несуть бездонні лона.*
Гетери *йдуть, їх пристрасть – невгамовна.*
Студентки *йдуть — курс перший, другий, третій.*
Коханки *йдуть з майбутніх інтермедій —*
Художниці, акторки, танцівниці —
Їх лиця накладаються на лиця,
Змішалися їх вигини і вдачі...
Зелені очі світяться. Котячі.

(Неборак 1995: 166)

Цікавим з лінгвістичного погляду є презентований синонімічний ряд, що утворює лексико-семантичну групу «жінка еротична/сексуальна», до складу якої входять конституенти *акторки, гетери, жриці,*

коханки, студентки, танцівниці, фурії, художниці, школярки. Смислову домінанту поданої ЛСГ формує сема «еротичність/сексуальність», яка градуйовано — більшою або меншою мірою – виявляється в семантичній структурі кожної із лексем. Поєднання в одному ряду асоціативно близьких назв *фурії, жриці, гетери, коханки,* у яких еротичність/сексуальність є домінуючим смисловим підґрунтям, що формує семантику поняття, із назвами *художниці, акторки, танцівниці,* у яких сема «еротичність/сексуальність» потенційно закладена в значенні, однак виявляється імпліцитно, залежно від контексту, а також із назвами *школярки, студентки*, значення яких взагалі не актуалізує подану сему, однак потенційно спроможне її виявити за рахунок вікових характеристик денотата (молоді жінки апріорі еротичні й сексуальні), створює ситуацію карнавальності, формує іронічну тональність. Напевно, іронія в цьому випадку спрямована на чесноти, що, за канонами суспільної моралі, мають бути пріоритетними в жінці, однак рефлекси інстинктів здатні їх переважити. Як правило, усі персонажі в постмодерному сценарії «нарочито умовні, узагальнені, це образи-схеми, образи-ідеї, образи-символи, що втілюють авторську думку про абсурд, який спотворює людську душу» [Пахаренко 2007: 162].

Руйнуючи за допомогою іронії створені суспільством цінності, митець ставить під сумнів їх значущість для людини. Так, українські національні пріоритети, вживлені в етносвідомість читача прецедентними вербальними кодами — антропонімами, топонімами (наприклад, *Богдан Хмельницький, Мазепа, Сірко, Орлик, Богун, Роксолана, Шевченко, Київ, Батурин, Дніпро, Десна* та ін.) або стереотипними етносимволами (*козаки, тризуб, рушник* тощо), зазнають у постмодерністів іронічної ревізії саме як етнознаки, маркери національної ідентичності. Іронія сигналізує про зміну оцінного модусу цих знакових кодів, що протиставляються звичайним буденним реаліям (універсальним), які мають для людини найбільшу життєву вагу. У тексті таке відчуження попередніх цінностей реалізується насамперед на тезаурусному рівні, зокрема в наборі відповідних лінгвальних компонентів, які актуалізують певний фрейм (той обсяг знань, що містить інформацію про суттєві ознаки поняття) [Яновська 2006: 5].

Саме так іронізує О. Ірванець, вводячи у вузький контекст поетичного твору лексичні одиниці різного семантичного та емотивно-оцінного модусу, що виступають маркерами опозиційних ціннісних ординат (суспільних та життєвих): *патріоти, славне лицарство, манкурти, яничари, Батурин, Почаїв, Калнишевський, Мазепа* – вербалізація фрейму, що актуалізує суспільно-історичний аксіологічний рівень, і *кава, газета, клозет, театр, сигарети, «Ватра»* — асоціати буденних, звичних цінностей:

Не маю позиції, навіть — і пози.
Отож балансую між віршів і прози.
Але не пишу я в них про ***патріотів****,*
/......./
Також не пишу я про ***гунів****, про* ***готів****,*
Ані про ***манкуртів****, ні про* ***яничарів****,*
Ані про ***Батурін****, ані про* ***Почаїв****,*
Ні про ***Калнишевського****, ні про* ***Мазепу****.*
Варю собі ***каву****, читаю* ***газету****.*
Ходжу до ***клозету****. Ходжу до* ***театру****.*
Палю ***сигарети****. Здебільшого* ***«Ватру»****...*

(Ірванець1995: 85)

Очевидним є те, що в умовах текстової іронічної ревізії відбувається семантична й емотивно-оцінна переорієнтація мовних компонентів, які формують спільний тексторяд. Одну смислову парадигму з однаковим емотивним конотуванням утворюють лексеми, що в загальномовному вжитку вступають у протилежні семантичні відносини, наприклад: *патріоти, манкурти, яничари* — один ряд, компоненти якого, незважаючи на денотативно-сигніфікативну різнорівневість, позначені спільною несхвальною оцінністю; *кава, клозет, театр, сигарети* — другий ряд, у якому актуалізоване авторське схвалення зазначених денотатів як більш цінних у життєвому, повсякденному вимірі. Саме в протиставленні знакових кодів і буденних реалій, виведення останніх на вищий аксіологічний щабель й міститься іронічна обструкція тих ідеалів і символів, якими живе суспільство.

Іронічно осмислюючи культурні й суспільні цінності, ставлячи під сумнів попередні канони, стереотипи і пріоритети, постмодерністи створюють власний текстосвіт, у якому титульні персони, події, мовні коди і формули реального досвіду вживлюються у віртуальний простір, втрачаючи набуту вагу і вартість, натякаючи на умовність ціннісної парадигми, сформованої кожним конкретним соціумом чи етносом. Що є справжніми цінностями? Життєве, продиктоване інстинктами (продовження роду, самозбереження), буденними потребами і проблемами існування людини, чи надбане впродовж інтелектуального освоєння всесвіту? Інтегруючи віртуальні сюжети із цитаціями чи алюзіями з класичної спадщини, що у вимірі традиційного етнорецепіювання є канонічним художнім досвідом, тобто піддаючи інтенціональній іронії контекст у цілому, постмодерністи або відверто глузують з класичних формул, або ставлять під сумнів їхні пріоритети, або роблять їх засобом комічного. Наведемо фрагменти з відомої пародії С. Жадана «Переваги окупаційного режиму» (Жадан 2005: 121–122), де в контекст авторського

сюжету вживлюються знакові вербальні формули, мовні кліше чи переспіви (образи) з українського літературного контексту, які вже стали кодом етнокультурного чи етноментального світосприймання:

Але печаль сідає на поля.
Нужда голімі ***розправляє крила,***
докіль поет тривожно промовля:
я є народ, якого правди сила;
цю жінку я люблю, вона просила.
/...../
Сколовши босі ноги об стерню,
старенький Перебендя коло тину
ячить собі, що, скурвившись на пню,
лукаві діти в *цю* ***лиху годину***
забули встид, просрали Україну.
/...../
Село мине ***спокуту цю тяжку,***
Село — це ***корінь нації,*** *це води,*
що рушать берег. Молодь на лужку,
довірившись сільському ватажку,
заводить, навернувшись до природи,
народні сороміцькі хороводи.

І лиш ***зоря над містом пролягла,***
юнак змахне краплину із чола
і ***молодечо усмішкою блисне.***
Бо попри те, дала чи не дала,
у щастя людського два рівних є крила:
троянди й виноград — красиве і корисне.

Слід сказати, що заперечуючи пафос попереднього суспільно-історичного та духовного спадку нації, постмодерністи все ж не ставляться надто категорично і безапеляційно до самих об'єктів іронізації та їх історичної ролі; йдеться насамперед про аксіологічний вимір та суспільні пріоритети тих чи інших об'єктів, які, набуваючи статусу загальнонаціональних цінностей, нівелюють цінності індивідуальні або ж повсякденні, не менш вагомі і значущі. Іронічна рефлексія в постмодерних поетичних текстах, як правило, реалізується опозицією аксіологічно різнорівневих смислових кодів, відтворених протилежно конотованими лексемами різної стилістичної генетики, а також контекстною інтенсифікацією аксіологічно ревізійованих національних культурних і духовних маркерів, репрезентованими знаковими етноономастичними моделями або ж мовно-поетичними кліше.

5. 6. Естетичне буття слова в постмодерній поезії

З огляду на специфіку світоглядних та мистецьких ознак постмодерного реагування на буття, аналітики постмодернізму як інтелектуально-художнього явища актуалізують поняття антиестетики, що безпосередньо корелює з явищами деструкції, профанності, девальвації або й руйнації цінностей, нігілізму та іншими поняттями, позначеними несхвальною оцінністю у вимірі аксіологічних координат суспільного й культурного існування людини. Так, Д. Дроздовський у розвідці «Код майбутнього» [Дроздовський 2006], даючи власну «візію антиестетики постмодернізму» цілком категорично постулює: «У літературному дискурсі постмодернізму по-українськи немає естетичного буття самої літератури» [Дроздовський 2006: 165], перед тим говорячи, що сучасний літпроцес є прикладом «дегуманізації етичного», деестетизації гуманістичного», а також акцентуючи масовий характер сучасної культури в цілому, яка існує у вимірі замкненої спіралі — від «низького до непристойно низького» [Дроздовський 2006: 161–162]. Звичайно, з погляду попередньо сформованих національних стереотипів художньо-мистецької репрезентації дійсності, постмодерна практика викликає певне рецептивне неприйняття, внутрішній протест проти «неетичного», «неестетичного» відтворення буття, матеріалізованого текстом і словом. «Посяганням» на вічні цінності вбачається пересічному читачеві позбавлений естетичної сакральності контекст, в епіцентрі якого «культивована естетика маразму» [там само].

Однак при науковому (зокрема, мовознавчому) дослідженні української постмодерної практики, генеза якої спирається на складний і неоднозначний художньо-естетичний досвід нації, мусимо без зайвих емоцій поглянути на дискурсивний формат, особливо поетичний, як на цілком оригінальний мовно-художній матеріал, створюваний професійними філологами, для яких слово, попри всі коментарі й критики є вагомою цінністю — буттєвою й естетичною. Схема деструкції, абсурд, іронія, відвертий епатаж, глум, пародія класики, її травестія — це насамперед художні засади, детерміновані заданою програмою постмодерного текстотворення, тобто відповідною естетичною векторністю. Але ця естетика в постмодернізмі трансформується в антиестетику, оскільки формально-змістові рівні постмодерного тексту націлені на конструювання профанного, абсурдного, позбавленого цінностей (суспільних, духовних, культурних, естетичних), отже антиетичного й антиестетичного світу. І ця програма реалізується завдяки мові, свідомо обраним рівням її текстової організації, у якій кожне слово не випадкове, не стереотипно скомпоноване в образну модель, а дібране з широкого обсягу різнорівневого лексичного фонду національної мови.

Саме інтелектуальність, широкі фонові знання, філологічна компетентність, потужний лінгвістичний потенціал поета, а в деяких випадках феноменальне мовне чуття, розвинена інтуїтивність у доборі потрібного слова, зумовлюють художній рівень поетичного тексту, визначають його естетичну вагу. Спираючись на величезний мистецький досвід попередників, на майже необмежений стилістичний ресурс мови, постмодерністи цілком професійно здійснюють акт нової текстодеміургії, дотримуючись канонів обраної естетики. «Мова — це рухливе дзеркало, вона зіткнення макро- і мікросвітів, щось на зразок поверхні моря, яка є одночасно і поверхнею неба, якщо точку зору перемістити углиб. Жива мова — це не стільки дзеркальна площина, скільки уся сукупність істот, рослин, предметів, котрі в ній відображаються»,— ця метафора вісімдесятника В. Неборака [Неборак 1995: 216] окреслює простір смислів, що покладені в розуміння мови як матерії, з якої митець спроможний «виткати» текст.

Слово буде живим і динамічним, якщо вбиратиме всі порухи синхронного життя, актуалізуючи при цьому пам'ять традиції, тобто класики (того, що поза часом, що створене всім ходом еволюції мистецьких форм). Тож однією з інтенціональних засад творення нового контексту є прагнення, спираючись на відшліфовані часом мовно-естетичні універсалії, вибратися із канонізованого формату художньої мови з її стереотипною образністю, тиражованими й тому емотивно ригідними вербальними формулами, які вже не активізують зворотне асоціативно-образне мислення реципієнта, не провокують його інтелектуальну діяльність. Тому й відбувається пошук альтернативних образних моделей, асоціативних комплексів, насичених максимальною енергетичністю, психологічною напруженістю, емотивною імпульсивністю, але при цьому ці образи маркуються відповідною естетикою, яка в межах загального літературного розвитку є категорією універсальною.

