

Другу групу репрезентують лексичні одиниці, об'єднані на основі позанормативності. Це – лексеми, обмежені в соціальному, територіальному плані, тобто вони не є літературними. Якщо поділ лексем за територіальною та соціальною належністю визнають усі науковці, то виділення просторічної лексики як окремого структурного типу розмовної лексики викликає заперечення в багатьох українських мовознавців.

Отже, функціонально марковані лексичні одиниці репрезентують слова, уживані в книжних стилях української літературної мови (науковому, офіційно-діловому, публіцистичному, художньому, конфесійному), та власне розмовні лексеми, що є основою розмовного стилю сучасної української літературної мови.

3.4. Образотворчий потенціал лексикону в поетичному тексті

Загальновідомо, що мова є найважливішим засобом спілкування. У суспільстві вона виконує і ряд інших функцій – номінативну (називання реалій життя), пізнавальну (засвоєння відомостей про навколишню дійсність, розширення кругозору людини), комунікативну (формування і вираження думок), емотивної (вираження почуттів), волюнтативну (стимулювання певного виду діяльності), естетичну (створення словесних видів мистецтва). Для виконання цих функцій мова має впорядковану систему знаків, здатних відобразити зміст людського мислення, відчуттів і переживань.

Структурними частинами мовної системи є її підрозділи (підсистеми) у їхньому ієрархічному зв'язку – фонетичний, морфемний, лексичний, синтаксичний, кожен з яких має властиві йому мовні одиниці, причому одиниці нижчого рівня стають матеріалом для формування одиниць вищого: звуки – для морфем, морфемі – для слів і словоформ, слова і словоформи – для словосполучень і речень, речення для одиниць найвищого рівня – текстового.

Основою процесу спілкування слугує лексичний рівень. Як і кожна з мовних підсистем, лексика має свою диференціацію – групи слів за

якоюсь ознакою – за значенням, походженням, сферою вживання, метою застосування тощо.

Для успішного спілкування необхідно, щоб кожен з учасників добре усвідомлював значення всіх ужитих або сприйнятих ним слів, адже без цього не може бути комунікативного контакту, а отже, й взаєморозуміння. Тому в процесі комунікації можуть виникнути труднощі, зумовлені тим, що значення слова не завжди можна точно встановити: далеко не всі слова однозначні. Особливо часто це буває тоді, коли йдеться про переносне вживання слів у художньому творі, тим більше – поетичному. Адже стиль художньої літератури характеризується тим, що текст базується не на логічних умовиводах (хоч, розуміється, не повинен суперечити логіці думки), а передусім на яскравих художніх образах, які забезпечують висловлюванню не тільки точність, але й виразність, експресивність, емоційність. Незважаючи на те, що мову художньої літератури «з її прагненням до оновленого слова, до видобування з лексичної семантики нових значеннєвих нюансів, відтінків» [Дятчук, Пустовіт 1983, с. 4] уже студіювали науковці (В. Калашник, С. Єрмоленко, В. Дятчук, Л. Пустовіт, О. Сидоренко, Л. Ставицька, Г. Сюта, О. Маленко, А. Мойсієнко), окреслена проблематика не втрачає актуальності в сучасному мовознавстві.

Як же створюється словесний образ? Мета нашої розвідки – дати відповідь на це запитання, зокрема розкрити образотворчий потенціал лексикону в поетичному тексті.

Побуває думка, що образність виникає саме завдяки вживанню слів у переносному значенні. Чи так насправді? Не зовсім. Відомі твори, образність яких виникає внаслідок майстерного використання звичайних слів розмовно-побутового стилю, як, наприклад, у загальновідомому вірші Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати», де немає жодного з так званих художніх засобів. Є такі тексти і в інших поетів, у т. ч. й у Л. Костенко [Костенко 1989]. Як приклад можна навести вірш «На сплячому осокорі»:

*Ішов дід з містечка, через гору у свій присілок,
З трьома буханками хліба ішов у Маховщину.
Найкоротша стежка туди – через цвинтар.
Сів дід на сплячому осокорі, думає.*

*Запалив цигарку – що це ж йому вісімдесят год.
Закашлявся – а зимою ж буде слизько.
Натрусив попелу на коліна – уже й осокір стиляли.
Онїно його хата, а тут охїтніше.
Бо у хатї ж анікогісінько,
А тут і жінка, й сусїди.*

Тут не тільки загальноживані слова, але й декілька елементів ненормативних (*вісімдесят год, онїно, охїтніше*), але саме завдяки їм, а також специфіці побудови тексту, де зміст дідових роздумів чергується з розповіддю про його неспішні дії, виразно окреслюється дуже колоритна картина.

Але такі тексти, навіть окремі фрагменти, зазвичай трапляються рідко. Автори здебільшого злегка «розбавляють» їх найпростішими художніми засобами. Наприклад, широко вживаними у народній творчості порівняннями, епітетами, метафорами, як це зроблено, скажімо, у Л. Глібова «Стоїть гора високая»: *зелений гай, густесенький, в'ється річенька, як скло, блищить, кудись вона біжить* та ін. Неможливо припустити, що автор спочатку склав «нехудожній» текст, а потім прикрасив його, як ялинку іграшками, цими та подібними словесними оздобами. Важливе й інше: далеко не завжди вживання «художніх» засобів робить текст виразним, образним. Не у всіх стилях вони доречні і прийнятні: у науковому (крім науково-популярного підстилю) вони вживані надзвичайно рідко, в текстах офіційно-ділового характеру були б неприродними, штучними (наприклад, нічого не додали б до назви чи змісту документа епітети *докладний звіт, уклїнна просьба*, метафора *нестерпно пекло два тижні сонце*). Недарма однією з ознак культури мовлення є вживання єдино правильних слів у єдино правильному місці. Те, що в одному тексті є засобом увиразнення, в іншому може (і дуже часто) виявитися помилкою.

