

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
УМАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ПАВЛА ТИЧИНИ

**ОЛЕКСАНДР МИКОЛАЙОВИЧ ЧЕРЕВЧЕНКО**

**ЛІНГВІСТИЧНІ АСПЕКТИ АНАЛІЗУ ПОЕТИЧНОГО  
ТЕКСТУ: НЕОКЛАСИЧНІ ВИМІРИ**

УМАНЬ  
ВІЗАВІ  
2012

УДК [811.161.2'373:821.161.2(477)](07)

ББК (81.411.1-3:83.3(4Укр)6)р30

Ч 45

Рецензенти:

**Н. С. Побірченко** – ректор Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент НАПН України.

**В. В. Жайворонок** – провідний науковий співробітник Інституту мовознавства імені О.О. Потебні, доктор філологічних наук, професор.

**О. А. Семенюк** – ректор Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, доктор філологічних наук, професор.

*Рекомендовано до друку вченою радою Уманського державного університету імені Павла Тичини (протокол №4 від 19 листопада 2012 р.)*

**Ч 45 Черевченко О. М.** Лінгвістичні аспекти аналізу поетичного тексту: неокласичні виміри : монографія / Олександр Миколайович Черевченко. – Умань : ВІЗАВІ, 2012. – 235 с.

Наукове дослідження присвячено з'ясуванню механізмів породження образно-сислової інформації у творчості майстра слова, що зумовлено не тільки специфікою поетичного дискурсу, а й загальномовними та естетичними особливостями означеного феномена. Поетична творчість київських неокласиків ( М.Зерова, М.Драй-Хмари, М.Рильського, Ю.Клена (Освальда Бургардта), П.Филиповича ), так званого „грона п'ятірного“, є частиною загальноукраїнського літературного процесу. Та прогалина, що утворилася внаслідок умовного заідеологізованого поділу нашого письменства на власне українське та емігрантське, стала причиною півстолітнього ігнорування та забуття творчого здобутку письменників-неокласиків. Сьогодні поетична спадщина митців, її ідіостильові ознаки потребують детального наукового дослідження.

УДК [811.161.2'373:821.161.2(477)](07)

ББК (81.411.1-3:83.3(4Укр)6)р30

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПОЕТИЧНОЇ МОВОТВОРЧОСТІ.....	9
1.1. Лінгвістичні аспекти художнього слова.....	9
1.1.1. Значення і смисл як семасіологічні категорії .....	13
1.1.2. Особливості художнього смислу .....	19
1.1.3. Художня естетика поетичного тексту .....	25
1.2. Авторський поетичний світ як моделювальна система .....	30
1.2.1. Універсальні та національно-специфічні аспекти концептуалізації світу .....	31
1.2.2. Співвідношення концептуальної та мовної картин світу .....	36
1.2.3. Мовна картина світу та її складники .....	39
1.2.4. Художньо-індивідуальна картина світу на тлі історичної доби ...	41
1.3. Поетичний дискурс українського неокласицизму: історико- філологічне тло проблеми.....	46
1.3.1. Концепція софійності .....	49
1.3.2. Рецепція античності .....	53
1.3.3. Трансформація біблійних сюжетів .....	59
1.3.4. Функціонування образів світової культури .....	65
1.3.5. Національний культуропростір .....	73
Висновки до 1 розділу .....	86
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНА СИСТЕМА ПОЕТИЧНОГО МИСЛЕННЯ Ю.КЛЕНА .....	88
2.1. Загальнокультурні принципи поетичної творчості Ю.Клена.....	89
2.2. Авторські засоби увиразнення категорії персональності.....	103
2.3. Ключові концепти ідіостилю Ю.Клена .....	121
2.3.1. Образно-символічна паралель <i>життя – вода</i> .....	121
2.3.2. Образно-символічна паралель <i>життя – земля</i> .....	130
2.3.3. Образно-символічна паралель <i>життя – вогонь</i> .....	139

	4
2.3.4. Образно-символічна паралель <i>життя – душа</i> .....	150
Висновки до 2 розділу .....	157
<b>РОЗДІЛ 3. СИНКРЕТИЗМ ЯК СТИЛЕТВОРЧА ОСОБЛИВІСТЬ</b>	
<b>ПОЕТИКИ Ю.КЛЕНА</b> .....	159
3.1. Ідіостильові новації античних образів.....	160
3.2. Сильові трансформації новоєвропейських образів .....	169
3.3. Українська класична традиція в ідіостилі поета .....	178
3.4. Особливості стилістичної семантики кольороназв .....	186
3.5. Ідіостилістика поетичного твору як текстової одиниці .....	198
Висновки до 3 розділу .....	207
<b>ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ</b> .....	209
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	213

## ВСТУП

У сучасній лінгвістиці поступово відновлюються продуктивні антропоцентричні підходи при дослідженні тих чи інших мовних явищ. Тому центр лінгвістичного пошуку змістився зі структурно-описових характеристик мовної системи в антропоорієнтовані: функціонально-комунікативні, -когнітивні, -прагматичні. Це стало причиною концептуального оновлення дослідницько-аналітичних підходів до вивчення мовних явищ. Із вузьких контекстів лінгвопоетики, лінгвостилістики, інтерпретації художнього твору, де проблема аналізу художнього мовлення зводилася до функціонування тропів, незвичного порядку слів тощо, напрямок дослідження спрямовано в інтегрувальні галузі мовознавчої науки: етнолінгвістику, лінгвокультурологію, психолінгвістику, герменевтику, лінгвокогнітивістику. Науковці шукають джерела мовотворчості в особливостях людської свідомості, діяльності, світосприймання, прагнуть осмислити художньо-образні процеси в тісному зв'язку з екстра- та інтралінгвальною сферою. З антропоцентричним підходом пов'язане і формування новітніх термінологічних понять – *мовна картина світу, дискурс, ідіостиль, концепт, інтелектуалізація мови* тощо, які фіксують і відображають у мові бачення світу тією чи іншою особистістю або мовним колективом.

Художня творчість окремого майстра слова репрезентує загальнонародну мову в плані розвитку її творчих можливостей, зокрема її експресивно-стилістичного та естетичного потенціалу. З'ясування механізму репрезентації пов'язане з індивідуальними чинниками мовотворчості, тому такого значення набуває поняття індивідуального стилю, специфічні ознаки якого виявляються у використанні загальнонародних мовних засобів та їх особливому комбінуванні. У зв'язку з цим перед сучасною лінгвістикою постає важливе завдання – вивчення ідіостилу окремого поета на тлі національної та загальнолюдської культури, дослідження впливу

ситуативного і соціально-культурного контексту на смисл поетичного слова та функціональне навантаження останнього в тексті.

Для позначення сукупності характерних мовних рис окремого митця вживають декілька термінів: *індивідуальний стиль*, *ідіостиль*, *ідіолект*. Більшість сучасних мовознавців використовують їх як взаємозамінні. Як зазначає С.Єрмоленко, „індивідуальний стиль, або ідіолект, – сукупність мовно-виразових засобів, які виконують естетичну функцію і вирізняють мову окремого письменника з-поміж інших” [Єрмоленко, 1999, 304].

Енциклопедичний мовознавчий словник подає визначення терміна *ідіолект* (від грецьк. *idios* – свій, своєрідний, особливий та (діа) лект) як сукупність формальних і стилістичних особливостей, притаманних мовленню окремого носія певної мови. Слово *ідіолект* утворене за моделлю іншого спеціалізованого слова *діалект* для позначення індивідуального варіювання мови на відміну від територіального й соціального варіювання [Языкознание, 1998, 171].

Особливість функціонування терміна *індивідуальний стиль* (*ідіостиль*, *ідіолект*) полягає у його тісному зв'язку з поняттями *світогляд митця* та *мовна картина світу*, інтегрувальним чинником яких виступає мовна особистість. Категорія індивідуального створюється насамперед функцією повторюваності й закономірності, яка формує естетичне організаційне ядро кожного ідіостилу. Ця функція нерозривно пов'язана із значущістю певної художньої ідеї, мотиву або шматочка дійсності у структурі її авторської моделі. Перебуваючи у межах національно-мовної визначеності, митець у свій особливий спосіб (відповідно до власного світосприйняття, індивідуальної майстерності та художніх настанов) створює неповторний мовний світ.

Для того щоб сказати щось нове, відчутти й відтворити відомий лише йому світ, митець має подолати традиційність світосприйняття мовного колективу та способу висловлювання. Оскільки художня мовотворчість є відтворенням індивідуального ставлення до дійсності, то розмаїття форм, у

які зодягається той чи інший зміст, те чи інше поняття може бути безкінечним. Проте особливість індивідуального стилю полягає не тільки у подоланні традиційного, а й у власне авторському поєднанні та використанні типових образів та мовних засобів. Ідіостиль, спрямований на об'єктивно новий, нестандартний мовно-естетичний пошук, відкритість інноваціям, сприяє інтелектуалізації як окремого художнього твору, так і літературної мови в цілому. Цій меті можуть сприяти будь-які (фонетичні, лексичні, словотвірні, морфологічні, синтаксичні) засоби, які надають їхній мові образності, посилюють виразність та емоційність вислову.

Дослідження процесів інтелектуалізації української літературної мови обмежувалося тим, що вчені кваліфікували її як характерну ознаку літератури ХХ ст., проте комплексно не визначали засобів, які створюють тло сучасного інтелектуального мовлення. Досі ці засоби не стали предметом аналізу в ідіостилі окремого автора, не було встановлено їхнього значення для дослідження індивідуально-авторського способу мислення і вираження його мовними формами.

Засобами інтелектуалізації поетичного мовлення вважаємо сукупність мовних одиниць, які мають значне смислове навантаження (культурологічне, історіософське, філософське, лінгвософське тощо), зумовлене контекстним оточенням, лініями семантичних зв'язків та перегуків. Найбільш виразними серед цих засобів стають: знаки національної культури, іншомовні лексичні маркери, екзотизми, поетична онімія, одиниці різних терміносистем, абстрактна лексика тощо.

В українській літературі початку ХХ ст. поетичні ідіостилі формуються у рамках літературних напрямів, угруповань, шкіл. Спільність естетичних поглядів зумовлює появу характерних для представників певного літературного напрямку засобів відображення дійсності, відбору й організації мовних засобів. У художній системі того чи того поетичного дискурсу виникають і певний час діють свої стильові норми, виражені в ідейно-естетичних програмах, поетичних творах, літературно-критичних працях,

публіцистичних виступах, які регламентують добір слів відповідного стилістичного забарвлення.

Поетична творчість київських неокласиків ( М.Зерова, М.Драй-Хмари, М.Рильського, Ю.Клена (Освальда Бургардта), П.Филиповича ), так званого „грона п'ятірного“, є частиною загальноукраїнського літературного процесу. Та прогалина, що утворилася внаслідок умовного заідеологізованого поділу нашого письменства на власне українське та емігрантське, стала причиною півстолітнього ігнорування та забуття творчого здобутку письменників-неокласиків. Сьогодні поетична спадщина митців, її ідіостильові ознаки потребують детального наукового дослідження.

Вітчизняні й зарубіжні вчені кваліфікують поетичну мову неокласиків як неординарне явище в історії української словесної творчості. За визначенням М.Неврлого, „здобутки світової класики, починаючи з античності і кінчаючи французькими парнасцями та німецькими експресіоністами, вони органічно поєднували з вітчизняною традицією. Своєю творчістю неокласики утворили самобутній і повнокровний поетичний стиль, пройнятий духом справжнього гуманізму“ [Неврлий, 1991, 78].

У період 20-30 рр. ХХ ст., коли в суспільстві торжествувала ідея деструкції всього попереднього досвіду, саме неокласики закликали митців повернутися до джерел культури. Їхня поетична мова демонструвала глибоку філософську ерудицію, ґрунтовні знання з вітчизняної та світової літератури і значною мірою розкривала діалектику внутрішніх переживань людини. Намагаючись говорити мовою нових образів, неокласики свідомо будували свій поетичний словник на основі класичних традицій.



## РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПОЕТИЧНОЇ МОВОТВОРЧОСТІ

### 1.1. Лінгвістичні аспекти художнього слова

Шляхи розв'язання проблеми художньої мовотворчості та процедур аналізу літературно-художнього твору в різні періоди були різними. У вітчизняній філології це питання пов'язане з іменем О.Потебні, який відніс його до лінгвістичних. Він розвинув думку В.фон Гумбольдта про творчий характер мови (пор. гумбольдтіанську тезу про мову як об'єднану духовну енергію народу), на основі якої сформулював положення про її евристичну функцію: „Мова є засобом передачі не готової думки, а створення її” [Потебня, 1976, 247], висунув концепцію про „найближче” та „найдалше” значення слова, визначив основні аспекти проблеми внутрішньої форми слова та тексту.

Новий етап у вивченні особливостей літературно-художнього твору починається у 20-х роках ХХ ст. (у працях Л.Щерби). Вчений писав про недоліки у викладанні літератури, які зводилися до аналізу історико-літературних та історико-культурних особливостей, при цьому вказуючи на необхідність створення такого методу тлумачення художнього твору, метою якого був би „показ тих лінгвістичних засобів, за допомогою яких виражається ідейний та пов'язаний з ним емоційний зміст літературних творів” [Щерба, 1957, 26-27]. Подібною точки зору дотримувався Б.Ларін, який зазначав, що „глибинне розкриття „заданого” в тексті письменника ..., можна назвати „спектральним аналізом стилю”. Це накреслюється як перспектива роботи, ще не здійсненої” [Ларин, 1974, 278].

Істотним у розв'язанні цієї проблеми є розуміння літературно-художнього твору як явища мистецтва. Теоретичні питання стилістики в загальномовознавчому плані, і зокрема психології творчості, глибокого розуміння ролі мови у всіх процесах естетики і мистецтва, викладені у ряді праць І.Білодіда, Л.Булаховського, В.Виноградова, Г.Винокура,

В.Русанівського. На відміну від звичайної мови, яка передає повідомлення прямолінійно, мова як мистецтво має здатність відтворювати дійсність своїми специфічно стилістичними засобами з метою не лише номінативно-інформаційного, а й художньо-естетичного впливу [Білодід, 1986, т. 3, 43-44].

У цій структурі слово, з одного боку, будучи співвіднесеним з іншими одиницями тексту, стає елементом комунікації, а з другого, – виразником специфічного образного змісту, властивого лише даному твору. Тим самим воно реалізує його естетично-художню функцію. Остання є вирішальним чинником образного відтворення дійсності, її експресивної оцінки, саме вона визначає функціональні особливості мовних засобів у літературно-художньому творі, постулює вербальну реалізацію образу. Саме цим визначається “суспільно-естетичний, мистецький добір слів, словосполучень, образів, інтонацій, ритмів, композицій та ін.” [Там само, 43-44].

У художньому тексті „немає” слів і мовних форм, які не можуть стати матеріалом для образу, – зазначав В.Виноградов. – Необхідно лише, щоб їх використання було стилістично та естетично виправданим” [Виноградов, 1963, 119]. На думку Л.Тимофєєва, кожний елемент художнього твору „не існує сам по собі, він пов’язаний з іншими, ними мотивований і їх в свою чергу мотивує” [Тимофеев, 1976, 144]. Це означає, що будь-яка мовна одиниця подається з художньою метою, є формою актуалізації художнього смислу.

Саме вмотивованість художнього слова, його цілеспрямованість у складі цілого тексту є однією з головних умов створення образного смислу. Наявність художньої мотивації дала змогу О.Пешковському прийти до висновку про „загальну образність” літературно-художнього тексту. На думку вченого, образним є кожне слово, оскільки воно подано з художньою метою, отже воно використано в плані загальної образності [Пешковский, 1959, 158]. Ця теза є однією з головних в естетиці художнього тексту.

Проте тривалий час у теорії та практиці аналізу літературного твору провідною була концепція зображувально-виразових засобів, яка не

враховувала поняття „загальної образності”. Ще в античні часи поетична творчість трактувалася як уміння зображувати предмети високі, віддалені від повсякденного життя. Так, Аристотель вважав ознакою цінності поетичного стилю використання усього того, що відрізняється від звичайної мови (епітетів, іншомовних слів тощо) [Аристотель, 1967, 134]. Теоретичні положення його „Поетики” надовго визначили творчі уподобання багатьох митців слова, критиків та науковців. Ця тенденція зберігалася аж до другої половини XVIII – початку XIX ст. – періоду панування класицизму, у рамках якого поетична мова усвідомлювалася як замкнена, відірвана від розмовної стихії усталена система.

Бурхливий розвиток європейського романтизму (наприкінці XVIII – у першій половині XIX ст.) сприяв тому, що основною для естетики словесної творчості стала проблема ліричного вираження суб’єкта. Засвоюючи традиційні класицистичні норми слововживання, романтики частково їх заперечували, тим самим трансформуючи семантику і стилістику поетизмів [Кудряшова, 1999, 27]. Вони значно розширили межі художньої мовотворчості, відкрили можливість для пошуку нових шляхів аналізу літературно-художнього тексту. Гадаємо, саме романтичний поступ європейської літератури визначив наукові уподобання В. фон Гумбольдта, а дещо пізніше – О.Потебні.

Незважаючи на новітні тенденції розвитку художньої мовотворчості XIX-XX ст., декодування літературно-художнього твору, його підтекстової інформації залишається не повністю опрацьованим. Ігнорування поняття *загальна образність* зумовлює те, що образними вважаються лише такі мовні одиниці, у яких наявні переносно-фігуральні значення, які або вже існують у загальнонародній мові, або створюються письменниками шляхом новаторства у галузі слововживання. У такому розумінні певне мовне явище (епітет, метафора, порівняння та ін.) розглядається як щось автономне, незалежне від загального творчого задуму письменника чи поета. Таким чином, ігноруються загальні закономірності мистецтва словесної творчості,

органічна особливість якого полягає у „зіставленні життя з ідеальним уявленням про нього” [СЛТ, 1974, 245].

Уявлення про ідеал характерне для всіх сфер суспільної свідомості і практичної діяльності людини. У результаті практичної, теоретичної, естетичної взаємодії зі світом людина пізнає сутність буття, причому цей пізнавальний процес носить індивідуально-суб’єктивний характер. Саме у відображенні антропоцентричних уявлень в художньому тексті і полягає особливість мистецтва слова. Слід зазначити, що в основі уявлення про ідеал лежить зображення найбільш досконалих та гармонійних форм довкілля, індивідуальної чи суспільної моралі, які зазвичай пов’язують з прекрасним у житті. Однак, на думку В.Белінського, у мистецтві виступає не тільки „споглядання високого та прекрасного”, але й туга за ідеалом, викликана „зображенням нищого та непристойного” [Белинский, 1955, 90].

Так чи інакше, відношення до зображуваного факту з позиції ідеалу є „невід’ємним і суттєвим моментом змісту літературно-художнього твору” [Рудяков, 1989, 13]. У такому розумінні мовна одиниця стає формою вираження ідеального (індивідуального) уявлення про певний об’єктивний факт та його оцінку. Отже, можна говорити про співвіднесеність мовних засобів з особистістю автора чи персонажів його твору.

У художньому творі відбувається актуалізація відношення мовної одиниці до думок, почуттів, бажань самої людини, тому слово, крім об’єктивного загальнонародного значення, набуває певних суб’єктивних ознак. У цьому розумінні можна говорити про суб’єктивно-об’єктивну природу мистецтва словесної творчості, або ж його двоплановість, яка набула подальшого опрацювання в концепції функціонального ускладнення мовної одиниці. Розкриття цього механізму варто, на наш погляд, почати зі з’ясування природи понять *значення* та *смысл*, особливостей їхньої структури.

**1.1.1. Значення і смисл як семасіологічні категорії.** Функціонування термінів *значення* і *смисл* зумовлене декількома причинами, головними з яких є з'ясування семантичної структури слова у системі мови з огляду на його реалізацію в мовленні та усвідомлення тексту як об'єкта лінгвістичного дослідження.

Перш ніж розмежовувати зазначені вище поняття, необхідно наголосити на окремих спільних аспектах, які привернули увагу як лінгвістів, так і психологів. На думку О.Брушлинського, смисл та значення виступають як “різні якості того самого об'єкта, включені в різні системи зв'язків і відношень” [Брушлинский 1982, 36]. О.Бондарко вважає їх різними формами існування одиниць мислення [Бондарко, 1978, 95]. Хоча здебільшого лінгвістична традиція пов'язує поняття *значення* зі словом, а *смисл* із текстом, у деяких дослідженнях вони ототожнюються і щодо окремого слова і щодо тексту. Наприклад, І.Улуханов розмежовує поняття *смисл* і *значення* на рівні слова [Улуханов 1992, 37-40], тоді як Ю.Сорокін оперує категорією *смисл/значення* тексту [Сорокін 1985, 73].

Дещо іншим виявом зближення цих понять можна вважати визначення смислу за допомогою значення і навпаки. З огляду на концепцію О.Уфимцевої, значення може існувати у двох формах: віртуальній та актуальній [Уфимцева 1986, 101]. До прихильників смислоцентричного підходу можна віднести Г.Колшанського, на думку якого “елементарні значення окремих одиниць є результатом структурування тотального смислу, а не навпаки” [Колшанский 1979, 53-62].

Дослідники художнього тексту підійшли до розмежування цих понять з двох позицій: з боку суб'єкта комунікації (психологічний підхід) і з боку об'єкта комунікації – тексту (підхід лінгвістичний). Однією з поширених у лінгвістиці стала теорія О.Леонт'єва, в основі якої лежить процесуальне визначення смислу через мотиви й мету того, хто сприймає текст, і протиставлення суб'єктивного, індивідуального смислу кодифікованому,

об'єктивному, прийнятому мовною свідомістю значенню [Леонтьев, 1975, 83-84].

З іншого боку (від тексту) до розмежування цих понять підійшов М.Бахтін, зазначаючи, що тексту притаманна принципова відкритість, “готовність до контакту”, а саме: маючи строго зафіксований обсяг значень, художній текст здатний вступати в нові смислові зв'язки. Тим самим “значення належить до словесного тлумачення, а смисл – до мисленнєвого розуміння, так їх треба розрізняти” [Бахтин, 1979, 89].

Досить цікавою є точка зору М.Кочергана, за якою відмінність між значенням і смислом зводиться до таких опозицій:

- 1) значення – одиниця лексико-семантичної системи мови, смисл – екстралінгвальна одиниця;
- 2) значення – неактуалізована семантична категорія, смисл – актуальне значення, хоч історичне значення – це колишній застиглий смисл, переведений із повсякденної життєвої практики в систему мови;
- 3) значення є статичним, постійним (інваріант інформації), смисл має динамічний характер;
- 4) значення можна інтерпретувати як сукупність диференціальних елементів (сем), тоді як смисл не визначається до кінця ні в логічних, ні в лінгвістичних термінах: він розпливається в глибинах індивідуального буття, суспільної свідомості і неповторної даної ситуації;
- 5) кількість смислів безконечне, тоді як кількість значень відносно обмежене;
- 6) значення має національно-мовну специфіку, тоді як смисл універсальний, інтернаціональний характер. Утворення смислів можливе лише в контексті [Кочерган 1980, 24-25].

Наведені вище погляди дають підставу розглядати смисл як текстуальне, процесуальне, динамічне утворення, тоді як значення характеризує статичні, дотекстові відношення в мові. Однак розмежування

цих понять не означає їх відокремлення, адже в будь-якому тексті значення – потенціал смислу, і текстова семантика виростає із загальномовної. Не менш цікавим є з'ясування компонентної структури понять *значення* і *смысл*.

У сучасній лінгвістиці *значення слова* (“семантична структура слова (семеми)”, “лексичне значення”) розглядається як єдність, утворена взаємопов'язаними елементами – лексико-семантичними варіантами. Цей термін визначається як найменша двобічна лексична одиниця, єдність звучання та значення в межах властивих їй парадигми та синтаксичних зв'язків. Обидві сторони слова-знака, лексема і семема, мають комбінаторний характер і компонентну структуру. Якщо структурними складниками лексеми є морфеми, то семантичними компонентами семеми є семи.

Між морфемами і семемами немає тотожних зв'язків. Однією із суттєвих ознак слова є його ідіоматичність (довільність зв'язку звукового комплексу з певним значенням), яка проявляється в тому, що лексичне значення слова не виводиться із значень його складових морфем: “Одна морфема, – зазначає Е.Кузнецова, – маніфестує цілий комплекс сем” [Кузнецова 1982, 12].

У структурі семеми вчені розрізняють такі компоненти: предметно-логічну частину, яка виражає співвіднесеність з поняттям; “відтінки значення”, співвіднесені не з поняттям, а з закріпленими за словом асоціаціями; граматичну характеристику, яка охоплює значення частини мови і систему словозміни; емоційно-експресивне забарвлення; сполучуваність (лексичну і синтаксичну), або конфігуративні ознаки (термін О.Селіверстової) [Соколовська 1979, 5-6].

У свою чергу, предметно-логічна частина семеми (денотативно-сигніфікативна) складається з елементів, які в лінгвістичній літературі називаються по-різному: *фігури змісту*, *алосеми*, *семантичні множники*, *диференціальні семантичні ознаки*, *семантичні компоненти*, *семантичні маркери*, *семи* тощо. Найбільш уживаним у лексикології та граматиці є термін *сема*, природа якого характеризується кількома моментами: а) сема – складовий елемент власне лексичних значень; б) вона є граничною, далі

неподільною одиницею, яка належить лише плану змісту і тому є одноплановою; в) сема є відображенням у свідомості носіїв мови різноманітних рис, об'єктивно притаманних денотату або ж наданих йому певним мовним середовищем. Інколи дослідники у структурі семми виділяють “потенційні” [Гак, 1972], “унікальні” [Кузнєцова, 1982], “факультативні” [Васильєв, 1982] семи, які можуть актуалізуватися лише за певних умов.

Існування семантичної диференціації зумовлене творчим характером мови і пов'язане з діяльністю суб'єкта та категорією суб'єктивності. Важливо підкреслити, що суб'єктивне в слові (“потенційне”, “унікальне”) залежить від об'єктивного (предметно-логічного), адже останнє зорієнтоване на концептуальний простір того чи іншого етносу і навпаки. Тому мовні одиниці досить часто виражають конотативне значення, тобто додаткову інформацію, яка має як об'єктивний, так і суб'єктивний характер.

Коли в індивідуальний світ людини входять продукти суспільно-історичної практики, то вони набувають конкретних суб'єктивних якостей, нових системних властивостей, оскільки завжди психологізуються та індивідуалізуються. Цим пояснюється різноголосся поглядів щодо терміна *конотація* та відсутність єдиного уявлення про змістовий бік цього явища. Так, Ш.Баллі вживає термін *стилістичне співзначення* [Баллі, 2001], Т.Винокур – *стилістичне значення, пов'язане з емоційною забарвленістю* [Винокур, 1980], Л.Бархударов – *прагматичне значення* [Бархударов, 1975], Д.Шмельов – *емоціональні нашарування, експресивне забарвлення* [Шмельов, 1973], Л.Новиков – *емотивне значення* [Новиков, 1982], Є.Верещагін, В.Костомаров – *лексичне тло* [Верещагін, Костомаров, 1983, 56], В.Шаховський – *емотив* [Шаховський, 1983, 37], Ю.Апресян – *семантична асоціація* [Апресян, 1995, ].

У деяких працях бачимо системний опис цього явища. Так, М.Комлев називає такі види конотацій: уявлення, почуття, світогляд, рівень знань, культурний компонент, компонент поля [Комлев, 1969]. В.Говердовський визначає групи лексичних конотацій, існування яких зумовлене різними



причинами: ситуативно-психологічними, соціально-лінгвістичними, власне мовними, локальними та культурними [Говердовский, 1989, 3]. В.Телія подає характеристику напрямків у вивченні цієї проблеми: психолінгвістичного, семіотичного і власне лінгвістичного, вважаючи, що конотація є одним із “найбільш дифузних лінгвістичних концептів” [Телія 1986, 3], оскільки торкається як суб’єктивних, так і об’єктивних особливостей мовної одиниці.

Так чи інакше, структура лексичного значення розглядається як єдність трьох семантичних компонентів – денотата, сигніфіката і конотата.

Коли йдеться про поняття *смысл*, слід мати на увазі, що матеріальною базою його існування є текст. “Текст (від лат. *textum* – “зв’язок”, “поєднання”, “тканина”) – писемний або усний мовленнєвий масив, що становить лінійну послідовність висловлень, об’єднаних у ближчій перспективі смисловими і формально-граматичними зв’язками, а в загальнокомпозиційному, дистантному плані – спільною тематичною і сюжетною заданістю” [Українська мова 2000, 627]. Текст як вища форма реального вияву комунікативної сутності мови має свою мікро- і макросемантику. Остання формується в результаті відповідного розподілу інформації з огляду на складну взаємодію структурних одиниць тексту на семантичному рівні.

Дослідники розрізняють два рівні (комплекси) інформативності тексту: перший – “комплекс мовних значень, нав’язаний тексту мовою”, і другий, що “утримує суб’єктивно відібрані відправником властивості відображуваної реальності” і передається за допомогою мови. Смысл тексту, згідно з цією концепцією, включає обидва інформаційні комплекси, які, об’єднуючись, утворюють “інформаційний інваріант смислу”, який “почерпують із тексту при його розумінні” [Черняховская 1983, 15-18].

Головними компонентами смислу у цьому відношенні, на думку М.Кочергана, є: лексичні значення слів (база смислу в усіх випадках, навіть тоді, коли смисл протилежний значенню); граматичне значення;

синтагматичний контекст; асоціативний (парадигматичний) контекст; енциклопедична інформація [Кочерган 1980, 24-25]. Вітчизняна наука підтверджує це теорією лінгвістичних моделей “смысл – текст”, у зарубіжній семасіології та когнітивістиці компонентами смыслу визначають фрейми, сценарії, стратегії. Усі перераховані компоненти функціонують у сфері людського інтелекту, не торкаючись сфери емоційної, і з цього боку можуть бути представлені як “ментальні репрезентації, ядро яких – буквально концептуальне утворення без яких-небудь образних компонентів” [Петров 1990, 105]. У цьому відношенні їм протиставлені ноєми – “мінімальні одиниці смыслу, які за обсягом можуть бути зіставлені з семами як одиницями аналізу значення” [Богін 1992, 8]. Особливістю цього поняття (термін запозичено із феноменології Е.Гуссерля) є своєрідна універсальність: ноєма пов’язана з “актами чуттєвого сприйняття, спогадами, уявленнями тощо” [Петров 1990, 105], а способом її існування є образ – елемент, характерний для складнішої структури – літературно-художнього тексту.

Отже, з’ясування природи понять *значення* та *смысл* зумовлене прагненням пізнати внутрішньосистемні зв’язки і механізми семантичних змін мовних знаків. “З лінгвістикою, – зазначав Г.Винокур, – ми маємо справу доти, доки такою метою залишається тільки мова. Але не може бути метою лінгвістики вивчення “душі письменника” або його літературного образу. Лінгвістика може з цією метою тільки підказати ту частину потрібного матеріалу, який вона має” [Винокур 1959, 244], пор. у М.Бахтіна: “Не перестрибувати через мову повинна естетика словесної творчості, а скористатися всією роботою лінгвістики для розуміння техніки творчості поета на тлі правильного розуміння місця матеріалу в художній творчості, з одного боку, та своєрідності естетичного об’єкта, з другого” [Бахтин 1974, 278]. Так чи інакше, природа художнього тексту зумовлює активізацію всієї терміносистеми, де одне з ключових місць посідають поняття *значення* та *смысл*.

**1.1.2. Особливості художнього смислу.** Художній текст (художня мова, мова художньої літератури, художній стиль) постає як “особливий модус мови”, призначений для передачі “смислу особливого роду, саме того, який мистецтво специфічним чином несе в життя” [Винокур 1991, 51]. Інакше кажучи, знаки мови у художньому тексті постають знаками мистецтва (культурними концептами) і мотивуються його законами, а не законами практичної мови. Така особливість зазначеного феномена стала причиною числених (хоч і не зовсім удалих) спроб аналізу літературно-художнього тексту, які призводили або до “суто лінгвістичних, або – загальноестетичних крайнощів” [Рудяков 1977, 11-12], тоді як проблема вимагала діалектичного розв’язання.

За лінгвоестетичною концепцією О.Потебні, мова – прообраз усякої творчої діяльності, а слово містить “таємницю” всіх творів мистецтва. Воно залишається “поетичним”, якщо зберігає внутрішню форму (ВФ) – основний конститутивний елемент образу. Розвиваючи вчення В. фон Гумбольдта про ВФ мови, учений створив концептуальну модель, якою пояснив “згущення” думки у слові і концентрацію значення у змісті художніх творів [Потебня 1990, 344].

У працях ученого є кілька визначень ВФ слова. Кожне з них виділяє у позначуваному іншу ознаку, інший буттєвий шар, даючи змогу трактувати поняття *ВФ слова* різноаспектно. Як зазначає М.Голянич, ВФ слова у концепції О.Потебні постає як:

- закодоване у слові етимологічне значення;
- внутрішня сутність, що надає слову і мові неповторності;
- основний конститутивний елемент образу;
- змістотвірна структура;
- засіб репрезентації певних відношень;
- носій об’єктивного змісту;

“відношення змісту думки до свідомості; вона показує як уявляється людині її власна думка” [Потебня 1976, 115];

знак, основа порівняння двох семантичних обсягів [Голянич 1998, 10].

Отже, художній текст створює той семантичний простір, у межах якого найповніше розкривається характер ВФ слова, її здатність синтезувати й структурувати художнє ціле, виступати засобом образотворення. Вона стає одним з ключових факторів у формуванні поетичності (символічності) – “центром образу”, без неї не було б “усвідомлення єдності чуттєвого образу” [Потебня 1990, 10].

У концепції О.Потебні важливого методологічного значення набуває постійна аналогія слова та художнього тексту. Учений зазначав, що в художньому творі “є ті самі стихії, що й у слові: *зміст* (або *ідея*), який відповідає чуттєвому образу чи розвиненому з нього поняттю; *внутрішня форма, образ*, який указує на цей зміст, що відповідає уявленню (яке теж має значення тільки як символ, натяк на певну сукупність чуттєвих сприйнять, або на поняття) і, нарешті, *зовнішня форма*, в якій об’єктивується художній образ” [Потебня 1976, 179]. Незважаючи на умовний характер паралелізму, аналогічності “трьох стихій” у слові та художньому тексті, без жодного з названих складників неможливий аперцептивний процес і сприйняття художньо-естетичної значущості слова (тексту). На думку М.Голянич, “визначення характеру ВФ слова у працях О.Потебні дає можливість глибше зрозуміти ізоморфізм триєдиної структури слова й художнього тексту, що є основою концепції ученого про сутнісне буття поетичного тексту і його структуру” [Голянич 1998, 10].

Базуючись на лексико-семантичному рівні організації тексту, внутрішня форма визначає напрямок думки, уявлення у слові, вона “дає тільки спосіб розвитку в ньому значень, не визначаючи меж розуміння слова” [Потебня 1990, 344]. Саме уявлення в слові найчастіше й буває затемненим, що спричиняє до виникнення нових образних значень слів [Жайворонок, 2001, 112]. Тому ВФ слова активізує і те, що закладено у семантичній структурі окремої мовної одиниці, і те нове, що характеризує слово як зовнішній стимул для розгортання індивідуальної, суб’єктивної думки.

“Новий образ у кожній душі застає інше поєднання колишніх сприйнять, інші почуття і в кожній утворює інші комбінації. Тому усяке розуміння, усяка згода в думках є водночас нерозумінням і незгодою” [Потебня 1976, 139-140].

На основі цього у працях О.Потебні висунуто концепцію про “найближче” та “найдалше” значення слова, де перше (етимологічне, народне) пов’язане з загальним уявленням про факт об’єктивної дійсності, з інформацією, відомою всім, тоді як друге, завжди суб’єктивне, особистісне, у кожного з нас різне за якістю і кількістю елементів. “Перше є знаком, символом, який заміняє для нас друге” [Потебня 1976, 114-115]. До аналогічних висновків дійшов Г.Винокур, який зазначав, що “більш широкий” чи “більш далекий” зміст не має власної окремої звукової форми, а “користується замість неї формою іншого, буквально зрозумілого змісту” [Винокур 1991, 28].

Так чи інакше, мистецтво художника полягає в прагненні виразити засобами традиційного своє суб’єктивно-оцінне ставлення до життя, людей, певних фактів об’єктивної дійсності. Саме з індивідуалізацією мови пов’язана суб’єктивність як загальна ознака художнього стилю. Тому суперечність між суб’єктивністю досвіду письменника та об’єктивністю засобів загальнонародної мови зумовлює необхідність пошуку нових художніх форм, їхнього функціонального ускладнення та семантичного переосмислення. У такому розумінні можна говорити про суб’єктивно-об’єктивну природу мистецтва художньої творчості, або ж його двоплановість. Унаслідок цього одиниці мови вступають в особливі зв’язки і відношення, зумовлені естетичними вимогами, і поєднують у собі, крім буквальних значень, інформацію про образний зміст. Причому естетична функція, яка базується на комунікативній, підпорядковує закономірностям мистецтва новий світ мовленнєвих смислів і співвідношень [Виноградов 1971, 27].

У літературно-художньому тексті будь-яка мовна одиниця перебуває у стані потенційної активності, адже на неї впливають різноманітні чинники – емоційні, комунікативно-прагматичні, естетичні, аксіологічні, зумовлені творчою особистістю митця та художнім задумом твору. Це спричиняє появу допоміжної образної інформації. Л.Щерба називав це явище “найтоншими смисловими нюансами” [Щерба, 1957, 42-43], Б.Ларін – “смисловими обертонами” [Ларін, 1974, 36], В.Виноградов – “прирощенням смислу” [Виноградов, 1959, 248-249], І.Гальперін – “допоміжною інформацією” [Гальперін, 1974, 40-41], М.Рудяков – “новим образним смислом” [Рудяков, 1989, 21].

Щодо з’ясування механізмів ускладнення мовних одиниць у художньому тексті сучасна наука не виробила достатньо чіткої позиції. Так, представники Празького лінгвістичного гуртка вважали, що дослідник художнього мовлення має своїм об’єктом “автономну цінність мовного знака” і повинен “вивчати поетичну мову як таку”, не маючи на увазі у ній якого-небудь “значення”, “смислу”, оскільки “ідейна сторона літературного твору так само є сутністю незалежною та автономною” [Звегинцев Ч. П. 1960, 79-81]. Такий погляд заперечував саму спробу з’ясування механізмів ускладнення.

В.Шкловський, О.Брик, Є.Поливанов, Р.Якобсон, Л.Якубинський та ін. через теорію “очуднення звичного” у структурі “поетичної мови” необхідним конструктивним елементом визнавали окремі образні слова, які привертали до себе увагу особливою звуковою організацією, незвичним розташуванням, особливостями сполучуваності, тобто зовнішніми ознаками, де художня мова розумілася тільки як формальний засіб передачі змісту. У цьому відношенні представники “російського формалізму” досягли значних успіхів. Внесок цих вчених визначається перш за все розробкою проблем поетичної мови (у протиставленні до “практичної”) надзвичайно важливої для з’ясування меж і взаємовідношень власне лінгвістики, стилістики і поетики, а також

дослідження цілого ряду проблем поетичного синтаксису, семантики і фонетики [ЛЭС, 1990, 347].

Ю.Тиньянов вбачав одну з головних особливостей художніх слів у тому, що вони характеризуються не постійними, а мінливими семантичними ознаками, які створюють злитий груповий смисл, рухому семантику зв'язного тексту [Тиньянов, 1965, 79].

Заслуговує на увагу позиція Л.Новикова, який вважає, що “нестійке за своїм значенням художнє слово вступає у зв'язок з різними рядами слів, у результаті чого виникають різноманітні плани оповідання: текст і підтекст (тобто інше осмислення, прихований смисл), котрі, взаємодіючи, створюють стереоскопічний образ. Ефект естетичного впливу слова, – на думку ученого, – полягає у постійному ковзанні від одного значення (словникового) до іншого (текстового), в одночасному утримуванні їх у нашому сприйнятті” [Новиков 1991, 45-46].

Особливої актуальності набувають сьогодні міркування В.фон Гумбольдта та О.Потебні про неосяжність людського пізнання й щоразу нове прочитання художніх текстів: “Той самий художній твір, той самий образ неоднаково діють на різних людей і на одну особу в різний час, так само як те саме слово кожним розуміється на свій лад” [Потебня 1976, 176]. Пояснення цього явища слід шукати у різних концептуальних системах суб'єкта сприйняття поетичного дискурсу (реципієнта) та ліричного героя, при взаємодії яких можливим стає неоднозначне сприйняття тексту. Поетичний твір відкритий для численних інтерпретацій: у ньому стільки змістів, скільки актів сприймання, і кожен читач досягає лише розуміння себе в тексті, адже мова є засобом розуміння іншого лише настільки, наскільки вона є засобом усвідомлення себе [Потебня, 1976, 143, 146]. Як зазначає С.Васильєв, кожен текст “живе у двох контекстах – автора і читача, адресата і адресанта. Ці контексти проектуються один на одний, утворюючи опозицію, здатну породжувати нові смисли” [Васильєв 1982, 106]. Тому кожне нове

сприйняття тексту, на думку А.Мойсієнка, дозволяє говорити про динамічну сутність текстової структури [Мойсієнко 1997, 57].

Однак, наведені вище погляди не торкаються структурних, внутрішньосистемних зв'язків мовних одиниць. На наш погляд, однією з найважливіших передумов семантичного варіювання слів є комбінаторний характер лексичних значень, який у художньому тексті підпорядкований естетичним завданням. Образний задум митця може спричинити активізацію будь-якого компонента значення мовної одиниці. “Комбінаторні природження, – вважає Б.Ларін, – можуть утворюватися і в межах однієї фрази, із сполучення періодів – в межах одного розділу; є відтінки, які виникають тільки із завершеного літературного цілого” [Ларін 1974, 36]. Це припущення дозволило М.Рудякову дійти висновку про те, що “матеріальним засобом вираження образного змісту слова є його співвіднесеність з іншими словами в загальнонародній мові або ж у межах даного літературно-художнього твору” [Рудяков 1989, 31]. У такий спосіб можна встановити ієрархію мовних одиниць, адже семантично, асоціативно, функціонально вони не однаковою мірою беруть участь у створенні ідейно-образного змісту художнього твору. У їх відборі та комбінуванні проявляється ідіостильовий характер літературно-художнього тексту, його інтелектуалізаторські можливості.

Ключову роль у художньо-мовній ієрархії мають відігравати концептуально зорієнтовані мовні одиниці, які мають етнокультурне походження. Як зазначає В.Жайворонок, “поетична природа слова криється в етномовній пам'яті, а коріння його метафоризації – в глибинах національної свідомості. Все це виступає передумовою витворення як шедеврів поетичного фольклору, так і великих зразків авторської національної мовотворчості” [Жайворонок, 2001, 109]. Проте авторські уподобання, творча майстерність окремого художника слова різною мірою зорієнтовані на мовні етноглибини. Мабуть тому механізм перетворення традиційних загальнонародних засобів у засоби літературно-художнього мистецтва



називають “вторинною моделюючою системою”, яка відрізняється від “первинної” більш складною структурою [Лотман 1972, 21], оскільки пов’язана з суб’єктивним фактором мовотворчості. У такому розумінні мовна одиниця стає ще й формою вираження художньої модальності – ідеального (індивідуального) уявлення про певний об’єктивний факт та його оцінку.

Таким чином, функціонування мовної одиниці у літературно-художньому творі супроводжується актуалізацією певних його властивостей. На цьому тлі встановлюються специфічні особливості художнього смислу, структура якого базується на лексико-семантичних закономірностях, однак підпорядкована естетичним завданням, які виявляють свій ідіофункціональний характер.

**1.1.3. Художня естетика поетичного тексту.** Поетичний текст у комунікативному та функціональному відношенні визначається як певний художній феномен, що становить єдине естетичне ціле мисленнєвої та мовної субстанції, опосередкованої свідомістю суб’єкта творення. У лексико-граматичному аспекті це складна взаємодія будов лексичного та структурно-граматичного наповнення, де естетизації зазнають як загальноновживана лексика та певні граматичні форми, так і будь-які інші компоненти тексту (наприклад елементи версифікації). Таке розуміння поетичного тексту, яке включає також соціопсихологічні аспекти, постулює численні концепції сучасної лінгвістики про синтез феноменів мови, дійсності та мовної особистості у єдиному мовленнєво-мисленнєвому процесі.

Зокрема, дослідники поетичної мови (Т.Берест, Т.Беценко, Н.Данилюк, С.Єрмоленко, В.Калашник, Л.Пустовіт, Л.Рожило, Л.Савченко, Н.Слухай, Н.Сологуб, Л.Ставицька та ін.) зосереджують увагу на структурі слова та лексико-семантичній сполучуваності, виявляють індивідуально-авторські особливості у слововживанні, аналізують традиційний словник і поетичні новотвори. Як зазначає Ю.Лотман, “вірш – складно побудований зміст. Це означає, що, входячи до складу єдиної цілісної структури вірша, значущі

елементи мови виявляються зв'язаними складною системою співвідношень, зіставлень і протиставлень, які неможливі у звичайній мовній конструкції. Це надає і кожному елементу окремо, і всій конструкції в цілому абсолютно особливого семантичного навантаження. <...> Це розкриває в них несподіваний, поза віршем неможливий, новий семантичний зміст” [Лотман 1972, 38].