Естетичне буття слова в постмодерній поезії, як і в будь-якій іншій художній формі, оптимального прояву знайшло в тропеїстиці, позначеній національною специфікою відтворення світоглядної й мистецької парадигми дискурсу. Епітетика, метафорика, символіка, порівняння, лексико-семантичний ресурс у поетичному ПМ-контексті спрямовані на реалізацію інтенціональних векторів, серед яких і програмні — іронічна (подекуди цинічна) візія світу, утилізація попередніх культурних текстів, девальвація ідеалу [Даниленко 1997: 258], і суто філологічні — раціональне творення оригінального (на противагу стереотипному) поетичного формату, де основна роль належить професійно дібраному з усього мовно-стилістичного резерву, образно не затертому слову для конструювання нестандатрної текстерефлексії, образу, ситуації. Через це маємо оригінальний мовний ландшафт

поетичного ПМ-контексту з потужним естетичним навантаженням. Врешті, усяка поетична творчість є справою вибору точного для передачі відчуттів й емоцій слова, однак постмодерну літературу вирізняє саме її філологічність, отже свідомо творена естетична програма слова та її випробування в межах дискурсу. Найбільше спрямована мовно-естетична ПМ-деміургія на творення конкретно-чуттєвих й асоціативно модифікованих словесних образів, що характеризуються семантичною складністю, почасти непрозорістю, навіть смисловою абсурдністю, що зумовлює неоднозначність їх тлумачення. Тому лексико-семантичний аналіз цих образних моделей у форматі лінгвопоетичного дослідження апріорі позначений суб'єктивністю, оскільки орієнтується на особисте враження науковця, рівень сприймання ним конкретної вербальної інформації та її декодування.

Епітетика в постмодерній поетичній МКС стала спробою вивести прикметник з полону стереотипів щодо його асоціативно-образного ресурсу та семантичного потенціалу. До речі, ця ідіостилістична векторність є тенденційною майже для кожного естетичного формату в національній поезії, коли активізується пошук незвичного вербального комплексу для творення нової образної перцепції. Характерним для ПМ-стилістики, особливо в поезії дев'яностників, є поєднання в одній образній формулі прикметника з актуалізованою семантикою внутрішнього реагування на денотат та іменника предметно-понятєвої генези (конкретні й абстрактні назви) або оказіональної сполуки семантично неспіввідносних прикметника та іменника з метою створення потрібної емотивної тональності контексту. Найчастіше емотивність актуалізує відчуття фрустрації, тривожності, самотності, розгубленості, млості, нервового чи еротичного збудження ліричного героя, а також втаємничення, сакральності буття: *В цім* ***розваленім часі****, весною, в приморському місті, / Де ніхто не вважа на часи /.../ І, крізь* ***наглий наплив голубого зубовного дзвону****, / Розумієш просте і гірке, як вино на розлив* (Забужко 1995: 12); *Ця* ***бездомна земля:*** *хто тут жив, той не втік* (Забужко 1995: 14); *Чийсь тягучий,* ***просолений голос*** */ співа про кохання і смерть* (Забужко 1995: 20); *В нічному барі гомін коло стойки / В* ***пекучий плин*** *кристалами вмерза* (Забужко 1995: 21); *і порскає в* ***нудотний плин / беззахисне волосся мозку*** (Андрусяк 1997: 17); *на мармуровий сніг на* ***пещений оскал*** */ і* ***дике небуття*** *насичене тобою* (Андрусяк 1997: 18); *і стинаючи колізей / на* ***приреченість сатурнічну*** */ ти не віриш що морок цей / не загрожує бути вічним* (Андрусяк 1997: 19); *В одній з його* ***замшілих інкарнацій*** */ Під* ***пересмішницьким дощем циганським*** */ По нім процокотів Буонапарте* (Бедрик 1995: 27); *Снуються* ***доби пасмурно-безживні****, / Без поділу на дні і ночі* (Бедрик 1995: 30); *Бачиш, як пролітає* ***голодне мовчання*** *над нами? / Чуєш, як ми мовчимо, яка ця*

мовчанка майстерна? (Жадан 1998: 4); *ось і ми з тобою дивимося на нічну Пенсильванію / на високі ялини / на* ***самотні заправки*** (Жадан 1998: 24); *двері будівель, бруківка* ***в'язких / вулиць****. Помірно-континентальний / клімат країни.* ***Солодка ментальність*** */ перших поселень* (Жадан 1998: 52); ***потаємна*** *коштовна* ***Вітчизна*** */ нашого співу, що тане, і де / місця не стане сказати: «Пречиста, / зглянься на* ***зимні душі й тіла»*** (Жадан 1998: 50); *падає янгол – літун-одинак / рушить* ***химерну довершеність*** *ліній, / з чим і вмирає, лишивши однак / срібний* ***тривожний дюралюміній*** (Жадан 1998: 54); ***Солоно-зимовий*** *присмак пустелі, / Що насіда звідусюди* (Жадан 2005: 5); *Брудні платформи, потяги і пиво, / І привокзальний* ***збуджнений майдан*** (Жадан 2005: 15); *На перехрестях дороги додому / Лежали* ***таємні закохані площі****/... / Така* ***таємнича самотня країна*** (Мельників 1996: 7); *Гривасті кошенята з підвіконня / Сковзають повагом в* ***промінні хтивім*** (Мельників 1996: 27); *І проростала в міста храмових свічах / Широкоштанних* ***збуджених каштанів*** (Мельників 1996: 36); *Дощ пішов –* ***солодка хтива злива*** (Мельників 2000: 44).

Така синестезія чуттєвого сприймання світу, репрезентована сполученням різнорівневих у денотативно-сигніфікативному аспекті лексем, що й формує індивідуальний словесний образ, була активно продукована поетами-шістдесятниками і стала ознакою сучасного поетичного мовомислення. Дев'яностники своїми вербальними моделями розширили його асоціативний потенціал, актуалізувавши лексико-стилістичний ресурс мови із семантикою психо-емоційної, еротично-чуттєвої інтеріоризації довкілля.

Характерною ідіостильовою ознакою творення мовної картини ПМ-поезії є метафорика, що являє собою оригінальну вербальну формулу з контамінацією мовних одиниць різної семантичної природи, спрямовану на формування цілого комплексу асоціацій і відчуттів, унаочнення й рельєфності образу. При цьому в структурі метафоричної моделі органічно співіснують лексеми на позначення кольорів, запахів, звуків, тактильних, смакових, фізично-температурних, темпоральних відчуттів у сполученні із назвами семантично не співвідносних із ними конкретних реалій: ***І безсоння оранжева риба / Запливала в розхлюпані сни*** (Ірванець 1995: 114); ***Циферблат заріс / щетиною*** *У простір влита /* ***холоне бритва.*** *Ти ввійшов у* ***ліс / віконних рам*** (Неборак 1995: 163); *Поверхом нижче завис* ***тіла бронзовий хрест****, / у* ***молоко простирадл*** *вислизло дві змії. /* ***Замки губ розімкнуто і зімкнуто язиками*** (Неборак 1995: 206); *Коли на червонім екрані /* ***на білих подушечках мертвих облич / лежать ієрогліфи брів і очей*** (Білоцерківець 1999: 9); *Ти — тіло, втиснуте боком в* ***розбухлу валізку автобуса*** (Забужко 1994: 33); *І доки вечірнє* ***сонце береться плівкою жиру*** (Жадан 1998: 6); ***Стікає приміських небес солодкий кетчуп*** (Жадан 1998: 36); ***У штольні часу відкладається нафта любові***

(Жадан 1998: 28); ***Теплі циклони**, мов слід поцілунку, / **гоять природи розхитаний нерв*** (Жадан 1998: 28); *Лиши мені в'язані ковдри з **довгою ниткою холоду*** (Жадан 1998: 58); *розбивати **тверді горіхи Божого смутку*** (Жадан 2005: 11); ***швацька машина всесвіту ридає до ранку / крутить свої замучені механізми*** (Жадан 2005: 76); *Тому так солодко пахнуть мені / **овочів мертві серця*** (Жадан 2005: 87); ***Губами стримуєш** весняний **вечір*** (Мельників 1996: 40); *І голуби **туркочуть тишу / Солодкочолої безтями*** (Мельників 1996: 31); *і **метелики корів**, що **народжують сонце**, можуть зачіпати вименем спраглих* (Мельників 2000: 12); *Міниться парує **подих шкла** / трав'яніє тихий **подих шкіри*** (Андрусяк 2004: 93); ***золота скоринка смерті** тихо злущується зі слів* (Андрусяк 2004: 88); *І **чорний плащ облизує підошви**, і **чорний місяць перерізав нерв*** (Андрусяк 2004: 98); *На піску де **осужних медуз волоока слюда / виціловує п'ят зморшкувато-пругку ахілліду*** (Бондар 2001: 15).

Зі структурно-граматичного погляду ці метафори являють собою різноаспектні моделі — від складних антропоморфізованих комплексів, з активізацією дієслівної та субстантивно-атрибутивної образної семантики (*чорний плащ облизує підошви; осужних медуз волоока слюда виціловує п'ят зморшкувато-пругку ахілліду*); дієслівних конструкцій із семантично перекодованим субстантивом (*сонце береться плівкою жиру; золота скоринка смерті злущується зі слів*) до комбінованих субстантивно-атрибутивних комплексів, у яких відбувається конкретно-чуттєве (зорове, тактильне, одоративне, акустичне) унаочнення образу, що у свою чергу інтенсифікує перцепцію як найвищий рівень сприймання слова. Щодо такого виду метафоричних моделей, то вони семантично неоднорідні: одні актуалізують доступну для образного світосприймання поняттєво-предметну співвіднесеність конституентів, що ґрунтується на семантичній (денотативній, емотивно-оцінній) близькості й асоціативних аналогіях зіставних предметів чи понять: *сік дощів; тіло води; чорний квіте ночей* (Андрухович), *тіло міста; тіла бронзовий хрест; молоко простирадл; ліс віконних рам* (Неборак); *веселки змахи феєричні; лілії хаток; подушечки облич; ієрогліфи брів і очей* (Білоцерківець); *віяла блиску, отари авт; розбухла валізка автобуса* (Забужко); *срібні монети луски, вим'я серця, маковина сонця* (Жадан); *посміх клавішів* (Мельників); інші моделі позначені смисловою оказіональністю, зумовленою індивідуальними асоціативно-образними уявленнями автора, тому вони семантично завуальовані, але більш оригінальні, креативні: *жарини освідчення* (Ірванець), *луг життя і живота* (Андрухович); *чорні мушлі платівок; ротище неба; щупальці почуттів* (Неборак); *гай життя; юшка Господнього дня; лезо небес* (Білоцерківець); *звуків бірюза; зірки звуків; розважність зливи* (Забужко); *оскілля часу; риба мозку; острів зими і текстів; черево Буття* (Мельників);

нафта любові, канали забуття; молоко болю; птах зради; ікра зради; мушля повітря; горіхи Божого смутку (Жадан).

Однак і в першому, і в другому випадку актуалізації зазнають насамперед адгерентні асоціації як здатність людської (зокрема митецької) свідомості пізнавати світ шляхом індивідуальних аналогій між речами, явищами, предметами, сутностями. Саме ці, ситуативні, щоразу нові, нестандартні асоціації (на відміну від інгерентних, стійких, стереотипних), народжені в процесі художньої мовотворчості, зумовлюють появу оригінального словесного образу, здатного збудити художню уяву реципієнта, активізувати його власне асоціативно-образне мислення. Креативність, нестандартність адгерентного асоціаціативного образу передбачає все ж можливість віднайдення спільних конкретно-чуттєвих корелятів між денотативно-сигніфікативними об'єктами зіставлення, що робить образ не абстрактним, безсенсовим, а семантично вмотивованим, конкретно-чуттєвим. Художні інтенції постмодернізму активізували саме адгерентну асоціативну домінанту творення словесного образу, що стало визначальним маркером авангардної поетики кінця XX — початку XXI ст.

Чим же є оригінальні метафоричні комплекси з погляду їх естетичної функції в ПМ-тексті? Очевидно, одвічним прагненням митців віднайти нову художню форму для трансляції старих смислів, створити оригінальний, семантично й емоційно актуалізований образ на підґрунті асоціативного потенціалу вербалізованих денотатів, вкотре випробуючи здатність мови бути засобом художнього пізнання й кодування дійсності. Постмодерна тропеїстична практика еволюційно продовжує тенденції словесного образотворення поезії українських шістдесятників, зокрема М. Вінграновського, І. Драча, Л. Костенко, Б. Олійника, Д. Павличка, В. Симоненка, В. Стуса, яким вітчизняна художня МКС завдячує зміні стереотипної парадигми образних моделей за рахунок інтенсифікації індивідуально-авторських, оказіональних вербальних формул (врешті, ця практика довела майже необмежену сполучуваність семантично й асоціативно різнорівневих лексем для отримання естетичного ефекту від словесного образу).