Щоб зрозуміти, внаслідок яких процесів виникає повноцінний поетичний твір, варто звернути увагу на те, що про це кажуть найбільш компетентні люди – самі поети. Олександр Олесь писав:

*Ах, скільки струн в душі дзвенить!
Ах, скільки срібних мрій літає!
В які слова їх людські перелить?*

У Ліни Костенко читаємо:

*Ще слів нема. Поезія вже є;
Поезія – це завжди неповторність,
якийсь безсмертний дотик до душі.*

Отже, справжній поет не починає з добору слів. У тому й проявляється талант, що автор із самого початку виникнення задуму під впливом побаченого або уявленого сприймає образ з усіма його нюансами та відтінками, а потім уже шукає потрібні для відтворення цієї уявленої картини слова. Нерідко не всі вони приходять відразу. І тоді автори або відкладають на деякий час незакінчені твори, щоб згодом продовжити пошук, або повертаються до вже опублікованих поезій і створюють нові, уточнені варіанти текстів. Класичний приклад такого саморедагування – робота М. Рильського над рядком поезії «Слово про рідну матір»: *Земля, що освітив Тарас ... словами*. Для завершення рядка потрібне було п'ятискладне слово, що відповідало б схемі наголошування у вірші, побудованому в ритмі ямбу в поєднанні з пірихієм. Таким виявилось знайдене поетом слово-неологізм *громовозвукими* словами.

Якщо це не вдається, у тексті вірша залишаються лексеми, які, хоч і задовольняють усі формальні правила версифікації, виявляються чужими в контексті твору. Трапляються, на жаль, такі факти і в поетичних творах Л. Костенко (але, на щастя, надзвичайно рідко): *О тихий сад мого подиву, де сливи звалися ренклод* («Три принцеси»); *Жінки родили, як Родени*.

Ще одним свідченням цього творчого процесу може бути й те, що нерідко поети вдаються до такого сюжетного прийому, як сон у ролі першооснови поетичного твору: *Та й сон же, сон напрочуд дивний мені приснився* (Т. Шевченко). *Я бачив дивний сон* (І. Франко). *Наснився мені чудернацький базар* (Л. Костенко).

Отже, йдеться про творчий процес як перехід від інтуїтивного осяяння у сферу раціональних понять і слів з конкретним значенням, який чи то всерйоз, чи жартома називають «муками слова», – створення яскравого, точного, переконливого словесного образу. Оскільки при цьому знаходять широке застосування слова з переносним значенням, поетичний текст стає своєрідним естетично забарвленим шифруванням змісту. Читачеві залишається, враховуючи

семантику і взаємозв'язок усіх лексичних компонентів, сприйняти цей зміст, «дешифрувати» висловлене автором і відтворити у власній свідомості створену автором картину. Враховуючи це, треба визнати, що читання також є творчим процесом, і тому поетам слід добре уявляти адресата, на якого твір розрахований.

Схему комунікативного зв'язку між автором і читачем можна представити так (рис. 3.1):

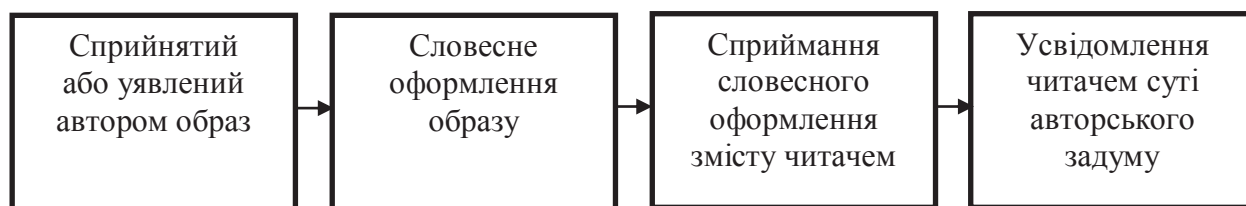


Рис. 3.1. Комунікативний зв'язок між автором і читачем

У процесі сприйняття й усвідомлення суті художнього образу в підсвідомості читача відбувається «дешифрування» змісту, переведення його на понятійний рівень. Скажімо, прочитано: *Серед нас подекуди живуть неандертальці*. Дальший хід думки приблизно такий: «Але ж це предки сучасних людей». А в тексті: *Здається, люди. Все ж у них людське*. Тоді чому ж вони неандертальці? У завершальному реченні: *Душа ще з дерева не злізла. Хіба душі лазять по деревах?* І вирісовується переносне значення: у своїх намірах і діях такі люди не відрізняються від тварин. У результаті стає зрозумілим зміст прочитаного: серед нас багато таких, що лише зовнішньо нагадують людей, інтелектуально це дикуни, звірі.

У забезпеченні цього взаємозв'язку автора і читача вирішальну роль відіграє розуміння семантики слів, в тому числі й ужитих у переносному значенні. А тому, що лексеми в багатьох випадках можуть вживатися не в одному, а в кількох значеннях, кожен з них необхідно сприймати не ізольовано, а у ширшому чи вужчому контексті.