Смислова й естетична інформація специфічним чином інтегрується в образно-художній структурі поетичного тексту, одиницею якого виступає словесно-художній образ. Саме образ є одним з основних складників концептуальної системи мислення людини, розкриваючи те, як митець розуміє, категоризує і переосмислює світ. Він є результатом особливого (художньо-суб'єктивного) пізнання дійсності, яке базується, з одного боку, на притаманній носіям певної етнолінгвокультури системі асоціативно-смислових зв'язків з її загальнолюдськими (універсальними) і національно-специфічними елементами, а з другого, – характеризується суб'єктивізацією цих елементів.

Антропоцентричність, антропометричність, егоцентризм є прикметними рисами поетичного мовлення, що виявляється на перетині лінгвістичних, соціально-психологічних, етнокультурних, прагматично-оцінних параметрів, утілених у конкретних одиницях поетичного дискурсу. Значне місце в інформативно-змістовій структурі поетичного тексту становить комплекс життєвих та ідейно-естетичних уявлень автора, адже його поетичний світ відтворює характерні індивідуальні ознаки мовленнєвої особистості, її творчі фантазії та мисленнєві процеси, її ставлення до навколишньої дійсності. У своїй свідомості художник фіксує конструкт світу, який фактично є вторинним (ірреальним) існуванням об'єктивного світу. Він реалізується через мовні знаки, які в художньо-поетичному мовленні об'єктивують образ.

На думку Л.Ставицької, “значна семантична та емоційна напруга у поетичному слові виникає певною мірою через наявність опосередковуючого

фактора між словом і образом у прозі і відсутністю подібного фактора у поезії” [Ставицька 2000, 11]. О.Потебня називав цей фактор дійсністю: “Якщо у поезії зв’язок образу та ідеї стверджується, то у прозі доводиться, опосередковується дійсністю, в якій дошукується те, чим вона закорінена в бутті” [Потебня 1989, 77]. Для ліричного твору як найбільш суб’єктивної форми мовного мистецтва “закономірним, неодмінним, обов’язковим, – вважає М.Рудяков, – є наявність двох моментів в плані змісту, по-перше, – факту об’єктивної дійсності, котрий слугує приводом для вираження авторського відношення, а по-друге, відношенням автора до цього факту з позиції ідеалу, тобто авторського уявлення про обов’язкове та бажане” [Рудяков 1989, 40]. Авторське ставлення до факту об’єктивної дійсності матеріалізується шляхом співвіднесеності мовних одиниць у межах поетичного тексту, в результаті чого у словах відбувається семантичний зсув, через який і проявляється новизна авторського ставлення до зображуваного факту.

Так чи інакше, “зовнішня реальність, яка в мовному плані адекватна опосередковуючій дійсності, що, в свою чергу, структурує зміст твору, – зазначає Л.Ставицька, – у поезії відходить на задній план. Іншими словами, якщо поетичне мовлення характеризують два основні моменти: *система образів – художній смисл*, то у прозі ця схема постає як триступеневе утворення: *зміст – система образів – художній смисл*” [Ставицька 2000, 11].

Естетичне перетворення слова у поезії максимальне порівняно з прозою чи драмою [Ларін 1974, 100], адже в організації поетичного тексту панівним є егоцентризм лірики. За Гегелем, зміст лірики включає все суб’єктивне, тобто внутрішній світ, душу, яка мислить і відчуває, але не переходить до дій, а затримується в собі як внутрішнє життя і тому єдиною формою і кінцевою метою може брати для себе словесне самовираження суб’єкта [Гегель 1971, 20]. Дослідниця І.Ковтунова називає таку специфічну рису ліричної поезії, як “відсутність презумпції доведення до відома читача предмета мовлення. Така недомовленість дозволена у ліриці. Ця риса

зумовлена особливою позицією мовця щодо адресата мовлення: ліричне мовлення – деякою мірою “розмова з собою”. Автор не орієнтується на адресата у тому відношенні, що він не завжди враховує ступінь його обізнаності щодо предмета мовлення. Орієнтація на адресата виявляється в іншому – у необхідності передати певний смисл, побудувати у визначений спосіб організовану і закінчену поетичну структуру” [Ковтунова 1986, 40].

З цього видно, що статус ліричної поезії (а вона найбільше відповідає самій природі поетичного слова) – це аперцепція самопізнання: світ є лиш приводом для думок і почуттів, що становлять зміст духовної діяльності ліричного суб’єкта, особистості поета. Тому поезія “робить витонченішим уміння поводитися з мовою взагалі, вона дає змогу мові значно гнучкіше пристосуватися до нових завдань і багатше диференціювати засоби вираження” [Мукаржовський 1996, 338].

Про принципову відмінність поезії як мистецтва словесної творчості говорив Р.Якобсон. Він вбачав у ній природню і суттєву особливість – неоднозначність, внутрішню притаманну, невіддільну властивість будь-якого скерованого на себе самого повідомлення [Якобсон 1996, 371]. До аналогічних висновків дійшов Б.Ларін, який зазначав: “Як ритмічне членування є очевидна і загально визнана основа знакового боку лірики, так кратність, ускладненість – суттєва ознака її семантичного боку. Двозначність та багатозначність естетично утилізуються, вишукуються поетами” [Ларин 1974, 66]. Цим зумовлена необхідність метафоричного слововживання у ліриці. Проте двозначність метафори, на думку вченого, лише найпростіше явище поетичної семантики. Лірика здебільшого дає “багаторядні (кратні) смислові ефекти” [Там само, 66], які досить часто приховані від читача.

Цікаве припущення щодо смислової незбагненності поетичного тексту зробив Г.-Г. Гадамер, який заявив, що “напружене бажання зрозуміти починається з відчуття зіткнення з чужим, провокаційним, дезорієнтувальним”, коли у розумінні “ми натрапляємо на перешкоду..., що

не вкладається в схеми наших очікувань і тому дивує” [Гадамер 1991, 45], спонукаючи до роздумів.

Для з’ясування специфіки поетичного слова важливе значення мають смислові зв’язки, які виникають у ритмічних єдностях. Розуміння цього механізму передбачає насамперед визначення критеріїв оцінки одиниць поетичного мовлення. Одним з вихідних положень у визначенні ключових мовних одиниць у поетичному тексті стало обґрунтоване у працях Б.Ларина поняття “порога сприйняття”, де йшлося про те, що дослідник має вичленовувати лише той функціонально значущий елемент системи, якому притаманна естетична функція. На думку вченого, багатозначність поетичного слова породжує традиційна умовність слововживання і поетичного стилю, контекст, очікування новизни. У його концепції специфічною ознакою художньої мови стало поняття “семантичних обертонів” (додаткових смислових елементів, що утворюються із взаємодії сукупності слів). Раціоналізм такого підходу зумовлений прагненням встановити певні художньо-мовні закономірності, проте причини виникнення смислових трансформацій Б.Ларін намагається пояснити загальномовними особливостями – через комбінаторні зв’язки.

Структурно-описовий характер мають також ідеї Ю.Тинянова, який наголошував на специфічності відношень у поетичних текстах. На його думку, актуалізація основних і другорядних ознак значення слова залежить від його місця у поезії [Тинянов 1965, 112]. Однак, слід зауважити, що у поетичному тексті (як і в прозовому чи драматичному) і структура і зміст підпорядковані, в першу чергу, естетичним закономірностям, які виявляють ідіофункціональний характер.

Поетичне слово не тільки слугує виразником тієї чи іншої семантичної (смислової) інформації, воно показує певне ставлення до зображуваного, тобто має художньо вагому модальність (інформацію естетичну). Як зазначає Л.Новиков, “модальність може бути як позитивною, так і негативною. Це відбивається, наприклад, у словниках через посередництво різноманітної

стилістичної оцінки слів. Складнішим і цікавішим для поетичної семантики і, так би мовити, менш “помітним” є процес формування такої модальності у самому художньому тексті у найзвичайнісінських слів” [Новиков 1991, 138-139].

З огляду на підпорядкування естетичним закономірностям (як панівним) поетичний контекст впливає на будь-який елемент, що входить до його структури, тому відбувається акцентування певних семантичних ознак у слові, приєднання факультативних компонентів, тамування елементів смислу, об’єднання смислів зі збереженням відомої самостійності кожного з них, контрастне підкреслювання тощо.

Отже, спостереження над поетичним текстом свідчать про певну естетичну впорядкованість мовних засобів, яка формується індивідуальним стилем художника слова, виробляє свої певні текстуальні норми (мабуть цим пояснюється введене у науковий обіг поняття “власної норми твору”), впливає на будь-який елемент тексту, тому збільшує питому вагу актуалізованих експресивних потенцій не тільки фонетичного та граматичного рівнів мови (зокрема морфологічних категорій та значень як засобів створення образності), а й змістової глибини, інформаційної насиченості.

## **1.2. Авторський поетичний світ як моделювальна система**

Сучасна лінгвостилістика постулює образну теорію поетичної мови як моделювальної системи, що характеризується певною пізнавальною потужністю та обов’язковою вмотивованістю мовних одиниць. Тенденція розглядати поетичний образ у взаємозв’язку з процесами мислення людини, пізнання й праці свідомості бере витоки з положень О.Потебні, який трактував образ як засіб мислення та пізнання. Це положення розвивається у працях М.Бахтіна, В.Виноградова, Г.Винокура, які зазначали, що поетичний

образ несе інформацію про пізнання індивідом (автором) дійсності та уособлює розумовий зміст.

Створюючи образ на базі інформації, що отримується по сенсорних та моторних каналах, митець будує власну модель бачення світу в цілому та в окремих його явищах. При цьому в рамках старого значення через образне уподібнення здійснюється інтерпретація нового змісту. Слід зазначити, що в основі індивідуального світосприйняття лежать універсальні для усього соціуму поняття та уявлення, відображені у поетичному різновиді мовної творчості.

Головним завданням науки у цьому разі стало дослідження структурної організації довкілля, що виразилося у моделі світу (Ю.Лотман, Ю.Караулов, Г.Колшанський, Ю.Степанов та ін.). При цьому основний акцент падає на розгляд „людського чинника у мові”, а щодо „мовного чинника в людині (митці слова)”, то така постановка питання ще потребує додаткової уваги дослідників.

Одним із актуальних завдань вважаємо визначення основних засад моделювання картини світу взагалі та з'ясування істотних ознак таких макроодиниць, як *картина світу, універсальна концептуальна картина світу, концептуальна картина світу етносу, мовна картина світу етносу, картина світу певної історичної епохи, індивідуальна концептуальна картина світу, поетична картина світу митця, картина світу окремого поетичного твору.*

**1.2.1. Універсальні та національно-специфічні аспекти концептуалізації світу.** Дослідження останніх років зосереджують увагу на мовних засобах, які експлікують об'єктивну картину світу. Особливої уваги заслуговує питання про розмежування спільного (універсального, глобального) та національно-специфічного у ній. Тому передусім говоримо про „універсальну концептуальну картину світу”.

З огляду на досвід площинного моделювання мовної картини світу, деякими вченими (Л.Вітгенштейном, В.Виноградовим, Ю.Карауловим, І.Ревзіним, Ю.Степановим, Н.Хомським та ін.) здійснено спробу об'ємного просторового моделювання мовної картини світу, особливість якого полягає у виявленні лексико-семантичних універсалій. Цікавою у цьому відношенні є класифікація універсальних понять, запропонованих Р.Халлігом та В.фон Вартбургом. Це положення перегукується з твердженням про те, що „властивий мові спосіб концептуалізації дійсності частково універсальний, частково національно специфічний, тому носії різних мов можуть бачити світ дещо по-різному, крізь призму своїх мов” [Апресян, 1986, 62]. Воно знайшло широке визнання серед дослідників.

На особливу увагу заслуговує антропо- та етноцентрична концепція лексичного значення, що належить відомій польській лінгвістці ХХ ст. А.Вежбицькій, яка розвиває ідеї М.Боас, В.фон Гумбольдта, О.Єсперсена, Е.Сепіра, Б.Уорфа. У цій концепції наголошується, що мова, по-перше, є антропоцентричною, тобто призначеною для людини, і, відповідно, мовна категоризація реалій зовнішнього світу теж зорієнтована на людину – така загальна властивість усіх мов. По-друге, кожна мова національно специфічна. При цьому вона відбиває не тільки особливості національної культури, а й своєрідність національного характеру її носіїв. Тому джерело „мовних розбіжностей” у концептуалізації світу слід шукати не тільки в особливостях природно-культурних умов буття, але й у своєрідності національних характерів [Вежбицька, 1999, 263-282].

А.Вежбицька висунула також гіпотезу про існування у будь-якій людській мові універсальних елементарних смислів, які мають вроджений характер і тому у різних людських колективах не будуть істотно відмінними. У результаті цієї роботи висунуто кілька десятків кандидатів в універсальні елементарні смисли. Важливо, що визначені категорії є і семантичними, і структурними. Вони враховують звичайні семантичні угруповання і водночас не залишають без уваги комбінаторних властивостей елементів [Там само,



296-298]. Очевидним є й те, що саме рідна мова безпосередньо визначає концептуальний погляд на життя.

Кожний народ експлікує у мовні формули особливості свого світосприйняття. Він не тільки фотографує, інтерпретує світ засобами мовної символіки, а й створює свій ментальний портрет світу. У національній мові є невичерпний арсенал мовних артефактів – образів, символів, знаків, які втілюють у собі результати пізнавальної діяльності всієї етнокультурної спільноти. Національна мова у свій неповторний спосіб перекодує досвід колективно-історичної групи. Здійснюється цей процес через призму мовної особистості.

Наявність національних культурних одиниць – *слів-концептів* – є основним чинником, який розрізняє етномовні картини світу. Ю.Степанов вважає, що концепт – це згусток культури у свідомості людини, те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини. З іншого боку, концепт – це те, через що людина сама входить у культуру, а в деяких випадках і впливає на неї. Прообразом поняття про концепт, вважає вчений, (“концептом концепта”) стало вчення Платона про ідеї [Степанов, 2001, 40-41].

Закріплення терміна *концепт*, за Р.Фрумкіною, в східноєвропейській лінгвістиці сталося у 80-ті роки ХХ ст. Зумовлено цей процес розширенням сфер інтересів семантики та її взаємодії з іншими науками – логікою, психологією, антропологією, соціологією. Це було проявом певного зрушення орієнтації – від трактування смислу як абстрактної сутності, формальна репрезентація якої відокремлена від автора висловлювання та його адресата, до вивчення концепту передусім як ментальної сутності [Фрумкіна, 1992, 79]. А.Вежбицька використовує ідею концепту також і для характеристики знань про реалії повсякденного буття або ж оволодіння смислом таких реалій [Вежбицька, 1999, 263-282].

Концепт виникає у процесі набування знань та отримання інформації про об'єкти та його властивості, причому ця інформація може включати

відомості про уявний світ та можливий стан справ у ньому. У сумарному вираженні такі відомості включають у себе те, що окрема людина знає, припускає, думає, уявляє про навколишній світ. Концепт зводить різноманітні явища до чогось одного, підводячи їх під одну рубрику: він дає змогу зберігати знання про світ і є складником концептуальної системи, сприяючи обробці об'єктивного досвіду шляхом підведення інформації під певні напрацьовані суспільством категорії та класи.

Для виділення концептів, вважає О.Кубрякова, необхідна і перцептуальна відокремленість деяких ознак, і предметні дії з об'єктами, і їх кінцеві цілі, й оцінка таких дій та ін. Два і більше різних об'єктів за наявності спільних ознак можуть бути розглянуті як представники однієї категорії. Концепти можуть бути представлені одним словом (прості) й реченнями та словосполученнями (складні). Підтримуючи позицію А.Вежицької та обстоюючи мовознавче розуміння концептів, О.Кубрякова наголошує, що вони „по-різному групуються і по-різному вербалізуються в різних мовах у тісній залежності від власне лінгвістичних, прагматичних і культурологічних факторів, а, відповідно, фіксуються в різних значеннях” [Кубрякова, 1996, 93]. У мові закріплюються саме ті образні вираження, які асоціюються з культурно-національними еталонами, стереотипами [Телія, 1986, 233]. Стереотипи, чи еталони, є своєрідними константами мовної картини світу, оскільки через ці імена в концептуальну картину вплітається ужитково-побутове уявлення про світ, зафіксоване даною мовою.

Концепт у його сучасному тлумаченні названий серед традиційних логічних, психологічних, соціологічних категорій (таких, як фрейми, гештальти) [Космеда, 2000, 14]. Ґрунтовну спробу визначення природи концепта знаходимо у розвідці К.Голобородько, де розглядається співвіднесеність його з поняттям, лексичним значенням, денотатом, семою, образом, символом і на цьому тлі встановлюється статус цієї категорії [Голобородько, 2002, 27-29].

Порівнюючи концепт та поняття, слід зазначити, що концепт синтезує інформацію про всі ознаки предметів довкілля, тоді як поняття є лише сукупністю найсуттєвіших з них. У лексичній структурі слова концепт органічно поєднує загальнолюдське розуміння з традицією національного та індивідуального його вживання.

З'ясування природи концепту передбачає співвіднесеність з ним художнього образу як специфічної для мистецтва (і художньої літератури зокрема) форми відображення дійсності, що характеризується більшою конкретизацією смислової та естетичної інформації, тоді як концепт постає як узагальнення рівня загальнолюдської чи національної свідомості.

Досить цікавою є співвіднесеність концепту та символу як мовного знака, спроможного відбивати архаїчний прошарок свідомості знака, який і в плані вираження (за Ю.Лотманом), і в плані змісту завжди є певним текстом. „На основі вчення О.Потебні про внутрішню форму, – зазначає К.Голобородько, – розглядається структура символу, яка складається зі звукоряду (або графічного зображення), внутрішньої форми (образу) та символічного значення (концепту). Образ та концепт становлять змістову структуру символу. Первинне та вторинне значення символу співіснують, не витісняючи одне одного. Символ зберігає парадигматичні зв'язки з одиницями лексичної системи тексту в обох своїх значеннях. Як наслідок виникає багатозначність символу, коли враховується поява асоціацій як на рівні первинного, так і на рівні вторинного, символічного значень” [Голобородько 2002, 25]. Отже, категорія символу постає як абстрактна сутність, що актуалізується в конкретних образах, які передають найскладніші логічні поняття – концепти.

Так чи інакше, концепт є посередником між словом і дійсністю, що зберігається у мовній пам'яті як етносу, так і окремого його представника та формує концептуальну картину світу. Вербалізовані та означені концепти виконують функцію репрезентації змісту окремого кванту інформації про світ, зберігання цієї інформації у пам'яті, оперування цим змістом у мовленні

та художній творчості. Концепт є вербально вираженою інтегральною категорією, яка відображає психоментальні ресурси свідомості, слугуючи тлом репрезентації мовної картини світу.

### **1.2.2. Співвідношення концептуальної та мовної картин світу.**

Поняття *картина світу* належить нині до фундаментальних наукових понять. Воно виражає найсуттєвіші характеристики людини, її буття, взаємозв'язків з позамовною дійсністю. Картина світу як його глобальний образ постійно формується у процесі контактування людини з навколишнім середовищем та іншими членами соціуму, предметно-практичну діяльність, світосприйняття, яке є виявом характеру духовної сутності особистості. Картина світу об'єктивується у мові, культовому і світському образотворчому мистецтві, у музиці, ритуалах, етикеті, різноманітних соціокультурних стереотипах поведінки людей тощо.

Термін *картина світу* був уведений до наукового обігу у фізиці наприкінці XIX – на початку XX ст. Одним із перших цей термін почав вживати Г.Герц (1914 р.) стосовно фізичної картини світу, яка розглядалася як сукупність внутрішніх образів зовнішніх предметів. А.Ейнштейн вважав створення картини світу необхідним моментом життєдіяльності людини. З часом поняття *картина світу* в природничих науках стало означати специфічну концептуальну структуру, що формується за допомогою наукових методів і понять. Загальнонаукова картина світу надбудовується над системністю наукових знань як зв'язкова ланка між ними й світоглядом.

Розробкою проблеми картини світу та її мовного вираження займалося багато лінгвістів [Апресян, 1995; Брутян, 1973; Караулов, 1976; Морковкін, 1970; Соколовська, 1988; Сукаленко, 1992; Яковлева, 1996].

На особливу увагу заслуговують погляди деяких з них. Р.Брутян, розглядаючи це питання з філософської позиції, заявляв, що оскільки у людській свідомості правомірне виділення раціональної (логічної) та чуттєвої моделей дійсності, то і в мові також можливе уявлення про „картину

світу” у формі концептуальної (поняттєвої) та мовної (словесної) моделей [Брутян 1973, 109]. Інваріантна (концептуальна) частина картини світу визначається принципом віддзеркалення і безумовно, однакова для всіх і не залежить від того, носієм якої мови є людина [Караулов, 1976]. Такий підхід став загальноновизнаним у сучасному мовознавстві (Ю.Караулов, Г.Колшанський, Г.Комлев, Т.Нікітіна, Г.Рамішвілі, Н.Сукаленко та ін.), оскільки він дає можливість показати роль мови у формуванні картини світу у свідомості людей, більш чітко уявити, як відображається в ній довкілля. „Ще до знайомства з мовою, – наголошує О.Кубрякова, – людина певною мірою знайомиться зі світом, пізнає його; завдяки відомим каналам почуттєвого сприйняття світу вона володіє певною інформацією про світ, розрізняє і ототожнює об’єкти свого пізнання. Засвоєння будь-якої нової інформації про світ здійснюється кожним індивідом на базі тієї, якою він уже володіє. Створена таким чином система інформації про світ і є сконструйована ним концептуальна система” [Кубрякова, 1996, 91].

Якщо концептуальна картина – інваріантна (спільна для всіх носіїв мов), то мовна виражається у значеннях слів, притаманних певній мові. Більшість учених вважає, що, концептуальна картина світу багатша, ніж мовна, оскільки у її творенні беруть участь різні типи мислення, і не все пізнане людиною набуває словесної форми, не все відображається за допомогою мови, і не вся інформація, яка надходить із зовнішнього світу, набуває мовного виразу [Космеда, 2000]. Для набуття мовною одиницею певного статусу і закріплення її у мові вона має пройти нелегкий шлях формування, кристалізації і селекції, а також випробування часом.

Слід зазначити, що обидві картини світу (концептуальна та мовна) взаємопов’язані, хоч і мають певні відмінності. Тлом концептуальної моделі світу є інформація, яка подається в поняттях, тоді як головними у мовній моделі є знання, закріплені за одиницями конкретних мов. Концептуальна модель організована за законами фізичного світу, що робить її багатшою та цікавішою, мовна ж – за законами мови. Концептуальна модель світу –

універсальна, впорядкована, характеризується стійкістю та системністю, мовна – фрагментарна, більш рухома, відображає постійні зміни в довіллі. Торкаючись загальних рис, зазначимо, що обидві моделі є способам існування лексики у свідомості носія” [Караулов 1976, 273-274] і допомагають у відтворенні цілісної картини світу.

Отже, *картина світу* як сукупність уявлень про довілля розкривається через мовну структуру, зокрема лексико-семантичну систему мовних одиниць. „Сітка відношень” цієї системи є ієрархічно впорядкованим цілим зі складною будовою, в основі якої лежить смисловий каркас, що створює площинну модель мовної картини світу.

Ю.Апресян називає мовну картину світу наївною (вона відображає матеріальний і духовний досвід народу), протиставляючи їй наукову модель [Апресян, 1995, 57]. Ця думка перегукується з точкою зору Т.Нікітіної, яка розрізняє наукову та звичайну (життєву) картину світу, вважаючи їх різновидами концептуальної моделі світу [Нікітіна, 1995, 70]. М.Сукаленко також підкреслює наявність у мові звичайної (буденної, або наївної) картини світу, яка є продуктом тривалого історичного розвитку і об’єктом передачі досвіду між поколіннями, тому відповідно включає різноманітність форм та рівнів прояву буденної свідомості: естетичне освоєння людиною реального світу, відображення діяльності в практиці повсякденної праці, побуту тощо [Сукаленко 1992, 6]. „Мовна картина світу, – наголошує Ю.Караулов, – існує лише завдяки фільтрації наукової картини світу через призму мовної особистості” [Караулов, 1987, 261].

Порівняння цих підходів дозволяє зробити висновок, що вони не протиставлені один одному. У концептуальній моделі світу можна визначити фрагменти, які відображають як звичайну свідомість, так і наукову. Сформоване ж за допомогою мови уявлення про об’єктивну картину світу виступає основою його вербальної картини.

**1.2.3. Мовна картина світу та її складники.** Оскільки мовна картина світу як вторинне утворення, з одного боку, є результатом чуттєвого відображення і водночас мислительним творчим світосприйняттям крізь призму суб'єктивного та індивідуального, а з другого, – продуктом колективного досвіду етносу, нагромадженого впродовж століть, то вона є важливим компонентом національної культури. Саме вербалізований досвід (знання, культура, нагромаджені етнолінгвокультурною спільнотою) створює своєрідну формулу сприймання світу, якою й користується митець, розвиваючи її й наповнюючи новою культурологічною сутністю. Цій проблемі присвячено праці багатьох учених. Якщо зарубіжні лінгвісти акцентують увагу на національній картині світу, то вітчизняним дослідникам належить пріоритет у розробці теоретичної концепції мовної картини світу як експлікації концептуальної картини світу мовними засобами (Ю.Караулов, Г.Колшанський, М.Комлев, Г.Рамішвілі, Б.Серебренников, Ж.Соколовська, Ю.Степанов, В.Жайворонок).

У лінгвістичних дослідженнях тривалий час зв'язок між культурною самобутністю, унікальністю етнічної спільноти і таким феноменом, як мовна картина світу, висвітлювався вкрай мало, а то й зовсім ігнорувався. Однак традиція, започаткована ще наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., виходила саме з розгляду двох вищеназваних проблем у їхньому тісному взаємозв'язку. Наприклад, особливості національного характеру розглядалися у рамках гумбольдтіанської теорії конститутивного характеру мови (О.Потебня, О.Веселовський, Д.Овсянко-Куликовський). Якщо говоримо про національномовну особистість, то закономірно говорити про мовну картину світу як етнопсихолінгвістичне поняття. На взаємозв'язку мови, мислення й духу народу наполягав видатний німецький філософ і гуманіст, один із ідеологів „Бурі й натиску” Й.-Г.Гердер. Він зазначав, що мова віддзеркалює не лише особливості мислення, а й специфіку національного характеру: „У кожній мові відобразився розум і характер народу” [Гердер, 1977, 239]; „Усяка мова – це посудина, в якій відливаються,

зберігаються і передаються ідеї та уявлення народу” [Там само, 297]. Кожний народ бачить світ по-своєму і відображає це бачення в певних проявах, зокрема мовотворчості. Про світоглядний зміст кожної національної мови писав ще В. фон Гумбольдт: „Різні мови – це не різні позначення того самого предмета, а різні бачення його” [Гумбольдт 1985, 9].

Проблему співвідношення національної мови і національного світобачення обґрунтовували неогумбольдтіанці. Представник етнолінгвістичної школи Л.Вайсгербер („Про сили німецької мови”, 1945-1955) доводив, що кожна мова має свій, тільки їй властивий, світогляд.

Виходячи зі сказаного, в сучасному мовознавстві дослідники вирізняють етнічні мовні картини світу, у які „занурені” всі члени суспільства [Воропаєва, 1994, 87]. Етнокультура, таким чином, виступає найважливішим показником національної свідомості, створює специфічне „етнічне поле” [Там само, 93], що формує ментальність того чи іншого народу. Це положення базується на гіпотезі лінгвістичної відносності Е.Сепіра та Б.Уорфа, які стверджують, що структура мови впливає на спосіб мислення і поведінки людини. Через це носії мови схильні сприймати дійсність по-різному, залежно від семантичних категорій, закладених у мовному коді.

На цій підставі з’являється можливість систематизації знань про мовну картину світу. За теорією Р.Гжегорчикової, мовна картина світу має такі складники:

- 1) лексичні явища. Система значень лексем та пов’язана з нею типова сполучуваність становлять характерний для даної мови спосіб визначення явищ. Як показують дослідження семантичних полів у порівняльному аспекті, той самий фрагмент дійсності в окремих мовах буває по-різному поділений між лексемами. Словотвірні властивості лексем, що розкривають певний спосіб витлумачення явищ носіями мови, – важлива ознака мовної картини світу;



2) семантичні конотації, що пов'язуються мовцями з названими явищами. Це оцінки, емоції, які асоціюються з денотатами назв, зафіксовані у певних мовних фактах;

3) граматичні властивості, що відбивають умови життя носіїв мови і впливають, у свою чергу, на спосіб бачення світу і людей, які розмовляють цією мовою. Граматичні властивості, будучи відбиттям певного бачення світу, мають історичний характер, оскільки можуть стосуватися історії, а не сучасного стану;

4) можливість пов'язання мовної картини світу з баченням світу, зафіксованим у текстах [Цит. за: Дем'яненко, 2002, 34-35].

Таким чином, людина у процесі життєдіяльності створює концептуальну систему як ідеальний образ об'єктивного світу, що відображається у мові, в семантиці мовних одиниць, утворюючи мовну картину світу. Вона формується через національне відчуття, через народний дух. Відбувається рецепція сприймання і розуміння, що створює універсальну філософську систему, за якою живе та чи інша етноспільнота і відповідно користується той чи інший мовець.

#### **1.2.4. Художньо-індивідуальна картина світу на тлі історичної доби.**

У творчості будь-якого поета чільне місце посідають елементи, що характеризують його історичну епоху, її світоглядні орієнтири. У своїй сукупності вони створюють своєрідну модель володіння світом. Як зазначає Л.Ставицька, „лексичні одиниці, ключові для художньої мови певної епохи, генетично пов'язані з літературними напрямками і течіями” [Ставицька, 2000, 27].

Література на зламі XIX-XX ст., як і культура в цілому, представлена багатоманітністю напрямів, течій, форм. Це був час заперечення усталених норм і традицій, руйнації старих моральних і художніх цінностей, пошуків нових мистецьких форм. „Від початку століття в українській поезії утверджується новий тип митця з модерним комплексом світобачення та

своєрідним мисленням. Цей митець прийшов на зміну тим, хто мав народницькі погляди на мистецтво, коли воно ототожнювалося з самим життям і зводилося до утилітарного призначення” [Ставицька, 2000, 28].

Новітні тенденції модерної поезії визначили естетичні особливості художнього дискурсу, у якому „відбувається руйнування комунікативної природи, останній не відсилає до реальності, не називає об’єкти, не забезпечує адекватності мови і значення. Він передусім стилізує, замикає на собі” [Гундорова, 1997, 130, 144]. Так, у маніфесті дадаїстів заявлялося: „Я не хочу слів, які винайдені іншими. Я просто виробляю звуки. Спливають слова, плечі слів, ноги, руки, долоні слів” [Балль, 1986, 316-317], тобто культивувалося своєрідне заперечення соціальної, а відповідно мовної, свідомості. Представники „Української хати”, на відміну від модерністів, акцентували свою увагу на потенційних можливостях семантичних компонентів тексту усієї української культури і прагнули розширити суспільні функції української мови.

Разом з тим однією з характерних рис української літератури 20-х р. стала висока частотність звернення до „вічних” образів світової та вітчизняної літератури й культури, що зумовлювалося глобальними історичними зрушеннями (революцією, війною, різкими змінами суспільно-політичного життя тощо), які завжди якісно впливають на процес розвитку духовного життя нації. Це був своєрідний сплеск художньо-мистецького інтересу до минувшини – героїв античних міфів, сюжетної багатоплановості Біблії, визначення ролі тих чи тих історичних осіб або героїв літературних творів попередніх епох. У його картинах митці прагнули віднайти певні ідеальні орієнтири як протиставлення жорсткій сучасності, що не давала надії на світле майбуття.

Наведені приклади торкаються лише окремих літературних маніфестацій (на той час в українській літературі їх було набагато більше), однак дають уявлення про новий стан культури початку ХХ ст., який

характеризувала тенденція до синтезу найрізноманітніших, часто взаємовиключних напрямів розвитку.

20-ті роки ХХ ст. позначені напруженими ідейно-художніми і стильовими пошуками. У цей час розбудовується національний український стиль і зароджується основа нової псевдоестетики, яка згодом визначиться як естетика соціалістичного реалізму. Ідеологічні табу, що накладалися на літературу, породжували її заангажованість. Як зазначає Ю.Ковалів, „неприємно вражали чвари між літературними угрупованнями, а особливо атаки на попутників” з боку adeptів вульгарно тлумаченого мистецтва на „пролетарській платформі” (Київська платформа „Гарту” на чолі з сумнозвісним критиком Б.Коваленком), естетична безпорадність та егалітарний „масовізм” „Плуга” (С.Щупак), їхнє нігілістичне ставлення до світової та національної класики, примітивні уявлення про літературний талант” [Ковалів, 1991, 7]. Одним із необхідних завдань пролетарська література проголошувала, наприклад, створення індустріальної динамічної культури (В.Поліщук „Завдання доби”).

Так чи інакше, історична специфіка різноманітних моделей поетичної мови зумовлювалася насамперед тими правилами, якими керувався письменник. На кожному етапі художньої еволюції персональні варіанти смислових трансформацій об’єднуються в міжіндивідуальні системи, з часткових моделей і виростає загальна картина поетичної мови конкретної епохи. Кожна поетична маніфестація (залежно від естетичної програми) виробляла свою специфічну модель поетичної мови, яка змушувала митців дотримуватися відповідних (певному угрупованню) норм слововживання, тематичної визначеності.

Багатогранність цього поняття проявляється й у тому, що будь-яка модель, створена людиною, має відбиток суб’єктивізму. І в цьому полягає основна суперечність картини світу як такої. Людина у своїй свідомості фіксує конструкт світу, і він є фактично вторинним існуванням об’єктивного світу. Зафіксована модель світу реалізується у своєрідній матеріальній формі

– за допомогою мовних знаків. Процес перетворення концептуальної картини світу в мовну є багатоактним, адже він торкається всіх представників того чи іншого етносу. Кожний індивід по-своєму неповторно інтерпретує довкілля, адже окремі люди мають різні природні здібності, рівень знань, світоглядні особливості тощо. Це дало підставу Б.Серебреннікову дійти висновку, що „картина світу – це не дзеркальне відображення, а завжди якась інтерпретація” [Серебренников, 1988, 29]. Крізь індивідуально вжите слово проступає мовна особистість письменника, постає його художньо-індивідуальна світова модель.

Саме у художньому тексті індивід має найбільше можливостей для вияву авторської свободи, доміант свого світогляду та особливостей творчого методу. У будь-якому тексті міститься певна частка індивідуального, міра реалізації якого залежить від внутрішньостильових (особливості використання мовних засобів, жанрова специфіка, структурування тексту) і екстралінгвальних чинників (тема й мета мовлення, фактор адресата, тип характеру й рівень розумових здібностей індивіда тощо). Специфічні ознаки індивідуального стилю виявляються у використанні мовних засобів та особливостях їх комбінування.

Г.Винокур говорив: „Ми ступаємо на міст, що веде від мови як чогось позаособистісного, загального, надіндивідуального до самої особистості того, хто пише. Тут ... ми маємо справу з поняттям індивідуальної мови, особистого стилю” [Винокур, 1991, 42]. „Але якщо ... мовна манера письменника, – продовжує вчений, – справді може служити зовнішньою прикметою особистості письменника та її життєвої манери, то чи не можна повернути питання у зворотному напрямку і запитати себе, чи не може мова письменника служити також і джерелом наших відомостей про особистість письменника, своєрідним документом” [Там само, 44].

Саме в 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. Як стверджує Ю.Караулов, „мовна особистість починається по той бік звичайної мови, коли в гру вступають інтелектуальні сили, і перший рівень (після нульового) її вивчення – виявлення, встановлення ієрархії значень і цінностей в її картині світу, в її тезаурусі” [Караулов, 1987, 36].

З іншого боку, картина світу виконує функцію своєрідного посередника у спілкуванні індивідів, забезпечуючи їхнє взаєморозуміння та контакти у різних сферах людської діяльності, науки, культури, мистецтва, філософії тощо. Деякі з учених пов'язують це поняття із концепцією О.Потебні про „найближче” та „найдалше” значення слова. Відповідно до цього, цілком умотивованим видається твердження Б.Серебренікова про те, що індивідуальна картина світу – це єдність особистого й народного. І в результаті закономірним є висновок про те, що картини світу у людей співмірні, тому що мають спільне ядро з національною („народною”) основою [Серебренников, 1988, 242].

З огляду на те, що тлом індивідуального стилю є національна мова й національне світосприйняття, він є поняттям історичним. У кожну епоху художник слова має дотримуватися певних загальномовних і загальностильових норм, характерних саме для його часу. Для того щоб сказати щось нове, відчуті і відтворити відомий лише йому світ, суб'єкт повинен змінити традиційне світосприйняття й традиційний спосіб висловлення. Оскільки індивідуальна свідомість та індивідуальне мовлення є відтворенням особистісного ставлення до дійсності, то різноманітність форм, у які оздоблюється той чи інший зміст, те чи інше поняття, може бути нескінченним. Однак індивідуальне – це не тільки подолання традиційного, а й власне авторське поєднання та використання типових образів і мовних засобів.

Так чи інакше, питання індивідуального стилю не можна зводити лише до аналізу авторських особливостей у художньому тексті, як це традиційно

подавалось у мовознавстві. Індивідуальний стиль – це комплекс ознак, характерних для творчості індивіда в текстах усіх стилів і жанрів, що реалізують його мовотворчість. Міра вияву авторської свободи у художньому творі буває різною, вона залежить як від лінгвістичних, так і від екстралінгвальних факторів. Тому кожний індивід формує свою неповторну картину світу, використовуючи не лише родинні і національні традиції, але й власний досвід.

Досить цікавою у цьому відношенні постає індивідуальне сприйняття світу дво- чи кількомовною особистістю, тобто людиною, яка володіє різними мовними системами, різними мовними кодами. Як зазначає Л.Гнатюк, „це питання є надзвичайно актуальним для глибшого розуміння сутності духовного світу особистості, складного взаємозв’язку процесів мислення і мовлення” [Гнатюк, 2003, 71]. Розглядаючи проблему співвідношення багатомовної особистості та мовної картини світу породжених нею текстів, можна стверджувати, що за умови ідеальної (або наближеної до неї) дво- чи багатомовності людина оперує двома або кількома національними моделями світу. Вони дозволяють їй побачити реальний світ не тільки багатограннішим, багатшим на відтінки, а й через числені мовні трансформації досягти вагомої інтелектуалізаторської мети.

### **1.3. Поетичний дискурс українського неокласицизму: історико-філологічне тло проблеми**

Проблема дискурсу, зокрема поетичного, у філологічних дослідженнях кінця ХХ – початку ХХІ ст. є однією з актуальних. Підґрунтям цього напрямку стала лінгвістика зв’язного тексту, прагнення довести принципову відмінність одиниць тексту від одиниць класичної мовної системи. Поступово, поряд з поняттям *текст* уживається поняття *дискурс*, що означає текст „у сукупності з екстралінгвальними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими факторами; текст, узятий у

подієвому аспекті; мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія” [ЛЭС, 1990, 136-137]. При цьому визначаються дедалі новіші відмінні ознаки: наявність конкретного (а не потенційного) смислу, суперсегментних одиниць, спеціальний відбір мовних засобів, важливість культурного контексту, макроструктура тощо.

Дискурс як складник мовної практики характеризується паралінгвістичними аспектами (наприклад жестами, мімікою), виконуючи також емоційно-оцінні та інші функції. Сьогодні теорія дискурсу як „тексту, зануреного в життя” займається моделюванням „життєвого дискурсного контексту у формі „фреймів” (типових ситуацій), „сценаріїв” (що акцентують на характері розвитку ситуації), а також „ментальних процесів учасників комунікації: етнографічних, психологічних і соціокультурних правил і стратегій породження і розуміння мовлення в тих чи інших умовах” [ЛЭС, 1990, 137].

Загальнолінгвістичні аспекти теорії дискурсу та методів його аналізу слід шукати у логіко-семіотичних описах французьких постструктуралістів А.Греймаса, Ж.Курте, Є.Ландовського, у соціолінгвістичних аналізах комунікації американських учених Н.Закса, Е.Щеглова, у дослідженнях німецьких науковців П.Вундерліха, П.Хартмана, у працях польської лінгвістки А.Вежбицької, а також російських мовознавців О.Холодовича, Н.Арутюнової, Ю.Степанова та ін. З’ясуванню проблеми поетичного дискурсу українського неокласицизму присвячено праці М.Жулинського, М.Ільницького, Ю.Коваліва, М.Ласло-Куцюк, Д.Наливайка, С.Павличко, Л.Ставицької, Л.Темченко, П.Хропка, у яких відзначено своєрідність поезики неокласиків як в українському, так і в світовому літературному контексті.

Аналізуючи поетичний доробок митців української літератури початку ХХ ст., не можна навіть припустити створення та існування якоїсь єдиної поезики, яка зобов’язувала б усіх поетів дотримуватися однієї визначеної норми. „На самому початку, доки ще існувала свобода творчої думки і слова, – зазначає С.Павличко, – літературний процес в Україні розділявся на окремі

досить відмінні напрямки: модернізму-естетизму, народництва єфремівського типу, футуризму, неокласицизму, політизованого лівого авангардизму” [Павличко, 1995, 185]. Кожний напрямок характеризувався певними дискурсивними особливостями. Проте дискурс офіційний державний пролетарського мистецтва швидко поглинув інші, позбавивши в такий спосіб культуру внутрішньої діалогічності. Загалом уся літературна продукція 20-х років ХХ ст. вимагала специфічного прочитання. Політичний тиск породжував особисту цензуру, страх репресій, убивав навіть надію на щирість вислову [Там само, 187].

За суспільно-політичних умов замовчування, демонстративне ігнорування „історичного сьогодні” стало одним із принципів поетичного дискурсу неокласицизму, своєрідним способом оцінки тієї епохи. У той час, коли в суспільстві домінувала ідея деструкції всього попереднього досвіду, саме неокласицисти закликали митців повернутися до джерел культури, свідомо намагаючись будувати своє мовлення на основі усталених традицій. Так, М.Зеров у книзі „До джерел”, відзначаючи органічну спорідненість української культури з традиціями світової, писав: „Вікно в Європу було прорубано раз „в Питербурхе – городке” на початку ХVІІІ ст., коли на російські центри упало снопом європейське світло... на Україні ж у нас вікон не прорубали, у нас паруски європейської культури промикалися всюди тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючи помалу, непомітно, але всіма порами соціального організму” [Зеров, т.1, 1990, 585].

Саме тому естетично-філософська доктрина неокласицизму засадничо формувалася на традиціях світової культури: поетиці античності, класицизму, європейської поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. Своєю творчістю неокласицисти створили самобутній поетичний стиль, проіннятий духом справжнього гуманізму.

Вони були переконані, що осмислення духовної спадщини людства допомагає розпізнати „своє” у контексті „чужого”, і це „своє”, „національне” вони розуміли як органічний складник світової культури, повнокровний і



самодостатній. Особлива роль у цьому процесі відводилася традиції, яка розглядалася як „загальнолюдський фонд, котрим свobodно користується кожний писатель і кожний народ по мірі своєї спосібності і культурності і до котрого своєю чергою докладає більшу або меншу цеглину свого, власного, оригінального, оп'ять по мірі своєї вродженої спосібності і здобутого попередньою збірною працею рівня культури” [Франко, т. 28, 1980, 74].

Таким чином, звернення неокласиків „до джерел” світової культури стало одним із основних чинників формування їхнього поетичного стилю.

**1.3.1. Концепція софійності.** Філософсько-естетичним тлом українського неокласицизму стала концепція софійності. Головна її ідея – утвердження мудрості і краси світобудови, творення світу як розумного мистецтва. Тому у художньо-естетичній парадигмі неокласиків концептуальна роль належить смисловій і функціональній єдності добра і краси як праоснови гармонійного світоустрою, саме ці категорії визначили тематику і проблематику їхнього творчого доробку. Цікавою у цьому розумінні є поема М.Рильського „Чумаки”, де митець проголошує неокласичний ідеал гармонійного співіснування краси та істини, називаючи їх „сестрами-близнятами”, які „виривали із віковичної мли” [Рильський, Т.1., 1983, 196] культурно-історичний прогрес. Поетичним переспівом цих філософських ідеалів стають рядки Ю.Клена: *„Не я ж уславив квіт філософеми й / Нап'яв тятивою співучий лук: / В пекучий день, коли пахтять ясмину, / Читайте, друзі, „Чумаків” і „Сіно”* [Кл., 1991, 118-119]. Говорячи про “квіт філософеми”, автор має на увазі формулу “мифологема – мати філософемы”, наведену М.Рильським у його поемі “Чумаки”. “Сіно” – також поема М.Рильського.