Мовна картина ПМ-поезії взагалі тяжіє до випробування традиційно не поетичної лексики на вияв її образних, асоціативних, емотивно-оцінних можливостей в умовах контексту, спрямованого на створення заданого емоційного мікроклімату з акцентуванням потрібних відчуттів, відповідної психологічної напруженості (не маємо на увазі позалітературний та ненормативний лексикон, про це див. вище). Йдеться насамперед про слова денотативної природи — назви предметів побуту, помешкань, механізмів, дрібних речей, одягу, назви рослин, комах, тварин, врешті всього, що оточує людину в її повсякденні:

Прогулянки кіньми — велика приємність. / Та нам зостаються лиш ***кухні*** */.../ де* ***гори немитого посуду*** */.../ де* ***у кранах сухих*** *ледь пульсує / волога зелених боліт.* (Андрухович 1995: 45); *і після* ***темних стін у вошах і клопах*** */ побачить світ як сніг / в алмазах і сльозах* (Білоцерківець 1999: 5); *Бабця в* ***шапочці*** *й* ***чунях****, в цурпалках обтятого хисту, / Що виводить на* ***скрипці*** *пісні некурортної зони* (Забужко 1994: 12); *Твої сновидіння, зібравши розкиданий* ***одяг****, / Ідуть повз* ***ремонтні склади*** */ і* ***забуті майстерні*** (Жадан 1998: 8); *юрій андрухович в цьому* ***притулку для літніх*** */.../ з* ***нетлями у кишенях піжами*** */ з* ***фенечками*** *на жилавих зап'ястях / з* ***бритвами і виделками*** *посеред кімнати* (Жадан 2001: 22); *опускайся цими* ***сходами*** */ підсвічуй собі* ***ліхтариком*** */ Теплі* ***стопи*** */ літніх жінок /* ***стіни кімнат тіні предметів*** (Жадан 1998: 26); *живу в кишеньковій* ***квартирі****, / де до всього рукою подати: / до* ***вікна****, / до* ***штанів****, / до* ***тарілки****, до* ***квітів*** */ і (що часами найголовніше) / до* ***дверей*** *у найменшу* ***кімнату*** (Федорак 2001: 92).

Конкретизація світу речей, окреслення предметно-просторового локусу зумовлює епічність контексту, вербально репрезентовану автологією — уживанням у тексті слів у їх прямому, узуальному значенні. Прийом автології взагалі характерний для стилістичного тла ПМ-поезії, цілком споглядальної, рефлективної, зосередженої не лише на внутрішньому, але й зовнішньому перебігу буття.

Зануреність в екзистенційні площини, загострене внутрішнє реагування на дійсність, світ почуттів ліричного героя текстуально репрезентується шаром абстрактної лексики, семантично націленої на відтворення психоемоційних (здебільшого негативно конотованих), душевних рефлексій, почуттів або буттєвих категорій: *душа, жалоба, жаль, забуття, кохання, небуття, нудьга, пам'ять, почуття, смуток, совість, тоска, утома, час, щем* та ін.; слів — номінантів емоційних чи фізичних станів людини: *дрож, крик, плач, сльози, сміх* та ін.; комплексом традиційно опоетизованих слів денотативної генетики із актуалізованим образним компонентом, прозоро декодованим етнореципієнтом: *вихор, вітер, вогонь, дощ, злива, мороз, сніг* та ін. (ЛСГ «природні явища); *блискавка, метеор, місяць, небо, сонце, Чумацький Шлях* та ін. (ЛСГ «небо»); *місто, море, ріки, сад, степ* та ін. (ЛСГ «природні просторові й ландшафтні реалії»); лексемами із релігійною семантикою: *ангел, благовіст, Бог, Богородиця, Будда, Господь, Даждьбог, Єгова, Ісус, молитва, Пречиста, свіча, святий, храм, хрест* та ін.

Співіснування в поетичному контексті лексики на позначення предметних реалій, речей побуту, конкретизованих в усіх їх деталях, і слів, що репрезентують сферу внутрішніх рефлексій героя, інтенціонально спрямоване відтворити онтологічну специфіку існування

людини кінця XX століття — протиставлення внутрішнього буття особистості, її ірраціонального начала (екзистенції) і світу повсякденності, простору реальних предметів: *Твоє тіло, вписане в розташування / предметів — знак присутності, / мотлох мови — надає сенсу крісловi* (Неборак 1995: 195). Світ речей, артефактів, технологій отримує власне буття, яке подекуди вступає в опозицію з внутрішнім буттям людини: *ціле місто з* ***безладдям подій і речей*** */ застряє, ніби здобич, у пастці очей* (Жадан 1998: 10).

Поетичне відтворення цього екзистенційного конфлікту, протиставлення раціонального та ірраціонального уможливлюється специфікою вербальної організації контексту: розширенням лексико-семантичного та стилістичного діапазону слововживання; активним впровадженням синонімічних й антонімічних відношень, що розширює смисловий обсяг сюжету, наповнюючи його потрібними семантичними нюансами: ***Комедіантко, акторко, фіглярко! / Маріонетко, напудрена лялько!*** */ В горлі образа каменем стала* (Ірванець 1995: 104); *Твоя наречена — вагітна! / На другому місяці ходить, /* ***кохана, жадана, єдина, / зваблива, зрадлива, негідна*** (Ірванець 1995: 111); *Це як поетів сяючий гурток —* ***плеяда, зграя, братство*** *і* ***держава*** (Білоцерківець 1999: 12); *Її* ***істерик****, ні* ***шизофренiй****, / ні* ***епілепсій*** *скорченого духу — тут не знайти* (Білоцерківець 1999: 22). Однією зі стилетвірних домінант ПМ-поезії є розвинена контекстуальна синонімія й антонімія, зумовлена ампліфікативним нашаруванням в контексті семантично не зіставних лексем, які у форматі стилістичного прийому спроможні утворювати спільну смислову парадигму, у якій актуалізовані зближення й протиставлення понять: *ці тексти як жінки* ***регочуть віддаються / виношують треміять*** *від дотику руки* (Андрусяк 2004: 98); *Той лабіринт — у* ***небесах****, у* ***снах, дзвінках, очах, алеях*** *і* ***під'їздах*** (Неборак 1995: 168); *Долають відстань не* ***істоти****, / не* ***механізми*** *і не* ***звуки — предмети, літери*** *і* ***ноти*** */ над головою, наче круки* (Неборак 1995: 169); *Так деградує світ.* ***Лікер, коньяк, / вино*** *коштовне, але ж не* ***горілка*** */ в кав'ярні* (Неборак 1995: 2003). У такій мовній побудові текстоситуації вбачається професійне прагнення філолога випробувати лексико-семантичний ресурс мови на його текстотвірний потенціал відповідно до авторських інтенціональних орієнтирів.

Філологічність ПМ-поезії виявляється також в активному вживленні в мовний ландшафт контексту термінолексем різної функціональності — універсальної й вузькопрофільної. Екстраполяція термінів у художній текстопростір позначена семантичною специфікою їх контекстної реалізації, оскільки сама природа художнього мислення, що спирається на інтенсифікацію образного потенціалу слова,

детермінує й спосіб його семантичного представлення. Зрозуміло, що терміни, навіть вузького поняттєво-категоріального узусу, потрапляючи в поетичний контекст, набувають нових інтерпретаційно-смислових можливостей за рахунок семантичної спрощеності, яка уможливлює рецепцію терміна на рівні існуючих лексико-семантичних аналогій з узвичаєно-нейтральної сфери слововживання (адже для загальномовної картини також цілком органічні терміноназви, які в смисловому плані сприймаються більш спрощено [Лисиченко 1998: 134], актуалізуючи в семантичній структурі лише основну, мотивуючу поняття, сему).

Можна окреслити корпус терміноназв, які найбільш частотні в поетичному ПМ-контексті, і становлять його загальну лексико-стилістичну специфіку (серед цих лексем маємо універсальні, природничі, математичні, філологічні терміни): *амфібрахій, диспозиція, естетика, квінтесенція, ментальність, метафора, морфема, парадигма, рефлексія, сентенція, синтез, соціум, структура, тема, точка, часопростір* та ін.: *Це фільм для мене і про мене, /* ***рефлексія*** *на дві години* (Неборак 1995: 172); *Слово —* ***рефлексія****, якій ніколи не буде кінця* (Москалець 1998: 204); *Липне до вуст почуття* ***морфеми*** *— / Альтернативна прозора вода ця. / Те, що було, не розіб'єш на* ***теми****, / Так ми кохали — і нам воздасться* (Жадан 1998: 20); *І тонка* ***структура*** *зими / розпадається повсякчас* (Жадан 2005: 85); ***Систему координат*** *накреслено. /* ***Точка****, яка відповідає / Твоєму стану в теперішньому* (Неборак 1995: 213); *І тому залишається тільки один вихід: / у спустілій кімнаті грати на два фронти, /.../ ...****Парадигма*** *української історії* (Забужко 1994: 16). Активний ужиток термінологічної лексики в поетичному контексті свідчить про наявні тенденції до дифузії стилістично різномаркованих лексем, про вербальну інтерцесію (втручання) явищ одного мовленнєвого порядку в інший, що виступає ознакою синхронного текстовлаштування (особливо поезії дев'яностників) з його інтелектуальністю, рецептивною непрозорістю, отже герметичністю.

Попри всі деструктивні інтенції в деміургії постмодернізму, очевидним є прагнення митців актуалізувати національне поетичне слово, зробити його енергетично ємким, емоційно й оцінно активним, позбутися образної затертості, клішованості, стереотипності, максимально інтенсифікувати естетичний потенціал слова в умовах постмодерної ситуації. Тому вся вербальна організація поетичного ПМ-дискурсу є спробою витворити нову мовно-стилістичну парадигму, здатну адекватно реагувати на синхронні часові світоглядні, культурні й інтелектуальні процеси.

ВИСНОВКИ

Дослідження мовно-естетичних площин української постмодерної поезії кінця XX — початку XXI століть дало змогу окреслити загальні тенденції й особливості художньої реалізації буттєвих цінностей у поетичному ПМ-дискурсі, виявивши його національну специфіку та художню неоднорідність. Ці результати представлені у поданих висновках, що є логічним завершенням розділу.

1. Естетична еволюція української художньої практики XX століття відбувалася під впливом як загальнокультурних чинників, так і соціальних, зумовлених станом і змінами суспільного буття країни. Становлення соціалістичної формації і свідомості вплинуло на вибір художньо-естетичних домінант, які впродовж багатьох десятиліть були пріоритетними в національному мистецтві слова; при цьому література соціалістичного реалізму синтезувала у текстовій практиці різнорівневі твори: відверто заангажовані ідеологією, отже декларативні, і такі, що являли високохудожні зразки національного мистецтва слова, позбавлені соціальної прагматичності й відповідних ідейних настанов. Авторами цих текстів (М. Рильський, М. Бажан, О. Довженко, Г. Тютюнник, Л. Костенко, В. Земляк та ін.) закладалися універсальні загальнолюдські ідеали, що мали позачасову актуальність – гуманізм, природа, краса, добро, любов. Такі твори склали художній фонд української культури, формуючи естетичну свідомість національного читача попри наявні суспільні й політичні тенденції.

2. Трансформації суспільного онтогенезу в Україні і світі, що стали наслідком історичних та політичних процесів II пол. XX століття (II Світова війна, зміна векторів державної влади, перехід до нового суспільного (пострадянського) буття та ін.), якісно вплинули на стан суспільної свідомості, призвівши до її соціальної, культурної, духовної переорієнтації (заперечення попередніх ідеалів, плюралізм думок, зняття певних табу, інформаційна відкритість і відвертість). Це вповні відбилося на формально-змістових площинах літературного, зокрема поетичного контексту, що виявився релевантним синхронним репрезентантом епохи. Еволюційним наступником соцреалістичної естетики став *постмодернізм* (ПМ-дискурс) як культурний виклик ідеологічним домінантам у мистецтві слова, як прагнення вивільнити художнє слово від суспільних, духовних, моральних догматів. Буття вбачається постмодерністам абсурдним, хаотичним, позбавленим сенсу, а слово покликане максимально відтворити цю деструкцію, наближаючись до такого ж абсурду, хаосу, безсенсовості. Контекст соцреалізму виявився вдячним художнім підґрунтям для постмодерної формально-змістової ревізії, де актуальності набуває насамперед іронічне переосмислення

попередніх цінностей, закодованих у знакових літературних текстах епохи.