Розглянемо, як впливає контекст на семантику слів.

Взагалі будь-яка, навіть найменша, зміна контексту може досить суттєво вплинути на семантичне наповнення слова, в т. ч. і звичайний лексичний повтор. Наприклад, у вірші «Три грації» повтор *обставин трішки-трішки* та *дуже-дуже* емоційно підкреслює, що пов'язані з

ними ознаки *вередливі* та *молоді* виявлені в дівчат по-різному – перша ледь помітна, друга – цілком очевидна. Повтор лексеми може, залежно від ритму вірша, підсилювати домінуючу ознаку дії (наприклад, у вірші «Цавет танем»: *Бредуть, бредуть вигнанці, бредуть самотні люди* – вимушеність і нецілеспрямованість дії або її інтенсивність – *А вітер, вітер, вітер! Який палючий вітер обвуглені обличчя січе, січе, січе!*). Крім буквального повтору, спостерігається повторне вживання лексеми в іншій морфологічній формі, і це теж позначається на семантиці слова. Так, у рядку *Вони вже йдуть в тумані як туман* друге слово вже означає не атмосферне явище в цілому, а лише розмиті контури об'єкта, що ледь видніється за завісою туману. *Він* (чаклун) *вийме вас із вас* – лише друга з повторюваної форми слова *ви* повністю стосується названої ним особи, перше з них має зовсім інше значення – «характерні риси особистості», без яких від людини залишається лише оболонка без конкретної суті; *Коли в людини* (біологічної істоти) *є народ, тоді вона уже людина* (громадянин, член суспільства); *Верблюд [...] терпеливий, як верблюд* (як усі верблюди) і т. п.

Засобом образотворення можуть ставати і повторювані словосполучення (*А Дике поле, Дике поле! – по груди коням деревій*), або й речення (*Вишневий хутір... А де ж ті вишні, де ті вишні?*). В останньому прикладі бачимо повтори (крім питального речення) ще й кореневого значення похідного і твірного слова. Зрідка трапляються у поетичних текстах випадки, коли повторюваний відтінок знаходиться не в кореневій, а в афіксальній частині слова, і тоді саме вона стає домінуючою для семантики слова в цілому: *Незнятий кадр незіграної ролі; у краю неляканих фламінго, де росте неламаний мигдаль; ще жив у пралісі пралев..., той праперший пращур* (до речі, другий із наведених префіксів у вірші «І засміялась провесінь...», набувши функцій субстантивованого слова, став в один ряд з іншими підметами: *Дивлюсь: мій прадід, і пра-пра-пра-пра – усі йдуть за часом...*).

Роль контексту, за допомогою якого виявляється семантика лексеми (багатозначного слова, одного з синонімів чи омонімів) може виконувати тематична група слів, що стосуються одного з аспектів зв'язного висловлювання – ситуації, пейзажу, інтер'єру і т. п.: *Чутки,*

плітки, патетика, промови, апофеоз дрімучої гризні; Скрегіт, регіт, рев. Чад, бензин, вібрації, галопи. Створенню образу в цьому випадку сприяє сукупність лексем, ужитих у прямому значенні, навіть без усяких «художніх» прикрас. Експресія вислову посилюється наявністю при одному зі семантично поєднаних слів пояснювальних елементів (*В цю мить, в цю саму мить, у кожну із хвилин*), протиставлення лексем (*кожен фініш – це по суті старт*), зіставленням слів з різною мірою домінантної ознаки (*З такого болю і з такою муки душа не зродить ... плід*). В останньому прикладі бачимо прийом градації, а при більшій кількості перелічуваних об'єктів чи ознак – і прийом нагнітання, що полягає у послідовному збільшенні (чи, навпаки, зменшенні) інтенсивності певного семантичного відтінку у наступному слові в порівнянні з попереднім (*Ми поранені люди, ми дуже поранені люди; Як давить світ, як обступає, як приголомшує, як мене!; Ще кілька років ... місяців ... годин ...; Ще рік, чи два, чи десять, чи довіку*).

Проте будь-яке групування і зіставлення лексем у контексті висловлювання має певну логічну основу і мету застосування. Вона може стати засобом вираження ототожнення, уподібнення, протиставлення. Відповідно: *В лісах блукають згорблені колоси – дерева; Стелився дим, як сива борода; Арена цирку – не альпійські луки.* Найчастіше ж йдеться про уподібнення двох явищ на підставі якоїсь спільної для них ознаки.

Якоюсь мірою на змістове наповнення лексем впливає і кількість перелічуваних об'єктів. Двох лексем буває достатньо лише тоді, коли вони називають полярні поняття – *минуле і майбутнє, колись і тепер, ранок і вечір, фініш – старт, північ – південь* і т. п. У таких парах слова найчастіше підібрані за єдиним показником (*Все повторилось: і краса, й потворність*), але таких показників може бути й кілька (*Усе було: асфальти й спортивні – протиставлення: живе – неживе, природне – штучне, міське – сільське*). В інших випадках перелічення, як правило, охоплює хоча б три слова: *Хтось ними (словами) плакав, мучився, болів, Красива осінь вишиває клени червоним, жовтим, срібним, золотим* або й три прості речення: *Був Ірод, і була Іродіана, і Саломея, донечка, була.* Більший ніж трикомпонентний перелік задля ритмічності та емоційності може бути впорядкований попарно: *Дороги*

розмиті, і чується крик журавлиний. І ніч проминула, і сон не приніс забуття.