Особливістю художнього світосприйняття неокласиків, яке концентрується навколо ідеї краси, виступає традиційний поетичний антропоцентризм: *«Краса іде, гантує золотом / Ясні, глибокі небеса, - / А ми затоптуєм болотом / Все те, що в нас самих - краса»* [Рильський, Т.1., 1983,

140]. Духовний світ людини досягається митцями у філософській єдності особистості й довкілля, розглядається у площині вічних проблем – добра і зла, життя і смерті, людини й часу, буття й культури та ін. Витоки цих проблем беруть початок ще з давніх часів. У розробці власної естетики неокласики широко використовують ідеї античних філософів (Сократа, Платона, Аристотеля та ін.).

Суголосним філософським поглядам Сократа (з його радикальною переорієнтацією з осягнення природи на вивчення людини, її душі й морального світу) стає весь концептуальний простір поезії неокласиків. Філософ пов'язував існування істини з об'єктивними моральними нормами, тому відмінність між добром і злом у нього не відносна, а абсолютна. Якщо природа людського існування полягає в тому, що людина – це її душа, а під душею він мав на увазі розум, мислячу активність та морально орієнтовану поведінку [Історія філософії, 2003, 233-234], то, можливо, цим зумовлене використання неокласиками образу духовної константи – душі: *“В яких дощах омисте ви душу?”* [Кл., 303], що, по суті, є зверненням до ідеалів уселюдської моралі.

Учень Сократа Платон постулював існування таких зразків у вигляді первісного царства певних ідеальних сутностей. Причиною всього правильного і прекрасного, на думку філософа, є ідея Блага. За допомогою діалектичної тріади „Єдність – Розум – Світова Душа” Платон формулює концепцію, що дозволяє утримати у взаємозв'язку множинний світ ідей, об'єднати і структурувати їх навколо основних іпостасей буття. Тому „Космос постає як досконала гармонійна істота, що є за своєю структурою Божественний Розум, Світова Душа й світове тіло” [Історія філософії, 2003, 237].

У пам'яті людської душі, вважає Платон, ще з періоду її безтілесного, позанебесного існування немовби закладено ідеї блага, краси, співмірності, справедливості та ін. Людина повинна шукати і пізнавати, тобто пригадувати все істинне, досконале і прекрасне, до чого залучена її розумна душа.

Розкриття у такий спосіб сутності власного „я” допомагає неокласикам об’єктивувати світ почуттів, надавати їм рис космічної масштабності: „Я часточка мала всесвітнього зв’язку, / Взаємодіяння і руху без упину, / .../ Спізнання всіх речей я скупчую в мізку / І помічаю скрізь основу їх єдину” [Филипович, 1989, 132]. Шлях пізнання-пригадування виявляється і моральним очищенням, тому самоосягнення, самопізнання істини, добра і краси приводить людину до досягнення блага.

Наснажені ідеєю цілісної гармонії („калокагатії”), неокласики намагаються привести будь-який новий стан речей у відповідність із моделлю ідеальної рівноваги Всесвіту. Через використання лексем *слово*, *смак*, *калагатія* (поезія М.Зерова “Класики”) актуалізуються семантичні ознаки класичної поезії: „ваше слово, смак, калагатія. / Для нас лише порив, недосяжна мрія / Та гострої розлуки гострий біль” [Зеров, Т.1., 1990, 65]. Негативне емоційно-експресивне маркування словосполучень *недосяжна мрія*, *гостра розлука*, *гострий біль* стає ознакою занепаду не тільки літературно-художніх надбань людства, а й засобом критики тогочасних суспільно-політичних порядків.

Створюючи глибоко філософські поетичні твори, неокласики звертаються до класичних поетичних форм – сонета, рондо, ідилії, терцини, олександрійського вірша. Зумовлено це не тільки естетичними засадами, а й раціоналізмом світосприйняття. „Красу, гармонію світу – зазначає В.Зварич, – поети прагнули відтворити у письмі через кристалізовані досвідом художні форми, які зберігають пам’ять культур і демонструють потужний потенціал самооновлення” [Зварич, 2002, 27]. У цьому відношенні неокласики продовжують традиції Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, В.Самійленка.

Слід зазначити, що неокласики перебували під впливом тенденції до ускладнення поетичної думки, яка передбачала укладання ліричної збірки за принципом замкненої цілісності, об’єднаної спільною концепцією. Так чи інакше, окрема поезія стає ланкою єдиного задуму, єдиної розгалуженої

концепції, єдиного внутрішнього сюжету, багатшою й змістовнішою через свої зв'язки із сусідніми. Принципи циклізації вияскравлюють неокласичне розуміння дійсності, конкретизують їхній естетичний ідеал, у межах лірики відтворюваний лише у складній системі поетики (фонетичних, лексичних, словотвірних, морфологічних, синтаксичних засобах). Такий підхід до поетичної творчості об'єктивно зумовлений новим станом культури початку ХХ ст., який характеризувала тенденція до синтезу різних форм буття і творчості, обґрунтування єдності світу.

Софійність як вчення про красу в історії культури з огляду на античність, середньовіччя, ренесанс, новітні часи поставало в найрізноманітніших модифікаціях. Аналізуючи їх, П.Флоренський зазначав, що спільним джерелом для них слугували книги Премудрості Соломона і Притчей Соломонових, де йшлося про уособлення мудрості Божої (Софія – „художниця при Богові”, яка несе вічний творчий задум, ідеальний першообраз світу [Флоренський, 1994, 173]).

Поняття софійності характеризувалося як з позицій пантеїзму, так і монотеїстично. Так, Г.Сковорода відстоював думку про те, що мудрість живе повсюди і повсякчас, порівнюючи її з образом Христа (як утілення цієї мудрості). Мабуть, цим можна пояснити суголосність неокласичного світовідчуття з філософією Г.Сковороди, котрий шляхом духовного самовдосконалення (через мандри, рух просторами життя і думки) намагався віднайти гармонію між людиною і Всесвітом: „Щоб з хаосу душі створити світ” [Кл., 1991, 55].

З образом мандрівного філософа неодмінно асоціюється динаміка життя, образи доквілля: *„Ясніють верби, і шумить вода, / квітки і трави простяглись без краю, / широким шляхом йде Сковорода, / і ластівки радіють і кружляють”* [Филипович, 1989, 90]. Поетичні пейзажі П.Филиповича охоплюють традиційні для української поезії реалії – *верба, вода, квітки і трави без краю, широкий шлях, ластівка*, які виражають

філософсько-художню концепцію національного буття і постають як відновлена Божественна гармонія.

У поетичній рецепції неокласиків образ мандрівного філософа стає органічним складником Всесвіту: „...*та з палицею пілігрима / у нові села й городи / прямує тінь неутомима / Григорія Сковороди*” [Рильський, Т.1., 1983, 226]. Інколи ліричний герой ототожнює власне „я” з образом мудреця: „*І я помандрую, як Сковорода*” [Драй-Хмара, 1989, 43].

Отже, поетична творчість неокласиків є яскравим прикладом включення в національну художньо-міфософську традицію, у якій художнє осмислення основ буття пов’язане з кордоцентричним пафосом, сквородинською ідеєю екогармонії (цілісності власної душі як відображення природної гармонії), мотив пошуку якої зумовлює структуру не лише одного вірша, але й їх циклів, навіть збірок. Через освоєння певного середовища – культури, природи, власного духовного світу, історії, сьогодення – неокласичний герой усвідомлює ідеал гармонії і виокремлює ознаки дисгармонії.

**1.3.2. Рецепція античності.** Тривалий час це питання потребувало адекватного розв’язання, адже в радянському літературознавстві на неокласицизм накладено ідеологічне тавро. Тільки в останні десятиліття у наукових студіях українських учених з’явилася спроба поглибленого, неупередженого дослідження творчості „грона п’ятірного”, їхньої естетики і поетики. Дослідники Г.Білик, М.Бондаренко, О.Вишневська, О.Гальчук, С.Гречанюк, В.Зварич, М.Кравець, М.Кудряшова, О.Ніколенко, Г.Церна розглядають естетику неокласицизму як традиціоналістську настанову, висвітлюють деякі світоглядні позиції, намагаються розкрити рецептивні процеси у творчості цього літературно-художнього угруповання.

Український неокласицизм – це наступник передусім традицій європейського класицизму XVII та XVIII ст., який орієнтувався на античність, в надрах якої витворився культ краси, гармонії. Його не треба

вигадувати, достатньо лише наслідувати. Тому античність у сприйнятті неокласиків – це неперевершені взірці мистецької досконалості, статика, рівновага „раціонального” та „чуттєвого”. „Відроджуючи античність, – зазначає Л.Темченко, – неокласики висунули естетичний феномен Краси, через осмислення якого вирішувалася традиційна для української культури антитеза – минуле як золотий вік і нинішнє як стан Руїни” [Темченко, 1997, 15]. У своєму часі неокласики стали найбільш послідовними естетамі, які „модернізували сучасну їм культуру шляхом консервації її певних форм” [Павличко, 1995, 204].

Слід наголосити, що у зверненні до античності неокласики продовжили традиції української культури попередніх епох, взірцем яких стала літературно-художня творчість Г.Сковороди, І.Котляревського, П.Куліша, Т.Шевченка, Лесі Українки, І.Франка. „Ідентифікація української культури, – стверджує В.Івашко, – відбувалася в межах тієї схеми, за якою в Європі формувалася нова свідомість в кризові періоди аж до XVII ст. Головним структурним компонентом цієї свідомості було переосмислене й змінене ставлення до античності. Якщо західноєвропейська цивілізація перебувала в глибокій кризі, то українська культура в „Камені” Зерова переживала вік Петрарки, прагнучи українською мовою відтворити античний образ культури. Той класицизм був плоттю і кров’ю української культури” [Івашко, 1991, 66].

Аналіз поетичного доробку неокласиків доводить, що вони одностайні у баченні античних авторів (Гомера, Овідія, Вергілія, Горация, Катулла та ін.) як ідеальних митців: „*Ми – неокласики. Завзято / милуємось на древній світ / і все не хочемо вмирати: / Гомер, Гораций, Геракліт*” [Зеров, Т.1., 1990, 107]. Разом з тим використання цих образів слугує своєрідним натяком на сучасну дійсність (20-30-х рр. XX ст.) та літературну творчість зокрема. Так, у поезії „Аристарх” М.Зеров створив яскраву алюзію на заідеологізовану пролетарську поезію, де тимчасовий поетичний злет („*Сплітали для владик вінки нікчемних од*”) протиставлено високому покликанню митця: служити

вічності, бути духовним пастирем людства: *„Де мудрий Аристарх, філолог і естет, / для нових поколінь, на глум зухвалій моді, / заглиблювався в текст Гомерових рапсодій”* [Зеров, Т.1, 1990, 82].

У сприйманні неокласиків художні твори античних майстрів також стають зразками високого мистецтва, на яке має орієнтуватися сучасний поет. Чільне місце у поезіях посідає образ Музи, осмислення якої дається традиційно – як творче натхнення: *„Кому не мріялось, що є незнана муза – / прекрасна дівчина, привітна і струнка”* [Филипович, 1989, 92]. Поетична модель *муза-дівчина* вказує на типологічну спорідненість з творчим доробком Т.Шевченка, у якому цей образ „стає втіленням найдорожчих і найсвітліших ідеалів – матері, сестри, вірного друга, супутника, небесної зорі” [Шах-Майстренко, 1999, 177]. Однак за умови перебування у суспільно конотованому тексті у цьому образі можуть актуалізуватися ознаки вульгарної побутовості: *„Проклята муза дівкою брудною кульгає / і пропонується за два рублі”* [Рильський, 1983, 215]. Тоді образ набуває негативного емоційно-експресивного забарвлення, створюючи яскраву алюзію на заідеологізовану пролетарську літературу.

Історіософія формується з оглядом на античну історію в її героїчних подіях, пов'язаних не тільки з давньою Грецією, а головним чином зі становленням могутньої Римської імперії, тому частотними є образи *Олександра Македонського, Юлія Цезаря, Антонія, Августа Октавіана, Клеопатри* та ін. Широкого вживання набувають історико-географічні номінативи епохи античності – *Еллада, Спарта, Рим, Єгипет, Олександрія, Ольвія, Акціум* та ін., які контекстуально переростають у поетичні символи. Наприклад, Рим постає як імперія жорстокості і зла (своєрідна паралель з Російською імперією – Радянським Союзом), історія якого знала не тільки період розквіту, а й стан занепаду: *„Той час минув – і Рим, і цезарів діла / Рука історії до трун поволокла, / Де сплять усіх часів ілюзії й корони”* [Зеров, Т.1, 1990, 68]. Таке символічне узагальнення сприймається як пророцтво тоталітаризму.

Образ Єгипту символізує залежну, слабку державу, можливо тому Ю.Клен добирає порівняння, яке характеризує експресію пасивності: „*Десь сонним лотосом дрімав Єгипет*” [Кл., 1991, 32]. Цікавим є осмислення давньої Греції – Еллади, яка символізує творчий першопочаток. Тому в поезії „*Lucrosa*” („Олександрійські вірші”) М.Зеров з певною гіркотою говорить про виокремленість неокласичного угруповання, про їхній зв'язок з далекою Елладою, порівнюючи побратимів по творчості із „*захожими різьбярми далекої Еллади*”, котрі „*в душі плекали сон її*” [Зеров, Т.1, 1990, 79]. Образ майбутньої України також асоціюється з цим образом – символом культурного розвитку і державної могутності: „*Ти Вкраїні, майбутній Гелладі, простилаєш всесвітній шлях*” [Драй-Хмара, 1989, 89].

Семантично та експресивно найбільш навантаженими у їхній образній системі є ті мовні одиниці, які мають метафоричне значення, переважна більшість із них – лексеми на означення античних міфологічних чи літературних персонажів: *аргонавти, лестригони, лотофаги, кентавр Хірон, пес Цербер, Сирени, Итака, Одиссей, Діоніс, Цирцея, Артеміда, Аполлон, Гелена, Афродита* та ін. Так, образ *Хірона* стає символом перемоги гармонії над хаосом, цивілізації над варварством: „*Настроєний на мусікійський тон, / він переміг звірячу хіть кентавра, / друг смертних і богів, кентавр Хірон*” [Зеров, Т.1, 1990, 63].

Особливою естетичною та концептуальною дієвістю відзначаються античні образи чоловіків та жінок. Через образи античних героїв-чоловіків неокласики розробляють концепцію людини ренесансно-класицистичного зразка. Семантичними маркерами цих образів (зразка *Прометей* чи *Тесея, Одиссея* чи *Дедала* як ідеальної чоловічої особистості), стають мужність, сила, свобода, героїзм: „*Дедал безсмертний, втілення пориву, / Зумів себе у птицю обернуть, / Щоб знов побачить береги щасливі, / І до людей і до любові путь*” [Рильський, 1983, 140]. Завдяки наповненню цих образів певним культурологічним змістом формується неокласична концепція



творчості: *“І навіть дано Орфею / Не слова летючий дим – / Всевладну силу, щоб нею / І камінь зробив живим!”* [Филипович, 1989, 58].

З образів античних красунь М.Драй-Хмара, М.Зеров, М.Рильський, Ю.Клен, П.Филипович формують власну естетику, орієнтовану на самодостатність довершеної краси: *“Стрункої Дафни тінь і знак ясної слави”* [Рильський, 1983, т. 1, 171], *“Образ Кіпріди її благословляє з кутка. / Дай же нам сили, богине, в коханні вродливими бути”* [Рильський, 1983, т. 1, 169]. Ці образи мають не тільки естетичне, а й етичне навантаження. Досконала, довершена зовнішня краса має бути відображенням краси внутрішньої, гідності, чистоти, благородства. Показовими у цьому аспекті є поезії П.Филиповича *„Саломея”* (1922), М.Рильського *„Як Одиссей, натомлений блуканням...”* (1918), М.Зерова *„Саломея”* (1922) та *„Навсикая”* (1922), де подається характеристика двох типів суспільної системи (автократичної й демократичної) та становища особистості в них. Протиставлення цих систем здійснюється на рівні двох жіночих образів – іудейської царівни *Саломеї* та феацької – *Навсикаї*, які перебувають на різних естетичних сходинках і є різними типами жіночості. Причина такої розбіжності криється у різних моделях суспільного життя, а отже і духовного стану особистості. Саломея була породженням іудейського автократичного світу, який нищить людські душі. Тому в її образі актуалізуються ознаки руйнації, жорстокості, помсти, кровопролиття: *„І Саломея! ... Ще дитя (дитя!), / а н'є страшне, отруєне пиття / і тільки меч і помсту накликає”* [Зеров, Т.1, 1990, 59].

Кардинально протилежним є образ античної героїні *Навсикаї*, семантичними ознаками якого стають ніжність, краса, гармонія, духовність, чистота. З ним асоціюються найсвітліші духовні прагнення поета: *„Душе моя! Тікай на корабель, / пливи туди, де серед білих скель / струнка, мов промінь, чиста Навсикая”* [Зеров, Т.1, 1990, 159]. У такому розумінні жіноча краса стає символом мистецтва. Причини позитивної маркованості цього образу не тільки індивідуального характеру, а головним чином суспільного: *Навсикая* уособлює той тип цивілізації, в осередку якого *„стояла Людина як*

структурний складник суспільства” [Маланюк, 1997, 25]. Йдеться про розвинену, високоінтелектуальну націю, де цінувалася індивідуальність та її свобода, де перебували в гармонії і природа, і людина. У такий спосіб неокласики проводять суспільну паралель із жахливим історичним сьогоденням. Отже, широке використання назв античних та літературних персонажів є символічним утіленням ідей концептуального характеру.

Тематичне звернення до античності як вищого вияву культури усього людства зумовлює активізацію запозиченої лексики з культурологічним значенням (назви реалій античного світу, культових понять тощо): *легіон, експод, калагатія, панагія, претор, тріумвір, кесар, літургія, олтар* тощо. Такі запозичення мають різне стилістичне навантаження, але всі вони виступають виразниками іншої національної культури.

Характерною ознакою поетичного дискурсу неокласиків, пов’язаною з культивуванням античного мистецтва (та підтекстовою активізацією мовних одиниць), є також використання нетранслітерованих запозичень, які називають цикли поезій, окремі вірші: „*Oi triakonta*” (давньогр.: тридцять тиранів), „*Cog anxium*” (лат.: засмучене серце) у М.Зерова.

Найбільш цікавою є зерівська назва „*Lucrosa*” (латинізований автором переклад топоніма Баришівка, утворений від латинського слова *lucrum* – прибуток, бариш). Виникнення цієї назви зумовлено певними життєвими фактами: у Баришівці М.Зеров разом з О.Бургардтом (Ю.Кленом) певний час учителювали (1920-1923 рр.). Після голодного і холодного Києва (зруйнованого „Баальбека”) Лукроза стала „сподіваною мирною гаванню” [Зеров, Т.2, 1990, 64]. Цю латинізовану назву Баришівки обіграв Ю.Клен, намалювавши на обкладинці зошита з власними віршами (подарунок М.Зерову) цибулю і рожу, які символізували Лук-розу, тобто напівсільське життя поетів. Така творчо-експериментальна зміна мотивації розкривала й інший бік їхнього провінційного перебування – відсутність достатньої творчої атмосфери, яка характеризувала головним чином столичне життя митців. Аналіз поезії М.Зерова „*Lucrosa*” доводить, що саме таке

протиставлення є ключовим у структурі цього тексту: „*під кровом сільських муз, в болотяній Лукрозі / Де розум і чуття – все спить в анабіозі, / Живем ми, кинувши не Київ – Баальбек, / Оподаль від розмов, людей, бібліотек / Ми сіємо пашию на неродюче лоно, / Часами служимо владиці Аполлону, / І тліє ладан наш на вбогім олтарі*” [Зеров, Т.1, 1990, 79]. Лексеми пасивності (*анабіоз, спати, тліти*), асоціації зі словосполученням *неродюче лоно, вбогий олтар* актуалізують семантичні ознаки відповідної концептуальної ідеї: розкриття долі митця за відсутності цивілізованих суспільних умов, приреченість його на безплідне, убоге існування.

Таким чином, теми і форми античності стали для неокласиків естетичним еталоном, сама ж античність – зразком гармонії і досконалості епохи, в якій „відкривалася історична перспектива, рух „до ідеалу”, до „золотого віку”, що означало повернення зі світу Хаосу, Руїни у світ усталених цінностей” [Темченко, 1997, 15]. Орієнтація неокласиків на античність визначила модифікацію лексичної системи. Поети залучають і стилістично переосмислюють суспільно-політичну, абстрактну, термінологічну лексику, широко використовують слова із культурологічним значенням. Цінність класичної спадщини неокласики пов’язували з виробленням високого стилю, під яким розуміли логічність і ясність художньої думки.

**1.3.3. Трансформація біблійних сюжетів.** Поряд з античним образно-сюжетним матеріалом у формуванні культурологічного шару неокласичного дискурсу беруть участь біблійні образи і мотиви, які допомагають митцям осмислювати тогочасну ситуацію. Біблійний міф вибудовується ними за допомогою системи бінарних опозицій, їхнє сприйняття і переосмислення відбувається відповідно до провідних тенденцій розвитку світової і української літератури кінця XIX – початку XX ст.

Значний шар біблійного матеріалу торкається суспільно-політичних проблем сучасності. Як зауважує І.Бетко, „бездержавній українській культурі

Біблія давала той шуканий ідеал і духовну підтримку, яких митці часом не знаходили в реальному житті. Писання допомагало зміцнитися у вірі як у свого Бога, який дає сили і творчу наснагу, так і в свій народ, його життєві потенції” [Бетко, 1999, 14].

Неокласики звертаються до образів як Старого, так і Нового Завітів. Так, історичні події у післяреволюційній Україні нагадують поетам космічну за своїми масштабами біблійну катастрофу – *Всесвітній потоп*. Тому актуальним стає образ *Ноя*, з яким асоціюється ліричний герой М.Драй-Хмари: „*І як Ной, я жду голубки: / хочу вийти на простір*” [Драй-Хмара, 1989, 42], де образ голубки символізує звільнення від дисгармонії буття. Через таке моделювання ситуації, адекватної сучасності, іншого символічного смислу набуває словосполучення *новий Арарат*: „*Вирнув новий Арарат*” [Драй-Хмара, 1989, 42], яке характеризує оновлену Україну.

Звернення до образу *Адама* в поезії „*І знов, як перший чоловік*” допомагає відтворити трагічний стан митця в умовах тоталітарного режиму: „*А сам на самоті живу: / моя душа – безводна Гобі*” [Драй-Хмара, 1989, 57], підкреслити бездуховність новітніх часів. Високою частотністю вживання характеризується старозаповітний образ Бога та його синонімічні варіанти: *Господь, Творець, Всесильний Владар*. Через цей ряд своєрідно реалізується концепція софійності: Бог – це гарант світобудови, краси, гармонії.

Традиційна опозиція головних біблійних образів *раю* і *пекла* характеризується поліфонічністю. Архетип раю виявляється як гармонія у природі, як оновлене людське суспільство з необмеженою свободою. Виявом архетипу пекла є безладдя у природному середовищі, порушення гармонії, стихія руйнівної сили: „*Послухай, як серце пекла б’ється*” [Кл., 323]. Разом з тим образ пекла набуває виразного соціального забарвлення, пекло постає не якимось фантастичним середовищем мук поза часом, а реальним в історичному часі місцем – Україною (у широкому розумінні – Радянським Союзом). Можливо, цим пояснюється асоціативний зв’язок образу України з образом новозаповітної Голгофи: „*І знов горбатіла Голгота / там, де*

*всміхалися лани, / вилазив ворог на ворота, / кричав: розгни її, розгни*” [Драй-Хмара, 1989, 46].

Історична трагедія України символічно передається через образи *Пророка й Лазаря* (вірш П.Филиповича „На поталу камінним кригам”): *„Поруч серце чуже холоде, / умира, не може любить. / І на всій безмежній країні / ні один ще Лазар не встав”* [Филипович, 1989, 51].

Поетично відтворена картина розп’яття Ісуса Христа набуває масштабів космічної катастрофи. Син Божий існує поряд із символом хреста, в його образі домінує людська природа, через його земне існування можна осягнути всю трагічність історії. Інтерпретація біблійних сюжетів („Чистий четвер”, „Страсна п’ятниця” М.Зерова) дозволяє торкнутися рис сучасності: *„І темний ряд євангельських історій / звучить як низка тонких алегорій / про наші підлі і скупі часи”* [Зеров, Т.1, 1990, 64], концептуально розкрити принципи трансформації біблійних образів у неокласичному поетичному доробку.

Саме з погляду на природу краси як філософської категорії, занепад якої акумулює подвійну природу людини, світобудови, творчості, у поетичному доробку неокласиків з’явився образ грішниці *Саломеї*, яка спричинила смерть Іоанна Предтечі (Хрестителя). Кожен із поетів самобутньо осмислив цей біблійний образ, зберігаючи його празміст. Наприклад, образ Саломеї у П.Филиповича полонив своєю пристрастю й неординарністю почуттів. Він постає перед автором як символ демонічної сили краси, що виявляється передусім у її пристрастному, шаленому танці: *„Коли танок схопив серця у бран”* [Филипович, 1989, 71]. „Типологічно, – як зазначає В.Зварич, – це дійство споріднене з інтерпретацією танцю у творах Лесі Українки, М.Коцюбинського, В.Стефаніка, а також у поемі Ю.Клена „Прокляті роки”, у якій він акумулює руйнівну силу діянь Сатани, спрямованих на знищення духовного життя” [Зварич, 2002, 125], тобто символізує перемогу хаосу.

Естетизуючи образ Саломеї, П.Филипович не полишає його онтологічної гріховності: „*Перед тобою голова кривава, / й своє життя ти віддаси за право / в людській уяві вічно жити!*” [Филипович, 1989, 71]. У такий спосіб на рівні людської особистості створюється бінарна опозиція: *краса (гармонія) / дисгармонія (руйнація, хаос)*.

Інакше осмислюється образ дочки *Іродіади* у сонеті М.Зерова „Саломея”, який було присвячено П.Филиповичу. М.Зеров засуджує оспівану П.Филиповичем пристрасть героїні, оскільки її шалене почуття стало причиною смерті Іоанна Хрестителя. Крім того, образ Саломеї набуває певного часо-просторового забарвлення, символічно проектуючись на страшну і криваву сучасність, коли встановлювалася більшовицька влада в Україні: „*Громлять громи нестриманих промов... / Йоканаан!.. Не ясний шум дібров – / В його словах пустиня і пожари*” [Зеров, 1990, т. 1, 59].

У рецепції М.Драй-Хмари цей образ також трактується у соціально-естетичному розумінні, виступаючи уособленням руйнівних сил новітньої культури, становлення якої несе руйнацію традицій, знищення справжніх цінностей людської цивілізації: „*Схилився над пергаментом мінеї, - / ти не жива: ти – всічена глава / на золотій тарелі Саломеї*” [Драй-Хмара, 1989, 120].

Гострого суспільно-історичного звучання надає М.Драй-Хмара українській грішниці – *Соломії* (трансформований образ біблійної Саломеї у поемі „Поворот”), злочин якої вражає не стільки дикунством та жорстокістю (в голодний рік „*вона дітей тих поколола / і стала їсти*” [Драй-Хмара, 1989, 168]), а передусім соціально-політичними причинами та глобальністю цього явища. Тим самим через осмислення образу Саломеї відбувається своєрідний діалог митців про природу краси, гармонію почуття і розуму, гармонію світобудови взагалі.

Концепція софійності торкається й символічного образу *Києва* (цикл М.Зерова „Київ”, М.Драй-Хмари „Київ”, П.Филиповича „Київ”, Ю.Клена „Софія”). Неокласики звертаються до християнського міфу про походження

міста, початком якого був хрест Андрія Первозваного. Благословення апостола стало надійною запорукою священної величі матері міст руських: *„Хто повірить словам, що Андрій Первозваний / на високих горах твою славу прорік?”* [Филипович, 1989, 87]. Образ Києва сягає космічних масштабів, місто стає дивовижною гармонією земного і небесного: *„Живе життя, і силу ще таїть / Оця гора зелена і дрімлива, / Ця золотом цвяхована блакить”* [Зеров, 1990, т.1, 27]. У художній палітрі цієї поезії домінують світлі тони. М.Зеров використовує життєствердні кольороназви (*зелений, золото, блакить*) з яскравою семантикою оновлення, творчим гармонійним першопочатком якого є краса. Оспівуючи її, неокласики гостро засуджують сучасних „будівничих нової ери”: *„Хоч як звели тебе гермокопиди / і несмак архітекторів-нездар, / і всюди прослід залишив пожар, - / ти все стоїш, веселий, ясновидий / і недаремно вихваляють гіді / красу твою, твій найдорожчий дар)”* [Зеров, 1990, т.1, 28].

Через звернення до героїчних образів минулого (вірш П.Филиповича „Володимир Мономах”) дається оцінка сучасності. Художньо трансформованими постають постулати християнського віровчення *покірність, рай*, які традиційного мають позитивне забарвлення, оскільки спрямовані на ствердження ідеї гармонії світобудови. Проте контекстуально (*„О Мономаше! / Ти не навчай, / що щастя наше / покора й рай”* [Филипович, 1989, 86]) вони набувають іншого – протилежного смислового навантаження, зумовленого актуалізацією ознак дисгармонійної сучасності і неприйняття її поетом.

Наперекір лихоліттям, часові утверджується філософська ідея духовного оновлення нації: *„А потім бачить – дивне диво! / Роздерши темряву століть, / свята і благоносна злива / над Україною шумить . / Такого не було ще зроду - / рабів не буде і нема, / новим відродженням народу сурмить архангельська сурма”* [Филипович, 1989, 112], де Київ постає національною духовною субстанцією, сконцентрованим символом культурно-історичної тяглості, основу якого становить феномен

християнської віри. Оригінальність художнього трактування неокласиками образу національної святині полягає у зміщенні акцентів у бік ідеї швидкоплинності історичних катаклізмів.

Художня інтерпретація історичної долі Києва поширюється на весь національний простір. Духовні символи міста – *Софіївський собор, Лавра, пам'ятник князю Володимиру* – набувають культурної та естетичної вагомості, стають виразниками української духовно-державної стихії. Храм Софії постає символом безсмертної краси: *„Хрестом прорізавши завісу диму, / В красі, яку ніщо не сокрушить, / Свята Софія, ясна й нерушима, / Росте легендою в блакить”* [Клен, 1991, 78].

У Софії сфокусовано минуле, реальне буття та майбутнє, вона акумулює загальнолюдські цінності, тому не підвладна знищенню. На формування поглядів неокласиків певний вплив мали філософські ідеї В.Соловйова, близькі до давньоруських софійних уявлень. Згідно з ними у Давній Русі будувалися храми, присвячені Софії. У монотеїстичному вченні філософа смисл краси вбачається у вмінні створювати дійсність. Його Божественна Софія стала ідеальним першообразом багатоманітності і повноти матеріального світу [Соловйов, 1988, 577]. Якщо В.Соловйов говорить про Софію як вседність, то П.Флоренський використовує поняття *єдине і багатоманітне*, яке розкривається через переживання космічної цілісності, одухотвореності і взаємопоєднання всіх частин світу [Флоренський, 1994, 173].

Підкреслюючи софійність Києва, його духовних святинь, неокласики прагнуть відновлення зруйнованого космічного світопорядку і створення ідеального суспільного ладу. Силою, яка зможе здолати хаос, має стати *„софійність, що приведе до соборності, заснованої на любові, в якій розкриється духовний потенціал людської свободи”* [Темченко, 1997, 18].

Таким чином, звернення неокласиків до біблійних сюжетів зумовлено прагненням знайти в умовах руйнації духовності та соціального краху загальнолюдські та суспільні ідеали поведінки людини, виявити ознаки



природної та соціальної гармонії. Концепція софійності, яку творчо реалізували неокласики, стала поверненням у світ усталених цінностей. Істотно й те, що вони через актуалізацію пасивних шарів лексики (архаїзмів, старослов'янізмів, ремінісценцій з біблійних сюжетів) інтенсивно збагачували українську літературну мову, при цьому створюючи власне авторські неологізми, пор.: *радіо-євангеліє* [Клен, 1991, 150]; “*Євєняток*” [Там само, 270]; *народ-Кайн* [Там само, 285].

**1.3.4. Функціонування образів світової культури.** Специфіка функціонування образів світової культури у художньому тексті – одна з актуальних, ще не достатньо опрацьованих проблем. Вивчення ономастикону української художньої літератури, маючи вже певні здобутки (Л.Белей, Ю.Карпенко, Г.Лукаш, М.Мельник, Л.Масенко, Т.Немировська та ін.), фактично лише розпочинається. Повноцінне вивчення літературної онімії можливе лише за умови її аналізу в межах цілого тексту. Значною мірою ця теза стосується поезії, де оніми, на відміну від прози й драматургії, переважно позасюжетні, чим зумовлений більший струмінь свободи щодо вживання (чи уникнення) власних назв, значно нижчі показники переваги антропонімів, топонімів та теонімів, більша наснаженість власних назв конотаціями, метафоричними та символічними наповненнями.

Поетична онімія є результатом свідомого добору засобів вираження авторської думки. У функціональному аспекті ономастична лексика обслуговує всі сфери поетичного тексту: номінацію ліричних персонажів, іменування географічного простору, створює побутове, культурне, історичне тло, спонукає читача до асоціацій та реконструкцій.

Український неокласицизм – унікальне явище, оскільки в ньому, поряд з античними та біблійними сюжетами і мотивами, класичних розмірів набувають персонажі класичного фольклору (*Гільгамеш, Шехерезада, Барбаросса* та ін.), модерністичні символи, образи світової історії, культури та літератури, а також мовні артефакти національного культуропростору.

Естетична система неокласиків зорієнтована значною мірою „на досвід світового письменства..., на синтез різних стильових течій, а не однієї чи двох (античності та класицизму)” [Ковалів, 2000; 25]. Їхній художній доробок демонструє широкий спектр поетичних онімів. З’ясуванню цієї проблеми присвячено наукові розвідки М.Богач, В.Зварича, Л.Зіневича, М.Кудряшової, С.Павличко, В.Сарапин, Л.Темченко, О.Томчука та ін. Високою частотністю вживання характеризуються функціонально-семантичні групи антропонімів, міфоантропонімів, власних імен літературних персонажів, топонімів, гідронімів, міфогідронімів, астронімів, хрононімів, зоонімів тощо. „Центром ономастикону, – як зазначає М.В.Кудряшова, – є антропоніми (в тому числі власні імена реальних історичних осіб, міфоантропоніми, власні імена літературних персонажів) – це 400 слів-образів, ужитих понад 500 разів, що становить 63% від загальної кількості вживань власних назв” [Кудряшова, 2000, 109]. Найбільш численну групу представляють новоевропейські образи (термін В.Зварича), що підтверджує думку про орієнтацію неокласиків не тільки на античну, а й на новоевропейську літературну традицію.

Як зазначалося вище, домінуючими в поезії неокласиків можна вважати антропоніми, оскільки саме вони найчастіше визначають об’єкт дії; змалювання героїчних чи славетних образів минулого визначається особливою естетичною настановою – прагненням віднайти у світовій історії, культурі суголосні сучасним події, вчинки, думки тощо. Тому такі образи постають як символи, що „несуть у собі певні смисли, задані своїм часом, відроджувані в кожену нову епоху в новій якості” [Там само, 118].

Одна з численних груп антропонімів – образи відомих діячів світової історії та культури: *Болеслав, Боплан, Гутенберг, Катерина II, Лассаль, Луначарський, Ляссота Ерїх, Маркс, Нечеса (Г.Потьомкін), Річард III, Тен, Шедель* (у поетичному доробку М.Зерова); *Бабеф, Бетховен, Ватто, да Вінчі, Галілей, еп.Гаттон, Кант, Колумб, Марат, Маркс, Наполеон, Ніцше, Паганіні, Плеханов, Реомюр, Тіціан, Челліні, Фламмаріон* (у поезіях М.Рильського); *Боттічеллі, Ленін, Мавро Орбіні, Мірандоля Джованні,*

*Шопен* (у поезіях М.Драй-Хмари); *Паганіні, Шопен* (у поезіях П.Филиповича); *Ванцетті, Жанна Д'Арк, Казанова, Колумб, Кортес, Лаціс, Роза Люксембург, Маркс, Монтесума, Петро I* (у поезіях Ю.Клена) та ін., трактування яких подається відповідно до культурних та світоглядних запитів. Наприклад, зміна граматичної форми числа у поезії М.Рильського: „*О Цезарі й Наполеони. Убивці в лаврових вінках*” [Рильський, Т.1, 1983, 105] призводить до трансформації усталеної семантики. У загальнолітературній мові вони мають значення 'імператор', тоді як у поетичному контексті набувають нового множинного образного смислу – 'володарі-вбивці' (пор. з поезією О.Пушкіна: „*Мы все глядим в Наполеоны: / Двуногих тварей миллионы / Для нас оружие одно, / Нам чувство дико и смешно*”) [Словарь языка Пушкина, 1956-1961, Т.II, 716]. Такий прийом слугує ефективним засобом негативної оцінки світоглядних, естетичних, ідеологічних позицій носіїв вихідних імен. Гадаємо, ці поезії – яскраве підтвердження тези М.Зерова про те, що мистецькі уподобання неокласиків склалися під впливом Пушкіна і пушкінської плеяди „золотого віку” російської поезії, російського символізму (Брюсов, Іванов, Блок, Аненський).

Зовсім іншого оцінного забарвлення набувають образи носіїв культури та мистецтва: „*І темрява на образах Рембрандта / в музеї квітне світлом плям. / В фанфарах фарб Ван Гог: відтінків сто / у їхній грі*” [Кл., 1991, 292], „*Екзотика країв Гогена, / пишна фламандська ряснота / Рубенса й барва золота / на фресках базилік, де денне проміння сутінню цвіло*” [Кл., 1991, 293], смислове навантаження яких характеризується світлодайністю, красою, багатством, глибоким духовним змістом. Осмислення феноменів прекрасного й величного дозволяє неокласикам залучати у свою поезію класичні зразки музичного мистецтва („*Шевченко слухає Шопена, / Шовковий шепіт серця н'є*” [Филипович, 1989, 115]), де фонетичним засобами алітерації увиразнюється внутрішня мелодика твору.

Отже, використання таких мовних одиниць дозволяє сформуванню категорію суб'єкта поетичного мовлення – людини високої культури, носія загальнолюдських мистецьких цінностей.

Друга антропонімічна група – образи відомих літературних діячів – хронологічно охоплює творчі процеси Середньовіччя, торкається діяльності представників епохи Відродження, класицизму, доби Просвітництва, художньо осмислює творчість поетів кінця XVIII – початку XIX ст., які мали вплив на подальший розвиток світової поезії, орієнтуючись на оновлену структуру поетичного образу, що визначила своєрідні і характерні, а часом і суперечливі риси поезії XX ст. Галерею цих образів становлять найменування відомих письменників та поетів: *Байрон, Верлен, Данте, Едшмід, Жозе Ередія, Лагерлеф, Леконт де Ліль, Марк Твен, Мольєр, Надсон, Петрарка, Рабіндранат Тагор, Теккерей, Чернишевський, Шпільгаген* (у М.Зерова); *Аксаков, Андерсен, Байрон, Бодлер, Буало, Гамсун, Гейне, Гете, Гренгуар, Гюго, Данте, Джером К.Д., Діккенс, Доде, Достоевський, Дюма, Малларме, Марлінський, Маяковський, Метерлінк, Містраль, Міцкевич, Мопассан, Петрарка, По Едгар, Пушкін, Рабле, Рембо, Словацький, Спіноза, Твен Марк, Толстой, Тургенєв, Тютчев, Уайльд, Шекспір* (у М.Рильського); *Єсенін, Качич-Міошич Андрій, Томас Мор, Махар* (у М.Драй-Хмари); *Гете, Джованіолі, Кампанелла, Пушкін* (у П.Филиповича), *Бертран де Борн, Бернар де Вентадур, Гамсун, Гете, Стефан Георге, Данте, Ередія, Рільке, Жофруа Рюдель* (у Ю.Клена). Їх використання культурологічно збагачувало художньо-естетичний зміст неокласичних поезій. У ньому були закладені можливості ідіостильових трансформацій та інтелектуалізації, пор.: “*Вас, як мати немовля, / кличе “родина святая”, / кличе “русская земля”!*” [Кл., 315].

Дотримуючись історико-літературної хронології, зазначимо, що неокласики звертаються до поезії Провансу XI-XIII ст., яка була першим досвідом європейської авторської лірики народною мовою. Її становлення пов'язане з куртуазним феноменом. Популярність поезії Провансу – у прагненні особистості до створення нових морально-етичних ідеалів, вільних

від християнського аскетизму та приниження людських почуттів. У своїх кращих зразках „куртуазна лірика відобразила загальнолюдські ідеали, почуття й уявлення” [Шаповалова, 1993, 66]. Цим зумовлений вплив провансальної поезії на європейську поезію загалом та на творчий доробок українських неокласиків зокрема.

Усвідомлюючи себе людьми певної культури („*ми – тугі бібліофаги, і мудрість наша – шафа книжкова*” [Зеров, 1990, т.1, 67]), неокласики розуміють поезію як здчество. При цьому здчим європейської поезії постає образ Данте Аліг’єрі (ідеал поета для М.Зерова), який створив символ небесної краси і вічного кохання – образ *Беатріче* і разом з тим змалював сумнозвісний образ *некла*. Своєрідним проявом образу митця постають визначні постаті світової літератури – *Шекспір, Гейне, Бодлер, Ніцше*: „*А на стіні – полиці дерев’яні, / Де сплять поети знані і незнані / Де поруч із Гомером – Бодлер*” [Рильський, 1989, 163], у творчості яких ідеал краси знайшов своє метафізичне трактування. Через символічні образи *Фауста* та *Маргарити* постає образ *Гете*: „*Про це довідалися ми / давно, – промовив я, – із творів Гете*” [Кл., 1991, 322]. Не залишаються поза увагою творчі здобутки митців ХІХ ст. та їхніх попередників: „*Вчора мучив Мопассана, а сьогодні Буало...*” [Рильський, 1989, 379], „*Ще єсть полочка зовсім особлива: / Не Малларме краса там хвороблива, / Не милий Діккенс, що життя любив*” [Рильський, 1989, 163].

Особливо захоплювались українські неокласики поетичними здобутками „Плеяди”, художньою спадщиною французьких парнасців, досягненнями французького символізму та російською поезією „срібного віку”. Процес опанування неокласиками європейської культури мав поступальний характер: від поетичних здобутків „Плеяди” (де відбулося оновлення поетичної мови і розроблена теорія і практика поетичної творчості) через художньо-естетичний досвід „парнасців” (предсимволістські пошуки) до французького символізму (створення двопланового образу, в

якому домінують поетичні асоціації, переходячи з площини сприйняття в онтологічний вимір) [Темченко, 1997, 8].

Так чи інакше, неокласична поетична течія виступає своєрідною наступницею традицій французького парнасізму: „*Ми – неокласики, потужна / Революційна течія: / Йдемо напружено і дружно ... / Леконт де Ліль, Ередія!*” [Зеров, Т.1, 1990, 105], який „можна розшифрувати і як неприйняття політичної злободенності, і як суверенність мистецтва, і як елітаризм, призначеність мистецтва для вибраного кола цінителів, а не для натовпу, і як зверненість до класичного минулого, а не до сучасності з її сумнівним прогресом” [Павличко, 1995, 210].

У художній свідомості неокласиків індивідуальну інтерпретацію дістали ознаки символістського (вплив французького та російського символізму) освоєння дійсності: поліасоціативність образотворення, багатоплановість ліричного сюжету, ірраціонально-суб’єктивне світовідчуття, особливий кольоризм та евфонія, мінливість смислового поля. Найповніше це позначилося на антропонімічних одиницях на означення літературних героїв: *Айртон, Вальтер, Гедеон, Спілет, Герберт, Гуллівер, Домбі і син, Інгрід, Йорік, капітан Катль, генерал Лі, Наб, капітан Немо, Онєгін, Пенкроф, Сайрез Сміт, Санчо Панса, Тітанії, Топ, фру Турбота, Чайльд Гарольд, Дон Кіхот* (у М.Зерова); *Айвенго, донна Анна, Беатріче, Гамлет, Гренгуар П’єр, Есмеральда, Ізольда, Ізольда Білорука, Кармен, Манфред, Маргарита, Мефістофель, Полоній, Принц Датський, Робінзон, Трістан, Уельський принц (майбутній Генріх V), Фауст, Фальстаф, Чайльд-Гарольд* (у М.Рильського); *Атта Троль, Гімлодей, донкіхоти, Фауст* (у М.Драй-Хмари); *Вертер, Герда, Дон-Жуан, Кай, Ленора, П’єро, Розіта, Спартак, Снігова Королева* (у П.Филиповича); *Беатріче, Маргарита, Мелісанда, Мефістофель, Паола, Фавст, Франческа* (у Ю.Клена). Ці образи стають своєрідними універсальними духовними кодами, за допомогою яких неокласики намагаються досягнути довкілля.