3. Естетичним джерелом українського постмодернізму можна вважати авангардну практику модерністів 20-х років XX ст., зокрема маніфести й тексти футуристів Михайля Семенка, Ґео Шкурупія, формаліста Майка Йогансена та ін. Не випадковою для української культури є пріоритетність саме поезії в еволюційному розвої літпроцесу (первинність емоційного начала в етнорецепції довкілля), що підтвердилося появою в кінці XX ст. неоавангардного поетичного контексту, який розвинувся надалі в різножанровий український ПМ-дискурс. У річищі цього поетичного неоавангарду сформувалися два літературних покоління — *вісімдесятники* (Ю. Андрухович, О. Ірванець, В. Неборак («Бу–Ба–Бу»), Н. Білоцерківець, В. Герасим'юк, О. Забужко, І. Малкович, М. Рябчук та ін.) і *дев'яностники* (І. Андрусяк, Ю. Бедрик, А. Бондар, Л. Демська, А. Дністровий, С. Жадан, Р. Мельників, Т. Прохасько та ін.). Маючи спільні інтенціональні домінанти в художній візії синхронного буття, представники обох поколінь спиралися на власні ціннісні орієнтири. Так, для вісімдесятників пріоритетними стали гра, карнавальність, іронія й самоіронія, цитація, інтертекстуальність, символічність, європейська естетика; дев'яностники орієнтувалися на національні модерністські форми (футуризм) та американську естетику, їхні тексти тяжіють до конформізму, інтуїтивному осягненню й відтворенню буття.

4. У постмодерному мистецтві слова текст виконує специфічну функцію посередника між автором і читачем в осмисленні абсурдного, хаотичного буття, при цьому автор і читач є творцями власного текстосвіту: митець творить його словом, наділеним певним сенсом, читач — індивідуальною інтерпретацією цього слова, отже віднайденням свого сенсу. У контексті ПМ-поезії слово тяжіє до множинності смислів, асоціативно-образної активності й нестандартності завдяки розширенню меж свого семантичного й символічного потенціалу.

5. Обов'язковим дискурсивним і стилетвірним чинником творення поетичного постмодерного тексту є інтертекстуальність як діалог культурних кодів, що зумовлює створення загального художнього універсуму із спільними часопросторовими ординатами — знаками-презентантами різних епох, культур, тем, ідей, синтезованих в одному хронотопі. Найчастіше до творення ПМ-тексту залучаються ономати, що репрезентують культурно-історичні ландшафти національного й світового досвіду: імена титульних митців і героїв української і європейської літератури, міфічних і біблійних образів, світових тиранів, діячів, акторів та ін. Інтертекстуальність збільшує асоціативно-образний потенціал поетичної мови, інтенсифікує її спроможність щоразу

продукувати нові смисли, по-іншому декодуючи закладений у контексті сенс.

Прогнозована постмодернізмом «смерть автора» внаслідок колажування й тиражування в контексті вже готових мовних кодів (інтертекстем) із набутим апперцептивним потенціалом, що здатне нівелювати самобутнє авторське начало, не відбулася в українській ПМ-поезії. Специфічна для кожного із поетів вербальна організація контексту із відповідною системою мовно-виражальних засобів зумовила формування цілком оригінальних ідіостильових парадигм у межах загального поетичного ПМ-дискурсу. Це свідчить, що ідіолект кожного із знакових українських поетів-постмодерністів являє собою індивідуальну мовно-художню картину із властивими лексичними й тропеїстичними моделями, символами, образами, за якими — кодування цінностей особистого й синхронного суспільного буття.

6. Мова в постмодерному осмисленні є не лише будівельним матеріалом тексту, а й насамперед річчю-в-собі, певною самістю, що має власне буття. Буття мови співвідносне із буттям людини: хаос, абсурд, деструкція життя має релевантний мовний вияв. Слово є формою матеріалізованого мислення, засобом реалізації постмодерної свідомості, ім'ям, що номінує певний світопорядок і світовлаштування. Заперечення ідеалів і цінностей попередніх епох відбилося на розумінні слова як естетично вартісної категорії. Слово перестало бути культом, воно стало маркером доби. Через це мовно-естетична інтерпретація буття в українській постмодерній поезії позначена такими специфічними рисами: десакралізація мови як культурного й духовного коду, долання поетичним словом традиційних образних стереотипів, вихід слова із суспільно-культурних табу. Мова ПМ-поезії фіксує дійсність у її натуралістичному вияві, не прикрашеному естетизованим поетичним словом: суржик, жаргон, сленг, просторіччя, обсценна лексика стали активом у художній МКС, що значно знизило її культурно-естетичний потенціал. Натомість поетичний ПМ-контекст набув потужної експресивності й емотивно-оцінної маркованості (при цьому оцінний модус більшості текстоситуацій тяжіє до несхвальності, негативної емотивної конотованості).

7. Характерною ознакою мовної організації постмодерного контексту є наявність лексичного матеріалу, що в буденному комунікативному просторі підлягає певному уникаННю, заміняючись евфемізмами (йдеться про назви фізіологічних явищ, процесів, сакральних частин тіла людини та ін.). Поети-постмодерністи сміливо вводять ці слова у художній простір, випробуючи їх лексико-семнтичний, образний, стилістичний потенціал, а також епатуючи читача незвичними вербальними моделями. Такі лексичні експерименти зумовлені

авторською інтенцією протиставити постмодерне розуміння сутності й ролі слова в художньому контексті попереднім естетичним настановам на пріоритет «красивого», традиційно поетичного слова. Вивільнення слова із меж стилістичного регламенту стало одним із художніх завдань постмодерних митців.

8. Декларована українськими ПМ-поетами антиестетичність художнього контексту все ж не є однозначною з погляду творення загальної постмодерної естетики в царині поетичного слова. Намагаючись протистояти вербальним традиціям і стереотипам українського поетичного контексту, постмодерні автори шукають альтернативні асоціативно-образні моделі, енергетично активні за рахунок незвичної лексичної й смислової валентності. Такі образні комплекси цілком підпорядковані естетичним завданням поезії, які й зумовлюють універсальну вартість мистецтва.

Естетична вага слова особливо відчутна в тропеїстичних комплексах з актуалізованою епітетикою та метафорикою. Нова художня рецепція епітета спрямована викликати в читача незвичні чуттєві рефлексії від словесного образу, що досягається виведенням прикметника-атрибута із стандартних канонів семантичної сполучуваності із позначуваним іменником. Найчастіше в таких епітетних моделях відтворюється емоційно-чуттєве сприймання світу ліричним героєм; як правило, ця емотивність спрямована репрезентувати стан тривожності, фрустрації, самотності, розгубленості, нервового, еротичного збудження. Метафоричність постмодерного мислення в поетичному контексті реалізується образними моделями, утвореними контамінацією семантично різновекторних мовних одиниць (із предметною, колірною, одоративною, акустичною, тактильною, смаковою, темпоральною, температурною, чуттєвою та іншою семантикою), що в цілому є традиційним для українського поетичного мовомислення II половини XX століття. Специфікою постмодерної метафорики є активне залучення до процесу поетизації лексики різностилістичного потенціалу (наукові терміни, професійні, побутові, глютонічні та інші лексеми).

9. Дискурсивним складником постмодерної поетичної практики є сміхова компонента, що полягає в іронічній ревізії попереднього мистецького й суспільного досвіду. Контекст реалізує цю інтенцією протистоянням мовних комплексів, які покликані стати маркерами тієї чи іншої ціннісної парадигми. Високе, узяте із анналів набутих цінностей й вербалізоване відповідними знаками (мовні формули, цитації, алюзії, переспіви), вживлюється в контекст заниженого аксіологічного рівня, також відтвореного потрібним мовним матеріалом (занижена, побутова лексика). Співіснування в межах текстоситуації аксіологічно різнорівневих словесних кодів створюють ситуацію

комічного, нівелюючи пафос традиційних для етнореципієнта високих формул. Глузуванню й сміховій травестії підлягають насамперед сформовані попередніми ідеологічними або світоглядними засадами пріоритети суспільної, колективної свідомості (знаки, символи, настанови, гасла), які, на думку постмодерністів, є плинними, тимчасовими, ситуативними. Натомість ціннісно вартісною вважається індивідуальна свідомість, а пріоритетності набувають повсякденні, побутові потреби людини.

10. Естетика постмодернізму орієнтується на множинність смислових рецепцій тексту, образу, слова, що втілюється у творенні семантично непрозорих текстоситуацій і образних моделей, здатних провокувати відповідну інтелектуальну, асоціативну, емоційну діяльність читача. Настанова на актуалізацію герменевтичного потенціалу контексту за рахунок змістових трансформацій знайомого сюжету, реалізується введенням у канонічну текстоситуацію словесних сигналів, що руйнують набуті рецептивні стереотипи і примушують читача шукати власні сенси. Експерименти з «перечитанням» знайомих сюжетів є спробою ПМ-митців подивитись на світ крізь призму «задзеркалля», маніфестуючи власну візію буття, піддаючи сумніву істинність того інтелектуального, духовного, культурного спадку, що став канонічним, однозначним, отже статичним у його сприйманні.

11. У цілому ж, художньо-мовні набутки українського постмодерну є спробою презентувати інший погляд на форми естетичного моделюваня світу в умовах синхронної поетичної практики. Ці пошуки реалізовані у творенні гетерогенної мовної картини, у якій співіснують різнорівневі за семантичними й стилістичними характеристиками лексеми, здатні образно відтворити складний, протирічний, хаотичний, подекуди абсурдний світ.

Однак попри загальну деструктивність ПМ-дискурсу, контекст української постмодерної поезії цілком філологічний, що свідчить про високий аксіологічний рейтинг та безперечну онтологічну цінність самого Слова як універсального чинника формування суспільної й індивідуальної свідомості людини, її художнього мовомислення. Деструкція, антиестетика, іронічний підтекст постмодерну є логічним перебігом естетичної еволюції свідомісних орієнтирів кінця XX — початку XXI ст., зумовленої історичними й політичними змінами в соціумі. Кращі, художньо вартісні зразки цього дискурсивного досвіду стануть вербальним фондом національного поетичного тезаурусу, а створені на потребу часу — фрагментами синхронної художньої мовної картини, у якій відбито цілий комплекс екстра- й інтралінгвальних параметрів, що репрезентують конкретний історичний і національний хронотоп.

Література до розділу
«Слово і трансформація ціннісних ординат
в українській поезії постмодерну»

1. Агеєва В. Чи буде постмодерн золотим віком класики? / Віра Агеєва // Література плюс.— 1999.— № 7–8.— С. 4–5.
2. Андрухович Ю. Постмодернізм — не напрям, не течія, не мода / Юрій Андрухович // Слово і час.— 1999.— № 3–4.— С. 24–36.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика [пер. з франц.] / Ролан Барт.— М., 1989.— 480 с.
4. Баран Є. До розмови про «ранні» дев'яності / Євген Баран // Іменник: Антологія дев'яностих /упор. А. Кокотюха, М. Розумний.— К.: «Смолоскип», 1997.— С. 210–224.
5. Бахтин М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве / Михаил Бахтин.— М., 1975.— 268 с.
6. Болєцький В. Лови на постмодерністів / В. Болєцький // 12 польських есеїв / Упор. та наук. ред. О. Гнатюк.— К.: Критика, 2001.— 198 с.
7. Борев Ю. Б. Художественные направления в искусстве XX века: Борьба реализма и модернизма / Ю. Б. Борев.— К.: Мистецтво, 1986.— 131 с.
8. Борев Ю. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Юрий Борев.— М.: Искусство, 1970.— 268 с.
9. Брэдбери М. Собака, зарытая в песках / Майкл Брэдбери // Писатели Англии о литературе.— М., 1981.— С. 360–396.
10. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов.— М.: Высшая школа, 1971.— 240 с.
11. Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика: Вибрані твори [пер. з нім.] / Ганс-Ґеорг Ґадамер.— К.: «Юніверс», 2001.— 288 с.
12. Галич О. та ін. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв.— К.: Либідь, 2008.— 488 с.
13. Гнатюк О. Український fin de siecle — схил чи злам / Олександра Гнатюк // Література плюс.— 1999.— № 5.— С. 1–2.
14. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова.— Львів: Літопис, 1997.— 298 с.
15. Гундорова Т. Соцреалізм як масова культура / Тамара Гундорова // Сучасність.— 2004.— № 6.— С. 52–66.
16. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова.— К.: Критика, 2005.—324 с.

17. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Тамара Гундорова.— К.: Факт, 2008.— 284 с.
18. Даниленко В. Покоління національної депресії / Володимир Даниленко // Іменник: Антологія дев'яностих / упор. А. Кокотюха, М. Розумний.— К.: «Смолоскип», 1997.— С. 248–262.
19. Даниленко Л. У пошуках віртуальної дійсності (Стилістичне розв'язання проблеми мовної фальші в малій українській прозі 80-90 років XX ст.) / Лідія Даниленко // Слово і час.— 1999.— № 4–5.— С. 15–18.
20. Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома / Ж. Делез, Ф. Гваттари // Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов.— Минск, 1996.— 412 с.
21. Демська Л. Народження трагедії з «духу часу» / Леся Демська // Молода нація.— К., 1998.— № 9.— С. 120–125.
22. Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації / Леся Демська // Кур'єр Кривбасу.— 2002.— № 149.— С. 152–170.
23. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири / Тетяна Денисова // Слово і час.— 1995.— № 2.— С. 18–27.
24. Деннет Д. Постмодернизм и истина. Почему нам важно понимать это правильно / Д. Деннет // Вопросы философии.— 2001.— № 8.— С. 93–100.
25. Деррида Ж. Московские лекции. 1990 / Жак Деррида.— Свердловск, 1991.— 460 с.
26. Джеймсон Ф. Політика теорії: ідеологічні погляди у постмодерністичних дебатах / Ф. Джеймсон // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.— Львів, 2002.— С. 748–762.
27. Дроздовський Д. Код Майбутнього / Дмитро Дроздовський.— К.: Видавничий дім «Всесвіт», 2006.— 190 с.
28. Эко Умберто. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике / Умберто Эко.— СПб., 2006.— 464 с.
29. Забужко О. Інший формат / Оксана Забужко.— Івано-Франківськ, 2003.— С. 20–36.
30. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-их / Оксана Забужко.— К.: «Факт», 2006.— 352 с.
31. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм / Дмитрий Затонский.— Харьков, 2000.— 386 с.
32. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Ніла Зборовська.— К.: Академвидав, 2006.— 504 с.
33. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин.— М.: Интрада, 1998.— 225 с.

34. Ірванець О. Весна патріарха / Олександр Ірванець // Бу–Ба–Бу: Вибрані твори.— Львів, 2007.— С. 34–38.
35. Калашник В. С. Конотація іронічності в семантичній структурі образно-смислової єдності / В. С. Калашник // Комическое в мировом литературном процессе.— Харьков: ХГУ, 1992.— С. 30–40.
36. Карпенко Ю. Літературна ономастика: Збірник статей / Юрій Карпенко.— Одеса: «Астропринт», 2008.— 328 с.
37. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) / Неллі Корнієнко.— К.: Факт, 2000.— 160 с.
38. Куліш П. Характер и задачи украинской критики / Пантелеймон Куліш // Твори в двох томах.— К., 1989.— Т. 2.— 540 с.
39. Купина Н. А. Языковое сопротивление в контексте тоталитарной культуры / Н. А. Купина.— Екатеринбург: Изд-во Уральського университета. 1999.— 264 с.
40. Леонтьев А. А. Язык, речь, речевая деятельность в общей и педагогической психологии: Избр. псих. труды / А. А. Леонтьев.— М., 2001.— 436 с.
41. Лисиченко Л. Мовна картина світу та її рівні / Лідія Лисиченко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства: Нова серія.— Харків, 1998.— Т. 6.— С. 129–144.
42. Лисиченко Л. А. Мова сучасної поезії: код антиестетики / Л. А. Лисиченко // Вивчаємо українську мову та літературу.— 2009.— № 2.— С. 2–5.
43. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка.— К.: ВЦ «Академія», 2006.— 752 с.
44. Мельників Р. Рецепція «філософічних ландшафтів» поетичного тексту / Ростислав Мельників // Молода нація.— К.: «Смолоскип», 1998.— № 9.— С. 129–134.
45. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авнгардизму» / Дмитро Наливайко // Слово і час.— 1997.— № 11–12.— С. 44–48.
46. Неборак В. Мова і поетичне покоління / Віктор Неборак // Бу–Ба–Бу.— Львів: Каменяр, 1995.— С. 214–219.
47. Неборак В. В. Літостротон. Книга зібраного / Віктор Неборак.— Львів, 2001.— 240 с.
48. Николаева Т. От звука к тексту / Татьяна Николаева.— М.: Инфра-М, 2000.— 460 с.
49. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Фридрих Ницше.— М, 1990.— Т. 2.— 324 с.

50. Павличко С. Д. Теоретичний дискурс українського модернізму: Дис. докт. філол. наук: спец. 10.01.01.— укр. літ. / С. Д. Павличко.— К., 1995.— 399 с.
51. Пахаренко В. І. Основи теорії літератури / Василь Пахаренко.— К.: Генеза, 2007.— 296 с.
52. Пахаренко В. Українська поетика / Вид. третє, перероблене і доповнене / Василь Пахаренко.— Черкаси: Відлуння-Плюс, 2009.— 416 с.
53. Плерома: часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії: Проект «Повернення деміургів».— Івано-Франківськ: «Лілея – НВ», 1998.— Випуск 3.— 286 с.
54. Поліщук Я. Мітологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії / Я. Поліщук.— Івано-Франківськ, 1998.— 148 с.
55. Радионова Е. В. Интертекстуальность / Е. В. Радионова // Культурология XX в.— С.-Петербург, 1997.— С. 153–164.
56. Рубчак Б. «XXI сторіччя прийшло разом з постмодерністами», або про літературу, право вибору, дух імпровізації, міт України і не тільки про це / Богдан Рубчак // Літературна Україна.— 1997.— 21 серпня.
57. Рябініна О. К. Інтертекстуальність у дискурсі сучасної української преси: лінгвістичний аспект: Дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 – укр. мова / О. К. Рябініна – Харків, 2008.— 216 с.
58. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе.— М.: Политиздат, 1991.— 192 с.
59. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / Олена Селіванова.— Полтава: «Довкілля – К», 2006.— 716 с.
60. Ставицька Л. Арґо, жарґон, сленґ / Леся Ставицька.— К.: Критика, 2005.— 464 с.
61. Струць Р. Різновиди іронії / Роман Струць // Національний університет «Києво-Могилянська академія»: Наукові записки. Філологія. Т. 4.— К.: ВД «КМ Akademia», 1998.— С. 37–42.
62. Сюта Г. Інтертекстуальність – стильова ознака поезії дев'яностників / Галина Сюта // Слово. Стиль. Норма: Зб. наук. пр.— К., 2002.— С. 106–112.
63. Сюта Г. Інтертекстуальність: Теоретичні засади та стрижневі поняття у світлі постмодерного дискурсу / Галина Сюта // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки.– Луганськ, 2003.— № 3.— С. 32–35.

64. Топоров В. Пространство и текст / В. Топоров // Текст: семантика и структура.— М., 1983.— С. 220–256.
65. Фізер І. Постмодернізм: Post|Ante|Modo / Іван Фізер // Наукові записки: Зб. наук. пр. Національного університету «Києво-Могилянська академія». Том 4: Філологія.— К., 1998.— С. 43–47.
66. Харчук Р. Б. Покоління постепохи / Р. Б. Харчук // Дивослово.— 1998.— № 8.— С. 5–20.
67. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. / Р. Б. Харчук.— К.: ВЦ «Академія», 2008.— 248 с.
68. Цибулько В. Майн кайф. Книга для народу / Володимир Цибулько.— Львів: Кальварія, 2000.— 300 с.
69. Шерех-Шевельов Ю. Го-Гай-Го. Про прозу Юрія Андруховича і з приводу / Юрій Шерех-Шевельов // Юрій Андрухович. Рекреації. Роман.— К.: Час, 1997.— С. 260–270.
70. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. /Фридрих Шлегель.— М.: Искусство, 1983.— Т. 1.— 512 с.
71. Шпенглер О. Присмерк Європи / О. Шпенглер.— К.: Критика, 1999.— 284 с.
72. Яновська Г. В. Фреймова репрезентація іронії в пресі: Дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.15 — загальне мовознавство / Г. В. Яновська.— Донецьк, 2006.— 213 с.
73. Barthes R. Text // Encyclopedia universalis.— Paris, 1973.
74. Tomas Crow. The Rise of the Sixties/ American and European Art in the Era of Dissent 1955 – 69.— London, Calmann and King Ltd., 1996.

Художні джерела, використані в розділі

1. Андрусяк І. Іменник. Антологія дев'яностих / Іван Андрусяк.— К.: Видавництво «Смолоскип», 1997.— С. 11–20.
2. Андрусяк І. Часниковий сік: Поезії / Іван Андрусяк.— К.: «Факт», 2004.— 128 с.
3. Андрухович Ю. Вибрані кавалки / Юрій Андрухович // Бу–Ба–Бу.— Львів: Каменяр, 1995.— С. 6–80.
4. Бедрик Ю. // Іменник. Антологія дев'яностих / Юрій Бедрик.— К.: Видавництво «Смолоскип», 1997.— С. 21–32.
5. Білоцерківець Н. Алергія / Наталка Білоцерківець.— К.: «Критика», 1999.— 64 с.
6. Бондар А. // Призначення: Двомовна антологія молодої української поезії / Андрій Бондар.— Львів: «Кальварія», 2001.— С. 9–16.
7. Гаврилів Т. // Плерома: часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії: Проект «Повернення деміургів» / Тимофій Гаврилів.— Івано-Франківськ: «Лілея – НВ», 1998.— Випуск 3.— С. 235–237.

8. Жадан С. Цитатник: (Вірші для коханок і коханців) / Сергій Жадан.— К.: «Смолоскип», 1995.— 60 с.
9. Жадан С. Пепсі: Вірші / Сергій Жадан.— Харків: Майдан, 1998.— 62 с.
10. Жадан С. // Призначення: Двомовна антологія молодої української поезії / Сергій Жадан.— Львів: «Кальварія», 2001.— С. 18–40.
11. Жадан С. Цитатник / Сергій Жадан.— Харків: «Фоліо», 2005.— 216 с.
12. Забужко О. Автостоп: Поезії / Оксана Забужко.— К.: «Український письменник», 1994.— 96 с.
13. Забужко О. // Призначення: Двомовна антологія молодої української поезії / Оксана Забужко.— Львів: «Кальварія», 2001.— С. 179–195.
14. Ірванець О. Турбація мас / Олександр Ірванець // БУ–БА–БУ.— Львів: Каменяр, 1995.— С. 80–142.
15. Мельників Р. Полювання на оленя: Поезії / Ростислав Мельників.— К.: «Смолоскип», 1996.— 66 с.
16. Мельників Р. Подорож рівноденням / Ростислав Мельників.— Харків: «Акта», 2000.— 60 с.
17. Москалець К. // Плерома: часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії: Проект «Повернення деміургів» / Костянтин Москалець.— Івано-Франківськ: «Лілея – НВ», 1998.— Випуск 3.— С. 201–207.
18. Неборак В. Доповнена біографія / Віктор Неборак // БУ–БА–БУ.— Львів: Каменяр, 1995.— С. 143–250.
19. Петров С. Трамвайність / Слава Петров // Кальміюс: Літературно-мистецький альманах.— 2000.— № 1–2.— С. 17–22.
20. Федорак Н. // Призначення: Двомовна антологія молодої української поезії / Назар Федорак.— Львів: «Кальварія», 2001.— С. 87–102.
21. Цибулько В. // Плерома: часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії: Проект «Повернення деміургів» / Володимир Цибулько.— Івано-Франківськ: «Лілея – НВ», 1998.— Випуск 3.— С.207–210.
22. Цибулько В. Майн кайф. Книга для народу / Володимир Цибулько.— Львів: Кальварія, 2000.— 300 с.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Лінгвопоетичне дослідження текстів української поезії від народнопісенної практики до постмодерного досвіду на предмет виявлення формально-змістових корелятів між естетичною програмою, у межах якої створено текст, та її мовним втіленням з актуалізацією відповідних цінностей буття, а також спроба панорамного огляду вітчизняної лінгвопоетики в її теоретико-практичному вияві дозволило зробити такі висновки:

1. Українська лінгвопоетика як галузь мовознавчого аналізу художнього тексту своїми витоками сягає давніх шкільних поетик XVII–XVIII ст., які сформулювали теоретичні засади тогочасного віршотворення, визначили специфіку лексико-граматичної організації поетичної мови. Подальшого розвитку вчення про мову поетичного тексту зазнало в лінгвістичних студіях О. Потебні (XIX ст.), який досліджував мову на засадах *історизму* й *психологізму*. Учений виокремив естетичну роль художнього слова, наголосивши на його національній специфіці як етнокультурного знака. Наступні методології вивчення поетичної мови актуалізували такі підходи до лінгвістичного аналізу, як *формалізм* (В. Шкловський, Р. Якобсон та ін.), *структуралізм* (М. Бахтін, Л. Булаховський, О. Білецький, Г. Винокур, В. Жирмунський та ін.), *функціональний* метод (В. Виноградов, В. Григор'єв, І. Степанченко, С. Єрмоленко, Л. Мацько, А. Мойсієнко, В. Калашник, Л. Ставицька, В. Чабаненко, Л. Шевченко та ін.).