Таким чином, ні лексичні повтори, ні перелічення тематично близьких лексем не потребують переносного вживання слів, необхідний контекст забезпечують загальноновживані слова в загальноприйнятому значенні. Їх роль зводиться до посилення емоційно-експресивного аспекту висловлювань.

Так же безпосередньо не пов'язані з семантикою слова й інші фігури, стилістична роль яких зумовлена розташуванням лексем у фразі та зв'язками з іншими словами. Наприклад, **інверсія** полягає у розташуванні певної лексеми у незвичному для неї місці у структурі словосполучення (*Чи людством бути люди ще спроможні?* Звичайний порядок слів: *Чи люди ще спроможні бути людством?*) І саме це привертає увагу до інверсованих слів. **Парцеляція** передбачає вичленування зі структури речення окремих його частин (*Над містом розмовляють голуби. Про той собор. Про людство. Про війну. Про білий світ, про небо з далиною*) і відповідне інтонаційне оформлення фрази. **Паралелізм** будови словосполучень і речень може виконувати подвійну функцію – спокійне, плавне звучання тексту (*В сонатах солов'їв він чує тихі кроки бракон'єра* – у першому з виділених словосполучень є, правда, приховане порівняння, але в ньому цілком можливе і слово в прямому значенні *спів чи пісні; Маю тільки небо над собою, маю тільки душу при собі*) або ж для зосередження уваги на окремому аспекті розповіді (*Ще півники цвіли. Ще яблуна родила. В городі ще стояв локальний свій туман*) – зокрема, на часовій характеристиці подій. **Еліпсис** сприяє лаконічності вислову, стимулює пошук не втілених у слова компонентів думки (*Не може бути, щоб його ніде; Ви думали – поет ні за холодну воду*), **умовчання** передбачає самостійне доповнення читачем змісту сказаного (*І стежка, по якій вже [не люди ходять] тільки сніг іде; О Прометею! Варто?! – Варто! – так він сказав мені з-за хмар*). Функціонально близький до еліпсиса і умовчання **прийом риторичного запитання**: автор переконаний, що читач знає або принаймні, подумавши, може знайти відповідь: *Хто нас образив, знівечив, обжер? Яка орда нам гідність притоптала?; А що була то голова Предтечі, – то що у*

цьому тямилла вона?; І де тепер не зона на землі?; Чи так уже по висхідній іде фантазія людства?

Отже, **стилістичні фігури** безпосередньо пов'язані не з семантикою лексем, а з синтаксичною будовою фрази. Їхня функція емоційно-експресивна – посилити враження від певного компонента вислову. Зміну семантики слова може викликати застосування **тропів** – слів, ужитих у переносному значенні.

У списку поетичних засобів увиразнення десь посередині знаходиться **порівняння**. З одного боку, воно дещо нагадує стилістичні фігури – синтаксичною будовою, зіставленням лексем, логічною повнотою висловленого змісту. З другого – у ньому часто використовуються слова у переносному значенні.

Порівняння завжди складається з двох компонентів – те, що порівнюють, і те, з чим порівнюють. Обидва компоненти можуть бути лексемами як у прямому, так і в переносному значенні. Іноді навіть в одній строфі: *Десь блискавки – як блиці репортера, проєкції на хмару...; На плечі стрибне слава, як пантера*. При цьому та сама лексема може виступати і як об'єкт, що потребує пояснення чи уточнення, і як засіб для порівняння. Так, абстрактне поняття *слава* порівнюється то з *пантерою*, то з *гірким медом від кусючих бджіл*, то з прекрасною жінкою, що принесла квіти на могилу дорогої людини; лексема *осінь* з її похмурою погодою уподібнюється зі старою жінкою, яка *прошкандибала по стерні з убогою торбою – хмарою на плечі*, то, за ознакою затуманеності всього навкруг, – з медузою у воді, то використовується для конкретизації уявлення про дороги, але дуже важкі *шати золотії княжни-полонянки*.

Мовні засоби вираження порівнянь у художньому тексті бувають і лексичні, і граматичні. Два компоненти порівняння можуть бути оформлені як окремі речення: *Я тихо йду. Так ходять скрипалі, не сколихнувши музику словами*, можуть пов'язуватись повнозначними словами: *Було в ній [річці] каміння на киталт бегемотячих спин; В слоновій башті, схожій на ладдю*, сполучниками у порівняльних зворотах чи підрядних реченнях (*Бурелом громіздко, мов гексаметри, лежить поперек стежок; Ця нереальна мить – як сон серед садів; Хто пам'ять змив, як дощик акварельку?; І зблисла блискавка – як вихопила ніж*), виражатись прикладкою (*Благословляю цю грудочку*

тепла у Всесвіті – людину; Час, великий диригент, перегортає ноти), іменною частиною присудка (*Алігатор міста – алергія; Старенький вітрячок – метеличок, пошарпаний вітрами; Сам ти – тільки брунька на його гіллі*), формою орудного відмінка іменника (*Лебедями ... подій пропливають роки; Цвяхами колеться стерня; Дроти бриніли арфою*), формою вищого ступеня прикметника або якісного прислівника (*Потік машин тісніший череди; Фантазія похмуриша, ніж дійсність*).