На різних етапах творчого життя вони звертаються до образу *Беатріче*, актуалізуючи у ньому ознаки непорочної і далекої краси та вічного кохання: „*Не промінюю ні на що: неначе / Блакитний місяць, вплива з долонь / Твоє волосся чорне й смагла скронь*” [Кл., 1991, 70]. Через цей образ у вірші М.Рильського „*Odi et Amo*” розкривається портрет та характер коханої ліричного героя: „*Не ясноокий образ Беатріче / ... / Мене тривожить і невпинно кличе, / В незнану даль, у золотий простір. / Ні, просте личко у хустині білій, / Тоненькі руки, злото довгий вій / І голос, півдитячий і несмілий, / Пронеслись тінню у душі моїй*” [Рильський, Т.1., 1983, 129]. Інколи в образі Дантової героїні актуалізуються не тільки риси земної дівочої вроди, а й роздуми поета про національне відродження: „*Вірю: знову літо бджолами / І житами загуде. - / І мене в блакить із полум'я Беатріче поведе!*” [Рильський, Т.1., 1983, 371], де слова *бджоли*, *жита* стають ознаками національного простору, а *блакить* символізує світлу мрію поета під рідним українським небом.

Художньо трансформованими постають й інші образи. Так, семантично співвіднесеними з поняттям *свобода* стають сонети М.Зерова – поетичні переспіви романів М.Твена „Життя на Міссісіпі” („*І свіжий дух весняної луки, / Що зноситься під зоряним склепінням / Над плесами і плюскотом ріки*” [Зеров, 1990, Т.1, 52]) та В.Теккерея “Історія Генрі Есмонда” („*А десь в Америці є затишок для праці, / Де можна думати і Бога споглядати*” [Зеров, Т.1., 1990, 50]). З цим же поняттям в іншому сонеті Зерова (“Таємничий острів”) асоціюється образ індійського *принца Дакара*, який знайшов свободу у водах світового океану. Символом ілюзорної свободи, приреченості митця в умовах тоталітарної держави, стало поетичне словосполучення *кайдани Атта Троля* М.Драй-Хмари (казковий персонаж однойменної поеми Генріха Гейне) [Драй-Хмара, 1989, 113].

Зазнає семантичних трансформацій також ім'я іншого літературного героя – *Дон-Жуана*, яке у традиційному вживанні характеризує волоцюгу, людину, що шукає любовних пригод. В неокласичному контексті: „*той, хто*

небу кинув рукавичку, / проклятий грішник, вічний бунтівник” [Рильський, 1983, 303] постає людина широких масштабів мислення і діянь, яка протистоїть застою і відсталості оточення, тобто стає виразником ідеї свободи.

Через сприйняття образу свіфтівського *Гулівера* М.Зерова вдається відтворити атмосферу цькування, підозри та насильства, яка панувала в тодішній Україні: „Не так-бо люті тигри і леви, / як дріб’язкові, мстиві ліліпути. / Щоб кожен волос брати як струну, / В’язать до наколів, плести страшну / Інтригу... Лагідно і так зухвало!” [Зеров, Т.1., 1990, 62]. За допомогою поетичної алюзії відтворено атмосферу духовного дискомфорту у сонетному диптиху М.Зерова „Легенда однієї садиби” (написаного на основі твору Сельми Лагерлеф), де в образі *фру Турботи* криється жорстока, безжалісна машина тоталітарного режиму, якій протистоїть образ зоряноокої *Інгрід* – символу нетлінності світу мистецтва. З ним пов’язана світла надія на перемогу прекрасного над потворним: „Бо не вік на водах темний лід, / А в домі кажани єдині гості...” [Зеров, Т.1., 1990, 52].

Новизною наповнений множинний образ героя Сервантеса, що став символом наївного мрійника, – *Дон Кіхота* („шукали її гуманісти великі, / палкі донкіхоти усіх земель, / художники, будівничі, музики, / творці незрівняних канцон і газель ...” [Драй-Хмара, 1989, 140-141]), де *донкіхоти* – творчі особистості, що присвятили себе пошукові прекрасного та ідеального в житті.

Аналіз розглянутих функціонально-семантичних груп антропонімів виявляє цілий спектр різноманітних смислових конотацій, зумовлених своєрідністю поетичного мислення неокласиків.

В їх поезіях заслуговує на увагу особливе смислове навантаження топонімікону, який створює мозаїчні образи тієї чи іншої епохи: *Америка, Антіли, Відень, Дон, Дунай, Європа, Краків, Мексика, Ніагара, Тамбов, Ростов, Швабські гори* (у М.Зерова); *Америка, Амур, Англія, Бенгальський залив, Венеція, Гонолулу, Дон, Європа, Єгипет, Каїр, Кенігсберг, Лондон,*



*Марсель, Міссурі, Москва, Ніагара, Ніл, Пампаси, Париж, Парма, Рим, Сахалін, Сахара, Сибір, Темза, Тихий океан, Флоренція, Франція, Шампань* (у М.Рильського); *Андалузія, Гаваї, Галац, Дунай, Іспанія, Констанца, Мана, Невадські гори, Петербург, Росія, Русь, Самос, Стамбул, Хорватія, Чорне море* (у П.Филиповича); *Анди, Аргентина, Байкал, Буенос-Айрес, Візантія, Вогез, Гавр, Європа, Кордільєри, Мадрид, Мехіко, Монблан, Севілья, Толедо, Флорида, Франкфурт-на-Майні, Чілі, Шампань, Японія* (у Ю.Клена). Алюзії історичного характеру досить часто стають тлом роздумів над сучасними подіями, ефективним засобом їх оцінки: *„Ні, ні! Прийдешнє – не казарма, / Не цементовий коридор! / Сіяє в небі нам недарма / Золотоокий метеор. / І він черкне щасливу землю, / І світ наш буде голубим / Од стін золоченого „Кремлю! До піль, де спить залізний Рим”* [Рильський, 1983, 184].

Таким чином, широке використання онімів – один з художніх прийомів українських неокласиків, застосування якого стало своєрідним духовним стимулятором активізації інтересу українського народу до світової спадщини в цілому. Зумовлено цей процес загальною літературно-художньою тенденцією до ускладнення й синтезування форм мистецтва а також особливостями естетично-художніх настанов неокласиків.

**1.3.5. Національний культуропростір.** Поетична мова неокласиків органічно поєднала не тільки найкращі здобутки світової класики, а й глибинну національну традицію. Осмислення неокласиками долі України здійснюється через призму віковичної культури, ціннісних надбань, сприйняття її історії у контексті історії людства. Художньо-мовна структура національного культуропростору складна і багатокomпонентна, вона утворюється з найрізноманітніших чинників, серед яких центральне місце посідають типові символи українського довкілля (*земля, вода, вітер, вогонь*), номінації об'єктів біосфери, одоративна, звукова, темпоральна лексика, кольороназви, широкий спектр онімічних одиниць. Їх філософське розуміння

підпорядковане ідеї єдності світобудови, прагненню відтворити сутнісні ознаки гармонії і з'ясувати причини дисгармонії.

У поетичному моделюванні неокласичної світобудови одне з визначних місць належить образу *землі* та її лексико-семантичним варіантам – *полю, ріллі, лану, ниві, рівнині, луку, перелогу, полонині* тощо: “*Зоріти ніч і бути з вами, / Холодно-росяні поля, / І слухать, як гуде з нестями / І стугонить вночі земля*” [Драй-Хмара 1989, 91].

Трактування названої лексико-семантичної групи визначається орієнтацією неокласиків на різні традиції вживання даного образу, зокрема фольклорну, де земля асоціюється з жіночим першопочатком, звідси мотиви і образи вагітності (“*Вона широка, тепла і вагітна*” [Филипович 1989, 91]), народження (“*І новий плід зачне, і вродить новий плід*” [Рильський 1983, 252]), зрілості (“*Бо довго може ще терпіти / своїх дітей стара земля!*” [Филипович 1989, 55]), розкладу (“*Земля не родить / немовби хто заляв її. / – Нема що їсти, горе, горе!*” [Драй-Хмара 1989, 167]) стають ключовими.

Створений неокласиками образ *землі-матері* актуалізує семи ‘теплий’, ‘життєдайний’, ‘чистий’ (“*в лоно тепле, животворне, чисте / Невтомно сіють зерно золотисте*” [Рильський 1983, 76]), ‘плодючий’, ‘живий’ (“*Земле родюча, жива! Вже чатувала кого ти?*” [Филипович 1989, 50], “*Землі родючої живущим сокам*” [Зеров, 1990, Т.1, 22]), ‘чорний’, ‘сильний’ (“*Став чоловік над чорною ріллею, / Як небо, гордий, сильний, як земля*” [Филипович, 1989, 48]), ‘рідний’ (“*Я впав в обійми рідної землі*” [Драй-Хмара, 1989, 162], “*Голубить дітей земля / І знов віддає людині / Свої широкі поля*” [Филипович, 1989, 58]). Активної творчої сили набуває образ вільного поля, через нього проявляється ідея внутрішньої мистецької свободи: “*Але пісня летить у поля у безкраї / Наче ластівка з теплих країв*” [Филипович 1989, 87].

Життєдайна сила землі спонукає митців до нової художньо-образної трансформації – біблійного образу *землі обітованої* (“*Зореокої надії / Обітована земля*” [Рильський 1983, 361]) як утілення багатства, достатку, щастя: “*Хто в громаді, той щасливий, / Для того – як світ багата /*

*Всеземного колективу / Обітована земля*” [Там само, 361]. Проте цей образ набуває виразно українського забарвлення: *“земле, хліборобська мати, / Обперезана річками голубими, / У зеленому високому очіпку, / У мережаній китайчатій запасці, / В плахті, критій квітами ясними*” [Там само, 210], де *високий очіпок, мережана китайчата записка, плахта* – елементи українського національного жіночого вбрання, а поетичне словосполучення *хліборобська мати* характеризує споконвічне заняття українського народу – хліборобство.

Інколи зазначені образи набувають виразних географічних координат: *“Блаженні дні і ночі на селі, / Землі Волинської родючі лона, / І дух полів, і гомін од балкона*” [Зеров, 1990, Т.1, 47]. Деякі з них формують романтичну модель трактування цих образів: *“поля єдвабні*” [Рильський 1983, 77], *“медвяна земля*” [Там само, 214]. Інші набувають символічних ознак: *“Вгорі під сонце ясне! Гойдатиме вітер хмари. / У сині поля зжене / Зірок золоті отари*” [Филипович 1989, 77], де лексеми *сонце, вітер, хмари, поля, зірки* виступають універсальними моделюючими праобразами гармонійного всесвіту. Кольороназви *сині* та *золоті* зберігають дохристиянську символіку, за якою існує стала відповідність між синім кольором та землею, тоді як золотий має семантику оновлення, життєствердження.

Так чи інакше, актуалізація семантичного багатства названої лексико-семантичної групи дозволяє торкнутися витоків сакралізації образу землі, її обожнення, святості: *“Поля мої, святі поля*” [Рильський 1983, 284], *“засівів ранніх лане пресвятий*” [Там само, 76]. У ставленні до неї розкриваються етнокультурні стереотипи української поведінки: *“О, хоч би раз поцілувати / жагучими і спраглими устами / твою прекрасну, чарівну, / окроплену святою кров’ю / землю!”* [Драй-Хмара 1989, 150]. Через цей образ проектується героїка минулих днів: *“Тут Січ стояла, тут гули майдани, / димилися козацькі курені, / змагались семеряги і жупани, / лунали горді і сумні пісні*” [Там само, 118], постають античні уявлення про її оновлювальні можливості: *“Тоді б, – / як Геїн син (мова йде про Антея – О.Ч.), / що всіх героїв переміг, / почерпуючи свіжі сили при кожному дотику / до*

*матері-землі, – / я духом знову окрилатів, / набрався б знов снаги!*” [Драй-Хмара 1989, 150]. Земля стає пристановищем і для античних богів: “*Скажеш: боги олімпійські зійшли поміж люд смутноокий*” [Зеров Т.1. 1990, 86], “*І по землі небожителі ходять блаженні: / Флейти торкається Пан, чашу підняв Діоніс*” [Рильський 1983, 169], через образи яких розкривається пантеїстичне сприйняття світобудови. Актуалізації сем ’святий’, ’божественний’ сприяють також численні ремінісценції біблійних образів та сюжетів “*Чи не стрівся вам десь по дорогах / Синьоокий Христос?*” [Кл., 85].

Однак несприйняття революційних катаклізмів доби і спричинених ними суспільних дисонансів зумовлюють появу негативної оцінки образу: “*Кров’ю / забagriлася навколо земля, – / то владичиця смерть над любов’ю, / над красою тріумф свій справля*” [Драй-Хмара 1989, 83]. Поневолено земля асоціюється зі спустошеністю: “*Поле чистеє / Не поорано / Вже давно*” [Филипович 1989, 52], безплідністю: “*Земля не родить*” [Драй-Хмара 1989, 167]. Через таку трансформацію з’являється образ оновленої землі: “*Нове сонце пломеніє / На оновленій землі / Розцвіте нова пшениця / По розкованих ланах!*” [Рильський 1983, 368], що своєрідно характеризує нові суспільні порядки.

Образ спустошеної землі стає символом занепаду культури: “*рельєф культурний рідної землі*” [Зеров, 1990, Т.1, 33], який одначе сповнений глибокого оптимізму та надії на відродження духовності: “*Спізнати, вірити, що на цій землі ще проростуть науки винні грона*” [Рильський 1983, 33].

Так чи інакше, зазначена смислова поліфонія утворює поетичну опозицію, яка розкриває два напрями сприйняття цього образу: з одного боку – природної реалії, що, як правило, постає позитивно маркованою, з другого – соціально-забарвленого поняття, яке набуває негативної оцінки.

Традиційний у художньо-мовній практиці 20-30-х рр. образ *степу* (як часо-просторової екзистенції національного буття) у поезії неокласиків зазнає цікавих метаморфоз. Поетизована картина (“*Скидаючи кереву срібнорунну / поволі прокидався степ / і оживав...*”) актуалізує не тільки

етнографічні ознаки української культури (“керея срібнорунна” – частина святкового чоловічого одягу), а й традиційні реалії національної флоросистеми (“*і дихав кожним колоском / І кожною билинкою малою*”), які, органічно поєднуючись з одоративними (“*сповняючи повітря / ранкове / медовим / свіжим духом*” [Драй-Хмара 1989, 171]), створюють одухотворене романтичне уявлення про образ, яке сягає фольклорних глибин мовотворчості. Мабуть, ці поетичні рядки – блискуче практичне підтвердження тези М.Зерова про потребу вдосконалення, культивування “*нашого степового, пахучого, але дикого ще слова*” [Зеров, 1990, Т.1, 196].

Цей образ, сакралізуючись (“*Йшла [Мати Божа – О.Ч.] степами й питала: “Де мій син?”*” [Кл., 85]), підтримує асоціативний зв’язок з Елладою: “*Високий, рівний степ. Зелений ряд могил / І мрійна далечинь, що млою синіх крил / Чарує і зове до еллінських колоній*” [Зеров, 1990, т.1, 79]. Культивування образів *високого степу* та *степових могил* дозволяє торкнутися славного минулого рідної землі, визначити її місце у контексті світової історії, створити уособлення вільного простору.

Через образ *безкрайнього степу*, що набуває виразних географічних ознак (“*Моя вітчизна – степ біля морів південних*” [Драй-Хмара 1989, 159]) розкривається гармонія духовного стану ліричного героя та представлені національної субстанції: “*Пісня – посестра, степ – побратим, вольная воля трьом нам усім*” [Драй-Хмара 1989, 50].

Однак суспільні катаклізми породжують негативне маркування образу, що асоціативно увиразнюється в кольороназвах червоного (“*Десь там, / в далечині, / – спливає кров’ю степ*” [Там само, 148]) чи чорного (“*Убогий дикий край! Весною бруд і холод, / Улітку чорний степ: ні затишних гаїв, / Ні виноградників, ні золочених нив*” [Зеров, 1990, Т.1, 81]). Образ *поневоленого степу* (“*То степу дух новий, то Дніпрельстан, / грізний владар могутньої природи*” [Драй-Хмара 1989, 118]) стає усвідомленням трагічності епохи.

У творчому доробку неокласиків одним з органічних складників світобудови постає образ *води*. Вона представлена значною мірою

усталеними в народній творчості образами власне *води, джерела, ріки, озера, моря, океану* тощо. У багатьох міфологіях вода характеризується як середовище, агент і принцип загального зародження. „Вода, – зазначає В.Войтович, – найвеличніший дар неба Матері-Землі, бо вона оживлює її та робить плодючою. Води, за первісними уявленнями, поділяються на чоловічі і жіночі. Чоловічі – це дощові й снігові, „небесні” води, а жіночі – „земні”, води криниць, колодязів, джерел. Саме небесні води здатні запліднити землю, поєднавшись із земними водами” [Войтович 2002, 83]. Це традиційне уподібнення творчо реалізує М.Рильський: *„Темніє небо. Чути дальній крок / Тяжкого грому в тишині навислій. / І враз на груди, у бажання стислі, / На землю лине пінявий потік. / І радо п’є здригаючись од щастя, / Земля краплини свіжі та сріблясті, / І хилиться в знемозі сельний крин”* [Рильський 1983, 219].

Поливаючи землю, вода повертає їй родючість, ніби воскрешаючи для нового життя. Звідси, мабуть, виникло вірування про дощ, особливо весняний (що дарує силу, красу, здоров’я) як основу зародження нового життя: *„Коли ж ти, березо, знов зазеленієш, листом кучерявим біле тіло вкриєш? / „Як Дніпро широкий розіллється буйно / і степи затопить, – наслухайте чуйно: / оживе і встане все, що спало досі, / бо вода зцілюща сохлий корінь зростить. / Отоді я сестро, знов зазеленію, / листом кучерявим біле тіло вкрию”* [Драй-Хмара 1989, 166].

На цьому тлі з’явилося міфологічне уявлення про *живу (зцілющу) воду* (загальне для всіх індоєвропейських народів), що зцілює рани і навіть повертає життя: *„Ми всі однаково, хоч різно, / Шукали світлого кінця, / Межі отої, де б спинитись, / І випростати, і ожити. / Зцілющою водою вмитись, / Огонь живущий розпалить”* [Рильський 1983, 284]. Тут спостерігаємо семантичні ознаки очищення та оживлення, які сягають витоків святості та обожнення води, її вічності: *„якими вітами обвита, / якого святістю свята, / Водою вічною обмита”* [Там само, 252].

Як бачимо, характерні для національної традиції ознаки *води* набувають світлого емоційно-експресивного забарвлення (*„Ясна вода, молодая вродо. / Що спливала ярами та гаями, / Розливайся синіми річками, Розтинайся срібними піснями / Над покосами конюшини!”* [Рильський 1983, 211]). Кольорогама використовується не тільки із описовою, пейзажно-зображувальною метою, а й з емоційно-виражальною. Вона може набувати й іншого забарвлення, наприклад, образ *багряних вод*, що на денотативному рівні пов’язується з ефектом вечірнього (чи ранкового) сонячного проміння, у фольклорі асоціюється з кольором крові, через образ якої постають не тільки героїчні сторінки минулого, а й трагізм сучасності (*„Серед нової Руїни / встали примари старі. / Хто там на вежі живий? / Сонце зайшло за Дністром. / Скрізь, куди око погляне, / одсвіт на водах багрянний. / Сонце зайшло за Дністром”* [Драй-Хмара 1989, 106-107]). Це яскраво передається у протиставленні „*нової Руїни*” та „*старих примар*”.

Реалізується неокласиками образна паралель *вода – корабель (човен)*: *„ясна вода з пестливістю колиски / причалені гойдає кораблі”* [Рильський 1983, 216], що асоціюється зі світом мрій та надій, адже в образі причалу, пристані постає символіка досягнення поставленої мети.

Особливого звучання у цьому розумінні набуває образ *моря* (*„в суботу грає море, і дельфіни / Гуляють, ніби діти, серед піни, / І білі птиці клекоплять у млі, / І моляться далекі кораблі”* [Там само, 181]), як утілення краси та гармонії (*„Рожевим сплеском Еллінського моря йому сміється радісна Краса”* [Зеров, 1990, Т.1, 60], *„краса і думка, дві сестри – близнята, / Давно на морі людському пливли”* [Рильський 1983, 186]). Інколи образ моря стає співвіднесеним з ідеєю класичної творчості: *“і довго ще, купаючись у морі, / Поети увижатимуть в просторі / Ахейські весла та низькі човни, / А парубки, каміння й дачні мури / Відповідатимуть на їх співучість / Крізь зуби витисненим : “Трубадури!..”* [Зеров, 1990, Т.1, 23], яка у творчому доробку неокласиків є органічним складником гармонійного світоустрою.

Звертаються митці й до реалізації в названому образі темпоральних ознак: “*днів й поколінь моря дзвінки*” [Рильський, 1983, 78], що своєрідно перегукуються з образно-художньою паралеллю *море – життя*: “*допливем до моря ми, / Що зоветься кінець*” [Там само, 179]. Розвиваються неокласиками поетичні образи *ріки*: (“*Дзвенить ріка підсніжними ключами*” [Там само, 123]), *озера* (“*Як озеро, сіяє зір ясний, / як озеро, морозами не скуте*” [Там само, 45]), *хвилі* (“*Ми самотою йдемо на хвилі білогривій / На мудрім кораблі*” [Зеров, 1990, Т.1, 83]), які зазнають семантичних змін, коли мова йде про суспільно-політичні дисонанси сучасності (“*за ним рікою / червона кров лилася / й білий сніг / забагрювала, як на полі бою*” [Драй-Хмара 1989, 176], “*Не марю я про ті моря багряні, / Про кедри на високому Лівані, / І не п'янять моєї голови / Собори золотерхої Москви*” [Рильський 1983, 268]).

Як бачимо, хоч у творчому доробку неокласиків трактування образу води ґрунтується на широкому фольклорно-міфологічному матеріалі, проте водночас зазнає виразних суспільно-соціальних та політичних конотацій.

Органічним складником образу *України* стає її природа. Через змалювання краєвидів української землі митці передають її красу та відтворюють національний дух народу. Крім образів *землі, степу, води*, поетичні пейзажі охоплюють традиційні для національного культуропростору реалії: *ліси, гори, садки, гаї, яри, дороги, вітер* тощо. Знаками національного простору виступають назви рослин: *берези, верби, вишні, дуба, жита, каштана, клена, тополі* тощо (“*Тополі і дуби схиляють токмо чола*” [Зеров, 1990, Т.1, 102], “*столітні верби*” [Там само, 67], “*столітні сосни*” [Драй-Хмара 1989, 176]). Реалії національного довкілля постають у всеєдності, стають предметом естетичного замилювання: “*повітря, рослини, води – / Вславляють усі блакить, / Усі приходять до згоди / Безмежно життя любить*” [Филипович, 1989, 58].

Вплив національної народнопоетичної традиції проступає у зверненні до образу *неба* та різних небесних реалій – *сонця, хмар, місяця, зір*, які



стають постійним атрибутом неокласичних пейзажів і філософських розмірковувань над вічними проблемами людського буття (*“Кругом сади. На їхні пишні шати / Спадає водограїв срібна мла, / А з неба, де горять ясні блавати, / Спливає золотиста мушмала”* [Драй-Хмара 1989, 124], *“Я від’їздив, і оком астролога / Допитувався в зір – яка дорога / Мене провадить у майбутні дні...”* [Зеров Т.1. 1990, 121]). Астральні образи в рецепції неокласиків надають поетичній оповіді рис космізму та монументальності. Філософізм нав’язаний не тільки національною традицією, а й парнаською школою, для якої небо, зорі були символами вищої сутності (*“І з неба падають, мов перли / Огненні сльози Персеїд”* [Драй-Хмара 1989, 91]), своєрідного духовного орієнтиру (*“З неволі, з небуття / Веде Вас у світ ясне сузір’я Ліри, / Де пінить океан кипучого життя”* [Там само, 62]).

Одне з ключових місць у філософсько-естетичній системі неокласиків посідає ціннісно визначальна міфологема *сонце*, котра моделює гармонійність світу: *“Невпинний вітер мече гострі стріли, / Високе сонце п’яну спеку ллє. / А я не бачу, де ті руки милі, / Щоб захистить могли життя моє”* [Филипович, 1989, 94], *“Сонце сховається в морі, троянди запахнуть п’яніше, / Руки шукатимуть рук, уст пожадливі уста...”* [Рильський, 1983, 169]. Інколи цей образ асоціюється з творчим першопочатком (*“Переливає в слово дивний чар, / святого сонця відблиски червоні”* [Там само, 129]).

У поезії неокласиків естетичну активність виявляють зорові, звукові, одоративні образи, мовні одиниці з дотиковою семантикою. Так, використання одоративних властивостей (*“дух полів”* [Зеров, 1990, Т.1, 47], *“сповняючи повітря / ранкове / медовим / свіжим духом”* [Драй-Хмара, 1989, 171], *“Нашу шлюбну постелю вквітчали троянди пахучі”* [Рильський, 1983, 169], *“Гострий дух недавньої грози”* [Там само, 254]) зумовлене значною мірою впливом французької поезії парнасизму, тоді як у зверненні до звукових образів (*“Гудуть гудки, і сонце, і рослини”* [Филипович, 1989, 90], *“На всесвіт шириться, кружляє і гуде”* [Рильський, 1983, 241], *“З усіх рослин / Веселий дзвін”* [Филипович, 1989, 102], *“А тиха пісня вашої трави, /*

*Шовкових уст прозорес шептання*” [Рильський, 1983, 73]) проступає символістська тенденція світосприйняття.

Особливою стилістичної активністю та естетичною виразністю відзначаються кольороназви. Поетичне світосприйняття неокласиків реалізується через чіткі й насичені візуальні образи, тому кольороназви стають досить частотними у їхньому концептуальному та мовному просторі. Найбільш уживаними є ті з них, що передають барви неба, сонця, рослинності – синій, жовтий, зелений (“*Крізь цеглу і брук пульсує кров зелена / земних ростин*” [Зеров, 1990, Т.1, 29], “*У синій синяві рогаликом округлим / Став жовтий молодик, і ніч обводить углем / Понад дорогою самотній кипарис*” [Там само, 35], “*У синю плинть, / Бджола гуде – / На землю глянь! Зелений лан*” [Филипович, 1989, 102]). “У всьому світі жовто-блакитні барви, – зазначає Г.Лозко, – символізують дві першооснови буття: дух і матерія, добро і зло, позитивне і негативне, вогонь і вода, чоловік і жінка, батько і мати. Синя та жовта барви при змішуванні дають зелений колір, що є символом Дерева життя” [Лозко, 1993, 227].

Для адекватного відтворення колірних відтінків живої природи неокласики засвоюють праслов’янську міфопоетичну модель зв’язку кольору зі світлом і вогнем та активізують мовні одиниці на означення золотого, срібного та білого кольорів, що мають семантику життєствердження та оновлення (“*в хід полонинський ідімо / через поля і моря: / вже трембітає над світом / золотоспівна зоря*” [Драй-Хмара 1989, 159]). Вони звертаються також до тих мовних одиниць, які у своїй денотативній семантиці мають сему кольору (сніг, вугілля, бурштин, калина, золото, срібло, рубін, лілія, троянда тощо): “*Як гірський сніг, спочатку ти білява. А потім у зеніті ліпоти, немов фламінго рожевієш ти, нарешті, огневієш, мов заграва. Це дивна путь моїх метаморфоз серед метелиць, хуртовин і гроз, ясна, чудесна. Райдужна тріада. Мій перший квіт, то лілієвий дзвін, у другому – трояндних мрій принада, в останнім – пристрасті яркий рубін*” [Там само, 115].

Мовно-поетичне мислення українських неокласиків синтезує в образі України часову парадигму її буття від минулого до майбутнього. Поетичний хронотоп їхніх творів представляє різноманітні образи: *минуле, сучасне, майбутнє, ера, епоха, вік, молодість, літа, місяць, тиждень, день, ніч, час, мить* тощо, які розглядаються у річищі фольклорної та міфософської традицій. Як зазначає М.Кудряшова, “час в українському фольклорі належить до структурно найстійкіших і традиційних універсалій, що найвиразніше передають особливості національного сприйняття” [Кудряшова 1999, 98].

Торкаючись названої темпоральної групи, зазначимо, що увага митців прикута насамперед до часових сфер “минуле”, “майбутнє” (*“так от білі двері / Краса в минуле вміє одчинить / і в будуче. Серед шалених прерій / І в тундрі, де сивіє бідний мох, / Нам світять Гейне, Тютчев, Архілох”* [Рильський 1983, 123]), які маркуються позитивно, тоді як “теперішнє” (сучасне) асоціюється з “тундрою, де сивіє бідний мох”. Цей образ стає однією з трагічних однак доби, що прирекла розум, інтелект нації на жахливе існування та смерть у сибірських сталінських концтаборах. У цьому розумінні заслуговує на увагу естетизація поняття *краса*, що визначає духовну сутність окремих періодів минулого (Ренесансу, Київської Русі, Козачини) (*“Милуємось на древній світ”* [Зеров, 1990, Т.1, 107]), та світлу віру у майбутнє (*“Роздерши темряву століть, Свята і благоносна злива / Над Україною шумить”* [Филипович, 1989, 111-112]). Подібних темпоральних трансформацій зазнають інші поезії: *“Для нових поколінь [ознака майбутнього. – О.Ч.], на шум зухвалій моді [сучасного. – О.Ч.], / заглиблювався в текст Гомерових рапсодій [минулого. – О.Ч.]”* [Зеров, 1990, Т.1, 82].

У поетичному хронотопі неокласиків предметом естетизації, проявом духовної краси стає героїчне минуле Києва (*“До тебе тислись войовничі готи, / і Данпарштадт із пуці виглядав. / Тут бивсь норман, і людський Болеслав / щербив меча об Золоті ворота; / про тебе теревені плів Лясота / і*

*Левассер Боплан байки складав*” [Зеров, 1990, Т.1, 28]). Воно протиставляється сучасності (“*Чуєш, там, вдалині, велетенські заводи / іншу долю кують, інше сяєво слав*” [Филипович, 1989, 87]). Суголосним їй постає літературне життя Києва 20-х років ХХ ст. (“*І в наші дні зберіг ти чаротруту: / в тобі розбили табір аспанфути / кують і мелють, і дивують світ, / тут і Тичина, голосний і юний, / животворив душею давній міт / і “Плуга” вів у сонячні комуни*” [Зеров, 1990, Т.1, 28]).

Образ сучасності сприймається як епоха руйнації, що за своїм трагізмом може порівнюватися з добою Середньовіччя як в історії України (“*там жах середньовіччя, тьми і гніту, / і кров, і твалт, і заграви пожеж*” [Драй-Хмара 1989, 123]), так і Європи (“*Мов цвинтарні гаї, сплять Веймарські сади, / В Європі збройний гук і чад середньовіччя*” [Филипович 1989, 133]). Духовний клімат цієї епохи визначають лексеми *підлий, скупий* (“*Про наші підлі і скупі часи*” [Зеров, 1990, Т.1, 64]), соціальна та політична атмосфера асоціюється зі станом сну (“*розвіять сон, що ним століття спали?*” [Рильський, 1983, 302]), узагальненим образом *цвинтаря* (“*хіба не знаєш ти, що проминуть / Тяжкі століття, цвинтар заросте*” [Там само, 302]). Співвіднесеним з ними постає образ *чорного дня* (“*І чорний день десь дзвонить у стремена*” [Зеров, 1990, Т.1. 42]).

Відповідно до традицій українського фольклору та міфології розглядаються й інші темпоральні образи. Так, динаміка часу асоціюється з образом *вітру* чи *птаха* (“*А дні летять як вітер*” [Зеров, 1990, Т.1, 56], “*Так у півсні пролетять наші дні і літа повносили*” [Там само, 86]), діями людини (“*Встає барвистий / і променистий / трудовий день*” [Драй-Хмара 1989, 95]). Досить часто поети звертаються до образних паралелей *час – лід* (“*Сьогодні день в садках пожовклих / танув*” [Филипович 1989, 118]), *час – вогонь* (“*День одгорів. Давно*” [Драй-Хмара 1989, 61]), *час – вода* (“*Водою вічною обмита*” [Рильський 1983, 252], “*Розлився день, / мов океан*” [Филипович 1989, 102]), *час – земля* (“*На оновленій землі*” [Там само, 368]), *час – квітка* (“*Ще зацвітуть удруге рожі*” [Драй-Хмара 1989, 79], “*А ти поглянеш – і*

*побачу квіти, / Поблідлі в росах, і німу долину, / де промайнула молодість моя*” [Филипович 1989, 97]).

Особливе смислове навантаження мають мовні одиниці на означення пір року. Так, образ весни, який за народним календарем символізував початок господарського, а в середні віки і календарного року (1 березня), асоціюється з порою воскресіння та відродження життєдайної сили сонця [Войтович, 2002, 61] (*“Весняну радість незмірну / Віщує сонячний спів”* [Филипович, 1989, 58], *“Кличе весна незліченими чарами, Манить нас знову і знов, / Вабить очима блакитними і карими, / Сонцем і шумом дібров”* [Зеров, 1990, Т.1, 93]). Він уособлює циклічну відроджуваність життя (*“Весна щороку нова!”* [Рильський, 1983, 155]). Натомість образ осені асоціюється у неокласиків з негодою (*“В осінній день, як вітер свище, / Зогрій мене – зогрій, зогрій”*) [Там само, 66], опалим листям (*“Не помічаємо – як з дерева сиплется лист. / Тільки і вимовиш “Осінь!” – коли, ідучи тротуаром, / Втомлені очі зведеш на облетілий каштан”* [Зеров, 1990, Т.1, 86]), віком людини (*“О перша сивино осінніх днів”* [Там само, 40]), відповідним емоційним станом її (*“Я славлю, злотокоосу осінь, / де смуток мій – немов рубін, / у перстень вставлений; / ще й досі / не випав з мого серця він”* [Драй-Хмара, 1989, 51]). З образом зими асоціюється холодна, морозна пора року, коли, за народними уявленнями, природа вмирає або засипає (*“Скрадаючися, приморозок ранить. / Дзвенить земля, як кований копит. / Зима прийде – і серця не обманить”* [Рильський, 1983, 260]), з її приходом замикається річне коло: *“Переквітує квітень,, / перешумить весна, / І буде тихе літо, / Глибінь ясна. / В глибінь загляне осінь, / Пожуриться сама, / І під гудіння сосон, / Впаде зима. / Та дням нема спокою: / На весну скресне сніг, – / дивись – стежки знайомі, / сліди од ніг. / І знов цвітуть черешні, – / І зеленіє луг... / Сьогоднішнє, вчорашнє – / Незмінний круг”* [Драй-Хмара, 1989, 129]. Ці рядки визначають динаміку, плинність, циклічність як часу, так і простору.

Так чи інакше, мовні одиниці на означення національного культуропростору у поетичних текстах неокласиків якнайповніше реалізують

денотативне, конотативне, асоціативне значення. Як зазначає Д.Наливайко, “неокласики були поетами культури – не в розумінні її співців чи апологетів, а в тому, що культура є джерелом, ґрунтом і матеріалом їхньої творчості, що їхня творчість належить до цієї специфічної сфери, котра, будучи витвором людського духу, розміщається над природою” [Наливайко, 1998, 14]. Через міфософське розуміння національної історії, проблем сучасності, перспектив суспільного та культурного розвитку вони стають носіями концептуальної інформації, репрезентують душевний світ автора.

Таким чином, важливим складником неокласичної творчості стало діалектичне поєднання загальнолюдських та національних образів, мотивів, сюжетів, які виступають своєрідними духовними кодами людського ества. У цьому розумінні вони розвинули далі інтелектуальні засади української поетичної мовотворчості, структурували і збагатили її філософсько-естетичну систему.

### **Висновки до 1 розділу**

Розвиток літературної мови передбачає постійну та глибоку взаємодію між власне мовою та її носіями, які впливають на її становлення, функціонування, кодифікацію. Мова постає як системне явище, а також засіб самовираження кожного конкретного мовця. Найяскравіше це виявляється в мові художньої літератури, де прояв індивідуальності є однією з обов’язкових умов. Художнє мовлення в окремі періоди може бути найбільш повним виявом загальнонародної мови з її стилістичним розмаїттям, з різними формами й типами мовлення, отже воно справляє значний вплив на розвиток національної літературної мови й на всю мовленнєву діяльність етносу в цілому. Залежно від художньої мети письменник по-своєму добирає і комбінує засоби загальнонародної мови, а також залучає позалітературні елементи мовлення, межі застосування яких продиктовані мовним смаком

самого автора. Усе це надає індивідуальних рис його стилю, є одним з проявів творчої індивідуальності поета.

Поетичний образ втілює інформацію про пізнавальні можливості суб'єкта мовотворчості. Кожен митець будує власну модель бачення світу в цілому та окремих його фрагментів. В основі індивідуального світосприйняття лежать універсальні поняття та уявлення, співвіднесені з поняттями „універсальної концептуальної картини світу” та „концептуальної картини світу етносу”, що експлікуються у конкретні, відповідні народному уявленню, мовні формули. Головними чинниками, які розрізняють етномовні картини світу, є слова-концепти, що є згустками культурного смислу в свідомості людини. Концепти стають посередниками між словом і дійсністю, яка зберігається як у свідомості народу, так і окремого його представника, формуючи національну концептуальну картину світу.

Своєрідність поетичного дискурсу українського неокласицизму полягає в тому, що він виник і розвивався в складних суспільно-політичних умовах, зумовлених історичними катаклізмами доби (революцією, громадянською війною, пролетарською диктатурою, ідеологічним та політичним тиском, породженим нею). В умовах жорстокої політичної цензури митці звертаються до гострих соціально-політичних проблем, критикуючи нові суспільні порядки не прямо, а через призму світового та національного культурно-історичного досвіду. Прагнучи віднайти універсальні поведінкові моделі, які так чи інакше були б співвіднесені з філософською концепцією софійності, в основу якої покладено принципи людяності та гуманізму, краси та гармонії, що втілюють Божу мудрість і відповідно ідею людського блага, поети-неокласики (і Юрій Клен зокрема) звертаються до вічних ідеалів – образів та сюжетів античного, біблійного, історико-літературного чи етнокультурного характеру – і широко використовують їх у творчості, що, безперечно, позначається на характері добору авторських мовних засобів.

## РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНА СИСТЕМА ПОЕТИЧНОГО МИСЛЕННЯ Ю.КЛЕНА

У поетичній творчості Ю.Клена одними з ключових є елементи універсальної концептуальної картини світу. Зумовлено це декількома факторами: по-перше, національно-культурною належністю митця (Юрій Клен – літературний псевдонім Освальда Бургардта – був німцем за походженням, вихованим у дусі відповідних традицій у суворому протестантському середовищі); по-друге, тривалим перебуванням автора у складному психолого-мовному просторі (українському оточенні), результатом якого стала етнічна асиміляція; по-третє, своєрідністю поетичної парадигми неокласиків.

Серед універсальних елементарних смислів, запропонованих А.Вежбицькою, найбільш частотними в поезіях Ю.Клена стають:

а) субстантиви **я**, **ти**, **люди** та їхні поетичні модифікації, напр.: „Виходжу в поле **я** і чую” [Кл., 51], „**Я** полюбив вітри гарячі” [Кл., 58], „Роками мрію **ти** плекав” [Кл., 27], „**Ти** в передсмертний час її не зрадив” [Кл., 32], „Створив Господь **людину** без душі” [Кл., 175], „Він брав **людей** на муки” [Кл., 114];

б) концепти **життя** / **смерть**, напр.: „Вів у **життя**” [Кл., 47], „Все в **житті** – повторний біг” [Кл., 50], „Буяючи поміж **життям** та **смертю**” [Кл., 197], „Дмухнув на тебе **смертю** час, і, спалахнувши, ти погас” [Кл., 185];

в) **час**: „**давно** вже сонце **юності** зайшло” [Кл., 49], „ще **вчора** **осінь** хвилювала” [Кл., 58], „тому зори, що явлено **сьогодні**” [Кл., 209];

г) **простір**: „І владно кликав у **простори**” [Кл., 29]; „і бачить він в ту мить **далекі гори**” [Кл., 49], „Та **простір** часу мертвий і холодний” [Кл., 209].

Однак універсальність цих понять у контексті Кленових поезій стилістично співіснує в річищі національної міфософської мистецької традиції, заснованої на актуалізації окремих архетипів і міфологем, що



сягають як поганської, так і християнської доби. Вони структурують і сакралізують художній простір багатьох творів поета, виступаючи універсальними моделюючими праобразами, фундаментальними філософськими категоріями.

## 2.1. Загальнокультурні принципи поетичної творчості Ю.Клена

Попри очевидні стильові нашарування, у поетиці Ю.Клена домінує тенденція до класичності, яка означала духовний зв'язок як з Україною, так і з Західною Європою. Мистецько-філософські візії його творчості, мовно-стилістичні особливості, жанрово-структурна архітектоніка, своєрідні версифікаційні сполуки засвідчують тяжіння до нормативної поетики. Він виважено, свідомо працює над піднесенням естетичної краси художнього слова, над розкриттям його інтелектуального магнетизму та смислової поліфонії.

У художньо-естетичній парадигмі Ю.Клена концептуальна роль належить смисловій і функціональній єдності добра і краси (ідеї калокагатії) як праоснови гармонійного світоустрою, яка відбилася у філософії софійності, характерної для всього неокласичного угруповання. Головна її ідея – утвердження мудрості і краси світобудови, ідея творення світу як розумного мистецтва: *„Всі голоси, і бурні, і спокійні / Глибоких надр і височин / Ввіллються в душу гармонійно / Поток вражень і хвилин/ А ти, поете, всю красу з'єднавши, / Різьби карбовані рядки”* [Кл., 54]. Ця філософія визначила тематику і проблематику поезій митця, його поетика позначена мовою високого інтелекту й насичена багатим символічним словником.

У культурологічному всесвіті поета-неокласика ідея краси, гармонії асоціюється передусім з античністю, у надрах якої витворився цей культ. Саме цим зумовлена активізація запозиченої лексики (реалій античного світу, культових понять): *тріумвір* [Кл., 32], *легіони* [Кл., 33, 244], *оргії* [Кл., 73],

котурни [Кл., 191], гелъвети [Кл., 236], урна [Кл., 236], квадрига [Кл., 239], сакраментальні [Кл., 275], ліра [Кл., 391], саркофаг [Кл., 415], космос [Кл., 427], триумф [Кл., 435], екстаз [Кл., 441] тощо. Одним із прийомів культивування античності стало використання нетранслітерованих запозичень: “*Caesar, morituri!*” (лат. “Цезарю, на смерть ідучи” – початок звертання гладіаторів до Цезаря перед боєм) [Кл., 33], „*Odi et Amo*” *Catullus* (лат. “Ненавиджу і люблю” – слова з вірша Катулла) [Кл., 68], “*Ad Astra*” (лат. “до зірок”) тощо [Кл., 191].

Семантично та експресивно навантаженими є ті назви понять, які мають метафоричне значення або переростають у символи. Переважна більшість із них – це античні міфологічні чи літературні персонажі: *сирени* [Кл., 50], *лотофаги* [Кл., 51], *пес Цербер* [Кл., 259], *кентаври* [Кл., 436], *циклопи* [Кл., 436]; *Паллада* [Кл., 32], *Одіссей* [Кл., 50], *Діоніс* [Кл., 72], *Зевес* [Кл., 113], *Пандора* [Кл., 141], *Тезей* [Кл., 186], *Пегас* [Кл., 192], *Харон* [Кл., 210], *Мельпомена* [Кл., 210], *Цірцея* [Кл., 217], *Юпітер* [Кл., 221], *Орфей* [Кл., 221, 436], *Пріам* [Кл., 251], *Андромаха* [Кл., 251], *Гектор* [Кл., 251], *Ахілл* [Кл., 251], *Еней* [Кл., 252] *Геліос* [Кл., 261], *Мінотавр* [Кл., 270], *Янус* [Кл., 332], *Антей* [Кл., 345], *Аполлон* [Кл., 391], *Прометей* [Кл., 345], *Еврідіка* [Кл., 422], *Гермес* [Кл., 422], *Пан* [Кл., 430], *Вулкан* [Кл., 430], *Плутон* [Кл., 422] та ін. Завдяки свідомому використанню архетипових міфологем митець висвітлює сучасні йому антиномії і людські почуття, напр.: “*Давно не правлять нами вже монархи, / І є жерці криваві чорних мес, / Але попів позбавлено єпархій, / І в наркоматах, як звелів Зевес, / Вже креслять дерево нових єпархій, / Яке пригорне під гіллясту тіль / Пролетар’ят майбутніх поколінь*” [Кл., 113], де *Зевес* набуває нового образного смислу – уособлення верховного вождя тоталітарної держави.

Широко використовується Ю.Кленом антична топонімічна лексика: *Рим* [Кл., 32], *Акціум* [Кл., 32], *Ітака* [Кл., 51], *Греція* [Кл., 122], *Еллада* [Кл., 245], *Атени* [Кл., 249], *Спарта* [Кл., 249], *Фермопіль* [Кл., 250]; міфогідроніми: *Лета* [Кл., 50], *Стікс* [Кл., 259]; астроніми: *Оріон* [Кл., 51],

*Персей* [Кл., 147], *Ліра* [Кл., 228], *Андромеда* [Кл., 230], *Марс* [Кл., 262], *Нептун* [Кл., 299], *Геркулес* [Кл., 299], *Венера* [Кл., 299], *Юпітер* [Кл., 299], *Кассіопея* [Кл., 319]. Вона надає його поезіям рис монументальності, космізму тощо.

