

ОБРАЗОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЛЕКСИКОНУ В ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ

У статті розглянуто лексичні засоби створення художніх образів: стилістичні фігури, тропи, ненормативні елементи, сукупна семантика яких дозволяє уточнити значення кожного слова, надати висловлюванню більшої емоційності й експресивності. Найбільшої естетичної виразності досягають образи, для створення яких використано не поодинокі слова в переносному значенні, а певну кількість асоціативно об'єднаних лексем. Завдяки наявності таких образів сприймання змісту поетичного тексту набуває ознак творчості, забезпечуючи своєрідний діалог адресата з автором.

Ключові слова: художній образ, стилістична фігура, тропи, семантика слова, асоціативне поєднання лексем.

Мельничайко В. Я. Изобразительный потенциал лексикона в поэтическом тексте.

В статье рассмотрены лексические средства создания художественных образов: стилистические фигуры, тропы, ненормативные элементы, совокупная семантика которых позволяет уточнить значение каждого слова, предоставить высказыванию большую эмоциональность и экспрессивность. Наибольшей эстетической выразительности достигают образы, для создания которых использовано не единичные слова в переносном смысле, а определенное количество ассоциативно объединенных лексем. Благодаря наличию таких образов восприятие содержания поэтического текста приобретает признаки творчества, обеспечивая своеобразный диалог адресата с автором.

Ключевые слова: художественный образ, стилистическая фигура, тропы, семантика слова, ассоциативное сочетание лексем.

Melnychaiko V. Ya. The Imaginative Potential of Lexicon in Poetic Text. *The lexical level of any language is the source of permanent innovations in the means of art image creation in spite of numerous works of linguistic analysis of poetry. The aim of the article is to bring to light the imaginative potential of lexicon in poetic text through analysis of interconnection of lexical components and deciphering of author's intentions from the text.*

The research is based on poetry of Lina Kostenko. It explores lexical means of creation of art images such as stylistic figures, tropes, and non-standard elements, the cumulative semantics of which allows specifying meaning of every word and making an utterance more emotional and expressive.

The results of the research show that the strongest aesthetic expressions are created not by using single words with figurative meaning but with some amount of associatively combined lexemes. Due to functioning of such images, the perception of poetry content gains features of creative process, providing a peculiar dialogue of a recipient with an author.

Key words: art image, stylistic figure, trope, semantics of a word, associative combination of lexemes.

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» [1, с. 4] уже студіювали науковці (В. Калашник, С. Ярмоленко, 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 лексику 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[2]. 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 спіяли.
Оніно його хата, а тут охитніше.
Бо у хаті ж анікогісінько,
А тут і жінка, й сусіди.

Тут не тільки загальнозживані слова, але й декілька елементів ненормативних (*вісімдесят год, оніно, охитніше*), 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, завзвичай 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 зай, 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*, уклінна *просьба*, метафора нестерпно пекло *два тижні сонце*). Недаром 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 неологізм *громовозвукими словами*.

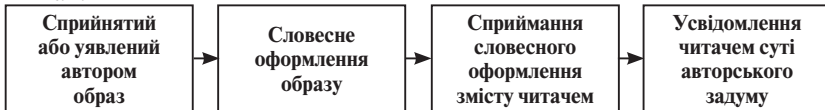
Якщо це не вдається, у тексті вірша залишаються лексеми, які, хоч і задовольняють усі формальні правила версифікації, виявляються чужими

в контексті твору. Трапляються, на жаль, такі факти і в поетичних творах Л. Костенко (але, на щастя, надзвичайно рідко): *О тихий сад мойого подиву, де сливи завалися ренклюд* («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:



У процесі сприйняття й усвідомлення суті художнього образу в підсвідомості читача відбувається «дешифрування» змісту, переведення його на понятійний рівень. 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» [3, с. 13].

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 зізла*». Хіба душі лазять по деревах? І вирисовується 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, кожному 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 функції 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, плитки, 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, не треба про майбутнє ворожить і за минулим плакати не варт*), зіставлення слів з різною мірою домінуючої 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 мне!; 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 спориши*» – 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 яблуня родила. В горді ще стояв локальний свій туман*») – зокрема – на часовій характеристиці подій. **Еліipsis** 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 тямла 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 пряму, 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 загуманеності 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 кшталт бегемотячих спин*»; «*В слоновій башті, схожій на ладдю*», сполучниками у порівняльних зворотах чи підрядних реченнях («*Бурелом громіздко, мов гекзаметри, лежить поперек стежок*»; «*Ця нереальна мить — як сон серед садів*»; «*Хто пам'ятає змив, як дощик акварельку?*»; «*І зблисла блискавка — як вихопила ніж*»), виражатись прикладком («*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 похмуріша, 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 змій*»; «*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 смреки* (формою подібні до споруд готичного стилю) і т. п.

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, біценси душі, ритми вулиць, дрімота спалень* і багато-багато інших. У кожній з 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 твої 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 – **лігота** (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 ліготи в одній фразі: *І де я, хто, – полустанків тисячі, – хоч день, хоч два не знатимо 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 (*влетні — 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 домінантною і лягає в основу створення не тільки метонімічних образів, але й алегоричних висловлювань: втіленням хитрості вважається *лис*, жорстокості — *вовк*, підступності — *змія*, полохливості — *засць*. 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 домінантна 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), *Кайн* (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 дорожил 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: *«Лишов проз цвинтар», «Думає ... що це ж йому вісімдесят год», «Оніно його хата, а тут охитніше», бо «у хаті анікогісінько...»*.

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 тропа: у різних словниках словосполучення з залежним прикметником у переносному значенні трактуються не тільки як епітети, а й як метафори (*залізни мускули*), «узаконоюються» 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.

На завершення хочемо зауважити, що завданням цієї статті 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 по-справжньому 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.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дятчук В. В. Семантична структура і функціонування лексики української літературної мови. К.: Наукова думка, 1983. 156 с. 2. Костенко Л. В. Вибране. К.: Дніпро, 1989. 559 с. 3. Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту. Декондування Шевченкового вірша : монографія. К.: Сталь, 2006. 304 с.

Мельничайко Володимир Ярославович — доктор педагогічних наук, професор, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, вулиця Максима Кривоноса, 2, Тернопіль, 46027, Україна.

Tel. :+380975399535

E-mail: melnychajko_v@tnpu.edu.ua

<http://orcid.org/0000-0002-0910-4821>

Melnychajko Volodymyr Yaroslavovych — Doctor in Pedagogics, Professor, Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University, Maxyma Kryvonosa Str., 2., Ternopil, 46027, Ukraine.