Оскільки будь-який об'єкт може мати багато ознак – за призначенням, розміром, кольором та інших, кожна з них може стати основою для порівняння менш знайомого з більш знайомим, абстрактного з конкретним, фантастичного з реальним. Семантичні відтінки, спільні для таких пар лексем, у поезії Л. Костенко дуже різноманітні. Але форми компонентів такою розмаїтістю не відзначаються. Найчастішим засобом порівняння служить сполучник *як*. Значно рідше – інші такого типу сполучники – *мов, немов, наче, неначе, ніж* – навіть разом узяті. Інші способи зв'язку між двома компонентами порівняння трапляються в текстах поезій теж лише зрідка.

Як видно із наведених вище прикладів, крім власне порівняння, поетеса часто вживає і прийом уподібнення чи ототожнення двох об'єктів: *Циганська Муза – викручені руки, циганське слово – вийнята душа; Минулого нема. Майбутнього не буде. Є скрипка, є життя. І ти на ній – смичок; Художник – пілігрим віків; Поети – біографи народу та ін.* Тут уже йдеться не про окремі спільні риси двох предметів чи явищ, а про сукупний збіг їх найістотніших ознак.

Ще одним близьким до порівняння прийомом поетичного мовлення є протиставлення об'єктів за найхарактернішими властивостями – т. зв. заперечні порівняння: *Арена цирку – не альпійські луки; Це не кінь, а змії; Петро – не Юда* і т. ін.

Найпростішим щодо структури тропом є **епітет** – слово, що підкреслює характерну ознаку або виражає оцінку якогось предмета, істоти, явища, дії. Найчастіше це залежне від іменника означення. Але не кожне означення є епітетом. Наприклад, слово *літній* може мати означення, пов'язане і зі словом *літо*, і зі словом *літа*. Справжнє означення стає зрозумілим у контексті: *літній день, літній чоловік*. Тут

уже не означення увиразнює зміст, а його самого необхідно уточнювати. В обидвох випадках це слово вжите в прямому значенні, тому і не є епітетом, який завжди має елемент образності, метафоричності: *у вікні золотому* (освітлене вікно в темну пору доби схоже на золото), *криваві жоржини* (на вигляд нагадують колір крові), *річечка рогізна* (на берегах її росте рогоза), *вертикальний звір* (людиноподібна мавпа, що вже ходить на двох ногах), *вулканічна лава пожежі* (зіставлено пожежу і вибух вулкана), *сірі будні* (час, коли не відбувається ніяких цікавих подій), *готичні смереки* (формою подібні до споруд готичного стилю).

Основною граматичною формою для епітета є прикметник, але коли йдеться про ознаку дії, то у цій ролі виступає і якісний прислівник (*гроза погримувала грізно*). Роль епітета може виконувати і прикладка (*осіннє сонце – яблуко – недоквас, стояло в голих кленах у вікні*, пор.: недоквашене яблуко). У такому разі він стає близьким до метафори – найчастіше використовуваного у поетичних текстах засобу увиразнення.

Метафора, хоч і має ознаки, подібні до порівняння, але у ній реалізоване не зіставлення, а заміна одного слова іншим на основі якоїсь однієї чи кількох спільних для обох слів семантичних чи стилістичних характеристик. Цей троп завжди виражений словом у переносному значенні (звідси й термін «метафоричний»). У ролі метафор виступають дві частини мови – іменник та дієслово.

Граматичні форми іменникових метафор різноманітні. Найчастіше іменникова метафора за змістом і граматикою пов'язана з залежним іменником, вжитим у прямому значенні, вказуючи на одну з властивих йому ознак. Найбільш вживана форма такого іменника – родовий відмінок однини або множини: *мегафони мальв, стриптиз осені, акваріум планет, біцепси душі, ритми вулиць, дрімота спалень* і багато-багато інших. У кожній із таких пар слів семантичний зміст залежного слова доповнюється ознакою слова-метафори – за зовнішнім виглядом, формою, стійкістю, черговістю вияву тощо. Зрідка в ролі залежного компонента метафоричного вислову виступає іменникове словосполучення: *рекорди втоптанних доріг*.

У метафоричних зворотах із переносним вживанням дієслова воно називає дію, якої названий об'єкт виконувати не може: *Стрибог на*

поїзд пересів; душа втомилася; бур'ян пішов по городоньку; спогад крилом своїм огорне; струни стихли і т. д. У кожному з таких висловів неважко помітити не тільки образність, але й логічність: Стрибог – бог вітру, втілення швидкості, але тепер поїзди мчать швидше за вітер; втомилася, звичайно, людина; на городі вирости бур'яни; хтось згадує щось приємне; перестала звучати музика. Отже, за переносним вживанням дієслова завжди стоять якісь реальні факти. Саме співвідношення уявного і реального служить основою образності у тих висловах, що являють собою різновидність метафори – уособлення, або персоніфікацію (*верби знатимуть, спогад огорне, дим лащився, листя просить*), в яких дієслово завжди виступає присудком.

Багатьма ознаками до метафори подібна метонімія і, зокрема, її різновидність – **синекдоха**. Але зближення двох понять у цьому випадку відбувається не на основі подібності, а на семантичній суміжності: *Самознищення поета брехнею власного рядка* (твору); *Часто лицемірив твій Парнас* (митці, інтелектуали); *бринить дорога* (машини); *напою тебе Дніпром* (водою з Дніпра); *страшні, як з Агати Крісті* (з творів Агати Крісті); *намисто з горобини* (з плодів горобини); *Горять Галапагоси* (ліси на Галапагоських островах); *Він, може, Корчак, Песталоцці* (талановитий педагог); *Серійний випуск Паганіні* (геніальних музикантів); *Геніальні руки* (геніальний скрипаль); *екран приносить славу* (гра у фільмі). Таких переносно вжитих лексем у поезії Л. Костенко дуже багато.