Репрезентація авторського художнього освоєння світу особливо яскраво постає у використанні антропонімів античності: *Антоній* [Кл., 31], *Клеопатра* [Кл., 31], *Цезар* [Кл., 31], *Вергілій* [Кл., 33], *Катулл* [Кл., 68], *Перікл* [Кл., 104], *Ганнібал* [Кл., 124], *Геракліт* [Кл., 132], *Гомер* [Кл., 221], *Марціал* [Кл., 221], *Леонід* [Кл., 250], *Овідій* [Кл., 281], *Нерон* [Кл., 290], *Архімед* [Кл., 300], *Ціцерон* [Кл., 336]. Вони не тільки формують історіософію творів, а й слугують основою концептуальних переосмислень. Наприклад, бій молодих січовиків, що загинули героїчною смертю 14-15 березня 1939 р. на Красному полі (за згодою Гітлера демократична Карпатська Україна була віддана на поталу хортистській Угорщині) [Кл., 21], асоціюється зі спартанцями – оборонцями Фермопіл: *“Вкопаний став Леонід і боронить свої Фермопіли... /, О перехожий, стривай! Сповісти Україну, що вірні, / гордим її заповітам, тут полягли ми всі триста!”* [Кл., 250].

Показовим є також уміння поета використовувати семантико-стилістичні можливості фразеологічних одиниць міфологічного походження: *полинуги в Лету* [Кл., 50], *данайців дар* [Кл., 149]; *троянський кінь* [Кл., 149], *віщий крик Кассандри* [Кл., 149], *Сізіфів камінь* [Кл., 275], *ложе Прокруста* [Кл., 337]. Інколи фразеологізми набувають індивідуально-авторських інтерпретацій: *“Гордісвим мечем... цей дамоклинський вузол розсічем”* [Кл., 125]. Відомо, що антична міфологія знає гордіїв вузол, розсічений Олександром Македонським, та дамоклів меч – символ небезпеки в „Одіссей”. Як зазначає сам поет: „Цитата було мною занотована. Промовець (комісар) переплутав те й те” [Кл., 450].

Отже, у поетичних контекстах Ю.Клена античні номінативи переосмислюються функціонально, набувають емоційної виразності, образності, естетичної вагомості. Мислення поета літературними образами

виявляється у використанні великої кількості онімів – назв античних літературних та історичних персонажів, кожний із яких є символічним утіленням певної концептуальної ідеї.

У словниковому обігу поета наявні мовні одиниці на означення більш давніх понять: *Бронтозавр* [Кл., 204], *Іхтіозавр* [Кл., 279], *за часів Рамзеса* [Кл., 75], які утворюють своєрідну часо-просторову єдність минулого та сучасного. Скажімо, в рядках “*Ми згадуєм, як за часів Рамзеса / Цей місяць плив крізь нільський очерет*” [Кл., 75] селенарний образ виконує не тільки орнаментальну функцію (одна із традицій класицизму), але й виступає тим засобом об’єктивізації ліричного я героя, його почуттів, думок, які повсякчас розгораються у глибокі філософські роздуми над сенсом життя.

Серед художньо-естетичних орієнтирів Ю.Клена одне з центральних місць належить біблійним образам та сюжетам. „Християнська література дає нам два основних типи образів, – наголошує Г.Гачев, – це картина світу, взятого з кінця, перевернута у фантазії і освітлена ідеєю Страшного суду (Апокаліпсис і темрява наступних апокрифічних і канонічних видінь), і історія життя, страждань, смерті і воскресіння Христа” [Гачев, 1988, 99-100].

До першого типу належать образи біблійних персонажів: *Лот* [Кл., 12, 34], *Каїн* [Кл., 170], *Люцифер* [Кл., 191], *Адам* [Кл., 223], *Єва* [Кл., 223], *Ісус Навин* [Кл., 248], *Мойсей* [Кл., 266], *Самсон* [Кл., 316], *Даліла* [Кл., 316], *Ной* [Кл., 360]; місця їхнього перебування: *Содом* [Кл., 34], *Гоморра* [Кл., 34], *Вавілонська вежа* [Кл., 134], *гора Сінай* [Кл., 266], *ріка Йордань* [Кл., 347]; біблійних абстрактних понять: *Едем* [Кл., 41, 116], *рай* [Кл., 182], *пекло* [Кл., 255] (*ад* [Кл., 362]), *геєна* [Кл., 255], *Страшний суд* [Кл., 154, 298].

Досить часто посилається поет на Святе Писання – *Біблію* [Кл., 175; 267], яка давала той шуканий ідеал і духовну підтримку, яких митець не знаходив у реальному житті. Високою частотністю вживання характеризується старозавітний образ *Бога* [Кл., 95; 173; 194; 226; 373], його синонімічний варіант *Господь* [Кл., 53; 116; 223; 279; 301], звертальна форма *Боже* [Кл., 105; 363]. Остання органічно вливається „в народне дискурсивне

мовлення”, що характеризується „цілеспрямованим використанням мови для вираження особливої ментальності, яка часто позначається релігійною ідеологією, коли спрацьовує так звана магія слова” [Жайворонок, 2002, 182], тобто беззастережна віра в його силу та оновлення: *“І руки, склавши чашею, угору / Підносив він, благаючи: “О **Боже!** / Пошли мені хоч знак малий: хай вкаже / Що станеться з моєї України. / Чи віддаси її ти на поталу, / А чи судив їй дні звитяги й слави. / В годину скорбну розпачу й відчаю / Схиляю голову до стін твоїх. / Вкажи ж, яка її спіткає доля”* [Кл., 105].

Другий тип представлений образами *Ісуса Христа* та *Божої Матері*. В образі *Сина Божого* виявляються символістські тенденції: Ю.Клен використовує символістську модель двосвіття. Вона сягає етнофольклорних джерел, за якими, наприклад, образ квітки пов’язується з іншим світом, становить собою „емблему тонкого і ніжного зв’язку, котрий перетворює земну сферу, пов’язує земне з надприродним” [Ставицька, 2000, 51]. Цей зв’язок здійснюється через образ *лілеї* (*“Христос кохав ті лілії у полі”* [Кл., 34]), він збагачений концептуальним змістом: „Біла лілея – символ небесного, який, згідно з філософським положенням гностиків, поєднується з символом земного – червоною трояндою, щоб із злиття цих двох першопочатків народилася людина-Бог” [Ласло-Куцюк, 1980, 95].

Образ *Богородиці* [Кл., 178], *Богоматері* [Кл., 178], *Пречистої Матері* [Кл., 409] органічно зливається з традиційними реаліями національного буття – *степом, селами, ставками, нивою, покосами, вітряками, житами, ланами, синьою плахтою лісів, буйним колоссям, курликанням журавлів: „Де мій син? Чи не стрівся він вам?”* [Кл., 85]; пор. ще: *“За рікою спинила на ниві”* [Кл., 85]; *“Вдалині над житами / Білим квітом гойдалась вона. / Осипалася там пелюстками / Манячила, щезала в ланах”* [Кл., 86]. Через таку трансформацію історія діянь і страждань Ісуса Христа набуває рис національної трагедії: *“На усіх перехрестях його розіп’яли, / і помер **твій** веселий Ісус. / Біле тіло його шматували. / Загинали над ним матюки. / І вовкам на поталу / Розкидали куски”* [Кл., 86].

Поет акцентує увагу на людській природі Сина Божого. В рецепції Ю.Клена Ісус Христос – людина, яка з сумом прощається зі своїм земним життям, згадуючи все світле та прекрасне у ньому: *“И вспоминает час он незабвенный, / Когда, вечерним светом залита / (Казалось ей, то сон или мечта), / Предстала женица в красе нетленной... / Он вспоминает, как – давно – / На шумной свадьбе в Кане Галилейской / В сосудах пело белое вино”* [Кл., 364]. Поетично змальована сцена розп’яття в інтерпретації митця набуває масштабів космічної катастрофи: *“Когда же тьма дохнула вдруг ветрами, / И даже занавесу в пыльном храме / Передался неровный ритм земли”* [Кл., 366].

Основні події життя Ісуса Христа, символічно відтворені православними релігійними святами, у поезіях Ю.Клена набувають гострого суспільно-політичного звучання. Наприклад, переддень Різдва [Кл., 276] (Святвечір у Бухенвальді), який традиційно пов’язується з сакрально-ритуальним змістом куті, нейтралізується. Саме поняття *кутя* співвідноситься зі страшними картинами знущань та насильства над людиною: *“Не до смаку Вам тут кутя”* [Кл., 277]. Через цей образ автору вдається змалювати не тільки страхітливу реальність фашистської Німеччини, а й показати так само злочинний тоталітарний режим сталінського соціалізму: *“ті самі тут і там / методи й спосіб катування... / Впровадив чорт / гру там в ім’я соціалізму, / а тут вона – веселий спорт. / Все німець переймає швидко / бо вже він має п’ятилітку / та концентраки заснував, що в нього зветься „Nacht und Neben” (нім. “Ніч і туман”)* [Кл., 277]. Як зазначає Ю.Ковалів, „чи не вперше в українській літературі було проклято і сталінський, і гітлерівський режими, виявлено їхню спільну (дарма що відмінну за соціальним походженням), однаково небезпечну антилюдську сутність, завбачено неминучий крах найзлочинніших імперій” [Ковалів, 1991, 13].

Одне з головних свят ще язичницького календаря (а пізніше – християнського віровчення) – Великдень асоціюється зазвичай з чимось

рідним, світлим, ясным, прекрасним: “*На Україні мов Великдень ясний*” [Кл., 156]. Проте в автора він набуває рис часо-просторової маркованості: “*час Великодній в двадцять першій році..., коли гуляли Чистим четвергом..., Страсна субота..., У зелені Лукроза, / ще не сплюндрований, щасливий край, / хоча зависла вже над ним загроза, / карає нáрід нáлетами зграй. / Наскочили, неначе ті пірати, / хапають люд чекісти і ведуть / на Яготин, а звідти на Пирятин. / Там тиждень у в’язниці. Дальша путь / веде через Гребінку у Полтаву, / а там чека і смертницький підвал*” [Кл., 174]. Біблійне, своєрідно проектуючись на сучасні автору суспільно-політичні обставини (“*під обрієм грізних років*” [Кл., 86]), стає не тільки національно, а й соціально конотованим.

Таким чином, біблійні образи примножують культурологічне підґрунтя поезії неокласика, моделюють ситуацію, адекватну сучасності, драматизують її, передають відчай ліричного героя, який постає у вирі життєвих катаклізмів, відтворюють трагічне становище самого поета в умовах тоталітарного режиму.

Образна система творів представлена різноманітними фольклорними джерелами, серед яких домінують образи східнослов’янського (*жар-птиця* [Кл., 137; 157; 163], *Садко-купець* [Кл., 128], *смерть Коцесва в яйці* [Кл., 149], *цар Горох* [Кл., 173], *коза-дереза* [Кл., 341], *Іван-царевич* [Кл., 372]), загальноєвропейського (*пожерливий дракон* [Кл., 139]), польського (народні перекази про *пана Твардовського* [Кл., 250-251], німецького (легенда про *Фрідріха Барбароссу*), арабського (*Шехерезада* [Кл., 156; 228; 297]) походження.

Основне ж місце в поетичній системі митця посідають образи природних стихій – *води, вогню, вітру, землі, дощу, хмар, зір, сонця* тощо, які ведуть свій родовід з міфологічної пам’яті народу. Названі елементи стають живим джерелом енергії, запорукою життя на землі. У всіх відомих міфологіях першотворцями Всесвіту постають астральний вогонь як символ позитивного чинника світотворення і астральна вода – як символ негативного

чинника. Життя виникло саме з поєднання першородних елементів води (синього) і вогню (жовтого). Відомо, що ці кольори віддавна стали ознакою національної символіки України.

Вогонь і вода усвідомлювалися не тільки як життєдайна сила, але й виконували магічну роль – охороняли людину, її помешкання, близьких від злої сили. У стародавні часи вода та вогонь вважалися очищувальною, обереговою та зцілюючою силою, тобто були святими: “**Вогонь – то є старий звичай**” [Кл., 266].

Живим джерелом енергії, що забезпечує життя на землі, вважається дощ, фізична стихія якого споріднена з водою, і тому має властивості оживлення і очищення. У поезіях Ю.Клена ці особливості природної стихії торкаються людської душі: “**В яких дощах омисте ви душу?**” [Кл., 303], де *душа* (нових можновладців) набуває негативного оцінного забарвлення, оскільки потребує очищення від скверни.

Ціннісно визначальною є міфологема *сонце*, котра моделює гармонійність Всесвіту, стаючи проявом діянь Бога („**Створив Господь світи. / Чіткі орбіти / накреслив він планетам і сонцям**”) [Кл., 325]. Космос Кленового міфопоетичного універсуму центрований стосовно *сонця* і поліцентричний щодо інших небесних тіл – *комет, метеорів, метеоритів* („*порох метеорів*” [Кл., 92], „*жахливим видом комети*” [Кл., 245], „*сиплються метеорити*” [Кл., 305], „*він заблукав сюди, як та комета*” [Кл., 348], „**Комета в зоряному вирі**” [Кл., 163], „*льот комет шалений*” [Кл., 436]).

Астральні міфологеми (*місяць, зорі*), які відповідають нічним небесним світилам, відтворюють найдавніші світоглядні архетипи українців. Особливу роль (сміслову й естетичну) відводить Ю.Клен вдало дібраним язичницько-християнським міфологемам: *місяць* („*блакитний*” [Кл., 70]; „*ст'ямнілий*” [Кл., 74]; „*в молочнім блиску*” [Кл., 217]; „*щербатий*” [Кл., 127]; „*віщий*” [Кл., 118]); зоря (*горить Зоря Полярна* [Кл., 30], „*Чи то моїх пісень зоря горить*” [Кл., 36], „*А то зорить сузірних знаків струміль*” [Кл., 48]. „Верх, –



відзначав Ф.Уілрайт, – має переважно позитивні символічні конотації...” [Уілрайт, 1990, 102].

Активний дійовий першопочаток має стихія вітру, тому автор застосовує своєрідні емоційні паралелі за аналогією з етносимволікою цього образу: „*молодий*” [Кл., 40]; „*гарячий*” [Кл., 58]; „*полум’яний*” [Кл., 90]; „*рвійний*” [Кл., 91]; „*шалений*” [Кл., 95]; „*веселий*” [Кл., 250]; „*крижаний*” [Кл., 294]. Народна уява наділила образ *вітру* та його поетичні модифікації *бурун*, *буря* виразними динамічними та звуковими ознаками: „*гудуть вітри на висях гір*” [Кл., 54]; „*вітер рве намети золоті*” [Кл., 60]; „*Будуть густі буруни*” [Кл., 94]; „*Чуєш, іде, / в громі і бурі, / Чуєш гуде*” [Кл., 100]; „*співає вітер*” [Кл., 254]. Синонімічний ряд на означення цієї природної стихії увиразнюється образом *вихору* („*Де ж сила, що вихором згуб / Без бою суворість ясну переможе?*” [Кл., 37]; „*І вихором дужим полинем / Над полем нової весни*” [Кл., 94]; „*Дме нам у скронь / Вихор, вогонь / Божих долонь*” [Кл., 100]; „*розтрощить вихором енергій / цей глоб на тисячі кусків*” [Кл., 327]). Автор надає йому властивостей вольового імператива.

Просторові ознаки національного довілля актуалізуються й через інші образи. Доволі частотним у поезіях Ю.Клена постає образ *степу* („*шумує повінь у степах*” [Кл., 72]; „*Через стени й байраки*” [Кл., 82]; „*Той степ дрімав глибоким скитським сном*”) як часопросторової екзистенції національного буття.

У поетичному доробку Ю.Клена одне з визначних місць належить образу *землі* (та її художньо-образним варіантам: *полю*, *ріллі*, *лану*, *ниві*, *верховині* тощо): „*Лани родючі та рясні*” [Кл., 253], ознаками якої стають життєдайність, родючість, щедрість, тобто жіночий, материнський першопочаток.

Концептуально вагомими стають також традиційні для національного сприйняття реалії: *небо*, *дорога*, *садок*, *ліс*, *гора*, *яр*, *гай*: „*Ночуй в садку у теплім курені*” [Кл., 62]; „*Гудуть і гори, і бори*” [Кл., 142]; „*Перетяла дорогу ріка*” [Кл., 163]. Ознаками національного довілля виступають номінації

рослин: *лілія* [Кл., 43], *овес* [Кл., 45], *червоний мак* [Кл., 51], *волошка* [Кл., 117], *жито* [Кл., 117], *татарське зілля* [Кл., 57], *комиш* [Кл., 118], *полин* [Кл., 118], *троянда* [Кл., 220], *золота стигла пшениця* [Кл., 302], *вишня* [Кл., 41], *яблуна* [Кл., 41], *береза* [Кл., 59], *бук* [Кл., 60], *смерека* [Кл., 170], *тополя* [Кл., 214], *акація* [Кл., 226], *верба* [Кл., 227], *дуб* [Кл., 239]. Як вегетоміфологеми, вони створюють узагальнено-символічний образ України. Проте кожна з них набуває самобутньої інтерпретації, смислової конкретизації і різного емоційно-оцінного забарвлення. Так, з міфологемою *життя* асоціюється образ *тополі* (“*Нас п’ятдесят / було у камері. Жерка задуха / запаморочувала нас, як чад. / Та крізь вікно ми бачили **тополі**, / і тішив серце їх зелений ряд, / бо віяв звідти свіжий подих волі*” [Кл., 214]), який контекстуально диференціює семантичні ознаки ‘*воля*’ – ‘*неволя*’.

Стилістично яскравою, різнобарвною постає колористична гама творів Ю.Клена, у якій домінують мовні одиниці на означення *золотого, синього, блакитного, білого, срібного* кольорів, які передають широкий спектр поетичних смислів. Так, семи неземного, омріяного визначають естетичне наповнення білого (символ неземної чистоти), блакитного та синього кольорів (асоціативне перехрещення з небом), з яким співвідноситься ідея національного відродження, глибокої надії, віри у краще майбуття. Мабуть, тому свої поетичні міркування автор насичує відтінком блакиті: “*Озерами гірськими заголубіли дні мої*” [Кл., 55], “*Мчать хвилини на блакитних рибках*” [Кл., 295]. Уособленням вимріяного поетом світу культури, поезії стають рядки: “*У клаптях хмар шукаю **просинь***” [Кл., 51], “*І затишно у **синій самоті***” [Кл., 60], які своєрідно перегукуються з узагальненим поетичним образом *синьої далечини* М.Рильського.

Національно-забарвленим постає поетичний хронотоп Кленових творів, представлений не тільки традиційними номінативами на означення часу (*літа, вік, епоха, ера, минуле, майбутнє, день, ніч, весна, літо, осінь*), а й історично маркованими мовними одиницями, які слугують своєрідними символами минулого України. Дохристиянська доба асоціюється з образами

царя Гороха [Кл., 173], половців [Кл., 94], варягів [Кл., 94], Аскольдової могили [Кл., 133], язичницьких богів: Сварога [Кл., 94], Перуна [Кл., 94, 244], Дажбога [Кл., 320], Молоха [Кл., 298], Ваала [Кл., 298].

Інтерес до історії пов'язаний передусім із державотворчими процесами. У поезії Ю.Клена імена історичних діячів часів Київської Русі та Галицько-Волинського князівства сприяють поглибленому осмисленню подій минулого. Про цю славнозвісну епоху нагадують імена (**Ярослав** [Кл., 77], **Мономах** [Кл., 103], **Святослав** [Кл., 127], *буй-тур Всеволод* [Кл., 128], **Володимир** [Кл., 133], **Ігор Святославич** [Кл., 171]), усталені словосполучення (*протоптаний варягом слід* [Кл., 317], **Ярославові закони** [Кл., 317], **Мономахів заповіт** [Кл., 317], **Данилова корона** [Кл., 317]), мовні звороти давньоруського характеру (*що князем славу рокотаху* [Кл., 318]).

На перший план у семантичній структурі цих мовних одиниць виступають ознаки 'мудрість', 'громадянськість', 'розум', 'слава', 'безсмертя'. Провідною для антропонімів як знаків національної історії, поряд із текстотворчою та інформаційною, є функція інтелектуального збагачення ідіостилю, оскільки в текстах переважають інформаційно насичені імена з досить широким асоціативним полем.

У конотатах найменш реалій національної історії переважають внутрішньо- та зовнішньополітичні, національно-ментальні, соціально-психологічні характеристики. Особливо цікавим, на наш погляд, є словосполучення *протоптаний варягом слід* (як відгомін популярної на той час норманської теорії походження Київської Русі), з яким співвіднесені образи староскандинавської міфології *норн* [Кл., 39, 294], *Одіна* [Кл., 294], *валькірій* [Кл., 39, 294], *Валгалли* [Кл., 39, 294], що характеризують воєнну звитягу давніх вікінгів. Варязька чинність предків (у поемі „Україна”, у віршах „Вікінги”, „Ми”) розкриває моральний ідеал поета, який проектується на можливу історичну перспективу: *“Та ми татарську чорну кров / Варязьким холодом остудим”* [Кл., 104].

Інколи минуле України постає через образи колишніх ворогів (*Батий* [Кл., 232], *Мамай* [Кл., 232], *опричники царя Івана* [Кл., 318], *Петро I* [Кл., 95]), тому такого високого звучання набуває героїка козацької доби – одного з найславетніших періодів нашої історії, яка асоціюється з образами *Січі* [Кл., 255], *острова Хортиці* [Кл., 160], *гетьманської булави і бунчука* [Кл., 317], *гетьмана* [Кл., 159], а також з іменами *Богдана – Богом даного* [Кл., 95] та *отамана Петра Калнишевського* [Кл., 218]. „Духовний подвиг княжого віку, героїка козацької доби у Юрія Клена, – наголошує Ю.І.Ковалів, – різко контрастують з реальним сучасним світом, що нагадує радше пекельні видида Данте („Терцини”)” [Кл., 18].

Негативного оцінного забарвлення набувають ті мовні одиниці, які пов’язують історичну долю України зі становленням та діяльністю Московської держави: “Знов дише в легендах *Москва*; / А понад *Софійським майданом* / Так само на північ віддано / Простерта в руці булава. / Та ні, це глузливий салют! Вкажи нею вниз, о гетьмане, / Бо рідний акрополь повстане / Не в дебрях чухонських, а тут” [Кл., 89]. Як бачимо, дисгармонія національного буття реалізується через традиційний для ментальної сміхової культури синтез елементів трагічного й комічного (переважно іронії, сарказму, гротеску, фарсу).

Минуле та сучасне вступають у кореляційні відношення: “Вона (*Шехерезада*) підмішує в давнини мед / сучасний вінегрет” [Кл., 156], де слово *мед* (давній хмільний напій) позначене позитивною оцінкою, тоді як *вінегрет* асоціюється з чимось негативним. У поезіях Ю.Клена героїчна тематика поєднується з викривальним пафосом, апологічними виступами (“*Та січові стрільці на оборону / стають, шикуються в стрункі колони, / то ж Коновалець їхній командир / Кипить, клекоче вир. / Житомирською йде ворожий навал./ Але летять назустріч крики „Слава!”*” [Кл., 158]; “*Але спливає Україна кров’ю, / бо підступають орди Муравйова, / і ясний Київ кидають стрільці, / мов стомлені жєнці*” [Кл., 159]), де з огляду на

персоналії (*Коновалець, Муравйов*) створюється відповідне сучасності історичне тло.

Громадсько-політичний трагізм сучасної доби проектується через події історичного минулого: “*дикий дух прадавніх ханів*”; “*мертвий міт про третій Рим*”; “*солдатську пісню*”; “*аракчєєвський режим*”; “*потьомкінські атрапні села*”; “*скутий кригою Сибір*”; “*зрадницькі і темні змови / і самозванців – штукарів, / Отреп’євих і Пугачових, / що повиходили в царі*” [Кл., 317-318]. Однією із стрижневих ідейних домінант творів поета стає могутній архетипний образ *України-страдниці* на перехресті трагічної історії: “*У ті роки великої руїни / Такий рясний, нечуваний врожай / Послав Господь нещасній Україні, / Якого доти ще не бачив край*” [Кл., 116], “*Щоб насадити скрізь цей наш едем*” [Кл., 116].

Тема України художньо реалізовується в образах різної семантичної насаженості – від чуттєво-конкретних до символічно-абстрактних. Художній світ поезій не просто відтворює конкретні фрагменти реального простору (“*Там віє вітер у просторах диких / І пахощі терпкі несе нам з круч / В рівнинах неосязних і великих / Там віщий місяць сходить ліворуч... / Про любі серцю комиші і хащі, / Про те, як пахне на межі полин*” [Кл., 118], “*плекаю в серці я простір Дніпра, і степ, і млосні пахощі акацій*” [Кл., 226]), стає суголосним з субстанційним духом нації. Тому таким трагізмом пройнята картина розлучення з „рідним” краєм (“*І як вигнанець-Данте, я покинув / Вітавши обшир невідомих лон, в ту ніч мою Флоренцію-Вкраїну*” [Кл., 232]), де поет використовує лексичні новотвори *вигнанець-Данте, Флоренцію-Вкраїну*.

Вирізняються символічні образи доби, які торкаються різноманітних реалій: а) ключових імен (“*широка Маркса борода*” [Кл., 142]; “*В Кремлі засів нарком Ульянов*” [Кл., 152]); б) топонімічних назв (“*Лухтонга, Кандалакша, Соловки, / Попів, Муксольма, Анзер і Вороній*” [Кл., 218]); в) ідеологічних гасел та пісенних текстів („*веде нас в бій „Інтернаціонал*” [Кл., 151], “*Гримнуло „Слава!*” й “*Ще не вмерла*” [Кл., 170]); г) характерної

абревіації (“*тавром їй випекла дві літери: ЧК*” [Кл., 153]; “*Ви купите у дами на Євбазі*” [Кл., 121]; “*Ходи сюди, товаришу Нахámкес!*” [Кл., 199]); г) синхронних зрізів лексики суспільно-політичного та соціально-економічного характеру (“*Хто революції ім'ям назвати смів / цю менструацію червоних прапорів?*” [Кл., 152]; “*Женуть селян у колективи, / збирають по повітах продналог*” [Кл., 180]; “*ти заучив слова затерті / „колхоз”, „машина”, „трактор” і „бетон” / і заживо спромігся вмерти*” [Кл., 180]).

Трагічний дух епохи позначається на вираженому освоєнні поетом індустріально-міської тематики, його критичному ставленні до словника нової доби. Елементи новітньої поезики передаються номінативами: “*Несуться авто і трамваї, / повітря напоїв бензин ... / театри, кіна і кав'ярні*” [Кл., 239]; “*Чар електричний розкидав мережі*” [Кл., 310]. До авторського поетичного словника входять також галузеві лексеми, пов'язані з аеродинамікою, технікою та радіотехнікою, що стали частковими конкретизаторами нового часу: “*І ось гуде під шум аеропланів / Лихий пожеар червоних прапорів*” [Кл., 88]; “*Он смерть лиха вгорі чатує, / Співає їй мотор пісні*” [Кл., 291].

Ознаками руйнівної сили епохи поет наділяє популярні на той час образи заліза та бетону: “*Залізним плугом переоре / Всю широчінь руду степів*” [Кл., 52], “*І ось зійшов двадцятий вік, / На закривавлену правицю / Надяг залізну рукавицю*” [Кл., 141], “*Січе міста залізний ремінь*” [Кл., 292]. Більше того, негативно маркованими постають центральні символи епохи – *серп і молот*: “*Та дзенькнув серп і замахнувся молот...*” [Кл., 126]; “*Чи розповів, як то людей в наш вік / Крушив і чавив пролетарський молот? / В скількох кров'ях купаючи той герб, / Жнива справляв на людській ниві серп?*” [Кл., 115], де *нива* виступає знаковим образом життя, а *серп і молот* – знаряддям сталінського режиму.

Важливою ознакою світовідчуття Ю.Клена стало екзистенційне переживання ним болючих проблем трагічної сучасності, що й зумовило

активне функціонування в його творчості громадянських рефлексій та наскрізного трагічного пафосу.

На думку Ю.Клена, світла історична перспектива України була визначена ще за княжої доби: *“А нам Данилова корона, / протоптаний варягом слід, / і Ярославіві закони, / і Мономахів заповіт”* [Кл., 317]. Орієнтація на світову цивілізацію повинна визначити її сьогодення: *“То якось до святинь далеких / доїдемо або дойдем. / Рим, Царгород, Париж та Мекка/, що владно ваблять нас, – не Кремль”* [Кл., 317].

Як бачимо, концептуальною ознакою лінгвопоетики митця виступає онтологічно важлива ідея спадкоємності культур, з якою пов’язана художня інтерпретація національної історії. Літературно-історичні сюжети творів поета співвідносяться з віршами відповідної тематики інших неокласиків, що утворюють завершену ідейно-художню цілісність („Ріг Вернигори”, „Сон Святослава”, „Князь Ігор” М.Зерова, „Володимир Мономах”, „Минула ніч тривожно і безславно” П.Филиповича, „Запорозька могила” М.Рильського).

Таким чином, стильова манера митця відкрита як для збереження традиційних способів художнього моделювання світу, так і для освоєння естетичних новацій. Відправним пунктом авторської поетичної програми стало переймання й творче переосмислення найвищих досягнень західноєвропейської та національної поетики.

## **2.2. Авторські засоби увиразнення категорії персональності**

Поетичній мові властива особлива фонемна організація, яка є одним із основних компонентів підсилення звукової виразності. Існує думка, що *“звук впливають на нас не самотійно, а в складній системі ідей, характерів, інтонацій слів..., які у своїй цілісності й викликають у нас певне художнє враження”* [Тимофеев, 1958, 6]. Тому на особливу увагу заслуговує використання у поетичних текстах фонетичних засобів, вагомість яких відчувається на сенсорно-емотивному рівні.

Одним з важливих композиційних елементів та основних фонетичних засобів підсилення поетичної виразності стають звукоповтори. Розташовуючись на початку, в середині чи в кінці рядка або всієї віршової строфи, вони надають поетичному тексту милозвучності. При цьому особливо вагомою стає ознака кількості та якості повторюваних звуків. Видається закономірним, що повтор декількох звуків більш організовує поетичний текст, ніж повтор одного звука. На думку Ю.Тинянова, найбільш семантично вагомими стають групи початкових звуків слова [Тинянов, 1965].

Система звукоповторів, що надають емоційно-експресивного забарвлення тексту, може бути як закріпленою позиційно (наявність рими), так і навпаки. Проте в обох випадках “вона орієнтується на звукову пам’ять слова, – зазначає Н.Марченко, – тобто його здатність викликати в пам’яті та притягувати до себе в тексті близькі за звучанням слова. Повторення звуків створює перегукування між словами, формуючи цілісні художні образи” [Марченко, 2003, 202]. Саме до такого прийому семантизації близькозвучних слів досить часто вдається Ю.Клен: “*І млявих літ літеплу лінь*” [Кл., 29], “*І теж зоритиме у млі, / Як сходять з вод незнані зорі*” [Кл., 30], “*З морського берега у тьму зорить, / Чи то моїх пісень зоря горить*” [Кл., 36], “*Моїх пісень розбурений бурун*” [Кл., 37], “*Там скальди їм складатимуть пісні*” [Кл., 39], “*Коли країну крає / Стодимний динаміт*” [Кл., 51], “*Якому зграйнику ти гру програв? / Якому звіру ти святиню звірив? / І хто без брані в бран тебе забрав? / Безшкірий звір на тебе ікли шкірив / З пратьми віків, аж ось красу украв, / Бо звабив вирієм – втопив у вирі*” [Кл., 127], “*колишеться сонце колишньої слави, / в якому кохались колись королі*” [Кл., 250], “*струмився б струн моїх осінній спів*” [Кл., 390]. Цей прийом полягає в асоціативних зв’язках між близькозвучними, але різнокореновими словами, які й стають причиною художньо-поетичних трансформацій.

Інколи прийом семантизації близькозвучних слів стає ключовим у створенні тих чи інших поетичних картин, наприклад відьомського шабашу у



Вальпургієву ніч: “*Хурделить вітер у хуртечі, / у хугу мчить чортів хурбан*” [Кл., 350], “*Шамрає й шамотить в утечі / і шамко шастає шаркан*” [Кл., 350], “*Пачоси в паюсі помію / і пацірки в ній помочу*” [Кл., 351], “*Без шат усі шальвіри шарі, / шугне в шаланду шалиган*” [Кл., 352]. З одного боку, створена в такий спосіб художня мова пройнята тонкою іронією, що надає тексту яскравого емоційно-експресивного забарвлення, з другого, – вона відповідає загальному творчому задуму поета, який за основу свого твору взяв сюжетну канву “Вальпургієвої ночі” Й.-В. Гете. Він, на думку Ю.Коваліва, “вподобав і гротеск, і вбивчо сатиричні інтонації”, однак якщо у “Фаусті” боротьба світлих і темних сил відбувається в душі людини, то в “Попелі імперій” двобій перенесено на всю світобудову [Ковалів, 1991, 21].

Як допоміжні евфонічні засоби у художньо-поетичному мовленні функціонують (за літературознавчою термінологією) асонанси (звукоповтори голосних) та алітерації (звукоповтори приголосних). На означення цих понять у лінгвостилістиці пропонуються дещо інші терміни: текстуально акцентована вокалізація та текстуальна консонантивація (за термінологією І.Чередниченка). Ю.Клен активно звертається як до першої групи звукоповторів (“*здорожених морем гостей*” [Кл., 39], “*і мозок мій містить, як тісто*” [Кл., 184], “*і дні далекі білокрилі*” [Кл., 184], “*В молочнім тумані, в білявій імлі*” [Кл., 250], “*Жидів покірних, як ті віці*” [Кл., 267]), так і другої (“*У рокоті тремкому труб і струн / Тобі на берег кидає коралі*” [Кл., 37], “*Та ледве промінь ранковий гладінь / Морську торкнув – таку безхмару – / Розвіялися враз примари*” [Кл., 39], “*пливе як лебідь білосніжний*” [Кл., 60]).

Посиленню художньої експресивності мови сприяють випадки текстуальної консонантивації декількох звуків, напр.: “*Колисали твою весну / Хвилі спілого вівса. / Тільки глянь – і все воскресне, / Бо на всьому ще роса*” [Кл., 42], “*Ловити дальній дим дозвілля*” [Кл., 57], “*Плескуче полум'я плащів*” [Кл., 72], “*Корова в Індії, а тут свиня, – / є скрізь своя свята скотина*” [Кл., 149].

Цікавими, на наш погляд, є приклади смислотворчого використання цих засобів, напр.: “*Труби, сурми, зброї жар*” [Кл., 42] (пор.: “*Режет, скрежет, ржанье, стон*” з Пушкінської “Полтави”, де звукоповтори *р, с, ж* створюють звукообраз битви).

Привертають і звуконаслідування поета: “*Гар-гар*” [Кл., 260], “*Гав-гав*” [Кл., 260], “*бах!*” [Кл., 269]. Деякі з них не тільки створюють слухові враження зображуваного, а й створюють відповідне емоційне тло, напр. військового: “*Чути дзенькіт, чути стукіт. / То Ягейли і Собєскі. / Відбиває закаблуком такт їм Ванда Василевська. / Вгору шаблі! Під шаблями / – блями навхрест, тук-тук, тук-тук, / по паркеті підківками / з нею в парі Корнійчук-чук*” [Кл., 308].

Традиційним прийомом звукової організації тексту стала фонетична анафора (повтор початкових звуків слова): “*Слова сичали сотнями гадюк*” [Кл., 36], “*сльота і сніг січуть людей*” [Кл., 167], “*Зірки, зірки нам згашено зовсім*” [Кл., 214], “*Гримав із гучномовців голос*” [Кл., 243], “*мов фантом, / фосфоризує феєрично*” [Кл., 298], що стає відображенням багатогранного інструментування поета. Значні виражальні можливості створює фонетична епіфора (повтор кінцевих звуків слова), напр.: “*В якому будуть теж сонця і зорі, / І тихі води чисті і прозорі*” [Кл., 54], “*Мені між строф дзвінких Георга / Бринять слова квітчастих оргій: / Мовляли їх разів до ста / Найтихішим шепотом уста*” [Кл., 73], “*розпатлані, сивоволосі чадри, / або вампірів, п’ятилітки три / муштрованих і вишколених, кадри*” [Кл., 215].

Тим самим, у творчому доробку Ю.Клена фонетичні явища його поезій стають невід’ємним складником у створенні поетичних образів, виконують естетичну, емоційно-експресивну, смислотворчу та інші функції.

У ліричному дискурсі (як прагматизованому поетичному тексті) реалізується структуротворчий аспект займенникових форм. Так, особовий займенник *я* як ознака збігу суб’єкта мовлення з ліричним героєм дає змогу поетові чітко задекларувати свою авторську позицію: „*Я знаю, сорок шостий раз воскресне / Сп’яніла вись, і степ, і далина*” [Кл., 67], „*Я є лише один із*

*багатьох, / доношую життя своє убоге*” [Кл., 219], „**Я** кличу: Господи, пошли нам повінь, / щоб залила Сахару душ” [Кл., 349], „**Я** бачу Месника, який карає” [Кл., 353], актуалізацію якої зумовлює синтагматичне оточення слова. У результаті зазначена мовна одиниця, не маючи граматичної категорії роду, синтаксично (при узгодженні чи координації) набуває відповідних родових ознак щодо позначуваного референта (напр.: „**Я** є лише один” [Кл., 219]).

Концентрація особового займенника **я** підтримується також присвійним **мій**: „*Пройде сто літ, і мій праправнук / Так само вийде в поле, в ніч, / Як я в часи днедавні, / І стане віч-на-віч*” [Кл., 53], де займенникова пара **я** / **мій** у відповідному контексті утворює своєрідну часо-просторову модель. Через використання форм з присвійним займенником **мій** (*моя, моє*) Ю.Клену вдається створити різноманітні смислові відтінки: „*моя* доля тихо спала” [Кл., 44], „*мої* розвіяні літа” [Кл., 55], „заголубіють дні *мої*” [Кл., 60], „*моя* осіння туга, лагідна і ніжна” [Кл., 60], „*мої* думки, немов золотисті риби” [Кл., 61], „щасливий **я** в *моїм* садку” [Кл., 68], „*лє* в кров *мою* гарячим шалом” [Кл., 76], „шумлять ліси *мого* дитинства” [Кл., 184], „однаково *моєму* серцю, / що десь там робить голова” [Кл., 184], які так чи інакше спроектовані на розкриття індивідуальної картини світу митця.

Інколи функція названих займенникових форм може виражатися через структуру означено-особових речень („*Як вийду на високий ганок, / То чую: ліс шумить, шумить...*” [Кл., 56], „*Ходжу* завулками тісними, / *Що, певне, юний Гете* ними / *Колись закоханий блукав*” [Кл., 71]), що не заважає чіткій ідентифікації суб’єкта мовлення ліричного героя.

Досить продуктивною у поетичних текстах Ю.Клена є займенникова модель з домінантою **ти** (*ви*) та присвійниковими формами **твій** (*ваш*). На думку С.Єрмоленко, категорія персональності та її складники можуть уживатися подвійним чином: 1) з одного боку, наявні у тексті категорії першої та другої особи, виражені тим чи іншим чином, можуть бути більш-менш відповідними своїм позахудожнім „прототипам”, так що позначувані

ними ліричні персонажі є власне суб'єктом комунікації та його реципієнтом (реципієнтами), а ситуація, що їх об'єднує (у межах якої вони виступають), є ситуацією комунікативною; 2) з другого боку, ці самі категорії можуть бути застосовані таким чином, що їх поява у поетичному тексті не супроводжується наявністю у внутрішньому (художньому) світі цього тексту ситуації спілкування з властивою їй структурою [Єрмоленко, 2003, 184]. У формуванні художньо-поетичного світу Кленових творів категорія другої особи найчастіше асоціюється з ключовими образами світової історії та культури: *конкістадора* (*конкістадорів*) („*Роками мрію **ти** плекав*” [Кл., 27], „***Тобі** ввижались*” [Кл., 27], „***Вам** пінили південні шквали*” [Кл., 29], *Японії* („***Твоїх** вишень весняна заметіль*” [Кл., 30], „***Тебе**, мов бранку, обступили гори*” [Кл., 31]), *Антонія та Клеопатри* („*Коли безумства дикий крик долине / з **твоїх** потрощених галер*” [Кл., 31], „***Ти** в передсмертний час її не зрадив, / І в честь її ламалися списи*” [Кл., 32]), *Лота* („***Тебе** ж нехай веде у далеч шлях*” [Кл., 34], „*Ні, зерна із садка душі **твоєї** / **Ти** пронеси крізь бурю і вогонь / У тихому теплі **твоїх** долонь*” [Кл., 34]), *Жофруа Рюделя* („*І ось **тебе** – безсмертного тепер – / Помчали в море радісні вітрила*” [Кл., 36]), *Предтечі* („*Яку тропу в далекі далі / **Тобі** вказав невхильний перст?*” [Кл., 40], „***Ти** трубиш іншому дорогу*” [Кл., 40], „*Він **твій** жорстокий заповіт*” [Кл., 41], „***Твій** плуг тропу нам тільки оре*” [Кл., 41]), *Жанни Д'арк* („***Ти**, яка пасла отари*” [Кл., 42], „***Ти** схотіла, Діво Пресвята*” [Кл., 43], „***Ти** світиш нам, як чудо неповторне*” [Кл., 44]), *Беатріче* („***Тебе** співець, піднісиш понад зорі*” [Кл., 70], „***Ти** вся ще провесна, о Беатріче, / В **тобі** все світло ранкове зорі*” [Кл., 70], „***Твоє** ім'я, благословенне тричі*” [Кл., 70], „*Поглянь, тепер **твої** всі ночі й дні / Круг **тебе** дивним сяйвом заясніли*” [Кл., 70], „***Тобі** влітав у шату темний Данте*” [Кл., 70]) та ін. Через цю колосальну систему універсальних духовних кодів митець намагається досягнути довілля. Слід зазначити, що займенникові форми *ти* / *ви* утворюють своєрідну опозиційну пару, де *ти*, як правило, стає позитивно конотованим, тоді як *ви* набуває негативного забарвлення.

У подібних випадках уживання другої особи „набуває художньо-модельної функції, – зазначає С.Єрмоленко. – Виступаючи у контексті ліричної поезії, використовується тут у „неканонічний” спосіб, у рамках такої ситуації, що не знаходить собі відповідника у звичному позахудожньому мовленні” [Там само, 184]. Дослідниця поетичного синтаксису І.Ковтунова називає таке явище комунікативною метафорою, яка полягає у перенесенні мовленнєвих форм, властивих комунікативній ситуації усного спілкування (на відміну від перенесення за подібністю чи за суміжністю), в іншу комунікативну ситуацію, де йдеться про людей чи предмети, віддалені в часі чи просторі: застосування згаданих мовленнєвих форм створює ілюзію безпосередньої близькості цих предметів чи осіб [Ковтунова, 1986, 89-104]. У такому разі відбувається явище реверсії, коли займенникові форми залежно від контексту, що пов’язує їх з відповідними об’єктами художньо-поетичного світу, набувають семантичних рис, „при цьому власне прономінально-персональна семантика другої особи стає внутрішньою формою цього нового змісту” [Єрмоленко 2003, 186].

Меншою мірою у творчому доробку неокласика представлено конструкції із займенниковими формами **він** (*вона, вони*): „*Невже воно – лиш марево і міт*” [Кл., 32], „*Він став, щита притисши до грудей*” [Кл., 33], „*Не ніжність і любов, не гаю чари / Він співав, а труб ревучий звук*” [Кл., 35], „*Він розкидав заграв тривожне світло*” [Кл., 37], „*Їм снились вежі гостроверхі / Тих міст, що завтра, може, їм падуть*” [Кл., 37], „*На берег ступили вони невідомий*” [Кл., 38], „*Назустріч їм темінь гаїв*” [Кл., 38], „*Але король, що їх сюди привів*” [Кл., 39], „*Він у підвалину держави*” [Кл., 52], „*Він кине порив, тиск і силу / У завойований простір*” [Кл., 52], „*Вона, свята, облудна і безкрила*” [Кл., 94], „*Відчув він, як гули роки і бурі*” [Кл., 105]. Якщо вживання займенникових форм другої особи сприяє близькому розміщенню предмета зображення у інтенціональній (тобто конструйованій художньомовними засобами) перспективі чуттєвого сприйняття, зазначає

С.Єрмоленко, то використання третьої особи ніби перцептивно віддаляє предмет зображення [Єрмоленко 2003, 167].