2. Сучасна лінгвопоетика розвивається в науковій парадигмі *антропоцентризму*, у річищі якої сформувалося вчення про концептуальну й мовну картини світу та мовну особистість митця (Н. Арутюнова, В. Жайворонок, Ю. Караулов, М. Кочерган, О. Кубрякова, Л. Лисиченко, О. Селіванова, Ж. Соколовская та ін.), що є на сьогодні базовим для лінгвістичних досліджень художнього тексту. Простір української лінгвопоетики останнім часом активно поповнюється розвідками з вивчення мови художніх текстів як окремого письменника, так і представників літературного покоління певного періоду чи естетичного напряму. До аналізу залучаються мало досліджені тексти новітньої української літератури, зокрема поетичний досвід кінця XX — початку XXI століть, який на сьогодні ще устатковується у вимірі класичних традицій і авангардних тенденцій.

3. Мовознавчий дискурс початку XXI ст. спрямований на інтеграцію різногалузевих гуманітарних знань, що зумовило форматне дослідження мови поетичного твору. Художнє слово вивчається як семантично відкритий вербальний знак, що відбиває декілька аспектів свого функціонування в тексті: *філософсько-естетичний*, тобто світоглядні

й художньо-естетичні засади мовної організації поетичного тексту; *психологічний*, у межах якого поетична мовотворчість розглядається як лінгвокреативна діяльність митця, що кодує в тексті певні цінності буття (теорія А. Маслоу); *етноментальний*, де вивчаються базові концепти художньої етносвідомості, що з часом втілилися в національні образні стереотипи; власне *лінгвістичний*, який актуалізує лексико-семантичний, граматичний, словотвірний, стилістичний потенціал художнього слова в умовах відповідного контексту.

4. Найбільш виразними з огляду на формально-змістові аспекти української поетичної мовотворчості є такі естетичні програми: *народна пісенна творчість* (давня обрядова й лірична поезія); *романтизм* початку XIX ст. з його естетичними витоками та художніми перспективами; *реалізм* II половини XIX ст; *модернізм* в усіх його національних виявах (поезія символізму, футуризму, «неокласика»); *соцреалізм*; *постмодернізм*. Цінності буття, маніфестовані у творах кожної конкретної естетики, певним чином корелюють із розвитком як загальної, так і національної суспільної свідомості, потужний вияв якої репрезентовано в художньому мистецтві. За допомогою слова кодуються важливі для етноспільноти чи розвиненого суспільства буттєві домінанти, зумовлені часом, інтелектуальною та культурною еволюцією, станом соціального онтогенезу. Ці пріоритети прозоро прочитуються у вербальному матеріалі художнього тексту, що дозволяє зробити реконструкцію мовно-мисленнєвої й інтелектуально-креативної ситуації доби й окреслити перспективи подальшого розвитку українського національного мистецтва слова.

5. Досвід української народнопоетичної практики охоплює різнорівневі за жанрами й тематикою народні пісні, серед яких для лінгвопоетичного аналізу була обрана календарно-обрядова лірика. Саме в цій поезії найповніше відбилися світоглядні, ментальні, психологічні, естетичні, мовно-стилістичні ресурси давніх українців з їх уподобаннями та ціннісними орієнтирами. Серед буттєвих цінностей, вербально закодованих у календарно-обрядовій пісенності, найвагомішими виявилися такі, як *життєвість, упорядкованість, краса*. Ці пріоритети визначені психологами як базові у процесі творчої самоактуалізації колективних творців чи одного митця та перспективні з огляду на подальшу естетичну еволюцію культурного спадку нації.

6. Зазначені буттєві цінності відповідно до їх етноментальної інтерпретації адекватно кодувалися мовою та її стилістичними ресурсами в площинах поетичного тексту. Так, *життєвість* у свідомості українців насамперед пов'язана із динамічністю, рухливістю, експресивністю, емоційністю, що в українській мовній картині світу репрезентовано численним корпусом дієслів із семантикою руху, дій, процесів.

У контексті народної обрядової пісні ці дієслова актуалізують лексико-семантичну групи «господарські й трудові дії» (*жати, копати, молотити, орати, пасти* тощо); «побутові дії» (*варити, вмивати, їсти, ловити, мити* тощо); «емоційно заряджені дії» (*битися, веселитися, радіти, плакати, сваритися, сміятися* тощо); «процесуальні дії» (*брехати, говорити, гуляти, дивитися, співати* тощо).

7. Динамічність фізичного існування людини як вияв її життєвості відбиває й специфіку психологічної організації українців, відтворюючи їх емоційно-чуттєві характеристики. У мовній картині народної пісні це репрезентовано моделями семантико-синтаксичного паралелізму, прагматична функція яких зумовлена контекстною взаємодією дієслів із семантикою процесів/станів природних реалій або явищ та рухів/дій людини. Українцям властиві емоційність, холеричний темперамент, відкритий вияв почуттів, відвертість стосунків, інтровертивність, що втілилося в народнопісенному контексті наявністю морфологічно різнорівневих лексем чуттєво-емоційної семантики, активно продукованих у текстоситуаціях кохання (тілесного й душевного), любовних страждань, переживань героїв: *гнів, печаль, радість; кохати, нудьгувати, плакати, страждати; залицятися, любитися, пестити, цілуватися* тощо. Маніфестація активного, динамічного, рухливого фізичного й душевного буття українців свідчить про високий аксіологічний рейтинг життєвості, що переконливо відтворено мовним потенціалом народнопісенного макротексту.

8. Важливою буттєвою цінністю для давніх українців виявилася упорядкованість як умова організованої практичної діяльності людини, що втілюється в послідовності, циклічності, регламентованості трудових і буденних дій. Мовна картина народної пісні репрезентує цю буттєву настанову системою дієслів, що номінують процеси праці; у межах мікро- та макротексту ці дієслова семантично реалізують логіку послідовності та причинно-наслідкового зв'язку в перебігу дій: *виїдем, виорем, насіємо, зберемо; жали, в'язали, поклали, назбирали* тощо.

Упорядковане буття визначалося правильним, гармонійним, якщо люди дотримувалися порядку особистого життєвлаштування, відповідного узвичаєним суспільним нормам і наявним традиціям. Порушення цих канонів уважалося неприродним, неправильним, тож підлягало внутрішньому неприйняттю або засудженню. Контекст пісні репрезентує ці фабульні лінії оцінно маркованими вербальними комплексами, у яких реалізовано прагматичний модус (сприйняття — несприйняття) ситуації. Наприклад, розвиток сюжету про нерівний шлюб, об'єктивується в мікроконтексті пісні опозицією аксіологічно протиставних словесних моделей: *нелюб, старий, негарний — козаченько, молодий, миленький; тяжко-важко — легко, гарно* та ін., у яких

прозоріє відповідне ставлення народної свідомості до логічності/алогічності перебігу певної події. Це свідчить про вироблення системи етноментальних морально-етичних стереотипів, релевантно відображених у народнопісенному дискурсі за допомогою мовних (лексичних, граматичних, стилістичних) засобів.

9. Універсальним ціннісним пріоритетом є *краса*, що для протоукраїнців посідала вагоме місце в парадигмі буттєвих домінант. Найбільшої естетичної вартості в етнокартині світу набули природні реалії — квіти та небесні світила, що відтворене в мовній картині народної пісні численним комплексом фітонімів-апелятивів на позначення квітів та квітучих рослин, а також космонімів — назв головних світил і естетизованих небесних явищ. Вербальні образи, в основу яких покладені лексико-семантичні ресурси цих слів, формували в етнореципієнтів естетичне чуття, закладаючи підвалини національної художньої свідомості. Вагомим чинником естетичного засвоєння довкілля була для українців й етика міжперсонального спілкування, що зумовило функціонування в межах етномовної комунікативної системи демінутивних форм власних і загальних назв. Контекст народної пісні, що презентує як монологічне, так і діалогічне мовлення, містить значну кількість таких словоформ, що свідчить про особливості психоемоційного сприймання українцями довкілля, цілком позитивного, доброзичливого, неагресивного.

10. Еволюційним етапом розвитку української естетики став романтизм І пол. XIX ст., який задекларував поезію як засіб об'єктивації індивідуального й суспільного буття. У творчості українських поетів-романтиків, до яких належали О. Афанасьєв-Чужбинський, Л. Боровиковський, І. Вагилевич, Я. Головацький, Є. Гребінка, І. Гушалевич, В. Забіла, О. Корсун, М. Костомаров, М. Маркевич, А. Метлинський, А. Могильницький, Т. Падура, М. Петренко, І. Срезневський, М. Устиянович, М. Шашкевич, О. Шпигоцький, Я. Щоголів й ранній Т. Шевченко, послідовно втілилися світоглядні й естетичні засади європейського романтизму, зокрема його націєтворчі інтенції.

11. Національна ідея як насущна цінність суспільного буття в контексті українського романтизму втілилася у формування художніх образів *України* як землі з власним історичним досвідом, козаччини як національної героїки, *рідної мови* як вагомого складника національної самосвідомості. Відповідно до реалізації поданої інтенціональної програми, мовна картина поезії романтизму насичена етномаркованими онімами на позначення географічних реалій України (*Буг, Ворскла, Дніпро, Дунай, Прут, Черемош* та ін.), міст (*Ахтирка, Бендери, Галич, Глухів, Київ, Полтава* та ін.), історичних осіб, подій, що стало художнім відкриттям України світові. При цьому словесні образи

України репрезентують дві візії: ідеальну, естетизовану (залишки естетики класицизму) й реалістичну, наближену до правдивого зображення (предтеча реалізму). Цей дуалізм втілився у творенні різновекторних, суперечливих словесних образів із відповідним лексико-семантичним та стилістичним оформленням. Наявність протилежно конотованих апелятивів у романтичному макротексті, наприклад: *долини, дубрави, жита, поля, пшениця, степи — домовина, мати-небога, руїна*, свідчить про тогочасну неусталеність художньої рецепції України, стадію формування вербальних стереотипів контекстної репрезентації образу.

12. Героїка української історії актуалізує насамперед *козаччину* як силу, здатну виборювати волю й захищати українців від загарбництва. Персоналізація героїв-козаків, здійснювана романтиками в межах поетичного макротексту, мала на меті конкретизувати національний історичний досвід, відкрити й зафіксувати імена його представників та учасників. У поетичній картині романтизму активно функціонують такі антропоніми, як *Виговський, Гаркуша, Дорошенко, Кальниш* (*Калнишевський*), *Наливайко, Полуботок, Пушкар, Розумовський, Сірко, Тетеря, Хмельницький* (*Богдан*) та ін. Художнім підґрунтям романтичної інтерпретації козацької героїки в її персоналіях є народнопоетична практика, зокрема контекст історичних пісень і дум, у яких формувалися словесно-образні моделі репрезентації національних героїв. Романтики естетизували фольклорну традицію, надавши їй більшої художності й пафосу, чим детермінували подальший розвиток поетичного образу *козака* — захисника, сміливця, характерника, патріота, що відповідним чином екстраполювалося і в мовній картині світу (комплекс вербальних засобів (тропеїстика, стилістика) творення образу.