Як і синекдоха, на кількісних показниках – числа, розміру, тривалості – базуються **гіпербола** (перебільшення якоїсь ознаки об'єкта) та її антипод – **літота** (применшення). Такі засоби увиразнення, властиві не тільки художньому, але й розмовному мовленню: *Стонадцятий сніг ті поля притрусив; за тридев'ять років* (за аналогією з фольклорним *за тридев'ять земель*); *сто тисяч разів уже бачене й чує, його були мільйони* (таких, як і він); *Я лиш інструмент; Віддай людині крихітку себе; Благословляю цю грудочку тепла – людину; Сама ти тільки брунька на його (народу) гіллі; Через віки, а то й через роки ріка вже стала спогадом*). Особливо ефектне поєднання гіперболи та літоти в одній фразі: *І де я, хто, – полустанків тисячі, – хоч день, хоч два не знатиме ніхто; Із найдрібніших зоряних*

крихт – вища математика віку: з суми безконечно малих виникає безконечно велике.

Експресія таких стилістичних фігур посилюється при паралельному їх використанні. Це спостерігається і на рівні окремих слів навіть у віддалених один від одного текстах (*велетні – гномики*), і на рівні частин складного речення (*Все менше рук, що вміють сіять хліб, все більше рук, що тягнуть все у пельку*). Ужиті в межах одного речення з метою протиставлення, такі вирази стають матеріалом для антитези. Але цей прийом у поезії Ліни Костенко використовується нечасто, хоч антитеза в її творах – не рідкість: *Ще слів нема. Поезія вже є; Життя – це і усмішка, і сльози ці солоні; Початок є. А слова ще нема.*

Оскільки кожен об'єкт має багато різних ознак чи характеристик, а серед них є більш і менш суттєві, то на основі кожної з них його можна порівнювати з іншими об'єктами, в т. ч. з назвами абстрактних понять. Якщо йдеться про визначальну ознаку, закріплену у мовній практиці народу, то дуже часто вона стає доміантною і лягає в основу створення не тільки метонімічних образів, але й алегоричних висловлювань: втіленням хитрості вважається *лис*, жорстокості – *вовк*, підступності – *змія*, полохливості – *заець*. Саме в такому значенні у вірші «Зонька» сказано, що верблюд «був терпеливий, як верблюд» (хоч на перший погляд може здатися, що цей вислів – звичайний плеоназм).

Метонімічне вживання власної назви, яку характеризує певна доміантна ознака, властива й іншим її носіям, надає цій назві статусу символу. Такими у творах поетеси є, наприклад, *Прометей* (самовіддане служіння народу), *Троя* (спричинені війною руйнування), *Христос* (втілення правди і справедливості), *Пілат* (безвідповідальність та байдужість), *Каїн* (чорна зависть і жорстоке вбивство), інколи у зіставленні в межах одного фрагмента: «*Христос, не знаю, може десь і є, зате в очах рябіє од Пілатів*».

З метою протиставлення поетеса використовує лексичні та граматичні засоби, що виходять за рамки літературної мови (але також лише зрідка, для мовної характеристики ліричного героя або загального колориту іронії чи сарказму, загалом не властивих індивідуальному стилю Л. Костенко).

До таких прийомів можна віднести вживання оксиморонів – граматичного зв'язку семантично несумісних слів: *кохані, милі вороги, з ними (деревами) я мовчаням говорю, царствено убого, мертві сміються* (на фотографіях), *ти смієшся гірко*.

Засобом іронії служать елементи макаронічної мови, як, наприклад, у вірші «Мимовільний парафраз»: *Поет, не дорожи любовію народної... На всякий случай оду сочини... Не будь поетом. Тобі за **ето** ордена дадуть*.

Зовсім інший колорит вносять у контекст вірша діалектизми. Наприклад, у згадуваному вже вірші «На спіялому осокорі» завдяки використанню некодифікованих засобів місцевої говірки досягнуто злиття авторського сприйняття реальної картини зі свідомістю ліричного героя: *Ішов **проз** цвинтар; Думає ... що це ж йому вісімдесят год; **Оніно** його хата, а тут **охітніше***.

Між образними засобами нема непрохідних бар'єрів. Абсолютно відмежувати один троп від інших, напевно, неможливо. По-перше, у всіх є спільна універсальна ознака – вживання слова в іншому, ніж звичайно, значенні. По-друге, деякі з показників, що служать ознаками переносності, належать не одному, а кільком тропам. Наприклад, на основі подібності виділяємо (і це засвідчено у лінгвістичних та літературознавчих термінологічних словниках) і порівняння, і епітет, і метафору, і уособлення, на основі кількісних показників, внутрішніх чи зовнішніх зв'язків у семантичній структурі назв предметів, явищ та понять – метонімію і синекдоху (яку часто розуміють як різновид метонімії), гіперболу і літоту. Термін «метафоричність» часто вживається для характеристики тропів узагалі. Нема достатньої чіткості й у віднесенні конкретного висловлювання до того чи іншого тропу: у різних словниках словосполучення з залежним прикметником у переносному значенні трактуються не тільки як епітети, а й як метафори (*залізні мускули*), «узаконюються» гібридні терміни на зразок «гіпербола метафорична» та «гіперболічна метафора».