Досить цікавою є метаморфоза властивого поетичній лексиці субстантивного займенника **вона**, що отримала лексикографічне закріплення в академічному Словнику української мови: „(у значенні іменника) означає особу жіночої статі як предмет чийогось кохання” [СУЛМ, 1970, Т.1., 737], у якому, однак, відсутня вказівка на суто літературно-поетичний характер цього лексико-семантичного варіанта. У Ю.Клена вживання цієї форми асоціюється з ідеалами жіночості та краси – образами *Мелісанди, Клеопатри, Беатріче* (“**Вона** по сходах з мармуру зійшла” [Кл., 32], „До вуст твоїх **вона** вуста схилила, / Коли з тобою разом день умер” [Кл., 36]).

У контексті Кленових поезій особливого смислового навантаження зазнає форма першої особи множини **ми** (*нам, нас, нами* тощо), яка вживається для означення групи осіб (колективу), об’єднаних загальними поглядами, заняттями, інтересами, що темпорально єднають минуле, сучасне та майбутнє („**А ми, ми** творимо тепер / з хвилин і дій життя поему. / **Ми** п’яні барвами химер, / Що з них Майбутнє **ми** снуємо” [Кл., 104], „**Ми** йдем... **ми** ростемо... **ми** будем...” [Кл., 104]). Функціонально зазначені форми найчастіше набувають суспільних та соціально-політичних конотацій.

Таким чином, аналізований матеріал дає підстави вважати, що на відміну від інших повнозначних частин мови, які у поезії внаслідок послаблення їхніх зв’язків зі своїми денотатами та розширення їхнього семантичного спектру набувають прономінальних рис, займенники посилюють свою функціональну значущість, беруть участь у перерозподілі відношень між адресантом і адресатом, залежно від контексту, що пов’язує їх з тими чи іншими об’єктами художньо-поетичного світу, виконують смислотвірну роль.

Одним з компонентів загальної художньої виразності та предметом естетичної обробки у Ю.Клена стає особлива впорядкованість синтаксичної структури поетичного мовлення, яка зводиться до різного роду симетрії,

урівноваження окремих синтаксичних складників, їх ритмічного розташування. На думку О.Москальської, речення можна розглядати як номінацію особливого типу, денотатом якої не є предмет, а ціла ситуація, факт [Москальская, 1974, 9].

Виходячи з цього, у змістовій структурі можна виділити три ланки: 1) денотативне значення (власне ситуативне); 2) інформативне чи пропозитивне, що становить його семантичну структуру; 3) інтерпретаційне значення події чи ситуації, своєрідну “інтелектуальну модель події” [Гуйванюк, 2002, 127]. Можливості структурування тієї самої інформації різні. Тому те саме денотативне (референтне) значення може мати декілька номінативних інтерпретацій (“інтелектуальних моделей”). У цьому відношенні синтаксична система окремого художника слова стає унікальним предметом дослідження, в ній проявляється його творча індивідуальність, співвіднесеність із його естетичним ідеалом.

Синтаксичні конструкції поезій Ю.Клена вражають інтонаційною багатоплановістю та структурним розмаїттям. Крім розповідних речень (“Обрій розжеврений міддю палає” [Кл., 80], “Кайлом довбають люди той ґрунт, / що не росте на нім трава” [Кл., 223]), поет широко використовує питальні (“Яку трону в далекі далі / Тобі вказав невхильний перст?” [Кл., 40], “Чи ж прискаче в зелені луги / Рятівниця, незаймана діва?” [Кл., 46], “Хто знав, хто вів смертям і стратам лік? / Де фільм, який нам показав би голод, / Отой проклятий 33-й рік?” [Кл., 115]), окличні конструкції (“О, казнь незримої руки! О четвертована Вкраїно!” [Кл., 97], “Міста, ясні троянди жаролиці, / симфонії потужних барв, / що їх створив із мармуру і криці / в красу залюблений різьбяр!” [Кл., 310]), які вносять у твори не тільки емоційно-експресивні відтінки, а й виражають ставлення автора до зображуваного.

Інколи зазначені синтаксичні конструкції постають єдиним смисловим та експресивно-стилістичним цілим, де розповідне речення констатує певний факт (“Приніс ти щедрі жертви на Палладі, / А не смертельній, радісний

красі” [Кл., 32]), питальне – вимагає підтвердження чи заперечення його (“*Що Акціум тобі, і що наруга, / І флот потрощений?*” [Кл., 32]), окличне – чітко визначає певну поведінкову модель (“*Хай чорний вир / Ковтає славу, царства і поругу!..*” [Кл., 32], “*Щасливий я в моїм садку, і скільки / Ясних годин зо мною гають там / Чіткий Ередія і мудрий Рільке!*” [Кл., 68]).

Звертається Ю.Клен і до речень спонукальної модальності (“*Працію. Клади на камінь камінь*” [Кл., 53], “*Дивись, зазеленіли зруби. / Чувай, сурмлять вже другі труби, / тобі в туманах і ночах / просурмлюючи світлий шлях*” [Кл., 307]). Значення бажальної спонукальності можуть виражатися наказовими формами дієслів з частками *хай, нехай* (“*Нехай твій дзвін заглушать літаки. / Нехай тебе знесуть, і хай на місці, / Що освятили літа і віки, / Поставлять пам’ятник добі нечистій*” [Кл., 77], “*Хай буду я, як ти: вогонь і гнів*” [Кл., 390]). У цьому разі спонукальні речення, як і окличні конструкції, супроводяться інтонацією кінця висловлювання.

У структурному відношенні поетичний доробок Ю.Клена характеризується різноманітністю синтаксичних конструкцій, тенденцією до ускладнення їх. Поет майже не використовує простих непоширених двоскладних речень, напр.: “*Метнувсь Іван...*” [Кл., 136]. Розбудова їхньої структури здійснюється за рахунок однорідних (“*Пролетіли літа і століття*” [Кл., 45]) чи другорядних членів речення (“*Стоять ліси в смарагдовій задумі*” [Кл., 54], “*Ще вчора осінь хвилювала*” [Кл., 58]), “*Ми добре знали смертницький звичай*” [Кл., 112], “*Синіє небо, наче став*” [Кл., 71]), звертань (“*Читачу мій! На учту ти чекав*” [Кл., 189], “*О, вам, боги старих часів, / давній Молоху, Ваале, / Я шлю привіт від наших днів*” [Кл., 298], “*Чи чуєш ти мене, о Адонаю?!*” [Кл., 286]) чи вставлених конструкцій (“*Кінь стомлений голову сиву / На плече їй поклав (бо пізнав!)*” [Кл., 85]). Вони, виступаючи художнім прийомом, стають ефективним стилістичним засобом посилення експресивності мовлення.

На особливу увагу заслуговують ті прості двоскладні речення, у яких поєднуються декілька синтаксичних структур, напр.: порівняльний зворот та



відокремлене означення (“*І як дракон, звитяжений, поліг*” [Кл., 80]). Інколи трапляються ускладнені конструкції з двох-трьох або й чотирьох відокремлених членів речення, скажімо, прикладок, які поширюються одна другою та дієприслівникових зворотів: “*Великий цадик і товмач талмуду, / сивобородий хасид і мудрець, / шанований поміж жидівським людом / святої тори вславлений знавець, / свічки високі в шабаш запаливши, / свій стан у посмуговані, чудні / тканини молитовнії повивши, / закляття виголошує страшні*” [Кл., 285].

Тенденція до ускладнення характерна для деяких звертань. Маючи яскраве емоційне забарвлення (як засіб кваліфікації об’єкта звертання), вони частіше виступають прикладками при особових займенниках, пор.: “*Це вам, відважним хижакам, / Скорились мудрі перуанці. / Ще й досі буря трубить нам / Про вас, дзвінкої слави бранці*” [Кл., 29].

До найтипівіших синтаксичних явищ поетичного доробку Ю.Клена належать конструкції, що, за усталеною традицією, називаються прямою мовою (“*І мовив Данте: “Проти пекла й світу / таких людей вести б на про, на рать. / Безсмертний дух у них не вмер, а світить, як серед небезпечних хвиль маяк*” [Кл., 225-226]). З синтаксичного погляду, слова автора можуть бути оформлені як прості і як складні речення, що стоять у пропозиції, інтерпозиції або постпозиції щодо тих конструкцій, якими передається чуже мовлення. Зі стилістичної точки зору, такі синтаксичні конструкції є надзвичайно плідним матеріалом, який відбиває особливості слововживання, синтаксис усної мови чи її інтонаційні особливості (“*Відмовив я: “Якої ви холери / від мене хочете, ніяк не втну. / Мій приятель шановний Аліг’єрі / завів мене у темний коридор, / і я, мабуть, не в ті потрапив двері*” [Кл., 200]).

Не менш продуктивними синтаксичними конструкціями стають ті, у яких функцію прямої мови виконують запозичені мовні одиниці (слова, словосполучення, речення), пор.: *Мені услід кричав він: “Vale!”\** – / і довго шапкою махав (латин. “Прощавай!”). Урізноманітнюють синтаксичну

систему творів також аналогічні конструкції з непрямою (та невластиво-прямою) мовою (*Знов криком “panem et circenses!”* (лат. “хліба та видовищ!”) / *стрясає скрізь повітря чернь* [Кл., 291]. Вони не тільки розширюють виражальні можливості поетичного тексту, а й значно збагачують його інтелектуальний зміст.

З цією самою метою поет залучає численні цитації, особливість яких полягає в абсолютній точності передачі змісту, адекватності лексичного складу, тотожності граматичної будови. У його творах бачимо цитати з творів українських діячів культури та мистецтва, в тому числі з поетичного доробку неокласиків (*“На кожному дні своя печать лежала...”* (цитата з М.Зерова) [Кл., 219], *“Парнаських зір незахідне сузір’я”* (цитата з М.Зерова) [Кл., 220], *“Я славив землю, вітер і радісний простір”* (цитата з П.Филиповича) [Кл., 221]). Вони органічно вплітаються в канву Кленових поезій, інколи набуваючи характеру алюзій, напр.: *“Він сумно марить теплим Олексієм”* [Кл., 219] (де йдеться про останній (до арешту) з написаних М.Зеровим сонетів *“Тут теплий Олексій іще іскриться зрана...”*) або ж монолог *“Знайомі речі і обличчя вже стали зайві і чужі”* [Кл., 279] побудований на цитатах з віршів О.Теліги.

Інтелектуалізаторській меті сприяють і цитації іншомовних поетів, напр.: *“і сказав колись Єсенін, / наш олонський поет: / “Если крикнет рать святая: / Жить иди со мной в рай! Я скажу: не надо рай, / дайте родину мою”* [Кл., 314]. Саме за умов такого поєднання контекстів поету вдається не тільки збагатити свій ідіостиль, а й показати творчий потенціал української мови, відкритість її граматичної структури різним новаціям. Можливо, ці рядки стали відгомонам давньої суперечки Ю.Клена та М.Зерова щодо поетичної манери С.Єсеніна. Як стверджував М.Зеров, *“з Єсеніна не є путній поет, бо як можна в одному рядку давати такий одноманітний ямбічний ритм, як “Тихо с клёнов льётся листьев медь”!* Або ж чи можна сказати *“Увядання золотом охваченный”*, коли само напрошується *“охвачен”?* [Кл., 2003, 11].

Ю.Клен намагався довести оригінальність і яскравість цих образів власним поетичним прикладом.

Значний інтелектуалізаторський потенціал зберігають також латиномовні цитації, напр.: *Слова над пеклом Дантовим згадай: / “Per me si va nella citta dolente!”* (іт. “Крізь мене йдуть у селище печалі”) [Кл., 78]. Сам поет зазначав: “В цій поезії вжито строфу, що нею писав Данте свою “Divina Commedia”, щоб підкреслити паралелізм: Дантове пекло – сталінізована Україна” [Кл., 448]. Деякі з них виконують функцію епіграфів, які передають авторський творчий задум, ідею твору чи його частини, пор.: “*Odi et Amo*” *Catullus* (лат. “Ненавиджу і люблю” – слова з вірша Катулла) [Кл., 68].

Таким чином, через синтаксичний потенціал двоскладних простих речень Ю.Клену вдається значно розширити зображувально-виражальні можливості як окремого твору, так і поетичної мовотворчості взагалі.

Не обходить увагою поет і структур простих односкладних речень. Одними з продуктивних стають номінативні речення, які позначаються лаконізмом, особливим емоційним забарвленням, виразною інтонацією, пор.: “*Сп’янілий місяць, сніг і парк самотній*” [Кл., 74], “*Холодний вітер. Сніг.*” [Кл., 75], “*Таймирський край...*” [Кл., 223]. Вони змальовують оточення, картину, на тлі якої розгортається дія. Саме тому номінативні речення – важлива риса предметно-зорової образності, пор.: “*Золоті поля Шампані; / Рідні камені й кущі, / Ще з дитинства добре знані; / Крик чабанський уночі. / Дим вечірнього багаття, / Із дула солодкий мед / І широкого латаття / Розпанаханий намет*” [Кл., 41]. Досить часто через зазначені конструкції поет змальовує фізичний чи психічний стан людини: “*Ті матері, жінки і наречені...*” [Кл., 112], “*Задушна ніч у мрячному підвалі*” [Кл., 119], “*Мої дитячі спогади далекі*” [Кл., 133]. Номінативні речення створюють не тільки зорові, а й звукові образи: “*Гітари бренькіт, бренькіт цитри*” [Кл., 28], “*Зненацька затлумлений крик, / Кітари, і флейти, й тихесенькі дзвони*” [Кл., 38]. Динамізм звукової образності явно переважає над зоровою.

Підкресленим динамізмом викладу характеризуються означено-особові речення, у яких відсутність підмета компенсується точністю та влучністю суджень, пор.: “*І тут на камені високім, / Стрічаю вітер верховин*” [Кл., 76], “*Дивлюсь у вікна*” [Кл., 90]. Наявність або відсутність підметів-займенників у цих конструкціях зумовлюється не тільки суто стилістичними причинами, а й структурними якостями самої поетичної мови, ознаками якої стають ритмічність фрази, паралелізм розташування окремих мовних елементів відповідно до композиції поетичного твору. Використовуються також означено-особові односкладні речення з головним членом, що передається синтетичними дієслівними формами наказового способу (“– *Тікай, покинь скарби свої в містах*” [Кл., 34], “*Поспіть!*” [Кл., 191]), які посилюють динаміку подій.

Звернення Ю.Клена до неозначено-особових речень викликане потребою у вираженні дії, що виконується невизначеним суб’єктом, пор.: “*Копають козакам могилу*” [Кл., 170]), “*Женуть селян у колективи, / збирають по повітах продналог*” [Кл., 180]. Неозначеність виконувача дії продиктована самим характером думки, яку висловлює поет (у даному разі йдеться про цілу (сталінську) систему тоталітаризму). До аналогічних конструкцій він звертається й при змалюванні іншої тоталітарної системи – німецького фашизму, напр.: “*закопують на дві години / по шию тих, що в чомусь винні*”, – / гукнув Еней. Почувся рев. / *То брали* десь когось на муки: / *назад викручуючи руки, / людей в’язали до дерев*” [Кл., 275]. Як бачимо, для неозначено-особових конструкцій характерна всеосяжна синтаксична позиційність у складі поетичного контексту. Вони виступають не тільки самостійними односкладними структурами, а й компонентами будь-якого складного речення, напр.: “*До клунь замкнувши баб із дітьми, / солому, складену кругом, / щоб засвітити їм у пільмі, / підпалювали сірничком*” [Кл., 264]. Слід наголосити, що Ю.Клен вдало використовує структурно-функціональну варіантність цих речень, багатство їх інтонаційного оформлення, пор.: “*Ідуть у вольні партизани, / живуть, як прадіди колись, /*

*воліють* бути як цигани, / *аби не шинкою спектись*” [Кл., 265], “*Чи ж не складали* падло до барил / *І не витоплювали* з мертвих сало?” [Кл., 116].

Ще більше смислове навантаження несуть безособові речення – один із поширених типів односкладних синтаксичних структур. Вони означають різні вияви фізичного та психічного стану людини, її відчуття, сприймання, настрої, переживання, напр.: “*Три тижні їх маринувалось, / тоді з вагонів вигрібалось / гній, кал, блювоту і мерців*” [Кл., 226-227]. Як правило, ці конструкції включаються у структуру складних речень: “*Тоді по селах йлось людське м'ясо, / і хліб пекли з розтертої кори*” [Кл., 116], “*Гримнуло “Слава!” й “Ще не вмерла”, / і скоростріли козакам / завісу хилитку роздерли / помежи смертю і життям*” [Кл., 170], “*Їх оберталося на трупи, / і плив з-під них кривавий Ніл*” [Кл., 264].

Інші безособові речення цієї самої групи позначають різні процеси сприймання чого-небудь, часто функціонуючи як головна частина складнопідрядного речення, напр.: “*Здавалося, пролинули віки, / де смерть стинала дні, немов колосся, – / отак його змінили ті роки, / що сивиною срібною волосся – йому позначили*” [Кл., 220], де роль головного члена речення здебільшого виконують дієслова сприймання.

Не менш активно використовує Ю.Клен безособові речення з усуненим носієм дії чи ознаки (пор.: “*В той рік познищувано всі собаки / і повиловлювано всіх котів*” [Кл., 117], “*Але думки нам забрано в полон...*” [Кл., 123]), адже в них “ідеться про безсуб’єктивне джерело дії, або про неконкретизовані явища соціального порядку” [СУЛМ, 1972, 251].

Тенденція до ускладнення характеризує й ті безособові односкладні конструкції, що означають стихійні, атмосферно-метеорологічні явища природи і суто природні, фізичні процеси: “*Запахло вже навогченим корінням, / Грибами й листями прив’ялими / У лісі, де не раз бували ми, / Віддавши день дозвіллю і марінням*” [Кл., 66], “*Завечоріло вже, коня / виводжу з стайні та сідлаю*” [Кл., 139].

Багатими на різноманітні модальні значення постають інфінитивні речення. Виражаючи найрізноманітніші емоційні відтінки (напр.: *“Піти, ніти без цілі і мети... / Вбирати в себе вітер і простори, / і ліс, і лан, і небо неозоре. / Душі лише співають: “Цвіти, цвіти!”* [Кл., 54], *“Яким же іменем тебе назвати?”* [Кл., 187]), вони втілюються в одному з типів інтонації – розповідній, частіше спонукальній, або запитальній.

Таким чином, у поетичному синтаксисі Ю.Клена активно використовуються односкладні речення різних типів, кожен з яких представлений значною кількістю різновидів. У них проявляється уміння митця через формально-граматичні особливості показати характер творчого задуму.

У структурі складних речень поетом закладено не менші можливості для реалізації смислових відношень через різноманітні синтаксичні зв'язки. Яскраві приклади складносурядних (*“Минуть роки, і син мій дужий / Тут вийде з заступом в руці, / І м'язів міць напружить, / І сплинуть дні – не ці”* [Кл., 52]), складнопідрядних (*“А за морем ще є недосліджений край, / Де під сонцем ряхтить, дозріваючи, лотос, / Що дає забуття, нам дорожче від злата”* [Кл., 50]), безсполучникових речень (*“Поглянув він – неначе вдарив грім”* [Кл., 33]) не вичерпують творчого потенціалу Ю.Клена. Широко представлені конструкції з різними видами зв'язків: *“Ніколи, як Катулл, у ніжний спів / Я не злучу ненависті з любов'ю / І не знайду оте чарівне слово, / Що перетворює у пристрасть гнів”* [Кл., 68].

Структуру речень поет увиразнює найрізноманітнішими мовними явищами:

1) пісенними текстами (*“Мандрівний вітер виє, як шакал, / в пустелі голій і безплідній: / “Повстаньте гнані і голодні”* [Кл., 151]);

2) тоталітарними пропагандистськими кліше і гаслами (*“О дні дзвінки звитяг і слави!”* [Кл., 256]; *“...шпурляється гасло, / що світом потрясло: / “Мир без анексій, / без контрибуцій!”* [Кл., 151]); інколи гасла вводяться в текст мовою оригіналу (*“Мир хижинам, война дворцам!”* – / по всій країні

котиться це гасло. / Війна палацам, мир хатам!” [Кл., 171]; “В пригоді вже тобі не стане гасло / твоє: **“Tu felis Austria, tu nube!”** (лат. “А ти, щаслива Австріє, одружуйся!”) / *Все що століттями буяло, – згасло*” [Кл., 155]; “В цілім краї знов лунає / **“Ieszsze Polska nie zginela”** (пол. “Ще не вмерла Польща”), / *і музика серце крає, / то тужлива, то весела*” [Кл., 308].

3) архаїчними синтаксичними формами: **“Аще кому хотяше піснь творити, / Тогда пуцацетъ десять соколов”** [Кл., 119];

4) оригінальною авторською поезією: *“А Пушкін з бронзи в вир туманів / зорить, в руці затисши капелюх: / **“Мчатся тучи, вьются тучи”**, / щезли доли, щезли кручі, / б’є в обличчя сніг колючий”* [Кл., 152];

5) трансформованими назвами літературно-художніх творів: **“Воли ж ревуть, бо ще порожні ясла”** [Кл., 171] – пор. “Хіба ревуть воли, як ясла повні” – роман Панаса Мирного;

6) варваризмами кодифікованого характеру: слів та словосполучень (*“Коли до пекла дух Ваш прагне, / **itinera** (лат. “шляхи”) нам треба magna / i magna flumina* (лат. “Великі ріки”) *пройти”* [Кл., 257]; *“Сонце, всміхаючись п’яно, / Наче на клавішах фортеп’яно, / на білизні його ребер / **Vigra vas marche funebre** (фр. “Похоронний марш”)”* [Кл., 81]); фразеологічних одиниць (*“Хай там, до стін прибивши свій портрет, / лишаться Маркс і Сталін **tête a tête** (фр. “віч-на-віч”)”* [Кл., 125]); речень (*“Побачиш, як те військо браве, / мазурці вірне і жінкам, / **Uciekać będzie do Warszawy**”* (пол. “Тікати буде до Варшави”) / *і кине здобич голякам”* [Кл., 163]);

7) варваризмами некодифікованого характеру: *Одна з них басом по-німецьки / так лаялася по-мистецьки, / що й соромно переказать; / кричала „**Schweinehund**” і **“Scheisser”** (тут і в наступній строфі – німецька, угорська та румунська лайка) / По-нашому, як не старайся, / не віддаси усіх заклять. / А друга, мов хотіла зжертви, / щось по-мадярському ревла, / кричала: „**Diszno kutya! Sertes!**” / І по-румунські третя, зла, / на нас торохкотіла: „**Drăcu!**”* [Кл., 259].

8) грою слів (“*Poetae maximo*” (я згоден з тим!) / *Раз Зеров написав йому в присвяті. / Чи ж означало Maximus* (лат. “найбільший”) – “*Максим*”? / *Чи, може, мало слово те віддати / Ту найприкметнішу з усіх прикмет, / Якою відзначався наш поет?*” [Кл., 118-119]). Зазначені мовні явища не тільки створюють відповідне суспільно-політичне та культурно-історичне тло Кленових творів, а й розкривають широкі виразові та інтелектуалізаторські можливості українського поетичного синтаксису, підкреслюють відкритість до інновацій.

З цією метою поет використовує й деякі синтаксичні фігури:

а) анафору: “*Хто оре лан, висушує болото, / Хто ронить на ріллю краплистий піт, / Хто зводить мури царств і творить міт...*” [Кл., 49]; “*За п’ятирічний план, / Згадавши дні татарські, / За владу всіх рабів, / За “щастя пролетарське” / твій темний люд згорів*” [Кл., 97]; “*Він – стоголовий звір, ні в чім не винний. / Він скрізь понаставляв своїх ікон. / Він правду нам дає, для всіх єдину*” [Кл., 114]), що створює синтаксичний паралелізм й увиразнює будову речень;

б) епіфору: “*Всіяне незчисленними краплинками свого бажання, / Я неспроможний палкістю свого бажання*” [Кл., 420], що підсилює значення повторюваного слова;

в) повтор: (“*Не знаю, не знаю, не знаю*”, “*Я бачу, я бачу, я бачу*”, “*Навіки, навіки, навіки*”, “*Ми танем, ми танем, ми танем*”, “*Ми згинем, ми згинем*” [Кл., 93-94]), що є ефективним засобом емоційно-логічного наростання ознаки і підвищення виразності;

г) градацію: “*І тільки серце числить рівним стуком / Години, тижні і роки*” [Кл., 60]; “*І туга, що співала в снах, / Що зріла і росла роками, / Що племінилася в очах, / Уже доходячи нестями, / Враз вибухла, як грім*” [Кл., 28-29];

г) антитезу: “*Білий лицар на чорнім коні*” [Кл., 42], “*І прагнений кінець лиш є початком*” [Кл., 50], “*Не спокій лагідний, – безладний рух*” [Кл., 79], “*І*



*хтось віддасть, і хтось візьме / життя*” [Кл., 146], *“Хліб дорогий, життя проте дешевше”* [Кл., 425].

Таким чином, розглядаючи синтаксичні засоби поетичної мовотворчості як частину авторського “я”, зазначимо, що за їх допомогою Ю.Клен витворює таку дійсність, яка максимально увиразнює його естетичний ідеал. Творчий підхід митця до поетичного синтаксису розкриває глибинні резерви української мови, її виражальні та інтелектуалізаторські можливості, і в цілому сприяє розвитку поетичної мовотворчості.

### 2.3. Ключові концепти ідіостилю Ю.Клена

Впродовж усієї історії людського існування створювалися символи як образне відображення дійсності, народного світогляду. “Символ, – зазначає Н.Слухай, – це найбільш яскраве і найменш досліджене втілення міфопоетичної свідомості народу. Кожний символ є ланкою у нескінченному ланцюжку відповідностей всеєдиного Всесвіту” [Слухай, 1995, 5]. Усе навколишнє середовище: вода, вогонь, зірки, дерева, земля, сонце тощо – здавна вважалося одухотвореним, тому поступово наділялося символічними функціями, характерними для тієї чи іншої етносвідомості. Довкілля сприймалося органічним складником життя людини.

У філософсько-естетичній системі Ю.Клена значне місце посідають передусім такі образно-символічні моделі: *життя – вода, життя – земля, життя – вогонь, життя – сонце, життя – душа*, котрі відтворюють найдавніші світоглядні архетипи українців.

**2.3.1. Образно-символічна паралель *життя – вода*.** Естетична вагомість лексико-семантичної групи з домінантою *вода* (*океан, море, ріка, озеро, потік, джерело, струмок*) та її тематично-сміслові поле базується на народному міфологічному уявленні про животворність стихії води – першоелемента світу (“*правічного простору*” [Кл., 37]), про асоціативне

уподібнення цього явища природи до фактів життя і діяльності людини, напр.: “**Життя**, що здавна не шумить, – / мов **води** чисті і глибокі” [Кл., 57], “**Життя** біжить мінливе і химерне, / **Кипить**, шумуючи, мов **катаракт...**” [Кл., 134]. “А **ми** самі – лише прудкий **потік** / химер, мінливих настроїв, уявлень?” [Кл., 133].

Через образ *води* автору вдається показати часо-просторову плинність життя (“**Водою** в безвість **потекло**” [Кл., 61], “**Пливають** у шумі **хвиль** уривки **літ**. / **Їх течія** несе в далеку безвість” [Кл., 133], де образ *далекої безвісті літ* актуалізує семантичні ознаки темпоральності та просторовості. У міфопоетичному універсумі Кленових творів міфологема *вода* стає однією з філософських категорій (“*Колись казав премудрий Геракліт, / що “**Panta rei**”* (грецьк. “Все тече” – слова Геракліта): **пробіг потік і щез він, / він вже не той, бо інша в нім вода, / і хвиля, що тепер пливе, не та вже**” [Кл., 133]). Плинність, рух стають семантично єднальними ознаками названих концептів: “**Потоку** світлий **первісних** **вражінь!** / **Мої дитячі спогади** **далекі!**” [Кл., 133], де *потік* асоціюється з народженням людини, початком її життя, дитячими світлими враженнями.

Пов’язаний з водною стихією світ дитячих мрій (“*Одіння мрій дитячих і* **вражінь**” [Кл., 48]) охоплює традиційні для національного довілля флорообрази (“*А* **очерет, високий очерет, / де у воді бродив я аж по груди!**” [Кл., 133]; “*татарське* **зілля, крик качок і став.** / **Не став, а дзеркало, що нерухомо відбило небо ранкове**” [Кл., 319]) та фаунореалії (“*Там жаби мирно кумкають в осоках*” [Кл., 118]; “*О, чайки зойк понад ставками!* / **Розітне** **душу він на мить – / і серце, як блакитний камінь, / у синю прірву полетить...**” [Кл., 140]. Через них значно розширюється словесний спектр одоративних уявлень: “*Посеред вод безмовних і* **широких / Татарське зілля пахне у ставках**” [Кл., 118]; “*Як над водою возко* **пахнуть верби?**” [Кл., 134] та реалізуються темпоральні ознаки “*Там дні шумлять і* **плещуть у лотоках**” [Кл., 118].

Поет вдається до моделювання нових картин буття (“*В очеретах* **страшні іхтіозаври**” [Кл., 48], “*Він із Буенос-Айреса до Гавра / Ставком*

*пливе в маленькому човні*” [Кл., 48], “*Мій очерете! Жодний ще поет не оспівав це амазонське чудо*” [Кл., 133]). Яскраві картини дитинства та юності асоціюються з образом човна як темпоральної ознаки минулого (“*Роки неповоротні, невимовні / у млі повстали видивом живим: / ти знову, пливучи у хиткому човні, / зориш – і тане далеч, як той дим*” [Кл., 319]). Така смислова трансформація не тільки відтворює світ дитячих ідилій та фантазій, а значно розсуває часо-просторові межі твору.

Звертається поет і до золотої скарбниці усної народної творчості, використовуючи і розвиваючи потенціал прислів'їв та приказок, напр.: “*Твердий ти будеш і упертий, / як струм води, що рік у рік / Довбає камінь мертвий*” [Кл., 53], пор.: “Вода крапля по краплі і камінь довбає”; “Не тим крапля камінець довбає, що сильна, а тим, що часто падає” [Прислів'я та приказки, 2000, 16]. Контекстуально образ *струму води* сприймається як моральна настанова дитині.

З образом *моря (океану)* асоціюються у поета юнацькі мрії: “*І крик чайок, і вир кружінь, / І голоси, і співи... й в далечинь / Пливають чужі незаймані вітрила*” [Кл., 48]. Ще Гегель, розкриваючи суть морської тематики, зазначав, що “під образом моря і гордих човнів мовиться про світ надій і планів, а під образом човна і пристані мають на увазі мета і досягнення – маленький надійний закуток” [Гегель, 1969, т. 2, 17].

Романтична пристрась до невідомого, далекого, вимріяного здатна втілитися у життя через здолаття просторових (земних чи водних) перешкод. Тому такого вагомого значення набуває образ *вітрильника (“корабля”* [Кл., 27, 29, 30, 37, 68], “*вітрил*” [Кл., 48, 51, 68, 306], “*каравели*” [Кл., 26], “*бригантини*” [Кл., 29], “*галери*” [Кл., 31] тощо), який слугує єднальною ланкою образно-смислової моделі *вітер – море – життя*.

Життєствердне значення цього образу реалізується через світлодайну кольорогаму (“*білі кораблі*” [Кл., 29], “*під голубим вітрилом*” [Кл., 31], “*мій корабель у золоті омий*” [Кл., 36]), звукові образи (“*дзвінки вітрила*” [Кл., 27], “*шумні вітрила*” [Кл., 28]), емоційну характеристику (“*радісні*

*вітрила*” [Кл., 36]), відповідну динаміку (“*помчали в море*” [Кл., 36], “*крилаті судна скерували біг*” [Кл., 39], “*летіли кораблі*” [Кл., 39], “*понеслося*” [Кл., 68]), екзотичні мотиви (“*кораблі драконокрилі*” [Кл., 37], де мова йде про форму корабля вікінгів, носову частину якого прикрашала голова дракона). Інколи образ *корабля* (*човна*) асоціюється з духовними пошуками ліричного героя, тому автор звертається до асоціативної моделі *човен – серце*: “*На хвилях серце випливає / В вечірній франкфуртський туман*” [Кл., 71], “*І серце, маленький, розхитаний човен, / налите музикою, йде вже на дно*” [Кл., 307].

З водою асоціюється у поета не тільки вимріяний, ірреальний світ (“*тепер вона встає між голубих озер*” [Кл., 27], “*синій шлях*” [Кл., 29], “*Співає море в білім шумі*” [Кл., 54]), а й сувора стихія моря (океану): “*чорна хлань*” [Кл., 29], “*хвилі чорні*” [Кл., 31], “*чорний вир*” [Кл., 32], “*суворі бурі західних морів*” [Кл., 37], “*над хлянями затоплених сонців*” [Кл., 37], “*І зморі їхній мороком чорнів / Правічний простір океану*” [Кл., 37]. Вона своєрідно проектується на реальність.

Так, у поезії “*Антоній і Клеопатра*” з образом *моря* (*чорного виру*) асоціюється фінал політичної кар’єри двох знаменитих людей (“*Що Акціум тобі і що наруга, / І флот потрощений?*” [Кл., 32], де Акцій (Актій) – мис на західному узбережжі Греції, біля якого 2.ХІ.31 р. до н.е. флот Октавіана Августа розгромив об’єднаний флот Марка Антонія та Клеопатри VII [УРЕС, 1986, т. 1, 82]). Цей трагічний історичний факт стає тлом авторських роздумів над сенсом буття (“*Свій гордий Рим зневажив тріумвір / І в смертну мить, здолавши все забути, / З розкритих уст востаннє н’є отруту / Хай чорний вир / Ковтає славу, царства і потугу!...*” [Кл., 32]. Відомо, що після поразки біля мису Акцій і вступу у 30 р. до н.е. армії Октавіана в Єгипет Клеопатра VII покінчила життя самогубством [УРЕС, 1987, т. 2, 94]. Цей самий рік став останнім і в житті Антонія Марка (бл. 83 – 30 рр. до н.е.).

У цій поезії топонім *Акцій* як основа алюзії історичного характеру виробляє певні вимоги до поетичного дискурсу. Наприклад, відтворення

колериту епохи зумовлює використання образу “*потрощених галер*” [Кл., 31], де галера – стародавнє веслово-вітрильне судно з гострою носовою частиною, яка закінчувалася надводним тараном, чим і зумовлена актуалізація семантичної ознаки ‘потрощений’ (“*флот потрощений*” [Кл., 32]), а не ‘торпедований’, наприклад. Характерним у цьому відношенні є використання флоролексеми *лотос*, яка, крім символічного смислу (“*Десь сонним лотосом дрімав Єгипет*” [Кл., 32]), відтворює національний флоропростір цієї країни (Єгипетський лотос та голубий лотос належать до сім’ї лататтєвих [УСЭС, 1988, т.2, 285]).

Морська стихія стає символом небезпеки і в іншій поезії Ю.Клена (“Шляхами Одиссея”): “*Десь на морі є острів співучих сирен, / Де не ждуть мандрівця світосяйні оселі, / Де з води гостроверхі підносяться скелі*” [Кл., 50], де семантичні ознаки небезпеки актуалізуються через образи *сирен* (в давньогрецькій міфології напівжінка-напівптах з чарівним голосом, згубним для життя моряків) та *скель* (кам’яних брил, зі стрімкими схилами та гострими виступами). Відтворення стихії води у цій поезії відбувається не тільки через семантику універсальних образів (“*моря*”, “*острова*”, “*мандрівця*”, “*води*”, “*скелі*”, “*моряка*”, “*хвилі*”, “*щогли*”, “*прудкоходих вітрил*” [Кл., 50-51]). Воно підпорядковане передусім міфологічним та літературним чинникам. Алюзійний характер міфологічних образів (міфічних *сирен*, міфоантропонімів *Одісей* та *Цірцея*, міфогідроніма *Лета*, міфотопоніма *Ітака* [Кл., 50-51]) дозволяє автору створити нескінченний потік переосмислень.

В окремих творах (напр. поезія “Вікінги”) Ю.Клену вдається піднятися до розуміння водної стихії як вирішального чинника у формуванні національного характеру, ментальності народу: “*Там діти дружать з вітром молодим, / І змалку вчить їх рідна мати / Човни із дерева тесати, / Шукати небезпек, любити дим, / А як прийдеться, з усміхом ясним / В лиці суворім умирати*” [Кл., 40]. Ці рядки стають своєрідною моделлю поведінки воїна-вікінга, яку поет намагається спроектувати на сучасність: “*та моря прагну я*

*як вікінз*” [Кл., 76]. Як зазначає М.Кудряшова, “при використанні міфопоетичної образності *моря* суттєвим є інтенсивний аспект, та особлива взаємодія, яка відкриває вищий смисл і дозволяє говорити про теологічний план образного комплексу *води (моря)* і *корабля (човна)*, адже найчастіше у творах ідеться про пошуки пристані нової віри” [Кудряшова 1999, 80].

Поет прагне віднайти ті поведінкові моделі, через які людина змогла б реалізувати духовні прагнення до краси та гармонії. Через осмислення певних універсальних духовних кодів (міфологічних сюжетів, картин історії Греції, Риму, епохи вікінгів, конкістадорства, героїки козацької доби тощо), Ю.Клен здійснює пошук ідеалу. Тому такого високого значення набуває символічний образ “мого *вітрила срібного*” [Кл., 68] (перегук з поезією “Вікна говорять” М.Рильського: “*Море, море, рокіт горя посвисти пустель!.. / Виплива в імлі суворій срібний корабель!*” [М.Рильський, 1983, 190]), який виступає передумовою гармонії. Ліричний герой знаходить свій ідеал (“*Приб’є до Триполійських берегів*” [Кл., 36]) – мова йде про Мелісанду, жіночий ідеал провансальського поета Жофруа Рюделя.

Процес осягнення життєвих істин асоціюється з образом *ріки*: “*Росте ріка, гуде вода в ній, / гуркоче глухо рокотом років. / В огні і вихорі грядуть часи, / доба жорстока і почварна, / не Метерлінка, а Верхарна*” [Кл., 249]. Цей образ у Клена стає соціально конотованим. Осмислюючи драматизм сучасної епохи, поет реалізує властиву “фольклорному дискурсу” модель *душа – ріка* (“*І в тузі тій, що все зростала, / що душу залила, мов Ніл*” [Кл., 235]; “*Та чи ж не кращими були ті дні / Без дров, і без електрики, й без хліба / Коли ввижались марева ясні, / Аніж тепер, коли душа в нас ніби / Тріпоче й б’ється на безводнім дні! Та піймана гачком нехитра риба / На мотузку, протягнутім між жабр, / Танцює те, що зветься danse macabre (танець смерті)*” [Кл., 110]). Як бачимо, поет використовує “антропометричну паралель” *людина (душа) – риба*: (“*Вони один у одного вросли, / набиті густо, мов ті оселедці*” [Кл., 203]), “*везли людей – немов тарань сушену, – / що мерли від задухи і жаги*” [Кл., 209], “*Їх шерженє крив як мертву рибу сіль*”

[Кл., 212]. Звертаючись до фольклорної традиції, зазначимо, що “у чистій, глибокій (тобто здоровій) воді риба добре плодиться, здорово себе почуває” (звідси про людину – “почуває себе, як риба у воді”) [Жайворонок 2002, 183-184]. Використані поетом фольклорно-образні моделі доводять зворотнє і розкривають бездуховність сучасної доби, її антигуманну сутність.

Символічного смислу набувають образи деяких гідронімів: річок *Лени* [Кл., 209, 226], *Печори* [Кл., 209], *Єнісею* [Кл., 222], *Індігірки* [Кл., 226], *Колими* [Кл., 338], озера *Таймир* [Кл., 222, 338], *Білого моря* [Кл., 218], які співвіднесені з міфологічним образом *Стіксу*: “Губився лік / Ясирникам, і *Стіксом* їм *Печора* / була, що грань велику покладав” [Кл., 211], де Стікс – у давньогрецькій міфології – одна з річок Аїду, що сім разів обтікала підземне царство [Словник античної міфології, 1989, 186], царство мертвих.

У цьому контексті не випадковим видається звернення поета до міфоантропоніма *Харон* (“і всіх пускав по черзі на **пором**, / руками держачись за **грубі линви**, / сивобородий, зморщений **Харон**” [Кл., 210]) – у давньогрецькій міфології перевізник душ до царства мертвих. Вдаючись до своєрідного діалогу (“І з натовпу один, що в руки хукав, / похмурому **Харонові** повів: / “Кинь добрим людям слово на потуху! / Скажи, що жде майбутніх дикунів. / Як точиться **життя по той бік річки**, / між тих **тряских боліт** і **пустирів**? / Печуть там хліб із борошна чи січки? Чи люди там – як риба без води? / Які порядки там, які там звички?” / І відказав **Харон**: “Пожди, пожди! / На це тобі не дам я відповіту, бо вожу я людей лише туди, / але ніколи їх не вожу звідти: **заріччя** пожирає їх, як вовк. / Тому мені ніхто не склав ще звіту, / чи там **життя** – як глиця, чи як шовк” [Кл., 210]), автор відтворює жахливу картину сталінських концтаборів, що реалізується у моделі іншого боку ріки, так званого **заріччя**, яке асоціюється з образами **тряского болота**, **глиці**, **риби без води**, перевізника *Харона*, що возить людей лише туди, тобто спектром семантично конотованих мовних одиниць на означення смерті.

Ю.Клен творчо реалізує синтаксичні властивості поетичного дискурсу. Він використовує конструкції з однорідними членами речення: “*На Соловки, на Колиму, на Лену / Їх (людей) викидав, як дрова, пароплав*” [Кл., 209], “*Внизу Хатанга, Лена, Индигірка*” [Кл., 226]. Однак гідронімічна група розширюється за рахунок не зовсім однорідних реалій довікілля. Крім назв річок, у ній з’являються назви Соловецьких островів, що на Білому морі (“*Так прудко й борзо вітер нас приніс / з-над лісу чорного на море Біле, / що тільки назви місць, як маяки, / крізь морок підсвідомості зорили: / Лухтонга, Кандалакша, Соловки, / Попів, Муксольма, Анзер і Вороній. / Над сивим ягелем березняки / і соловецький кремль в зеленім лоні / спокоєм смерті пещених борів, / проект ченця – смиренного Трифона*” [Кл., 218]), півострова Камчатка (“*Нарим, Таймир, Камчатку і Печору*” [Кл., 182]). У такий спосіб автор прагне до суспільно-політичних узагальнень тоталітарної системи.

Страшна реальність сталінських порядків відбирає у людини надію на майбутнє, тому ліричний герой зосереджується на минулому, яке постає через кольороназви (“*блакитно квітне тільки згадка*” [Кл., 226]), просторові ознаки (“*простір Дніпра*” [Кл., 226]; “*Дніпро широкий, неозорний! / Невже він снівся нам у сні? / Він розливався, наче море, / ген аж за обрій навесні. / За Чорторій і за Наталку / ми запливали у човнах, / і теплий червень пестив палко / нас на просторі по ночах*” [Кл., 140]). У цьому розумінні досить цікавим є використання образно-символічних флоролексем (“*І враз залопотить, немов латаття, / Над нами полум’я років*” [Кл., 62]), що актуалізують темпоральні ознаки минулого.

Через філософське осмислення суспільних негараздів, які руйнують духовний світ людини, знищують її фізично, у поетичному доробку Ю.Клена з’являються образи нечистої води (“*Невже ж то треба, щоб ті дні віддять, / рядки знайти нам урочисті / й крізь них, немов крізь труби, перегнать / ті води смрадні і нечисті?!*” [Кл. 189]), яким автор протиставляє образи святих криниць (“*Він перетворить у вино / З твоїх криниць зачерпту воду*” [Кл., 41]) та біблійної ріки Йордані (“*людина стане досить досконала, / щоб пішки*



*перейти Йордань*” [Кл., 347]), своєрідних символів очищення та морального вдосконалення.

Філософські роздуми над сенсом буття найбільш яскраво реалізовані в образі *озера*, яке набуває не тільки водно-просторових ознак (“*То тужно плеще в прикрі береги / Прибій ще неприступного Байкалу*” [Кл., 31], “*Прозоре озеро лісне*” [Кл., 57], “*на озер ясні дзеркала*” [Кл., 58]), відповідної кольорогами (“*між голубих озер*” [Кл., 27], “*Внизу уздріти клапоть голубий, / Що засиніє в глибині, мов озеро*” [Кл., 49], “*синіють по дощах озера*” [Кл., 65], “*тиху озерну блакить*” [Кл., 307]), а й темпоральних характеристик (“*В мені спочила височінь. / Я сонним озером синію*” [Кл., 58], “*Душа в осіннє озеро ввійде*” [Кл., 65], “*Ще вчора осінь хвилювала. / Співала кров, немов вино. / І на озер ясні дзеркала / Я розчиняв моє вікно*” [Кл., 58]), де Ю.Клен реалізує модель *озеро – осінь* (як період людського життя, пов’язаний зі зрілістю та старістю).

За цією моделлю автор розбудовує інші образні структури, наприклад, образ *джерела* (“*Холодні і дзвінки джерела / Вгорі під скелею шумлять*” [Кл., 59]), яке у поезії “*Осінні рядки*” набуває символічного смислу нескінченності життя, форм його пізнання: “*Ще ж можна покохати гори, / Звірів і птиць, ліси й моря*” [Кл., 58]. У цю модель поет включає образи *покинутих ставків* та *білосніжного лебедя* (“*Моя осіння туга, лагідна і ніжна, / Крізь срібло згаслих вечорів / Пливе, як лебідь білосніжний, / У смутку тихому покинутих ставків*” [Кл., 60]) або ж *океану* (“*той океан кипучого життя, / де плив я лебедем*” [Кл., 228]), що асоціюється з минулим та роздумами про нього.