13. У площинах романтичної поезії було сформовано базовий етноконцепт *рідна мова*, що виявився дискурсивно продуктивним і перспективним з огляду на мовну ситуацію тогочасної України й загального стану української мови в умовах недержавності. Романтична інтерпретація образу *рідна мова* спричинилася до лексико-семантичного наповнення відповідного концепту, зокрема появою схвальних, позитивно конотованих атрибутивних характеристик: *багата, батьківська, материнська, мила, слов'їна, солодка, щира*; перифрастичних моделей *мова — соловей*; а також до формування метафоричної парадигми репрезентації концепту в художньому просторі.

14. Одним із важливих етноментальних пріоритетів українського буття є *воля* як умова гармонійного, повноцінного, перспективного існування спільноти й індивіда. Контекстна репрезентація *волі* як словесного образу і, ширше, концепту, актуалізувала семантичний потенціал лексеми *воля* та її смислових корелятів, зокрема слів *згода, злагода, мир, слава, честь, щастя*, що значно розширило межі контекстної

синонімії слова *воля*. У форматі романтичної мовної картини асоціативно-образний потенціал концепту *воля* поповнився такими лексемами-асоціатами: *гори, море, небо, поле, степ; козаки, сокіл, чайка, яструб* та ін., що засвідчило наявність широкого кола мовних репрезентантів *волі* в концептуальній картині світу українців.

Загалом у поетичному контексті естетики романтизму були закладені художні моделі етнорецепції суспільного буття, що зумовило інтенсивний розвиток українського образного мовомислення, формування різноаспектних тропеїстичних засобів і стилістичних прийомів, здатних реалізувати потенціал національної лінгвокреативної свідомості.

15. Реалізм як наступний етап розвитку національної естетики актуалізував протилежні романтизмові принципи, зокрема *правдивість, історизм* у відтворенні дійсності, узагальнення й *типізація* буття в його художній інтерпретації, пошук здатних гармонізувати недосконалий соціум ідеалів, серед яких *братерство, рівність, справедливість*, виголошення *освіти* й *науки* вагомими суспільними пріоритетами. У контексті української поезії ці ідеали маніфестовано Т. Шевченком, П. Грабовським, І. Франком, творчість яких, на думку більшості літературознавців, презентує естетику реалістичного мистецтва; а також Лесею Українкою, для якої ці домінанти були визначальними в суспільному й особистісному вимірі. Завдяки поетичній мовотворчості цих титульних митців у лексичному просторі української художньої картини світу активізувалися такі слова, як *боротьба, борець, братерство, воля, всесвіт, громада, держава, закон, знання, істина, країна, мистецтво, народ, наука, освіта, поет, праця, революціонер, рівність, робота, справедливість, труд* та ін., що в межах реалістичного макротексту набули ознак поетизмів, розширивши свої семантичні межі за рахунок нових, суспільно вагомих смислів.

Крім того, оновлення поетичного тезаурусу уможливилося введенням слів на позначення людей за сферою виробничої діяльності (*каменяр, орач, пряха, швачка* та ін.), назв знарядь праці (*вили, молот, плуг, серп* та ін.). Ці номени ввійшли до складу тропеїстичних моделей, художньо запрограмованих на відтворення інтенціональної програми реалізму — правдивість зображуваного життя, соціальні контрасти тогочасного суспільства, формування активної громадянської позиції етнореципієнта.

16. У художніх площинах реалізму сформувався високий аксіологічний рейтинг *правди* як необхідної умови існування досконалого суспільства. Мовна картина реалістичної поезії фіксує численне вживання слова *правда*, що в межах суспільної свідомості ІІ пол. ХІХ ст. зазнало концептуалізації як колективна, наскрізна ідеалема. Особливої,

пафосної тональності концепт *правда* набув в ідіолекті Т. Шевченка, транслюючи високі суспільні й духовні цінності. Це позначилося на розширенні асоціативно-образного потенціалу слова *правда*, його здатності утворювати різнорівневі лексико-семантичні стосунки з іншими словами. Еволюція значеннєвих ресурсів концепту *правда* відбулася в поетичній практиці П. Грабовського, І. Франка, Лесі Українки, що зумовило формування в поетичному контексті ІІ пол. ХІХ ст. розгорнутої синонімічної парадигми з домінантою *правда*.

17. Естетичні й буттєві домінанти романтизму і реалізму виявилися цілком органічними для української художньої свідомості, що репрезентовано поетичною мовотворчістю митців ХІХ ст. Кожен із поетів, індивідуально осмислюючи й інтерпретуючи дійсність, творячи власний поетичний мікрокосм (ідіолект), об'єктивований лексико-семантичними, словотвірними, граматичними й стилістичними ресурсами української мови, розбудовував національну художню картину світу, розвиваючи й удосконалюючи естетичний світогляд тогочасних українців, долучаючи їх до надбань світової культури. Асоціативно-образний потенціал слова зазнав у поетичному контексті цих митців інтенсивної семантичної динаміки, що унаочнило його (слова) спроможність продукувати множинні смисли й бути засобом різнорівневої вторинної номінації явищ фізичного й метафізичного простору.

18. Світоглядною й естетичною опозицією реалізму на теренах поетичної словесності став модернізм, що якісно змінив об'єкт художнього зображення, актуалізувавши насамперед складне, суперечливе, індивідуальне буття людини. Суспільні цінності поступаються особистісним, у яких ваги набувають почуття, емоції, несвідоме. Найбільш сформованими модерністськими програмами в українській поезії І пол. ХХ ст. стали символізм, футуризм, неокласика, у художній площинах яких була закладена й реалізована система відповідних буттєвих пріоритетів. Український символізм, найбільш послідовно втілений у творчості поетів лігугрупування «Молода Муза» — П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого, С. Твердохліба, С. Чарнецького, О. Луцького, М. Яцківа., у центр естетичної рефлексії ввів *слово-символ* як квінтесенцію метафізичного. Екзистенційні виміри індивідуального буття цікавлять символістів найбільше, а слово-символ здатне здійснити й об'єктивувати зв'язок реального й ірреального в поетичному контексті.

19. Вербальним підґрунтям творення символічного світу став лексико-семантичний потенціал народнопоетичної символіки, у якій продуктивними виявилися номінанти природних об'єктів — реалії небесного й земного простору, рослинного й тваринного світу та ін. Відшукуючи аналогії між явищами фізичного й метафізичного світу,

символісти формували нові семантичні коди давніх символів, розширюючи їх значеннєві ресурси за рахунок індивідуально-авторських смислів, у яких актуальності зазнають не денотативні, а емотивно-оцінні компоненти. Семантика традиційних символів *сонце, місяць, зірка, хмари, вітер, лілея* та ін. спрямована на відтворення внутрішнього стану ліричного героя, його почуттів, емоцій. Прагнення символістів естетизувати поетичний контекст зумовило появу оригінальних образних моделей, складниками яких були морфологічно різнорівневі конструкти. Як наслідок, українське художнє мовомислення збагатилося свіжими словесними образами, розширюючи поетичний тезаурус за рахунок активізації лексико-семантичного й граматичного потенціалу мови, окреслюючи перспективи модернізації національної художньої свідомості.

20. Зміна парадигми суспільного життя перших десятиліть XX ст. вплинула на трансформацію культурно-мистецьких домінант, однією з яких стала естетика футуризму, найбільш послідовно втілена у поетичній мовотворчості Михайля Семенка, Ґео Шкурупія, Юліана Шпола, Олекси Слісаренка та ін. Футуристи прагнули віднайти нову поетичну мову для художньої репрезентації оновленого суспільного буття. Серед вагомих онтологічних цінностей футуристи визначали *рух* як чинник діалектичного розвитку та поетичне *слово* як річ-у-собі із власним буттям. Рух для футуристів є визначальною буттєвою домінантою, засобом існування мобільної урбаністичної свідомості. Поетичний контекст фіксує таку ціннісну орієнтацію системою відповідних лексико-семантичних, граматичних і стилістичних засобів, серед яких експресивно конотовані субстантиви й дієслова із семантикою активного руху, динамічних змін, потужного звуковияву (*біганина, грюкіт, зойк, метушня, регіт, цокотіння* та ін.; *вібрує, ворушиться, гудить, корчиться, регоче, скавучить, співає, торохтить* та ін.)

Засадничим завданням футуристи визначили творення нової художньої мови, здатної максимально реалізувати синхронні часові естетичні інтенції й активізувати інтелектуальні ресурси реципієнтів. Такий мистецький намір зумовив потужну лінгвонеологізацію, що відбилося в поетичних текстах появою авторських неологічних дериватів (*бронхітить, брудосніг, машинить, напвтемнить, незримлять, сіренить, похапливить* та ін.), семантично непрозорих, подекуди абсурдних словоформ (*силь, сичані, тріпоті; вирхнули, мяхчили* та ін.), вербалізованих звукових ефектів (*ффффф, шшшш, кхе, тумб, дамб, домб* та ін.). На переконання футуристів, такі мовні моделі насичені енергетикою й провокують відповідну лінгвокреативну діяльність читача. У футуристичному контексті поетизації зазнали буденні слова, науково-технічні терміни, професійна лексика. Випробуючи «непоетичне» слово

на його художній потенціал, футуристи розширили мовну картину тогочасного поетичного дискурсу, довівши передбачення О. Потебні про генетичну спроможність будь-якого слова, навіть «безобразного» реалізувати в контексті естетичну функцію.

21. Модернізація художнього мовомислення дебютних десятиліть XX ст. відбувалася різноаспектно, від пошуків нового вербального матеріалу для естетичних потреб часу до актуалізації мовно-стилістичних канонів класичного мистецтва слова. Нова художня практика, що отримала назву «неокласика», об'єднала у творчому союзі М. Рильського, М. Зерова, М. Драй-Хмару, П. Филиповича, Юрія Клена (О. Бургарда), чиї художні настанови тяжіли до інтелектуальності, естетизму, елітарності. Інтенціональна програма неокласиків акцентувала насамперед естетично вагоме, гармонійне, вишукане слово, що транслює вагомі інформаційні змісти з анналів світового культурно-історичного досвіду. Ця художня векторність зумовила насиченість неокласичного контексту прецедентними ономатами, серед яких імена античних богів, героїв, знакових персоналій європейського і національного мистецтва; культурно марковані топоніми, гідроніми, космоніми (*Аїд, Арго, Афродіта, Дідона, Зевс, Іфігенія, Менелай, Навсікая, Одіссей, Пілад, Посейдон, Тесей, Феб; Афіни* (*Атени*), *Еллада, Ольвія, Рим, Троя; Лета, Понт; Астрея, Близнята, Оріон, Скорпіон* та ін.).

Мистецька вага художньо-мовних шукань неокласиків визначається рівнем нестандартності, оригінальності, індивідуальності словесних образів — складних метафоричних комплексів, порівнянь, художніх атрибуцій, семантичною наснаженістю яких є конкретно-чуттєва, емоційна домінанта. Художнє завдання цих образних структур — зафіксувати враження, схопити мить і викликати відповідну рефлексію реципієнта. Прагнення вивести українське художнє слово з полону традиційних народнопоетичних стереотипів або креативних новацій футуристів корелювало в неокласиків з бажанням формувати читача-естета, інтелектуала, який розуміється на гармонії й досконалості класично вивершеного художнього слова. Свого роду це була мистецька програма протистояння українській егалітарній свідомості, сформованій у надрах народницької естетики з її традиційними, стереотипними вербальними моделями.

22. Еволюційно художні домінанти модерної поетичної мовотворчості розвинулися в дискурсивній практиці XX — початку XXI ст. (поезія П. Тичини, О. Олеся, М. Вороного, Б.-І. Антонича, М. Бажана, В. Сосюри, шістдесятників Л. Костенко, В. Стуса, І. Драча, М. Вінграновського та ін., представників української діаспори, сучасних митців). Естетична інтерпретація буття в модерністичній поезії XX ст. характеризується багатовимірністю, ускладненістю, метафоричністю,

з одного боку, і тяжінням до автологічного письма, з іншого. Вербальний потенціал творення поетичного образу максимальної реалізації зазнав у різнорівневих стилістичних прийомах і засобах з апробацією фонологічних, лексико-семантичних, словотвірних, граматичних ресурсів української мови. Індивідуально-авторське мовомислення (інтелектуалізоване, лінгвокреативне, поліморфічне) спрямовується на творення конкретно-чуттєвих словесних образів, інтенціональним підґрунтям яких є внутрішня, чуттєва рецепція буття в його складності й неоднозначності. Імпресіоністичні настанови зафіксувати відчуття ліричного героя від різних явищ фізичного й метафізичного світу, трансформуючи їх у коди екзистенційного рівня, зумовили загалом рефлективний характер модерної поезії, а українську поетичну мовотворчість вивели на високохудожній мовно-виражальний рівень.