Іноді порушується питання про те, коли метафору можна розглядати як скорочене порівняння, а порівняння – як розгорнуту метафору. У наукових текстах вживаються терміни «метафоризація», «метафоричність» для позначення появи у слова нових семантичних відтінків і, отже, зміну його змісту внаслідок переносу на нього

властивостей інших об'єктів. Тому в мінімальному контексті здебільшого неможливо точно встановити семантику слова. Наприклад, що означає *вивершити поле, чужі стремена*? Але досить додати ще слово чи кілька слів: *в стоги*, як стає зрозуміло, що йдеться про збирання і зберігання вирощеного в полі врожаю; *коні топчуть виведені на піску букви* дає змогу усвідомити, що мова йде про переслідування репресованих людей вершниками. Таким чином створюється метафоричний контекст, в якому уточнюється як зміст усього фрагмента, так і кожного з його компонентів.

Не завжди можна й одним терміном охарактеризувати тип переносного значення у конкретному вислові. Так, у звертанні *кохані вороги* означення – це оксиморон, епітет, іронія чи, може, й гіпербола. У предикативному сполученні іменника та дієслова *вовк кричить* можна вбачати і алегорію, і уособлення (персоніфікацію), і метафору. З цієї причини створений автором художній образ втілюється не в окремих тропях, а в цілому **комплексі асоціативно пов'язаних образних засобів**. За аналогією з термінами інших лінгвістичних понять їх можна назвати асоціативними рядами – одиничними і паралельними асоціативними гніздами. Наведемо приклади і можливі варіанти вираження того ж змісту без застосування тропів.

Асоціативний ряд

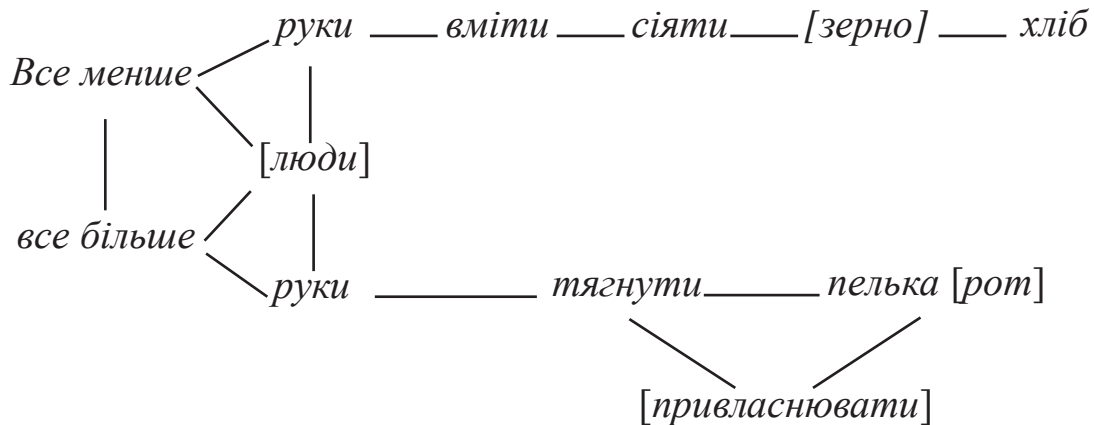
1. *Глухомань, де сосни пахнуть ладаном в кадильниці світань.*

Глухомань – сосни – [живиця] – ладан – кадильниця – [димок] – [туман] – світання

(У сосновому лісі на світанку відчувається запах живиці, що нагадує запах ладану з церковної кадильниці, димок якої подібний до вранішнього туману.)

Паралельні асоціативні ряди

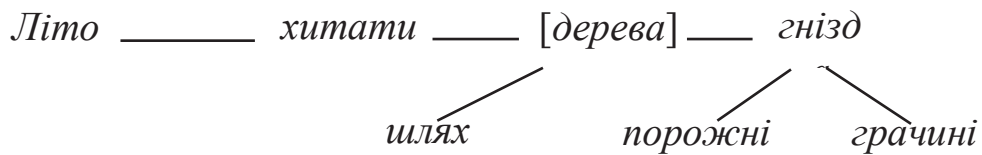
2. *Все менше рук, що вміють сіять хліб,
Все більше рук, що тягнуть все у пельку.*



(Все менше людей, які роблять щось корисне для суспільства, а все більше тих, хто думає про власне збагачення.)

Асоціативне гніздо

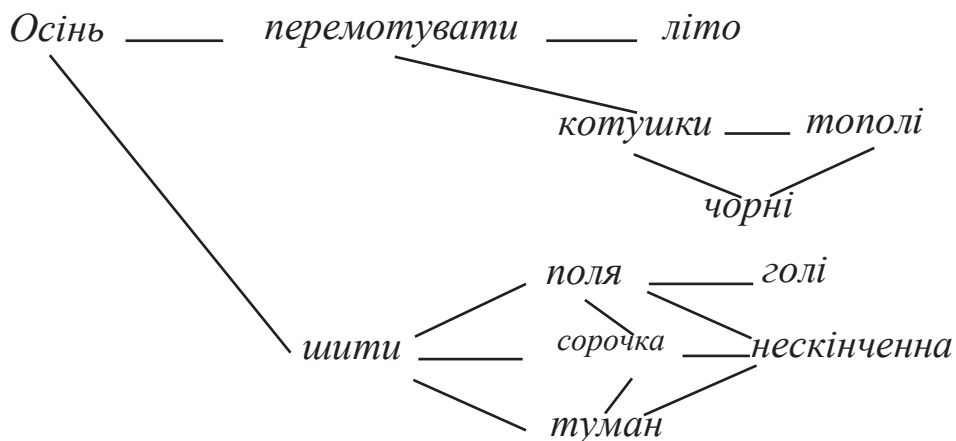
3. Літо хитає над шляхом порожні гнізда грачині.