Надії поета на майбутнє відродження актуалізуються через образи *вітрила* (“*О ні! Мені лише вітрила / подерто щент, і придушили / роки, потрощені на груз*” [Кл., 306]), *шлюзу* (“*Важких ще не піднято шлюз. / Удруге я родитись маю*” [Кл., 306]), *маяка* (“*безсмертний дух у них не вмер, а світить, / як серед небезпечних хвиль маяк*” [Кл., 226]).

З прадавнім уявленням про життя як водний потік асоціюється у поета смерть людини: “*Мов корабель, хай відпливе життя у заграві пожежі...*” [Кл., 279], де ключовими стають не тільки ознаки води, а й вогню. Як

вказав С.Килимник, “ще в наших пращурів (як в інших народів) вогонь і вода були могутніми святителями й чистителями життя, котрими благословляється й охороняється від впливів злих сил будь-який акт” [Килимник 1994, 432].

Таким чином, образно-символічна паралель *життя – вода* як одна з універсальних у художній мовотворчості набуває конотативних ознак, зумовлених закономірностями окремого твору. Творчий задум митця у кожному новому тексті створює той або інший національний, культурний, історичний, соціальний чи ментальний простір.

**2.3.2. Образно-символічна паралель *життя – земля*.** Надзвичайно багатоплановою у поетичному доробку Ю.Клена постає образно-символічна модель *життя – земля*. Літературно-художній ряд лексеми *земля* (*поле, рілля, лан, луг, нива, полонина* тощо) та його тематично-сміслове поле, що в українському фольклорі та міфології постають як одна з головних стихій світотворення (поряд із водою, вогнем і повітрям), наділені ознаками живої істоти: “*Бідне серце землі*” [Кл., 86], “*і раділа їм земля*” [Кл., 302], “*самотне поле вік свій доживає*” [Кл., 84]. Цей образ набуває виразно жіночих ознак, оскільки “із силами землі особливо споріднена жінка, мати, господиня, бо з лона матері теж приходять усе живе й повертається назад, щоб прибути звідти знову” [Войтович, 2002, 190]. Можливо тому досить частотним стає поетичний образ лона (“*на лоні ланів*” [Кл., 43], “*Київ кликав в рідне лоно*” [Кл., 140], “*на поля розлогому лоні*” [Кл., 163], “*вітавши обшир невідомих лон*” [Кл., 232], “*усіх земних осель і лон*” [Кл., 39], “*А ти, ти зріла мов зерно, / Що спіє в лоні невідомім*” [Кл., 96]).

Образ землі у поета символізує материнство (“*Тобі, праматір, шлю привіт*” [Кл., 101]), жіночий першопочаток, що характеризується мотивами вагітності та народження (“*Дари родючої землі, / що породило щедре лоно*” [Кл., 56]). Плодючість землі, як одна з ключових ознак життя, асоціюється з образами зерна (“*Це ж син мій зерна кидав всюди*” [Кл., 53], де зерно –

найпоширеніший жертковний матеріал, який має стійку семантику плодючості, багатства, пов'язану з вічним оновленням природи), *буйного колосся* (“*І росте з нього буйне колосся*” [Кл., 86]), *високого жита* (“*В житах високих я щезаю*” [Кл., 132]), *золотої стиглої пшениці* (“*Мої руки як веселі птиці, / прилітали на поля / золотої стиглої пшениці*” [Кл., 302]), *рясного урожаю* (“*Такий рясний, нечуваний врожай / ...Якого доти ще не бачив край*” [Кл., 116]) тощо. У цьому розумінні видається цікавим порівняльний зворот “*І, мов гриби, ростуть з землі поети, / Які виспівують похід машин*” [Кл., 126], де названі ознаки перенесені на особливий суб’єкт довкілля – творчу особистість.

Функціональна спорідненість образів *землі – жінки – матері* проявляється й у відповідному доборі семантичних ознак: ‘рідна’ (“*рідних ніль*” [Кл., 212], “*є на світі рідний лан*” [Кл., 226], “*на рідних сядемо ланах*” [Кл., 341]), ‘лагідна’ (“*лагідний лан*” [Кл., 30]), ‘сильна’ (“*сильний, як земля*” [Кл., 221]), ‘стара’ (“*горбиться стара земля*” [Кл., 305]), ‘благословенна’ (“*над полем сонна благодать*” [Кл., 65], “*Той, що складе в копу доспіле жниво, / все змірить мірою й благословить*” [Кл., 132]).

Філософське осмислення образно-символічної моделі *життя – земля* спонукає митця до активізації космогонічних уявлень про світ. Як зазначає Ю.Ковалів, “ліричний герой постає в образі філософа, який охоплює духовним зором динамічну єдність світобудови” [Ковалів 1991, 17]. Через актуалізацію ознак планетарного характеру (“*земля-планета диском золотим*” [Кл., 223], пор.: “*Нептун, Венера, Марс, Юпітер, – / усі планети в горній сфері*” [Кл., 299]), де кожний образ постає як жива істота (“*і кожна з них – жива істота*” [Кл., 299]), що має власну долю (“*і кожній з них без повороту / своя указана дорога*” [Кл., 299]), поет намагається осмислити долю землі, визначити роль людини у її існуванні (“*І, лад руйнуючи космічний, / той лад, який диктують зорі, / знов дикий хаос предковічний / на згарищах людина творить*” [Кл., 300]). Торкаючись сучасності, оцінке забарвлення людської діяльності набуває негативних ознак (“*Та дивиться*

*земля на все те, / всміхаючись у злотім житі; / зустрівши на шляху комету, / вона, жартуючи, кричить їй: / “Гей, стережись тепер, хвостата! / Держися осторонь орбіти, / бо научилися літати / мої нікчемні паразити”* [Кл., 300]), які актуалізуються через семантику словосполучення *нікчемні паразити*.

Реалізуючи цю модель, поет звертається до категорії часу, через яку філософськи осмислює діалектику людського буття. Темпоральні ознаки можуть торкатися як об’єктів часо-простору (“*Тоді в полях, мов срібний крин, / Білили часто наші шатра, / І між розлогих полонин / Палахкотили наші ватри*” [Кл., 103]), так і матеріальних предметів (знарядь), наприклад, сільськогосподарської праці (“*По нас, забутих на землі, / Хай час пройде важким, залізним плугом*” [Кл., 101]).

В образі *землі* актуалізуються ознаки вічного простору (“*відкривали вічності поля*” [Кл., 305]), з яким асоціюється початок життя (“*Вів у життя, як на широкий луг*” [Кл., 47]). Прожиті роки втілюються в образах *життя* (“*спливає літо і життя / лисніє стиглими житами*” [Кл., 55]), *ниви* (“*на нашій ниві справили дожинки*” [Кл., 119]), *снопа* (“*багрянний вересень проливсь дощами / ... над моїми згаслими літами, / що в сніп лягли підкошені серпом*” [Кл., 60]), “*Вже сніп у полі споловів*” [Кл., 65]), *стерні* (“*кряче журба на стерні...*” [Кл., 85]), “*хай ложем буде нам стерня колюча, / Коли нам ордер на життя усучать*” [Кл., 119]). Зазначимо, що семантично та асоціативно пов’язаними з образно-символічною моделлю *життя – земля* постають й інші мовні одиниці: *літо*, *вересень*, *мої згаслі літа*, що символізують певний період людського життя, *стигли жита*, *справляти дожинки* – його результат, *кряче журба* – емоційний стан людини відповідного віку.

Просторові ознаки можуть трансформувати у собі певні природні процеси, наприклад період зимового перебування зерна у землі (“*Метелиці, його менади, / Що в голе поле співом надять, / у борозни, де спить зерно. / Із чаш прозоре ллють вино*” [Кл., 72]) як символічної ознаки майбутнього

пробудження, росту, дозрівання та плодоношення. Період весняного цвітіння (*“цвіте вся широчінь полів”* [Кл., 40]) асоціюється з бурхливим пробудженням життя доквілля та ствердженням його. Кінцевим результатом цих природних процесів стає збирання урожаю: *“минало літо, стигли грона, / лягав у копи вже покіс”* [Кл., 140]. Основним фактором таких трансформацій стає життєдіяльність людини, яка визначає ті чи інші просторові зміни.

Модель життя (*“Життя ще не початий простір”* [Кл., 249]) у поетичному доробку Ю.Клена набуває виразно земних ознак, оскільки асоціюється з людською працею (*“Хто оре лан”* [Кл., 49], *“У даль незораних ланів”*) [Кл., 57], її результатами (*“І він господар жатви тої, яку засіяв ще мій син”* [Кл., 53], *“пануючи над обширом ланів”* [Кл., 88], *“Це нам стерні глухий простір”* [Кл., 101], *“Лягав у копи вже покіс”* [Кл., 140]), відповідним емоційним станом (*“Що в захваті з вагону свій кашкет / Шпурнув в поля, де пах липневий мед?”* [Кл., 111], *“Ти знову чуєш спів жєнця у полі”* [Кл., 112]). Просторова паралель життя – земля (поле, лан) сповнена життєствердного оптимізму: *“Слава Тобі, о життя, що не має ні меж, ані краю”* [Кл., 103].

Отже, смислове багатство образно-символічної моделі *життя – земля* значною мірою визначається через репрезентацію темпоральних та просторових ознак як фундаментальних.

Однією з продуктивних у поетичному доробку Ю.Клена постає образна паралель *земля – вода*, яку міфософська традиція наділила життєдайною силою (*“Колоссям вкрилися густим. / Благословенний дощ скропляє жито”* [Кл., 102]). Особливість прояву цих стихій може мати як безпосередній характер, що актуалізується через їхнє органічне поєднання (*“між вогких скиб”* [Кл., 49], *“Я припав до вогкої ріллі”* [Кл., 231]), так і опосередкований, коли ознаки однієї формують зміст іншої (*“І жєне у поле пінні хвилі”* [Кл., 43], *“Текло струмками золото пшениці”* [Кл., 116], *“і поле рівне та широче, / скрізь розливається, як Ніл”* [Кл., 184].

Заслуговують на увагу відповідні міфософським уявленням про землю одоративні (“*і дикі пахощі з полів*” [Кл., 58], “*в поля, де пах липневий мед?*” [Кл., 117]) та звукові властивості зазначених мовних одиниць (“*дзвінкого плуга*” [Кл., 49], “*шумлять жита*” [Кл., 48], “*Всі голоси, і бурні, і спокійні / Глибоких надр і височин*” [Кл., 54], “*Чи то сурма в далекім полі / Чи спів, не чуваний давно?*” [Кл., 56], “*Пшеничний шум*” [Кл., 124]), які стають символами життєствердження.

Особливої ваги надає Ю.Клен колористичній гамі на означення золотої барви, що набуває позитивної оцінки, оскільки асоціюється з образами зрілого лану (“*Золоті поля*” [Кл., 41]), снопа (“*де лисніли золотом снопи*” [Кл., 254]), соломи (“*тьмяне золото соломи*” [Кл., 46], “*золотом соломи*” [Кл., 118]), пшениці (“*золото пшениці*” [Кл., 116], “*золотої стиглої пшениці*” [Кл., 302]). Інколи ці ознаки реалізуються через ускладнену структуру кольороназв: “*смарагдово-золотистими ланами*” [Кл., 433]. За кожним з названих образів стоять картини активної діяльності людини як основи існування життя та оптимізм його ствердження.

Меншою мірою представлено кольороназви *жовтої* та *рудой* барв. Мовні одиниці на означення першої (“*чотирикутники пожовклих нив*” [Кл., 222], “*стальні жнива. / Жовтаві хвилі струмись розливає*” [Кл., 430]) набувають традиційно-символічних ознак розлуки з чимось звичним, рідним, дорогим. Зумовлено ці переосмислення причинами соціального характеру, тими катаклізмами доби, що випали на долю української землі та її народу. Досить близькою у цьому розумінні постає кольороназва *рудий*, актуалізація якої набуває соціально-політичного характеру (“*Простір поля робиться рудим*” [Кл., 254]), адже мова йде про події Другої світової війни та окупацію території України німецько-фашистськими загарбниками, яка сприймається як стороннє, чужорідне явище в історії рідної землі.

Подібного асоціативного забарвлення набувають мовні одиниці, що актуалізують просторові відношення, пов’язані з перебуванням українських патріотів на чужій (нерідній) землі: “*Та не однакова в них врода, / і він цитує з*

“Кобзаря”: / “*Руді, руді тут, аж червоні, / а там, там ниви голубі, / мережані полями лона...*” [Кл., 167]. У цьому поетичному контексті кольороназва *рудий* асоціюється з польським геопростором (“*Рівнина польська, мертвий обрій, / розтятий Віслою простір*” [Кл., 165]), чужим ліричному герою не тільки фізично, а й духовно (“*цей край їх нудить, як Сибір*” [Кл., 165]).

Ю.Клен використовує міфософський образ *коріння* (як складової частини рослини чи дерева, а в народній уяві – людини): “*Тож їм тепер пускати коріння / не у своїй – в чужій землі*” [Кл., 170]. Негативному забарвленню зазначеної мовної одиниці протиставляється кольороназва *голубий* (“*ниви голубі*”), що стає символом вимріяного, світлого, рідного простору, який досить часто набуває конкретних геонаціональних ознак (“*Лани наддніпрянські*” [Кл., 102], “*Полтавщини широкий лан*” [Кл., 138], “*Між подільських лон*” [319], “*Де усміхаються в житах волошки*” [Кл., 117]; пор. “*поля Шампані*” [Кл., 41] як ідеальний часопростір для Франції тощо). Поет залишає героєві оптимістичну надію на реалізацію світлої мрії: “*То шукайте ж ви дороги, / що веде із чужини, / на широкі, на розлогі, / на Шевченкові лани!*” [Кл., 313].

Отже, концептуальна модель *життя-земля* у поезії Ю.Клена продовжує міфософські традиції українського фольклору та класичної поезії, де земля постає органічним складником космогонічної системи, що сакралізується та освячується: “*Створив Господь світи. Чіткі орбіти / Накреслив він планетам і сонцям*” [Кл., 325]. Кожний її елемент знає Божого благословення: “*Благословивши скарби лон*” [Кл., 53]. У цій системі найвище призначення відводиться людині: “*О сину мій, тобі на спину / Важкий тягар кладе Господь*” [Кл., 53], яка шляхом духовного та фізичного самовдосконалення повинна віднайти гармонію із Всесвітом.

Сучасна автору епоха постає як дисгармонія людського і космічного (божественного): “*У ті роки великої руїни*” [Клен, 116]. У цьому розумінні модель *життя – земля* набуває негативного емоційно-сміслового

забарвлення (*“Над скорбними ланами”* [Кл., 98]), що асоціюється з образами неораного поля (*“І розстелилось перед нами поле, / неоране, поквітле бур’яном”* [Кл., 207]), некошеного жита (*“В некошених житах”* [Кл., 97]), прилого зерна (*“Зерно у купах пріло під дощем”* [Кл., 116]), хліба з розтертої кори (*“і хліб пекли з розтертої кори”* [Кл., 116], а не борошна).

Негативні суспільно-політичні трансформації торкаються традиційно святкового, сакралізованого в українському фольклорі та міфології образу покосу, який супроводжувався світлим емоційно-експресивним забарвленням, радістю процесу праці, що дає можливість продовження життя. Тяжка праця людини породила цілий ряд образно-семантичних паралелей, наприклад, людина – свійська худоба (кінь, віл, корова та ін.), що функціонально уподібнювалися (у результаті чого з’явилися фразеологізми *працювати як чорний віл, як віл у ярмі* тощо). Саме ці асоціації спонукають митця до нових поетичних переосмислень: *“І був це час покосу, / Бо кат потів, як віл, / І в дар богам приносив / Копиці мертвих тіл”* [Кл., 98]. Семантично співвіднесеними з ними стають образи чорних трупів: *“Здувались чорні трупи / В некошених житах”* [Кл., 97], *“В низьких житах, не торкнутих серпом, / блакитні трупи брякли і чорніли”* [Кл., 208]. Глобальність суспільної катастрофи асоціюється у поета з перенасиченістю землі органічними речовинами (*“Земля угноїлася трупом / і вже не прагне страв”* [Кл., 148]), фізичну природу яких утворює мертве людське тіло.

Подібних асоціативно-семантичних переосмислень зазнають колористичні (*“сірів безбарвний лан”* [Кл., 97]), звукові (*“Над полем чорний крик сурми долине”* [Кл., 87]), просторові (*“Ти, що поля обернув у пустині”* [Кл., 82]) ознаки. В образі землі з’являються історично марковані компоненти (*“Тоді ж, у час програм, конвенцій, / Вітавши хмару сарани, / Під шум нарад і конференцій / Усі зійшлись твої лани, / Твій скорб і скот, і степ ділити”* [Кл., 97]), що визначають її долю за умов колективізації.



Окрему смислову групу моделі *життя – земля* утворюють мовні одиниці на означення урбаністичної тематики. Вона увібрала типові риси символістської поезії Верхарна, Рільке, Блока, серед яких привертає увагу опис міста через уявлення містичного урбанізму [Савицька, 2000, 117], що постає в образі *годованої потвори*: *“Драніжне місто поле пожирає / Щелепами голодних риштувань... / Димучим коксом і вугіллям / Годована потвора / І сповиває в чад / Недоїдок великого простору”* [Кл., 84]. Тому з’являється образ *самотнього поля*, що символізує руйнацію природної реалії (*“Самотнє поле вік свій доживає”* [Кл., 84]) та смерть людини (*“Тоді по хліб до міста йшов селяк / І там лягав, вмираючи, на брук”* [Кл., 116]).

Подібні асоціації пов’язує поет з образами *пустелі* (*“у тій пустелі, де земля не родить, / ти не почувєш вранці спів женця”* [Кл., 222]), *безплідного ґрунту* (*“що не росте на нїм трава”* [Кл., 223]), *забутої Господом рівнини* (*“яку минула божя благодать, яку укрила крижана полуда”* [Кл., 222]), *краю світу* (*“ми наче опинилися край світу”* [Кл., 216]). Конкретизуючи ці образи, автор звертається до топонімів *Камчатка* (*“Десь за горами край землі – Камчатка. / Ось Колима і приїск Ортукан”* [Кл., 226]) та *Таймир*. В образі останнього актуалізуються ознаки територіального (*“Півострів той вмістив би пів-Європи / на обширі, що тундра обняла”* [Кл., 223]), природно мінерального (*“Там золото і платинові руди”* [Кл., 223]), темпорально кліматичного (*“навіки скутий кригою”* [Кл., 222], *“Два тижні тільки літо потрива, / болота зверхній шар ледь-ледь розтопить, / і знов морозом візьметься жорства”* [Кл., 223]), температурного характеру (*“сьогодні їм та студінь допекла / (аж тридцять дев’ять ступенів морозу!), / і руки їм ставали мов із скла”* [Кл., 223]), де *“нема круг тебе звіра і рослини”* [Кл., 223], що унеможлиблюють людське існування. За таких умов життя людини постає відірваним від земного (*“Навколо тебе місячна пустиня; / здається ніччю з-поза верховин / тут впливе, мов жовтий квіт жоржини, / земля – планета диском золотим”* [Кл., 223]), позбавленим майбутнього.

Картини ж минулого характеризуються світлодайністю, життєствердженням і водночас відтінком смутку та розлуки з чимось дорогим (*“На ній (землі – О.Ч.) покинув жінку ти і друзів”* [Кл., 223]), географічно визначеним (*“Європи очерк, милий, дорогий”* [Кл., 223]), неприступним і чужим (*“той неприступний континент, який / вгорі горить тобі, мов світле чудо, / колись близький тобі, – тепер чужий...”* [Кл., 223]).

З образом землі пов’язана семантична трансформація біблійних понять рай та пекло: *“Хвали реформи геніальні, / що родять розпач і відчай; / Хвали ті заходи каральні, / що на землі створили “рай”* [Кл., 180]. Вони асоціюються з антигуманною політикою тогочасного керівництва (*“Хвала і слава вам, вожді премудрі, / що землю обертаєте на рай, / що фабрикуєте парфуми й пудру і нас навчили з моркви пити чай! / Ви скасували ковбасу і масло, / й свободу слова. Нащо вам вона, / коли щодня ковтаємо ми гасла, / що мудрість вичерпали всю до дна!”* [Кл., 180]), де лексема рай набуває негативного оцінного забарвлення. Образно-символічна модель земля – пекло є однією з продуктивних у Ю.Клена (*“Ось пекло, це землі частина шоста”* [Кл., 78], *“роїлось пекло на землі”* [Кл., 263]).

Однак віра поета сповнена оптимізму майбутнього оновлення (*“Ми згинем, ми згинем, ми згинем, / Щоб знов віродилися сні, / і вихором дужим полинем / Над полем нової весни”* [Кл., 94]), фізичного та духовного відродження (*“Відродження благословенну мить. / Життям безсмертним запліднить”* [Кл., 360]).

Таким чином, концептуальна модель життя – земля як одна з ключових у творчому доробку поета-неокласика реалізує етнокультурні та міфологічні уявлення, позитивне емоційно-експресивне та оцінне забарвлення, яке, однак, набуває негативних ознак, коли йдеться про соціально-політичні катаклізми сучасної епохи.

**2.3.3. Образно-символічна паралель життя – вогонь.** Однією з продуктивних у концептуальній системі Ю.Клена постає образно-символічна модель *життя – вогонь*, яка утворює дві взаємопов'язані тематичні групи на означення небесного (сонячного) вогню та земного, що асоціювався з вогнем віттаря. Як зазначає В.Войтович, “вогонь віттаря – символ і провідник невидимого небесного вогню, об'єднав сім'ю, клан, плем'я і зробив їх центром, у якому проявляється дух Бога, що живе на землі. За ту найвищу мудрість землі і неба предки почали молитися життєдайному богу Сонця, стали вогнищанами, бо твердо вірили, що вогонь бога Сварожича вбереже і не спалить невинного: він святий, Божий, праведний” [Войтович, 2002, 83].

Торкаючись першої (сонцепоклонницької) групи, зазначимо, що у творчому доробку поета-неокласика знайшли відображення сліди древніх вірувань наших пращурів: “*Молилась до Перуна і Сварога*” [Кл., 94], де Сварог – бог вогню, прабог усіх богів, владика світу, який періодично скидає старих богів і породжує нових. Час народження кожного бога припадає на 22 грудня – зимове сонцестояння. Сини Сварога зуться Сварожичами [Там само, 457], тоді як “Перун – бог наймогутніших сил неба і землі, блискавки та грому. За народними віруваннями, після створення світу, коли бог вогню Сварог пішов на відпочинок, Перун заступив його місце у небі” [Там само, 363].

Своєрідним поетичним переспівом цих древніх вірувань стає згадка про “*таємницю блискавиць*” [Кл., 327] та поетичні словосполучення “*метнув перунний грім*” [Кл., 122], “*метнув перуни*” [Кл., 244], адже блискавка вважалася найсвятішим вогнем – даром бога Сонця, тому цей небесний вогонь берегли понад усе, його вважали чаклунським і використовували проти ворогів [Там само, 83]. Згадується автором й Дажбог (“*О Дажбогів високий, пишний квіте*” [Кл., 320]) – бог світла і Сонця, син могутнього бога вогню Сварога; подавач усякого добра, опікун людської долі та достатку; бог, який дає білий день, щастя та любов. Зі сходом сонця у

предків з давніх-давен асоціювалося його відродження, а тому Сварог є божество – батько, який дає життя Сонцю Дажбогу [Там само, 124]. Цікавим у цьому відношенні є зв'язок культу Дажбога з символікою соняшника (поезія Ю.Клена “Соняшник”): “*О Дажбогів високий, пишній квіте, / що день по дні вбираєш літній жар. / Свій повний диск до вечора від ранку / ти повертаєш сонцеві услід*” [Кл., 320]; “*скеровуєш – премудрого Творця / химерний і вибагливий винахід – / свій жаропломенистий круг лиця*” [Кл., 320].

Сліди древнього сонцепоклонницького культу відбито в антропологізації фізичних ознак цієї природної реалії (“*І сонце на злотистім списі / Гойдається вгорі*” [Кл., 59], “*і сонце ранкове поволи, / гойдаючися на вершину тополі, / стає вже пліном золотим*” [Кл., 292], “*тепла бо сонце в чарці золотій / Лише аптекарську давало дозу*” [Кл., 224]), одухотворенні її (“*А там, від вітру й морозу п'яне, / Те сонце, що викохувало глід, / Спливе на скутий памороззю схід*” [Кл., 61], “*Сонце, всміхаючись п'яно*” [Кл., 81], “*Сонце скажене вагадло*” [Кл., 81], “*Плаче сонце*” [Кл., 129], “*Сонце розгойданим дзвоном / б'є і скликає на сполох*” [Кл., 301]). Відповідного життєствердного значення надається й золотій барві (“*А, може, й сонця промінь золотий*” [Кл., 49], “*Сонце золоте*” [Кл., 117]).

Праслов'янське міфологічне уявлення простежується й у використанні відповідних темпоральних ознак („*І понад степом сонце золоте / Завжди старою барвою цвіте*” [Кл., 117], „*Де давнє сонце крізь туман і дим / Спливає омофором золотим*” [Кл., 126]), древніх міфонімів („*Сонце тресвітле вгорі*” [Кл., 102] – у В.Войтовича „Сонце Трисвітле” [Войтович, 2002, 497]). Особливо цікавим є використання символу Всевидючого Ока („*Як всевидюче око угорі*” [Кл., 194]), до образу якого вперше в українській літературі звернувся Т.Г. Шевченко (поема „Юродивий”). У поезії 20-30-х рр. ХХ ст. цей образ набув подальшого творчого розвитку. Як зазначає Л.Ставицька, „асоціювання сонця з оком дає імпульси для таких лексико-

стилістичних варіацій, що підтримують сакрально-піднесений ореол назви денного світила” [Ставицька, 2000, 88].

Заслуговує на увагу своєрідний зв’язок з казковими сюжетами („*Мов сонце, стомлене і все змиршале*” [Кл., 95]), за якими Сонце ввечері приходить до матері, замурзане і стомлене, вона його голубить, а вранці знову посилає на небо чистим і вимитим, у нових ризах [Войтович, 2002, 497].

Однією з найцікавіших міфологічно-казкових паралелей є звернення до образу *жар-птиці* („*Підстерігали ми жар-птицю*” [Кл., 102], „*Здобуде він собі жар-птицю*” [Кл., 137], „*Жар-птиці не піймаєш ти*” [Кл., 162]), яка асоціюється з чарівним вогнистим птахом, що прилітає з тридесятого царства. „Інша назва Жар-птиці – крешана, яка бере вогонь у бога Сонця, креше ним з неба, посилаючи його всюди – і в дерево, і в камінь. Воскреснути – це саме викресати живий вогонь, жар тієї птиці, що креше з неба блискавиці. Жар-птиця живе у царстві бога Неба в золотому палаці, у золотій клітці, і сама вся з золота” [Там само, 172]. У контексті Кленових поезій зберігається традиційний казковий смисл (як правило, Жар-птиця прилітає в сад о глибокій півночі і освітлює його так яскраво, ніби сонце. Вона їсть золоті молодильні яблука, які дарують красу, вічну молодість і безсмертя): „*і бачить: птаха чарівна / летить. Від неї аж на лузі / б’є приском хвиля світляна. / Неначе виблиски зірниць, / крил помаху. / Сідає й он / клює вже яблука жар-птиця*” [Кл., 136], „*А як піймав би птицю вогняну*” [Кл., 137], „*Та де, де кубла тих чарівних птах?*” [Кл., 137]. З цим образом асоціюється формула щастя людини.

Ціннісний зміст зазначеного образу настільки вагомий, що навіть його частина – перо набуває магічного значення: „*бо ж те перо – то талісман, / який дарує щастя, владу. / І зробиться царем чабан*” [Кл., 137]. Як і образ птаха („*Вона полинула в тумани, / не вмів ти птаха встерегти. / Але жар-птицею засяєш / ти сам над обр’ями днів / і буйним прапором замаєш / над*

роздоріжжями років” [Кл., 163]), воно стає суспільно конотованим: „**Перо Петлюра видер у жар-птиці**” [Кл., 156].

Заслуговує на увагу використання міфопоетичних паралелей *сонце – вода* („**У хвилях сонячних купає тіло**” [Кл., 48], „**Розлито недопите сонце**” [Кл., 279], „**І сонця повинь золота**” [Кл., 317]), *сонце – іній* („**Вже сонце інеєм шершавих голок**” [Кл., 64]), *сонце – вітер* („**В цей ураган сонячних фарб**” [Кл., 83]), *сонце – квітка* („**Де сонце квітне тисячами плям**” [Кл., 85], „**у раннім сонці зацвісти**” [Кл., 311]), *сонце – життя* („**До сонця пнеться все стеблом тремким, / щоб жаром дихати і жити**” [Кл., 102], „**А в день погожий сонячне проміння / На стовбурах, ронивши світлі плями, / Потужно грало марш життя і сили**” [Кл., 105]). Зазначена поліасоціативність своєрідно виливається в модель *сонце – скарб* („**сонця прещедрого / золотого скарбу**” [Кл., 335]), посилюючи одоративні властивості („**А сонце теплом запашишим / весь день насичує ясмину**” [Кл., 138]) та темпоральні ознаки („**у раннім сонці**” [Кл., 311], „**сонце в осінній красі**” [Кл., 232], „**сонце ранкове**” [Кл., 292], „**сонця літній промінь**” [Кл., 111], „**Давно вже сонце юності зайшло**” [Кл., 49]).

Особливу смислову функцію у структурі його текстів виконують *сонячні (солярні) тропи*, зумовлені символічними тенденціями української літератури початку ХХ ст., синонімічний ряд яких доволі розмаїтий та оригінальний. Наприклад, вислів „**І сонце грає на трубі**” [Кл., 54] продовжує символічний ряд поетичних новотворів Павла Тичини. Як зазначає Л.Ставицька, „поетичний вислів Тичини „Сонце на скрипку” дав імпульс для ремінісцентної лексично-образної конкретизації у віршовій практиці Миколи Хвильового: „Сонце грало на сопілку, грало липко на сопілку ліденцеву” [Ставицька, 2000, 104] та, дозволимо собі додати, Ю.Клена.

Типово символістських ознак набуває образ *сонця* в поезіях урбаністичної тематики („**На кожнім мурі струп, / і сонце трішечки карміну / кладе на міста труп**”) [Кл., 298]. Поетична картина солярного образу збагачується за рахунок використання автором древнього

сакралізованого звичаю багатьох народів: покривати мертве тіло вохрою, природною мінеральною фарбою жовтого або червоного кольору. Ю.Клен знаходить близьку за значенням кольороназву „кармін” (франц. *carmin* із араб.), тобто яскраво-червона фарба, що добувається з кошенілі (загальна назва деяких видів комах). Символістська тенденція торкається й зооморфних солярних образів („*бо сонце нявкає котом*” [Кл., 347]) та асоціацій з гральними операціями („*Де сонце креслить злоте зеро*” [Кл., 65]).

Досить активно розвиває Ю.Клен образну модель *сонце – душа* („*навчивсь кохати сонце і життя*” [Кл., 112]), надаючи позитивної оцінки поняттю про „*сонячну мрію*” [Кл., 82], яка набуває не тільки національно-патріотичних („*О ясне сонце України*” [Кл., 166]) чи історичних („*сонце колишньої слави*” [Кл., 250]) конотацій, а й гострого суспільно-політичного характеру („*О ви, кому ще світить сонце вроди*” [Кл., 111]), де *сонце вроди* асоціюється з надією на порятунок, тобто перспективою життя.

Однак найважливіше значення надається образній паралелі *сонце – вогонь*, де поет прагне розкрити дух, фізичні властивості небесного вогню через цілком земні особливості („*сонце гаряче, мов жар*” [Кл., 38], „*Сонце... / Полум'ям плеще у шибах віконних, / пашисть на колонах...*” [Кл., 240]), де *жар, гаряче, полум'я, пашисть* стають ознаками вогнища (*багаття, ватри* тощо). Ще в давнину спостерігали, як від вогнища стелиться дим: йде вгору чи низом, яким полум'ям горить. Подібного ефекту досягає поет і в інших образних картинах (“*Обрій розжарений міддю палає*” [Кл., 83], „*І сонце з міді куте, / Що в невідомі світить нам віки*” [Кл., 92]), що асоціюється, можливо, з ливарною або ж ковальською справою, тобто фізичними та хімічними процесами видобування земного вогню та опанування його властивостями.

У поезіях Ю.Клена тематична група мовних одиниць на означення земного вогню (друга, за термінологією В.Войтовича) асоціюється з вогнем вівтаря і зазнає цікавих лексично-образних трансформацій. Згідно з

міфологією, бог-громовержець Перун послав з неба блискавку і в такий спосіб запалив на землі вогонь (“**Вогонь – то є старий звичай**” [Кл., 266], – наголошує поет).

Освоївши вогонь, пращури навчилися обігрівати житло, захищати себе від звіра, вогнище стало визнаватися сімейним, родовим божеством, що береже щастя дому і всієї родини, приносячи людині радість. В одній з поезій митцем відтворюється відповідний емоційний стан (“**Запалюй радісний вогонь у грубі; / Дивись, як тихо жевріють дрова**” [Кл., 62], “**І вже відживлений тобою спомин / Вдягає всю кімнату в жовтий чар, / І з димом смуток мій летить у комин, / щоб з ним розвіятися серед хмар**” [Кл., 62]), де символіці вогню надається світлого оцінного забарвлення, віри у його невмирущість (“**Нехай же древнє полум’я не гасне**” [Кл., 115]).

На означення кожного з елементів словесно-асоціативного ряду (*ватра, пожежа, полум’я, жар, дим, попіл* тощо) народ виробив своєрідну символіку та образні характеристики. “У тому ж вогні він породив і душу першої людини, – зазначає В.Войтович, – призначивши її служити вогнищу, і встановив сімейний союз, домогосподарство і жертвний обряд” [Там само, 82]. Звідси беруть витоки численні образно-асоціативні паралелі, що торкаються різноманітних станів процесу горіння, які передаються через семантику дієслівних форм (*іскритися* [Кл., 45], *пашіти* [Кл., 61], *спаленіти* [Кл., 103], *загудіти* [Кл., 305]) та відповідних кольороназв *жовтий, багрянний*. Цікавим у цій структурі постає образ *ватри* (“**Горить кохання жар. / Гуде у грудях ватра полум’яста**” [Кл., 35]), що символізує кохання.

Земний вогонь постає органічним складником космогонічної системи, тому його властивості досить часто переносяться на небесні об’єкти. У поетичних творах Ю.Клена високою частотністю вживання характеризуються мовні конструкції з дієслівними формами *горіти* (“**Південний Хрест горів**” [Кл., 29], “**горить Зоря Полярна**” [Кл., 30], “**зоря горить**” [Кл., 36]), *запалити* (“**запалила я грозу**” [Кл., 44]), *засвітити* (“**Загравую засвітим**” [Кл., 92]), *палати* (“**Обрій розжеврений міддю палає**”



[Кл., 80)]. Досить частотними є образні формули, основним смислоцентричним компонентом яких стають лексеми *полум'я* (“останнім *полум'ям зорі залита*” [Кл., 36]), *пожежа* (“Роздмухують *пожежу зір. / Скрізь блискавиць вогнений вир, / І в небі розчерки шалені*” [Кл., 76]) та споріднені з ними прикметникові ознаки (“на себе з хмар самі прольете / *жеркий вогонь*” [Кл., 302], “Що не гримить і *огні жеркім, а все ж, / Стежки встеляючи зірками рясно, / Нам розсуває обрій до безмеж...*” [Кл., 75], “*від вогняних жеручих злив*” [Кл., 311]).

Органічна спорідненість вогню з іншими елементами космогонічної системи проявляється й у використанні міфопоетичної формули *вогонь – вітер* (“на *попіл спалював сирок*” [Кл., 29], де *сирок* (іт. *sirocco*) – спекотливий південний або південно-східний вітер, який дме в басейні Середземного моря; “*Ти пронеси крізь бурю і вогонь*” [Кл., 34]; “*І знову вітром полум'ястим*” [Кл., 90]; “*Завіяні в пожарах*” [Кл., 92]; “*димом вітер підвіває скронь*” [Кл., 165]; “*Проноситься огнений смерч*” [Кл., 363]; “*Усе заносить попелом самум*” [Кл., 436], де *самум* (араб.) – спекотливий сухий вітер у пустелях Аравії та Північної Африки, який несе пісок і пил; “*Мов буря вогнена*” [Кл., 437]). Реалізуються автором й інші мовно-образні формули: *вогонь – земля* (“*Мій попіл впав вогнем на ниви, / Зацвівши у хлібах*” [Кл., 45]), *вогонь – вода* (“*Вогняне море*” [Кл., 34], “*Сполощу ж і у вогні / мою долю перестиглу*” [Кл., 44], “*Але полум'я плеще*” [Кл., 46]), *вогонь – звукові образи* (“*І враз стрясла все в білім димі / архангела труба*” [Кл., 237], “*не в них гримів труби пожар*” [Кл., 238], “*Дим, дим! – нам дзвони кидають шалені*” [Кл., 433]). Вони тією чи іншою мірою розкривають життєствердне значення образу *вогню*: “*Дарма, що аж до смерті в нім палала негасна ватра клекоту і сил*” [Кл., 219]. Інколи він символізує ідеал поведінки героїчної особистості (у цьому разі отамана запорозького козацтва Петра Калнишевського, для якого Соловки стали місцем заслання і останніх років його життя): “*Життя в них жевріє й не гасне?*” [Кл., 231]).

Через символіку *вогню* автор прагне розкрити темпоральні ознаки життя, які актуалізуються лексемами *час* (“*Дмухнув на тебе смертю час, / і, спалахнувши, ти погас*” [Кл., 185]), *день* (“*Гарячий день зомлів*” [Кл., 31]), “*Настане день... Світ спалахне, й полуда / Тобі спаде з засліплених очей*” [Кл., 78]), *вечір* (“*Дим вечірнього багаття*” [Кл., 41]), *осінь* (“*Горіла осінь золота*” [Кл., 58]), *рік* “*Над нами полум'я років*” [Кл., 62], *вік* (“*Прапор полум'ям замає / й горітиме в віках*” [Кл., 32], “*Довічним факелом своїй ганьбі*” [Кл., 34]).

Особливого значення митець надає образу *попелу*, що асоціюється з минулим, пережитим (“*Несіть гарячий попіл у майбутнє, / Безсмертний жар вражінє – / І вславить незабутнє*” [Кл., 92]). Зазначимо, що слово *попіл* стало нормою віршового слововживання у поезії 20-30 рр.: *попіл щастя* (В.Бобинський), *попіл свят* (Є.Маланюк), *попіл слів*, *попіл мрій* (Б.-І. Антонич). Ю.Клен продовжує цей ряд, згадаймо хоч би назву поеми “*Попіл імперій*”.

Помітне місце посідає образ *диму* (“*що спопеліє й щезне димом чорним*” [Кл., 28], “*Не ми – в диму – з потужних мрій / Вирощували сні імперій*” [Кл., 103], “*Життя – як дим: його рука не вловить*” [Кл., 134], “*Життя крізь нас пливло, як сивий дим*” [Кл., 215]), що асоціюється з динамічним аспектом проминання буття. Інколи зазначений образ міфологізується (“*Клубок із диму... Давній бог Вулкан*” [Кл., 430]) або ж набуває національно визначених ознак (“*Забувши, як пахтить вітчизни дим*” [Кл., 122], “*не раз у тім пахучім димі*” [Кл., 122]), репрезентантами якого стають реалії українського національного довілля (“*Пам'ятай: в'ється дим кучерявий з-над хат, / Зріє хліб, і червоні хитаються маки*” [Кл., 54]).

Через символіку *диму* автор прагне відтворити певні ментальні риси окремих народів чи племен, наприклад вислів “*любити дим*” [Кл., 40] асоціюється з героїкою похідного життя, войовничістю древніх вікінгів, тому

видається закономірним уживання образного словосполучення “*битви дим*” [Кл., 42].

Значне смислове навантаження несуть мовні конструкції, де образ *вогню* постає як історично конотована реалія. Наприклад, поетичні рядки (“*Кров і руїну, і **пожар** / несла тобі орда татар*” [Кл., 185]) асоціюються з добою монголо-татарської навали, тоді як інша образна конструкція (“– *Так **палить** же чарівницю*” [Кл., 44]) торкається вже європейської історії і відтворює жахливу картину середньовічної інквізиції, де вогонь стає засобом покарання людини. До подібних асоціацій звертається автор і в змалюванні трагічних сторінок сучасної йому епохи, де образ *вогню* асоціюється зі знаряддями тортур (“*як гаки залізні клали **в піч**, / і на шкурі кожного корнета / у вогні розжесвереним жезлом випікали чорні еполети?*” [Кл., 164]).

Окрему групу утворюють мовні одиниці на означення вогнепальної зброї (“*Він стоїть, на серце адмірала / скопом більшовицькі вояки / вже свої рушниці скерували, / але зброя валиться з руки, ... коротко скомандував: “**Вогонь!**”... / Не врятує білої фаланги*” [Кл., 165]). Через актуалізацію ідеологемних ознак лексем *більшовицький* та *білий* (у контексті *біла фаланга*) проступають ознаки подій громадянської війни та їх відповідна оцінка.

Негативна конотація образу *вогню* характерна для поезій, центром зображення яких стали події Другої світової війни: “*До клунь замкнувши баб із дітьми, / солону, складену кругом, / щоб засвітити їм у **пітьмі**, / підпалювали сірником: / **Палахкотіли ті багаття**, / і лопотіли мов латаття, там **полум’ясті** язики, / що **жаром прискали, як просом**” [Кл., 265], “*Там церква, **полум’ям** пойнята, / тлумила крики гомінки, / і не вгавали вопіяти / в тій церкві матері-жінки. / Гатили-гупали у двері, / троцили об каміння череп; / ковтаючи **вогонь і чад**, / пестливо лизані і **жерті** / шпаркими язиками смерті, / в хустки вгортали немовлят*” [Кл., 265-266].*

Подібне експресивне забарвлення проступає через образ *крематорію*, що актуалізується лексемами *піч* (“*Гаками стягши всіх до куп, / в великих **печах** палять жертви* [Кл., 268]), *груба* (“*кладуть полінами до **груб***” [Кл.,

268]), *попіл* (“*Так гестапівцям менший клопіт, / бо розгрібають тільки попіл*” [Кл., 268], “*Як сплять вигребуть у діжки / посиплють попелом доріжки*” [Кл., 271]), *жар* (“*жар крематорія*” [Кл., 336]).

Розвивається автором популярний у поезиці 20-их рр. образ *цигарки* (“*бо спокійно він цигарку курить, / димом вітер підвіває скронь. / Докурив і брови враз нахмутив*” [Кл., 165]; “*Дав варті пачку цигарок*” [Кл., 278]). Для української поезії естетизація образу цигарки цінна у тому плані, що вона засвідчувала абсолютно нові, побутові урбаністичні форми поетичного мислення [Ставицька, 2000, 64]. У цьому контексті автор розбудовує структуру образу за рахунок тематично споріднених з ним мовних одиниць – *тютюн* та *сірники* (“*генеральші й ветхі генерали / продають тютюн і сірники*” [Кл., 164]), які відтворюють історичний колорит епохи і водночас розкривають антилюдську сутність сучасної ідеології.

Заслуговує на увагу звертання поета до реалій довкілля, що мають релігійне та сакралізоване значення. Серед цих мовних одиниць найбільш уживаними стає образ *ладану* (“*Коли йому я ладан свій курю*” [Кл., 115], “*То ж раз так само в Київ прикотив, / Вшанований в Москві Панайт Істраті, / І кожний ладаном йому курив*” [Кл., 122]). Через його значення (ароматична смола, яка використовується для обкурювання при релігійних обрядодіях) автор реалізує екзистенціально-часові аспекти життя. Аналогічних трансформацій зазнає фразеологізм (“*закуряться, мов фіміам*” [Кл., 274]). Трактування цих образів здійснюється через антропологізацію окремих денотативних ознак, коли людська сутність уподібнюється зазначеному предмету.

Особливого звучання набувають поетичні рядки “*Там дмухачі всесвітньої пожежі / Вбивають день по дню, немов кілок, / В шляхетний мозок, що розсунув межі, / З людських, цементам зліплених, кісток / Там добудовують гігантську вежу*” [Кл., 125], де образ *вогню* (*пожару*) асоціюється з одним із лозунгів пролетарської диктатури: прагненням надати революційному процесу (у одній окремо взятій країні) світових масштабів. У

цьому контексті постає ідеологічний символ пролетарської епохи – прапор та його кольороназва (*“Лихий пожеж червоних прапорів”* [Кл., 88]), оцінке забарвлення якого виражається лексемою *лихий*.