23. Трансформації суспільної свідомості в Україні наприкінці XX ст. зумовили зміну парадигми художньо-естетичної репрезентації етнобуття в дискурсивній практиці. Інформаційна відкритість, заперечення попередніх ідеалів, зняття певних табу позначилися на новому осмисленні буттєвих домінант та формах їх вербального кодування в поетичному контексті. Світоглядно-естетичним феноменом доби став постмодернізм, що у вимірі українського культурно-історичного досвіду еволюційно змінив соцреалістичний канон. Національна постмодерна практика оптимальної текстової реалізації зазнала у творчості поетів-вісімдесятників Ю. Андруховича, Н. Білоцерківець, В. Герасим'юка, О. Забужко, О. Ірванця, В. Неборака та ін. і дев'яностників І. Андрусяка, Ю. Бедрика, А. Бондаря, А. Дністрового, С. Жадана, Р. Мельникова та ін. Ці літературні покоління, маючи спільні інтенціональні засади, актуалізували у творчості власні мистецькі домінанти: жорстка іронія й самоіронія, цитація, інтертекстуальність стали маркерами вісімдесятників; відносний конформізм, інтуїтивність в осягненні буття, тяжіння до національної авангардної мовотворчості вирізняють концептуальні засади дев'яностників.

24. Інтертекстуальність як обов'язковий фрагмент постмодерного тексту розглядається у вимірі міжкультурної комунікації, дискурсивної деміургії зі спільними часопросторовими кодами — знаками різних культур, епох, світоглядів. У площині постмодерного тексту ці маркери перетинаються, утворюючи єдиний художній ландшафт, у якому подекуди розчиняється індивідуальний код автора. Найбільш продуктивними інтертекстемами є ономати — імена етномаркованих міфічних божеств, істот, героїв; біблійні образи; персоналії титульних митців, суспільних лідерів, науковців, акторів та ін. Також дискурсивного опрацювання зазнають алюзії, ремінісценції, переспіви з прецедентних текстів світової літератури. Інтертекстуальні «включення» формують

специфічний контекстний ландшафт, поєднуючи в одному хронотопі коди різних культурно-історичних та естетичних площин. Це збільшує інтелектуальний потенціал ПМ-тексту, розширює та урізноманітнює його мовну картину; авторські смаки щодо того чи іншого інтертекстуального ресурсу індивідуалізують контекст, формуючи його стилетвірні домінанти.

25. Особливої значущості в постмодерному тексті зазнала мова як форма об'єктивації світоглядних і художніх інтенцій автора. Зняття табу з багатьох суспільних явищ зумовило десакралізацію слова як естетично вартісної категорії, що втілилося сміливим уведенням у контекст стилістично зниженої, пейоративно конотованої лексики, суржикових фрагментів, жаргону, діалектизмів. Таке «стьобування» вербального простору додало контексту епатажу, іронічності, експресивності, чіткої оцінності, хоча й зменшило естетичність. Однак саме таку інтенціональну настанову послідовно реалізовують автори-постмодерністи, намагаючись протиставити попередньо сформованим у національному суспільстві духовним і культурним цінностям інші буттєві пріоритети, серед яких деструкція, нігілізм, абсурд, хаос. Пафос соцреалістичної естетики змінила іронія; сміхова домінанта стала сенсовою; комізм зруйнував серйозне ставлення людини до власного існування, яке, на переконання постмодерних митців, насправді є тимчасовим, минущим, абсурдним, химерним.

26. Світоглядні орієнтири й естетичні постулати українських постмодерністів, втілюючись у зразках поетичної мовотворчості, не вплинули однак на її загальний художній рівень, оскільки переважна більшість ПМ-митців є професійними філологами. Інтуїтивне відчуття слова та його семантичних потенцій, вміння зробити вербальний образ інструментом гри, карнавальності, епатажу, вивівши його з полону стереотипів, максимально випробувати мовно-стилістичний ресурс — це виявилося провідним у поводженні зі словом в поетичному постмодерному контексті. Оригінальні метафоричні рішення, нестандартні образні асоціації, пошуки індивідуального мово стилю — підтверджують ці положення й надають перспективності національному художньому мовомисленню транслювати ціннісні буттєві коди.

27. Загалом лінгвістичне дослідження української поетичної мовотворчості впродовж її становлення й розвитку, спрямоване відстежити тенденції художнього кодування відповідних часові й естетичній програмі цінностей буття, дало можливість переконатися в цілком гуманістичних преференціях національного мистецтва слова. Буттєві домінанти української художньої свідомості актуалізовані в позачасових ціннісних категоріях, серед яких більшої ваги набули вітаїстичність, життєвість, динамічність, краса, любов, слово, Україна. Ці пріоритети

виявилися стійкими, незважаючи на їх різне осмислення в естетичних дискурсах — від утвердження й пафосного піднесення до прямого заперечення. Такий суперечливий погляд на ціннісну парадигму свідчить здебільшого про суспільно зумовлену нестабільність соціального буття української нації, ще не вироблену стійку, отже опробовану часом і доведену життєвим досвідом, систему аксіологічних кодів. Художня мовотворчість як мистецтво, що існує насамперед за законами естетики (змінної у своїх формально-змістових константах), здатна по-різному реагувати на дійсність, об'єктивуючи її відповідним чином у контексті з інтенціонально заданою програмою естетичних і ціннісних домінант. Налаштованість суспільства на реалізацію гуманістичних ідеалів так чи інакше спрямовуватиме художнє слово в площини універсальних, загальнолюдських пріоритетів, що зрештою окреслюють перспективність гармонійного, цивілізованого, прогресивного буття нації.

Зміст

Вступ 5

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ
ПОЕТИЧНОЇ МОВОТВОРЧОСТІ 11

1.1. Поетична мова
в концепціях лінгвістичної поетики 11

1.1.1. «Ad fontes»: досвід шкільних поетик 11

1.1.2. Становлення лінгвопоетичного вчення
на засадах національномовних концепцій 19

1.1.3. Лінгвістичні дослідження поетичної мовотворчості
в І пол. ХХ ст. 26

1.1.4. Теорія художньої мови В. Виноградова
в контексті лінгвістичного знання 32

1.1.5. Основні тенденції актуальної лінгвопоетики:
антропоцентрична наукова парадигма 37

1.1.6. Художня мова
як об'єкт сучасної української лінгвопоетики 45

1.2. Психологічні аспекти поетичної мовотворчості 53

1.2.1. Поетична мовотворчість як діяльність духу 53

1.2.2. Художня інтерпретація буття
в поетичній мовотворчості 62

1.2.3. Поетична мовотворчість
і самоактуалізація особистості 66

1.3. Поетична мова: естетика знака й дискурсу 72

Висновки 83

Література до розділу 88

РОЗДІЛ 2

МОВНО-ЕСТЕТИЧНА МОДЕЛЬ БУТТЯ
В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНОПОЕТИЧНІЙ ПРАКТИЦІ 102

2.1. Лінгвістичний аспект дослідження
українського фольклорного досвіду 102

2.2. Фольклорний текст як презентант
лінгвоментальних і буттєвих цінностей 108

2.3. *Життєвість*. Мовно-естетична
інтерпретація буттєвої цінності 116

2.3.1. Лексико-семантична репрезентація динамічності
буття в народній пісні 116

2.3.2. Емоційно-чуттєві домінанти *життєвості*
в мові народної пісні 129

2.4. *Упорядкованість*.
Мовне кодування ціннісної домінанти 137

2.5. *Краса*. Художньо-мовна версія народної пісні 146

2.5.1. Онтологічний вимір краси 146

2.5.2. *Квіти* як естетичний концепт
у народнопоетичній МКС 150

2.5.3. *Небесні реалії*
в мовно-естетичній рецепції народної пісні 156

2.5.4. *Краса* в мовній моделі
народної комунікативної етики 160

Висновки 164

Література до розділу 169

РОЗДІЛ 3

ЛІНГВОПОЕТИКА БУТТЯ В ЕСТЕТИЧНОМУ ВИМІРІ
УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ Й РЕАЛІЗМУ 177

3.1. Український романтизм.
Становлення національної
художньо-естетичної концепції 177

3.2. Лінгвопоетична актуалізація національної ідеї як цінності буття 187

3.2.1. Національна ідея в контексті романтичного мовомислення 187

3.2.2. *Україна* як об'єкт лінгвопоетичного втілення національної ідеї 191

3.2.3. *Рідна мова* як словесний образ і поетичний стереотип: лінгвоверсія романтизму 210

3.2.4. *Національний герой* у лінгвопоетичній моделі романтизму 222

3.3. *Воля* як цінність буття й романтичний ідеал українців: мовне вираження концепту 235

3.4. Лінгвопоетична інтерпретація буттєвих домінант в естетиці українського реалізму 248

3.4.1. Становлення національної реалістичної естетики . . . 248

3.4.2. Лінгвопоетика реалістичного дискурсу: мовне кодування суспільних цінностей 251

3.4.3. Поетизація *правди* як атрибута досконалого соціуму 262

Висновки 272

Література до розділу 278

РОЗДІЛ 4
ХУДОЖНЬО-МОВНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ БУТТЄВИХ ДОМІНАНТ В ЕСТЕТИЦІ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ 287

4.1. Модернізм на теренах української словесності: еволюція художнього мовомислення 287

4.2. Естетичне буття *слова-символу* в мовотворчості українського символізму 298

4.2.1. Символізм як естетичне явище 298

4.2.2. *Слово-символ* у поетичних площинах модернізму. Аналогії 300

4.2.3. Символіка космічного простору: образні ресурси слова 308

4.3. Аксіологічні домінанти *руху* й *слова* в мовотворчості українських футуристів 320

4.3.1. Естетичний вимір футуризму 320

4.3.2. *Місто* і *рух* у мовній картині футуропоезії 322

4.3.3. Мовне іншосвіття футуризму: нове слово як художня цінність 329

4.3.4. Поетизація буденного слова в художньо-мовній практиці футуризму 334

4.3.5. *Людина-в-місті* як мовно-поетичний образ футуризму 338

4.4. Абсолют класичного слова і вічних начал у художній версії української «неокласики» 341

4.4.1. Естетичні маніфести неокласиків і традиції класицизму 341

4.4.2. Деміургія *слова* і *краси*: вербальний простір творення досконалого 344

4.4.3. Естетика образного слова в неокласичній картині світу 350

4.5. Модернізація поетичної мовотворчості у вимірі естетичної еволюції українського художнього слова 358

Висновки 373

Література до розділу 379

РОЗДІЛ 5

СЛОВО І ТРАНСФОРМАЦІЯ ЦІННІСНИХ ОРДИНАТ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ПОСТМОДЕРНУ 388

5.1. Постмодернізм як естетичний феномен і дискурс . . . 388

5.2. Національна парадигма постмодерної мовотворчості: естетичні витоки й аксіологічні домінанти 391

5.3. Постмодерний текст як художньо-мовна візія буття 404

5.3.1. Текст як світ 404

5.3.2. Інтертекстуальність як ознака постмодерного тексту 407

5.3.3. Інтерпретація постмодерного тексту як форма «самопізнання духу». Лінгвістична детермінанта смислів 414

5.4. *Мова* як код постмодерного досвіду. Десакралізація слова 424

5.5. Іронія в поетичній рецепції постмодернізму. Слово — матерія комічного 435

5.6. Естетичне буття слова в постмодерній поезії 450

Висновки 459

Література до розділу 464

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ 470

Для нотаток

Наукове видання

Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди
Харківське історико-філологічне товариство

МАЛЕНКО Олена Олегівна

ЛІНГВО-ЕСТЕТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БУТТЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕТИЧНІЙ МОВОТВОРЧОСТІ
(від фольклору до постмодерну)

Монографія

Підписано до друку 2.04.2010. Формат 60х84/16.
Гарнітура «Таймс». Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 30,5
Наклад 300 примірників. Замовлення 245

Віддруковано в друкарні ТОВ «Цифра принт»
на цифровому лазерному комплексі Xerox DocuTech 6135.
Адреса: м. Харків, вул. Культури, 22–Б.