(У кінці літа на деревах, що ростуть понад шляхом, залишилися порожніми грачині гнізда.)

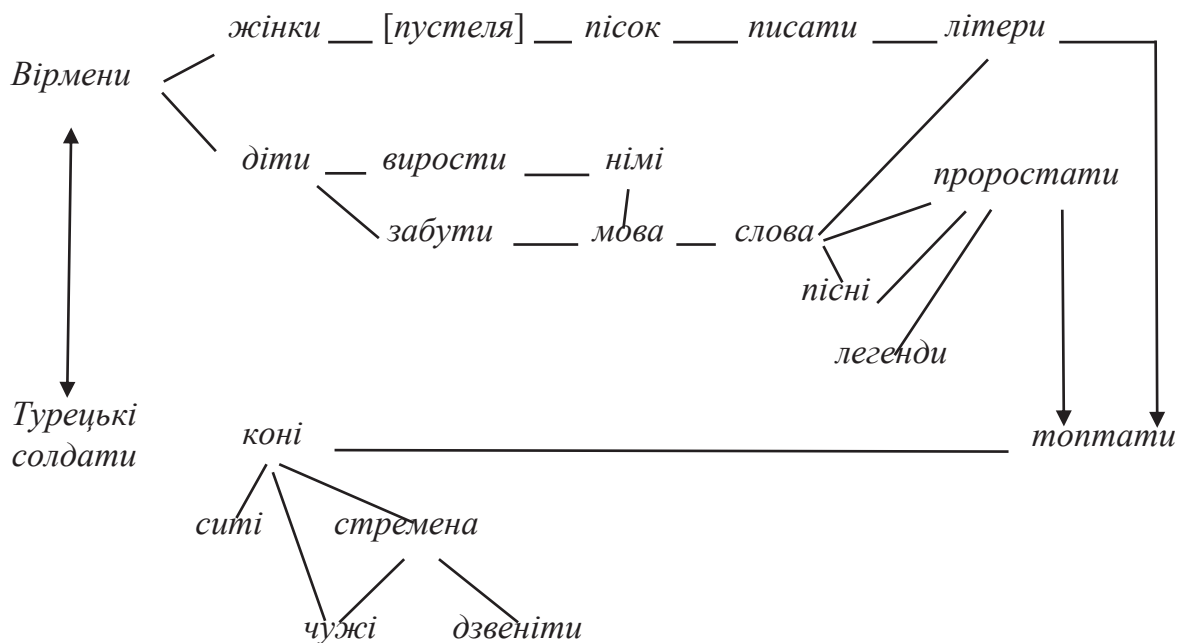
Асоціативне гніздо

4. Осінь перемотує літо на чорні катушки тополі, шиє голим полям нескінченну сорочку з туману.



(Закінчується літо, починається осінь; з тополь облетіло листя, і вони здаються чорними; поля, з яких зібрано врожай, вкрилися туманом.)

Лексеми певного асоціативного гнізда можуть бути використані не стільки в компактному фрагменті вірша, але й у різних його частинах. Так, наприклад, у поезії «Цавет танем», де йдеться про переслідування вірмен турецькою владою на початку ХХ ст., читаємо рядки: *Щоб мову свою рідну їх діти не забули, їм літери виводять вірменки на піску; Ті букочки вірменські виводять, як стеблини, і слізьми поливають, і букви прийнялись; Їх топчуть ситі коні, дзвенять чужі стремена, а букви проростають в легенди і пісні.* В усіх цих уривках використано лексеми одного асоціативного гнізда, якими зображено дії вірменок і їх переслідувачів:



Лексеми таких асоціативних гнізд створюють необхідний контекст і забезпечують змістову і стилістичну цілісність поетичного твору.

Як бачимо з наведеного матеріалу, роль семантичних та асоціативних зв'язків у художньому тексті дуже велика, і їх з метою увиразнення часто і ефективно використовують майстри художнього слова (а серед них і видатна поетеса Ліна Костенко, з творів якої взято використані в статті приклади). А. Мойсієнко слушно зазначає: «Художній текст як образна модель світу завжди передбачає творче,

особистісне прочитання-декодування, в якому значну роль відіграє певний життєвий, культурно-естетичний досвід індивіда. Причому, такий досвід нерідко стає визначальним в аксіологічному аспекті» [Мойсієнко 2006, с. 13].

На завершення хочемо зауважити, що завданням нашого дослідження не була (та і не могла бути) повна характеристика поетичного слова Ліни Костенко, – це може стати хіба що темою ґрунтовної монографії, може, й не однієї. Наша мета була набагато скромніша: показати, наскільки уважно і вдумливо треба читати поетичні твори, щоб сприйняти всю багатогранність художнього мовлення, всі нюанси авторської думки і глибину змісту посправжньому високохудожнього твору. Це мали б врахувати і читачі, на яких розраховував автор, а особливо ті, хто аналізує, коментує, пояснює художні твори або й перекладає їх іншою мовою. А також, у міру можливості, всі читачі. Пам'ятаючи, що читання – процес творчий, своєрідний заочний діалог з автором.