Як бачимо, спільною рисою для зазначених вище поетизованих історичних фактів стає негативна конотація образу *вогню* (та його тематично-семантичного поля), що асоціюється зі страхом перед цією природною стихією (*“Крізь полум’яний шум страшних пожеж”* [Кл., 35], *“Роздерли пожеари страшні”* [Кл., 93]), *обгорілою землею* (*“Там де земля вся обгоріла, / Де, наче дим, блакить пливе”* [Кл., 398]), *пеклом* (*“О землі й жарі / Пекельних надр”* [Кл., 379]). Специфічним утіленням пекельної стихії вогню стає образ *вогняного моря* (*“– Тікай, покинь скарби свої в містах. / Позаду хай шумить вогняне море: / Страшний Содом і проклята Гоморра”* [Кл., 34]), що перегукується з символікою вогненної ріки – міфологічної річки, що відокремлює світ живих від світу мертвих [Войтович, 2002, 81] та набуває ознак очистителя людських душ від гріха. У цьому контексті з’являється поетичний переспів образу *Вогненного Змія* (*“А за нею наздогін пожежі / Диму сизого змії виткі”* [Кл., 86], *“Не озирайся, а то кільцями гада / Жахне тобі у вічі чумний дим”* [Кл., 34].)

Ознаки пекельного *вогню* проступають у поезіях урбаністичного характеру, які реалізуються лексемами *лава* (*“Там чути колеса ритмічний такт, / І гори вугілля стоять, мов страви. / Клепочучи, немов кипляча лава”* [Кл., 432]), *шлак* (*“Крізь дим і куряву стікає шлак.”* [Кл., 432]), *горіти* (*“Завили диким голосом сирени: / У шахтарів! Горить, горить!”* [Кл., 433]), *димар* (*“Там димарі ростуть над димарями, / Усе заносить попелом самум”* [Кл., 436]), *чад* (*“Ча́д з димарів – мов мла над лоном вод”* [Кл., 437]; *“Од полум’я втікає, виє, гине? / Із темних шахт і хат клубками ча́д”* [Кл., 440]), *дим* (*“В диму пронісся потяг у простір, / Мов буря вогняна”* [Кл., 437]), *гута* (*“Мов хаос, глухо гомонить завод, / Гуде у гутах полум’я червоне”* [Кл., 437]), *зола* (*“все у куряві чорній тоне: / Від блискавок – зола, і дим і порох”* [Кл., 437]). Вони уподібнюються *виру огненому* [Кл., 436].

Символіка вогню, що асоціюється з електричною енергією, також набуває негативного забарвлення (“*Лисніє в намисті **вогню** / Коростою вкритий Хрещатик*” [Кл., 89], “*Я бачив янголів, що виринали / Із мли, і цвів несамовитий жах / В їх широко розплющених очах, / Круг **електричних сонць** вони літали; / Мов білі птахи, крилами плескали, / Заплутались серед стовпів-дротів*” [Кл., 437]), що проступає в лексемах *короста*, *жах* та складному новотворі *стовпи-дроти*.

Таким чином, звертаючись до концептуальної моделі *життя – вогонь*, Ю.Клен розбудовує її міфологічні та етнокультурні характеристики, надаючи позитивного оцінного забарвлення ознакам як небесного, так і земного вогню. Проте така співвіднесеність порушується, коли мова йде про фактори історичного, суспільного або політичного характеру, через які символіка вогню набуває негативних оцінно-сміслових конотацій.

**2.3.4. Образно-символічна паралель життя – душа.** Враховуючи поняттєву складність концепту *душа* у його міфологічному, фольклорному, релігійному аспектах, зазначимо, що всі вони є відголоском найвіддаленіших у часі уявлень про душу. Мовні одиниці на означення концепту свідчать, що його формування відбувалося шляхом встановлення зв'язків між власною психічною діяльністю та спостереженнями за явищами зовнішнього світу (згадаймо теорію психологічного паралелізму О.М.Веселовського).

Розглядаючи міфологічне підґрунтя названого концепту, В.Войтович зазначав: “Душа – внутрішня сутність людини, яка входить у неї від народження, а по смерті відділяється від тіла і живе окремим життям у Ю.Клена – (“*душі безсмертній*” [Кл., 205]); двійник людини за її життя, який наділений рисами міфічного персонажа... Народ уявляв душу як хмаринку, дихання, дим, вітерець, пташку або як маленьку істоту” [Войтович 2002, 169]. Такий підхід дає можливість вибудувати певні класифікаційні моделі, тло яких утворюють ті чи інші елементи космогонічної системи.

Одне з ключових місць серед них посідає образ-символ *води*. “Вода, – писав К.Юнг, – це життєвий символ душі, що перебуває у пільмі” [Юнг, 1989, 139]. До наших часів збереглися уявлення про воду як життєдайну силу, що характеризується очисною магічною функцією. Звичай обмивання (очищення) водою сягає глибини століть, він був відомий ще у Стародавньому Римі, не менш активно використовувався у слов’янському язичництві. У результаті культового омовіння відбувалося фізичне й духовне відродження. Християнство зберегло вірування про воду при таїнстві хрещення. У поетичних конструкціях з компонентом душа Ю.Клен реалізує часо-просторові властивості води (“*Душа в осіннє озеро ввійде...*” [Кл., 65], “*Моя душа блакитний килим / До неї (осені – О.Ч.) стеле по воді*” [Кл., 66]), швидкість руху (“*Що душу залила, мов Ніл*” [Кл., 235]), інтенсивність його прояву (“*І буду слухати, як по дощах / Росте в душі осіння павідь*” [Кл., 65], “*йому до дна віддати треба душу*” [Кл., 114], “*наллють порожні душі вщерть*” [Кл., 290]), здатність гасити що-небудь (“*Я кличу: Господи, пошли нам повінь, / щоб залила Сахару душ*” [Кл., 349]).

Особливого значення надавалось очищувальній властивості “небесної” води – *дощу*. Цей образ досить вдало використовує Ю.Клен: “*О, змийте все з душі осінні зливи*” [Кл., 61] як своєрідний символ духовного відродження. Заслужують на увагу й більш складні трикомпонентні структури (“*У небо, у синє душа моя лине / Й спадає дощами весни*” [Кл., 386]), де поет реалізує асоціативну модель *душа – небо – дощ*. Як стверджує В.Войтович, “дощ, за повір’ям, крім молодості, бадьорості й самого життя, дарує людині ще й душу” [Войтович, 2002, 169].

Крім концептуальної моделі *душа (життя) – вода (дощ)*, поет звертається до зв’язку образів *душі, простору та вітру*, які характеризуються схожими динамічними властивостями: “*В моїй душі роздмухують пожар / Осінні вихори і бурі часті*” [Кл., 35], “*Скажено вихор шаленіє / в просторах наших душ*” [Кл., 93]. У подуві вітру предки вбачали дихання небесного творця [Там само, 169]. Відголоском такого уявлення стали наступні рядки:

“*Хто це сказав, що плоть людська ожила, натхнена божим вітром*” [Кл., 303], де автор реалізує двокомпонентну структуру *душа – вітер*.

У творчому доробку митця існує значний масив мовних конструкцій з компонентом *душа*, внутрішні форми яких прямо чи опосередковано (шляхом системи паралелей) пов’язані із символікою *вогню*. “Якби (ми) не знали, що божества вогню й світла займали важливе місце в язичницьких віруваннях слов’ян, – писав О.О.Потебня, – то могли б пересвідчитися в цьому із багатства слів, які мають в основі уявлення вогню й світла. Як душа та життя, так і окремі прояви життя: голод, спрага, бажання, кохання, смуток, радість, гнів – уявляються народом й зображувалися в мові вогнем” [Потебня 1989, 289]. Особливою частотністю вживання у Ю.Клена характеризуються світлодайні та теплові властивості названого концепту (“*Коли в душі погасиш сірий день ти / І сонце змерхне в чорних небесах*” [Кл., 78], “*Нам темно на душі*” [Кл., 226], “*Де ж ти, душе соняшна, була, / коли шляхи нам пільма залягла*” [Кл., 306]); (“*І тим вогнем пашать йому вже очі, / Який в моїй душі дає лиш дим*” [Кл., 61]).

За народними уявленнями, вогонь – найвеличніший дар сонця-неба (разом з водою, землею, повітрям), принесений людям сином могутнього бога Сварога – Сварожичем [Войтович, 2002, 83]. Вогонь Сварожича сприймався предками як жива істота, що горить у душі кожної людини: “*В моїй душі роздмухують пожежар*” [Кл., 35], “*Іскриться дух мій бунтівливий*” [Кл., 45], “*Наш дух знемігшися від спраги, / Багряним жаром спаленів*” [Кл., 103], “*Всім він, у грудях пожежжу роздмухує*” [Кл., 242], “*в серцях він полум’ям пожеж загув*” [Кл., 305]). Цей образ запалює Божу іскру творіння і любов: (“*Поезіє моя! Закинь у душу промінь*” [Кл., 414], “*Перо освітить нам дорогу / йому, що йде крізь темний ліс, / щоб від батьківського порогу / на подвиг душу він поніс. / Здобуде він собі жар-птицю / між неприступних скель гірських, / а з нею разом цар-дівичу, / що в шатах ходить золотих*” [Кл., 137]).



Через концепт *вогонь* автор прагне осягнути фізичну сутність душі, яка локалізується у внутрішніх і зовнішніх органах людини й ототожнюється з одним із них, найчастіше – *серцем*: “*Так блиски передгроззя / Серцем крізь чорний дим років жагтять*” [Кл., 92], де образ *блискавки* набуває ознак небесного вогню. В народному уявленні серце асоціювалося з сонцем, що ніби світить (горить) всередині людини, а тому стає центром її життєвих сил: “*Як душу твою відновить. / Я вірною тінню буваю / над тим, що у серці горить*” [Кл., 93]. Це породило символічний образ палаючого серця (за аналогією з променистим сонцем), який у поетичному контексті Ю.Клена набуває символічного образу *лампи*: “*Згас, мов лампа, в серці хитрий замір*” [Клен 1991, 318]. Поет вдало розбудовує образну модель *серце – вогонь* через антонімічну паралель *вогонь – холод (крига)*: “*якби ж то вам серця одягти в кригу, / згадати шлях, яким промчався Ігор!*” [Кл., 120]. Не менш важливого значення в системі поетичних уявлень про душу надається образам *хмар* (“*Над серцем стомленим несуться хмари*” [Кл., 60]), *неба* (“*Щоб враз душа пішла до неба*” [Кл., 273]), *сонця* (“*Навчивсь кохати сонце і життя*” [Кл., 112], де образ *серця* (душі) проявляється через семантику дієслова *кохати*).

Міфологема *душа* реалізується також у художньо-індивідуальній системі понять на означення реалій живої природи, серед яких представлені як рослинні, так і тваринні (зооморфні) образи. Торкаючись першої групи понять, зазначимо, що в українській народній поезії людські душі обертаються яблунями, грушами, тополями. Це, на думку Ю.Карпенка, є відображенням “найдавнішої, ще не анімалізованої форми осмислення навколишнього світу й прагматичного включення в цей світ” [Карпенко, 1999, 9].

Одним з ключових понять у цій системі є образ *саду* як відновленої Божественної гармонії земної сфери та людської душі: “*зерна із садка душі твоєї*” [Кл., 34], “*В душі насаджений господній сад*” [Кл., 123]. Наявність у структурі образу *саду* слова *дерево* мотивує появу конкретних рослинних номінацій, наприклад *кори* (“*Здери березову кору / І серце нею дбайливо*

*закутай*” [Кл., 64], “Здавалось, що спадала з душ кора / І сріблилася біла *древесина*” [Кл., 111], “*Окутай серце панцерем з кори*” [Кл., 205], “*На душах реннула кора*” [Кл., 291]), *дупла* (“у мертвих *дуплах душ* лише *бур’ян*” [Кл., 142]), *соку* (“*душі п’янючі соки*” [Кл., 346]), *пор* (“*серце вже красою вражене, / п’є порами осінній шум*” [Кл., 64]), актуалізує їх одоративні властивості (“*Серце... Сповите в цей пахучий саван*” [Кл., 64]). Розбудові моделі сприяє також використання образу *квітника* та складових елементів рослин (“*Рожевий усміх, лотос і алоє – / І сонна тиша в серці зацвіла*” [Кл., 33], “*душа на ніжні пелюстки азалій / лягла рожевим камінцем*” [Кл., 236], “*Моя душа – цвіток дрожащий, білий*” [Кл., 361]).

Торкаючись зооморфних образів, слід зазначити, що надзвичайно поширеною у Ю.Клена стає образна паралель *душа (серце) – птах* (“*Моя душа – передсмертний зов орлицы*” [Кл., 361]), яка також мотивована давнім міфологічним уявленням. Згідно з повітряним образом душі вона зображалася літаючою разом з птахами. Вважалося, що вони літають по деревах до того часу, поки не спляться тіла, що їм належали. “Птахи, особливо перелітні, – зазначає В.Войтович, – які прилітають із вирію-раю, були вісниками весни, приплоду, врожаю, добра, здоров’я і щастя. Бог-Творець вселив у таких птахів душі дідів-прадівів та надприродні сили. Тому вони прихильні до людей і завжди приносили їм радість буття. Птахів поділяли на чистих (святих, добрих) і нечистих (диявольських, злих)” [Войтович 2002, 400]. Першу групу у поезіях неокласика представляє узагальнений образ *птаха*, який супроводжується світлим емоційно-експресивним забарвленням (“*То серце пурхає, мов птах...*” [Кл., 38], “*...людей, що в них серця як птиці, / Летіли до невиданих країв*” [Кл., 111], “*Душа, немов крило орлине, / Здіймається у височінь*” [Кл., 391]). Друга група асоціюється з образом *крука* (“*Серце крукам на поталу кидаю*” [Кл., 301]), вісника лиха, трупожера, птаха, що віщує смерть [Слухай, 1999, 53]. Негативно конотованим у цьому розумінні постає образ *сільця* (“*Тут – наче*

*серце спіймано в сільце*” [Кл., 31]), яке стає символом обмеження духовної свободи людини.

Передчуття біди, тривоги торкається й інших образів, наприклад поширеного у народнопісенній традиції образу змія, що засів у серці, інтерпретація якого представлена у наступних конструкціях: *“Біль серця окутав мені, як гад”* [Кл., 211], *“шукай там мого болю край. / Кублиться у серці він, мов гад”* [Кл., 303]. Елементи фольклорної символіки визначають структуру образної паралелі *серце – звір*: *“Ні, то виє і реве, мов звір / моє серце”* [Кл., 304]. Негативне емоційно-експресивне забарвлення попередніх конструкцій зумовлено гострими суспільно-політичними проблемами сучасності, які актуалізуються в образно-символічній паралелі *душа – риба* (*“душа в нас ніби ... піймана гачком нехитра риба”* [Кл., 110]).

Крім рослинних та тваринних образних паралелей, особливого значення набувають антропоморфні конструкції з компонентом *душа* на означення фізичних дій (*“Душа в червоній амазонці / мчить на коні в гарячу смерть”* [Кл., 279]) та духовного стану людини (*“І душу загноїв”* [Кл., 98], *“Душею й серцем ви каліки”* [Кл., 302]). Досить частотними є конструкції, де трактування образу *душі* подається через уявний анатомічний орган (серце), що характеризується фізичною (*“серце дише сном і вродою”* [Кл., 60], *“І тільки серце числить рівним стуком / Години, тижні і роки”* [Кл., 60], *“Повільним ритмом серце б’ється, / і стеле в далеч килими”* [Кл., 184]) чи психічною діяльністю (*“Жінки там чисті й серцем яснощирі”* [Кл., 39], *“Ніколи серце не заплаче, / бо вже обернеться на спів”* [Кл., 58]). Закономірним видається використання номінації на означення функцій та предметів втручання у роботу серця (душі) з боку кого- чи чого-небудь: *“Хтось шалом серця покарав”* [Кл., 88], *“Тобі здушила душу знов / лиха хвилина і зневіра?”* [Кл., 91], *“У саме серце думав я влучать”* [Кл., 115], *“Нехай ножами серце тне і крає”* [Кл., 115], *“Розітне душу він на мить”* [Кл., 140].

У деяких конструкціях образ *серця (душі)* постає як самостійна субстанція (“в тіла і душі” [Кл., 114]) чи як двійник людини (“Однаково моєму *серцю*, що десь там робить голова, / аби буюти понад смертю і слухать, як росте трава” [Кл., 184]), здатний творити (“може іншого шляху немає, / Щоб з хаосу душі створити світ” [Кл., 55]), прагнути до ідеалу (“Я знав – бо в путь одразу рушив, – / мета мого життя / знайти співця, що душу / порвав до іншого буття” [Кл., 238]), народжуватись і помирати (“До Бога простягну я мертву душу / та вопіяти буду: *“Відживи”*” [Кл., 194]).

Торкаючись поняття *душа в соціумі*, слід наголосити, що саме воно здебільшого визначає смислове та емоційне навантаження мовних одиниць, досить часто стаючи тлом авторських новотворів. Так, відоме у народнопоетичній традиції образне утворення “кам’яне серце” набуває металічного звучання, суголосного тогочасній добі (“У кого *серце із металу*” [Кл., 39], “А *серце в нас пропелером; “Дзінь-дзінь”*” [Кл., 123]), що своєрідно перегукується з популярними рядками “А вместо сердца – пламенный мотор” з відомого “Маршу авіаторів”. Негативного забарвлення набувають образні паралелі з іншими символічними образами епохи, наприклад радіо чи грамофоном (“Людські *душі стали схожі на радіо чи грамофон*” [Кл., 163]), або ж символікою червоного кольору (“*Душі нам покрив червоний лак*” [Кл., 124]).

З іншого боку соціальні катаклізми не здатні вбити почуття любові до Батьківщини (“*На Україну рветься серце, / і вабить запахом євшан*” [Кл., 165]), тому образ *душі* набуває національно конотованого забарвлення (“*Летить душа в родинне лоно*” [Кл., 166]), яке асоціюється в поета з Шевченковим краєм (“*То шукайте ж ви дороги, / що веде із чужини, / на широкі, на розлогі, / на Шевченкові лани!*” [Кл., 313]).

Таким чином, поетичні конструкції з компонентом *душа* мають системну організацію, яка торкається як космогонічних, так і антропоморфних уявлень про душу. У цій художньо-поетичній знаковій системі найбільш продуктивними стають образні паралелі *душа-вода, душа-*

*вітер, душа-вогонь*, реалії живої природи (флороструктури та зооморфні образи), тоді як антропоморфні формують окремі групи на означення фізичного існування людини, її психічної діяльності, соціальних умов перебування.

## Висновки до 2 розділу

Творчість Ю.Клена явила взірць високого художнього синтезу та інтелектуалізації. Ідейно-естетичні настанови, тематика творів та жанрово-стилістичні чинники були визначальними для формування фонетичної, лексичної та синтаксичної систем поетичної мови митця. Вона характеризується використанням різних груп лексики як за походженням (старослов'янізми, діалектизми, запозичення), так і за тривалістю перебування та місцем у мовній системі (історизми, архаїзми, індивідуально-авторські новотвори).

Звернення Ю.Клена до вічних проблем добра і зла, осмислення гармонії Всесвіту і місця людини у ньому зумовлює активізацію традиційних, естетично-означених слів-образів, які здавна укоренилися у мовно-поетичній практиці як поетизми: *земля, небо, сонце, море, вітер, озеро, гори, душа, доля, золото* тощо.

Своєрідність авторського світосприйняття через призму духовних, естетично-мистецьких здобутків заглибленої у віки європейської культури, тематичне звернення до античності і християнства (до біблійного світу) як найвищого вияву культури усього людства, зумовлюють активізацію запозиченої лексики з культурологічним значенням (*кесар, претор, синедріон, тріумвір*). Частотність фахової та мистецької термінології (*сонет, алегорія, бароко, стакато*) відображає зосередженість поета на проблемах культури національного поетичного слова.

Важливою ознакою світовідчуття Ю.Клена стало екзистенційне переживання ним болючих проблем сучасності, що й зумовило активне функціонування в його творчості громадянських рефлексій та наскрізного

трагічного пафосу. Це позначається на виваженому освоєнні поетом індустріально-міської тематики, його критичному ставленні до словника нової доби.

Осмилення сучасності через призму історичних подій зумовлює появу відповідної термінології: *князь, варяг, вікінг, гетьман, булава, бунчук*, образів світового фольклору та міфології. Стилiстичною активністю і естетичною дієвістю відзначаються ключові слова на позначення кольороназв, одоративної, звукової, темпоральної, просторової лексики.

Заслуговує на увагу використання фонетичних засобів, що надають милозвучності поетичному тексту. Особливий інтерес викликає функціонування займенникових форм як структуротворчого чинника ліричного дискурсу, що у поетичному доробку Ю.Клена реалізує також смислотвірний поетніціал. Одним з компонентів загальної художньої виразності та предметом естетичного переосмилення стає особлива впорядкованість синтаксичної структури, яка розкриває інтелектуалізаторські можливості українського поетичного синтаксису, відкритість його граматичної структури до інновацій.

У філософсько-естетичній системі Ю.Клена значне місце посідають образно-символічні моделі, котрі відтворюють найдавніші світоглядні архетипи українців: *життя – вода, життя – земля, життя – вогонь, життя – душа*. Переважна більшість аналізованих моделей зберігає традиційно високі смисли ключових понять, життєво важливих для людини. Інколи вони набувають соціально конотованого забарвлення і відтворюють особливості ідіостильової манери поета.

У художній системі поета імпліцитно присутні оригінально-авторські ознаки структурно-функціональних рівнів поезики, наскрізні символи міфогенного та політогенного характеру, зумовлені індивідуальними прикметами його художньої свідомості, своєрідним типом світобачення й світовідтворення.

### **Розділ 3. СИНКРЕТИЗМ ЯК СТИЛЕТВОРЧА ОСОБЛИВІСТЬ ПОЕТИКИ Ю.КЛЕНА**

Лексична система мови є найбільш динамічною. Вона швидко реагує на зміни в соціально-економічному, політичному, культурному житті, відтворює складний процес інтелектуального поступу суспільства в цілому. Аналіз лексико-семантичного рівня поетичного мовлення, розгляд особливостей авторського слововживання сприяє проникненню в глибини поетичного тексту, дозволяє визначити низку засобів його інтелектуального збагачення.

Творчий доробок Ю.Клена синтезував у собі класичні традиції та новітні тенденції розвитку поетичної мови. Стильовою ознакою його творчості, як і всіх неокласиків, стало засвоєння найвищих досягнень не тільки національних, а й західноєвропейських мистецьких здобутків. Цінність класичної спадщини для української літератури митець пов'язував із виробленням високого стилю, під яким розумів логічність, ясність художньої думки, смислове багатство, емоційно-експресивну наснаженість, красу звучання. Усе це вимагало вдосконалення техніки вірша.

Орієнтація неокласика на високий стиль визначала матеріальне наповнення авторської лексико-семантичної системи, у якій переважають культурологічно вагомі мовні одиниці, стилістично переосмислене запозичені елементи, абстрактна, суспільно-політична, термінологічна лексика, складні слова, спектр кольороназв, звукових та одоративних образів. Через їхнє органічне поєднання Ю.Клен активно реагує на ключові проблеми сучасності, а відтак освоює жанрово-родові різновиди громадянської лірики, що пояснюється в першу чергу впливом французького “парнасізму” та європейського символізму. В окремих творах спостерігається еволюція художнього розвитку від фольклорної традиції через символізм до експресіоністичної поетики.

Тим самим, ідеться про очевидну стильову поліфонію, синкретизм концептуальних граней кількох стильових систем, що визначили мистецько-філософські візії його творчості, індивідуально-своєрідну образну структуру, іманентні ключові мотиви, жанротворчі засади, своєрідні версифікаційні сполуки. Однак особливість авторських образно-сміслових трансформацій полягає у домінуванні класичної тенденції, кожен елемент якої підпорядкований ідеї краси та гармонії, які осмислюються поетом як вічні сили творення. Глибокий культурологічний шар поезій Ю.Клена об'єднує еллінську, європейську та українську класичну традиції, а також включає елементи символізму, „парнасизму”, неоромантизму тощо.

Найбільшою мірою обсяг інтелектуальних зацікавлень Ю.Клена відбивають основні групи імен в ідіостилі поета: (1) імена світового культурно-мистецького простору; (2) імена – знаки національної культури (наймення державних та політичних діячів, митців, назви язичницьких божеств, персонажів національної міфології).

### **3.1. Ідіостильові новації античних образів**

Ідеалом краси для поета-неокласика стала антична доба, до духовного потенціалу якої повсякчас зверталися діячі національної культури і літератури зокрема. Як зазначає Б.Баглай, “незалежно від естетичних уподобань тих чи інших діячів української національної культури та їхнього ставлення до літературно-художньої спадщини античних греків і римлян на різних етапах розвитку української літератури, антична художня спадщина завжди була складовою та органічно невід’ємною частиною українського літературного процесу” [Баглай, 1998, 117].

Зумовлено цей процес тим, що поняття цінності людської особистості, гармонійного розвитку духовних і фізичних сил людини, розумної єдності свободи особистості й порядку в суспільстві, спільності законів, які визначають норми буття природи, людини і людства, – всі ці поняття було



створено європейською античністю. Передусім це спостерігаємо у філософській теорії і літературній практиці Давньої Греції й Давнього Риму. „Саме тут, в античному полісі, історичні умови змусили людину вперше усвідомити себе “суспільною твариною”, поставили в центрі людської свідомості ту проблему єдності особистості й суспільства, яка залишалася провідною в усьому майбутньому розвитку європейської гуманістичної традиції” [История всем. лит., 1983, 312]. Спільність цієї традиції і визначила той факт, що серед усіх культур давнього світу саме європейська античність стала такою близькою неокласикам, і Ю.Клену зокрема. Її характерними рисами стали філософія життєствердження, класична досконалість поезії, високий інтелектуалізм її змістового боку.

Поетичний доробок митця поєднав і традиційну, і власне авторську інтерпретацію міфологічних образів і сюжетів. Майже всі вони семантично трансформуються, стаючи тлом сучасних поетичних переосмислень, більшість із них є “своєрідними психологічними типами або поведінковими моделями, які відображають сутнісні сторони індивідуального або колективного буття” [Нямцу, 1997, 24].

У художньому сприйнятті античності розкривається не тільки особливий культурологічний тип мислення поета, а й відома сентенція про те, що енергія міфів живить сучасність.

Серед різноманітності античних міфологічних образів ключовими у поета стають ті, що так чи інакше асоціюються з ідеєю духовної, фізичної чи творчої свободи особистості або ж її відсутності. Так, образи *Цірцеї* (гр. Кірка – чарівниця, володарка острова Ея, куди було занесено Одиссея з його супутниками, яких вона обернула на свиней) та *лотофагів* (створінь, що живляться особливим різновидом лотосу, який дає людині відчуття ейфорійної насолоди і повного забуття минулого), з одного боку, актуалізують семантичні ознаки, тематично співвіднесені із міфологічним тлом поезії “Шляхами Одиссея”. (“*Де чаклує в прозорих одежах Цірцея*” [Кл., 50], “*Завітай до Цірцеї на день чи на два*” [Кл., 51], “*У рахманнім раю, де*

*живуть лотофаги*” [Кл., 51]). З другого боку, ці образи набувають соціально конотованого забарвлення, оскільки стають символами небезпеки, яку несе сучасність. Останній протиставляється світлосяйне минуле: “*Мов пісок, твої спогади хвиля розмиє, / І полине у Лету життя без турбот*” [Кл., 50], “*Збережи у душі все минуле, як скарб*” [Кл., 51]. Через семантичну співвіднесеність з поетичними картинами українського доквілля (“*Пам’ятай: в’ється дим кучерявий з-над хат, / Зріє хліб, і червоні хитаються маки / Там, де рідна на тебе чекає Ітака / І занедбаний твій маєстат*” [Кл., 51]) міфологічні образи стають символами солодкого забуття рідного краю.

Культурологічна насиченість семантики таких образів (наприклад, героїв Троянського циклу міфів) стає ефективним засобом відтворення нових суспільно-політичних трансформацій. Так, у поетичних рядках (“*Прядуть хапливо злої долі пряхи, / аж веретенця скачуть у руках, / І вже ридають-плачуть Андромахи / по селах і містах. / У кожному градусі Гектор покидає / дружину й дім – чи не на все життя?*” [Кл., 251], “*Спішіть назустріч ярусним Ахіллам / легкою здобиччю лихої мсти*” [Кл., 251], “*Пригорне всіх загальна братська яма, / і зганьблених не урятує тіл / спізнїлий плач безсилового Пріама, / лобзуючого діл*” [Кл., 252]) смислотворча функція передається не тільки семантично (зла доля, покидати на все життя, лиха помста, загальна братська яма, плач), а й граматично – через множинні форми дієслів (*ридають-плачуть*) чи загальних назв іменників (*по селах і містах*). Однак широким суспільно-політичним узагальненням найбільше сприяють множинні форми міфоантропонімів (*Андромахи, Ахілли*) або універсалізація одного з образів (*Гектора* чи *Пріама*), де соціальні негаразди через міфологічне сприйняття набувають глобальних масштабів.

Подібних метаморфоз зазнають образи історичного характеру, наприклад *Цезаря*: “*Онде битими шляхами, / он розлогими степами / легіони рушили у путь, / вслід за Цезарем на схід ідуть. / Танками поля він оре, буйний вітер рве прапори, / бурять авта сиву каламуть, / а вождеві хліб і сіль несуть. / Київ, Вінниця, Лятичів, / кожне місто жде і кличе. / Вже*

йому не чинять перепон / ні Дніпро, ні Дністер, ані Дон” [Кл., 252]. Через актуалізацію семантичних ознак новітньої технічної лексики (*танк, авто*), топонімів (*Київ, Вінниця, Ляличів*), гідронімів (*Дніпро, Дністер, Дон*) у ньому проступають риси вождя нового часу – *Гітлера*. Інколи ознаки доби проявляються через характер того чи іншого історичного діяча. Так, через образ імператора *Нерона*, що асоціюється з жорстокістю, своєрідно оцінюється сучасність: „Як людські душі стали схожі / на радіо чи грамофон! / І паперові мертві розжі / зі стель їм кидась *Нерон*” [Кл., 290].

Досить часто вчинки історичних діячів стають ідеальними поведінковими моделями людини-сучасника, яка не втратила гідності й не змогла піти на компроміс з тоталітарною владою: „О, слава тим, які не піддалися / солодкій грі вабливої сопілки, / Які – як гордий *Ганнібал* колись, – / З смертельним ворогом не склали спілку, / Кого трона вела у гірню вись, / Хто не узяв в дарукон пух і грілку, / А в тундру, тайболу й тайгу поніс / Пшеничний шум і шелести беріз” [Кл., 124]. Тут поняття ‘гідність’ актуалізується через семантику лексем *слава, не піддатися*, фразеологізму *з ворогом не скласти спілку*, порівняльного звороту *як гордий Ганнібал*.

Заслуговує на увагу репрезентація авторського способу художнього освоєння світу. Через образи діячів літератури та культури античної доби (*Вергілія, Катулла, Геракліта, Гомера, Марціала, Овідія, Архімеда, Цицерона*), які здебільшого постають як ідеальні митці, Ю.Клен намагається дати оцінку сучасному стану культури та ролі митця в ній: „Уславив він, як у давнину *Овідій*, / пізнавши натхнення найвищого лет, / вік золотий і срібний, і той, що із міді... / уславив він вірність і жертву героя, / того, що обличчя формує доби, / що з світлом до бою стає і з собою” [Кл., 281], „Але з ним поділяє чорний жах / улюблений *Горацій* в тозі білій, / і виринають, мов у давніх снах, / на річці часом келехи тих лілій, / що коливались тихо на воді, / коли в човні з ним пропливав *Вергілій*” [Кл., 220]. Ідеальна мистецька особистість асоціюється у поета з *натхненням найвищого лету, вірністю, світлом*.

З огляду на це цікавих поетичних переосмислень зазнає образ *музи* (творчого натхнення поета, що втілюється в образі жінки, богині), яка всупереч традиційному штампові набуває ознак вульгарної побутовості: „...*та музу жду. Блукарка і повія / по всіх краях накрала краму хвацько – / і з рота рвуться вірші трамтрацькі*” [Кл., 346]. Зумовлено таке переосмислення причинами суспільно-політичного характеру: потворною сутністю пролеткультівського мистецтва, яке пропагувало політичне прислужництво, естетичний несмак: „*Тоді ж поет не звався ще „холуєм” / І за пайок не продавав свій хист, / Як той альфонс, якого ми вшануєм, Петлю йому скрутивши із намист. / Так ми минуле ідеалізуєм. / Хай світиться воно, як аметист! / Тоді в кларнети ще трубив Тичина, / І кликав Рильський в сині далечини*” [Кл., 110]. Негативне оцінне забарвлення уривку актуалізується через просторіччя *холуй*, *пайок*, порівняльний зворот літературного характеру *як той альфонс*. Ідеалом поета стає минуле, що асоціюється з ранньою творчістю поетів-сучасників П.Тичини та М.Рильського.

Покликання митця визначає не талант, а суспільний попит : „*Вкладай життя своє у „норму”, / закон статистики шануй, / ганяй, щоб десь добути корму, / доводь, що ти не є буржуй. / Митець є „спецом” від палітри, / що вправою набув свій хист; / згадай його рецепти хитрі – / і зразу будеш ти артист. – Поет слова лиш комбінує; засвой ту техніку чітку, / небавом світ тоді відчує, / що муза в тебе на шнурку. / Нема дарів, від Бога даних. / Хто містики блакитний квіт / шукає, бродить у туманах. / Твій ґрунт є дійсності граніт, / причин і фактів світ реальний, – він, а не заповіт Христа, / задовольняє нам нагальну / земну потребу живота*” [Кл., 181]. З цією метою Ю.Клен звертається до лексики нового часу (*норма*, *спец*, *техніка*, *статистика*, *комбінувати*, *рецепт*, *палітра*), соціально-конотованих мовних одиниць (*буржуй*) та просторіч (*корм*). Ключова роль у розкритті творчого задуму уривка належить образу *музи на шнурку*.

За таких умов „*зміст логоса втрачає слово*” [Кл., 148], тому поет звертається до образу *музи* у її класичному розумінні: „*О музо! Не зважай на дурнів, / Скакала довго ти по корчаках, – / Тож не цурайсь тепер котурнів*” [Кл., 131], де котурни – атрибут (різновид взуття) античних акторів. Так чи інакше, класичне розуміння *музи*, поезії в осмисленні Клена стає рятівною, зцілющою силою, яка підносить ліричного героя над усіма житейськими падіннями і гріхами.

Культурологічний простір поезій митця торкається топонімікону, який значною мірою формує історіософію творів, створюючи відповідне емоційно-експресивне тло: „*Але, заливши всі літа / безчестя променями слави, / встає примара золота / старої Римської держави*” [Кл., 246]. Поет вдається до яскравих історико-культурних порівнянь: „*Варварів рать навісна, пожадлива і стоязика / нівалом сунула знов на квітчасті простори Еллади. / Поле і гори гудуть від брязкоту зброї і крику. / Лізе строкате, страшне, рябе перемішане стадо. / Але на чатах стоїть чуйна, невсипуща варта, / знає, що вище за все на великому світі / горді прекрасні Атени і рідна, укохана Спарта*” [Кл., 250]. Через них сприймається й оцінюється сучасність: „*Грекам у вуха ревуть уже смерті труби побідні. / Небо Спарти в очах їм сотнями сонць зажаріло... / Сонце, тресвітле, страшне, яке ще перед віками / Греції сині моря одягло в шкарлатові шати, / сонце, щодня золоте, невблаганне, те саме, / вічні сніги у багрець одягає і пестить Карпати. / Мужність безсмертна і тут. А радість і туга безмірні*” [Кл., 250]. Ключового значення набувають топоніми *Еллада* (*Греція*), *Атени*, *Спарта* та *Карпати*. Тим самим своєрідний образний паралелізм історичних подій античності та сучасності включає твори митця у контекст духовного життя й розвитку людства.

Позитивного оцінного забарвлення набувають, як правило, астронімам античності („*На промінь Андромеди голубої / мчав рятівник Персей, для поколінь / прийдеших символ волі золотої*” [Кл., 230]), що актуалізується у семантиці образів *рятівника Персея* як символу волі та у відповідній світлій

кольорогамі (*голубий, золотий*). Вони слугують єднальною ланкою вічного та тимчасового, всесвіту та мікросвіту людини, стаючи вічними свідками земних перипетій, які можуть торкатися фактів біографії окремої людини – у нашому разі ліричного героя: „*Архангельський далекий краю, [місце першого ув’язнення Ю.Клена – О.Ч.] / де довго тягся мій полон! Де тихо плив Персей і Лебідь*” [Кл., 147]. Інколи в семантиці астронімів закладено потужні виражальні можливості етнокультурного характеру: „*Поглянь, он осявають верхогір’я / Кассіопея, Віз і Оріон. / Вони ведуть тебе у невідоме*” [Кл., 319], де сузір’я *Воза* асоціюється з традиційним в українському побуті етнографізмом *віз*, що функціонально єднає національне із вселюдським. Через ці образи оцінюється доля людства в цілому: „*І дана всім межа незнана: / вогнисті крутяться колеса / туди, де світить із туману сузір’я дальнє Геркулеса. / Але порода sapiens homo, / здійснивши давнішню химеру, / зухвало в політі стрімкому / заноситься у стратосферу*” [Кл., 299].

Астральні образи, таким чином, стають своєрідними хронотопними знаками, що фіксують час і місце певних історичних подій та сильних ліричних переживань, викликаних ними. У відчутті краси і вічної незбагненності докільля поет звертається до нетранслітерованих астральних запозичень (“*То був короткий, владний клич: “Ad astra!” – / і знов не бачив я його лиця. / У небесах блідих, мов з алебастру, / великі зорі вихором неслись*” [Кл., 230]), які виступають своєрідними духовними орієнтирами сучасної людини.

У функціонуванні фразеологічних одиниць простежуються ті самі закономірності, що й у лексиці. Як правило, це запозичені з античних джерел крилаті вислови, цитати, ремінісценції, які завдяки своїй фразеологічній природі мають високий ступінь образності, експресивності, крім того, вони несуть естетичний заряд того твору, який репрезентують в іншому контексті: “*А німець вислав свій гостинець: / данайців дар – троянського коня*” [Кл., 149], “*Ми в Бухенвальд пришкандибали / і там уздріли бідака, / що бігав вже хвилини чимало / все дзигую кругом кілка. / Хто вигадав ту дивну кару? / А з*

*другого* валила пара: / *на прикру гору він збігав / і вниз котився горбчаками,*  
 / *немовби був Сізіфів камінь, / бо все те сто раз проробляв*” [Кл., 275],  
 “*Те ліжко – ложе велетня Прокруста*” [Кл., 337], “*Коли по операції*  
*Прокруста / знайдеться в когось мудра голова – / здійми та настроми качан*  
*капусти, / і мацапура та – жива*” [Кл., 337]. Більшість із них семантично  
 трансформується, набуває гострого суспільно-політичного звучання,  
 наприклад *Сізіфів камінь* асоціюється зі знаряддям тортур нового часу.

Багатоплановістю характеризується образна структура античної  
 системи теонімів, яка не тільки символізує поетичний хронотоп творів (“*О*  
*Діонісе яснозорий!*” (поезія “Січневий Діоніс”) [Кл., 72], “*Торкнеться рідної*  
*землі Антей – / здригнуться в надрах сили телуричні, / що їх колише*  
*Прометей*” [Кл., 345], “*І всю природу, мов туман, / Дрімота душна обіймає,*  
 / *І навіть сам великий Пан / В печері німф уже дримає*” [Кл., 396]), а й  
 створює відповідне соціально-політичне чи культурно-історичне тло.

Через ієрархію античних теонімів поет розкриває трагічну долю митців  
 (зокрема й побратимів-неокласиків) за умов тоталітаризму (“*Наблизившись,*  
*спитав я, у якому / він злочині попавсь, що мусить тут / покутувати гріх.* “*Я*  
*був відомий / поет* [мова йде про П.Филиповича – О.Ч.], *а нині тільки нервів*  
*жмут, – / він одказав. – Я славив землю, вітер / і радісний простір* [цитата за  
 Филиповичем – О.Ч.]/ *І ось на суд / попав за те, за що скарав Юнітер / того,*  
*хто зважився змогтися з ним. / Читав я між зірок – небесних літер. / Мене*  
*не вабив слів летючий дим, / а влада співу, що дана Орфею, / щоб мертвий*  
*камінь став від чар живим*” [Кл., 221], “*і скарано мене, як Прометея: / цей*  
*грунт копає вже чимало літ / лопата в ямба такт і такт хорей*” [Кл., 222]).  
 Культурологічний зміст зазначеного уривка реалізовано в цілій системі  
 мовних одиниць: а) найменуваннях божеств-покровителів культури і  
 мистецтва (*Мельпомена, Орфей, Аполлон*); б) іменах сучасних митців (*Лесь*  
*Курбас, Павло Филипович*); в) літературознавчій лексиці (*ямба, хорей*);  
 г) цитуваннях (“*Я славив землю, вітер, радісний простір*”).

Досить продуктивним стає уподібнення конкретної особистості певному божеству чи міфологічному персонажу: “Спитав я: “Хто ти?” Й відказав він глухо: / Був з мене *Мельпомени* вірний *жрець*, / що не достежив, звідки вітер дмуха, / тому чекає тут на свій кінець. / Тобі відоме це ім’я: *Лесь Курбас*. / Сам *Аполлон* надяг вінець / бо я втіляв і радощі, і журби / у постатях мінливих на кону. / А нині теж до мене линуть юрби: / туди й сюди хиткий порон жєну. *Хароном* я зробивсь у царстві тіней, / свою жорстоку долю не клєну: / не ждє визволення, не ждє відміни, / бо знаю: не вертається назад / ніхто з цієї мертвої країни” [Кл., 211], де співвіднесеними стають образи *Харона* та *Лєся Курбаса*.

Інколи культурно-семантичні ознаки античних теонімів урбанізуються (“З очима тура (полум’ям волосся!) / Над лісом труб фабричних плине *Пан*, / Клубок із диму... Давній бог *Вулкан*” [Кл., 430]). Як бачимо, у текстах поета власні імена міфічних персонажів оцінно переосмислюються, набуваючи соціальних чи політичних конотацій.

Таким чином, у зверненні до античності Ю.Клен прагне розкрити прекрасне у ньому, цінує красу поезії та життя. Більше того, античні (давньогрецькі та давньоримські) історичні й мистецькі реалії стають засобами авторського самовираження, осмислення його трагічної сучасності. Поет-неокласик розкодує античні образи у традиційному розумінні, не руйнуючи їхнього празмісту, проте конкретизує ідейний зміст поезій, увиразнює авторську позицію відповідно до особливостей тогочасної епохи, з одного боку, та особистих світоглядних засад, з другого.

У поетичному доробку Ю.Клена тісно переплелися антична героїка та головні тенденції розвитку середньовічної, ренесансної та новоевропейської літератури. На ранніх стадіях панував героїчний епос, який пов’язувався з міфологією, предметом зображення у ньому була історія народу, боротьба за етнічну єдність. Митець звертається до пам’яток героїчного епосу європейських народів: французького, що асоціюється з образами “*Роланда*” [Кл., 171], “*Карла*” [Кл., 155], “*Оліфанта*” [Кл., 171], тобто героїчних



персонажів “Пісні про Роланда”; німецького, де йдеться про “*Зігфрида*” чи “*Сігурда*” [Кл., 246] та “*Нібелунгів*” [Кл., 266] – героїв відомої “Пісні про Нібелунгів”; грузинського, представленого “в епосі *Шота Руставелі*” [Кл., 344].

Зумовлено цей процес тим, що народний герой завжди виступає захисником рідної землі від чужоземної навали, борцем за єдність народу і противником сваволі феодалів. Твори героїчного епосу були особливо актуальними і слугували ідеальним тлом для сучасних інтерпретацій: “*край боронячи свій милий, / вояк нездоланий **Роланд**, / натуживши останні сили, / трубив у ріг свій **Оліфант**? **Часів минулих божевілля / часам прийдешиім – дивний дар.** / Епоха лютого свавілля / колись п’янких набуде чар*” [Кл., 171]. Як бачимо, автор творчо реалізує можливості антонімії (*минуле – прийдешиє*).

Важливою рисою ідейно-естетичної своєрідності епосу є історичне тло, поетично переосмислене з огляду на народну ідеологію: “***Вогонь – то є старий звичай,** / то не закон жорстокий джунглів. / **Частину другу “Нібелунгів” / з років дитячих пригадай***” [Кл., 266]. Образ другої частини “*Нібелунгів*” асоціюється з жорстокістю Крیمхільди (героїні “Пісні про Нібелунгів”). Через зазначену історико-літературну паралель автор оцінює і засуджує жорстоку сучасність. Звертаючись до сюжетних основ класичного героїчного епосу, Ю.Клен відводить йому важливе значення у формуванні національної свідомості. З іншого боку, поет привносить у свої поетичні твори стійку систему художніх засобів – типові ситуації, гіперболізацію, традиційний в епосі високий стиль.

### 3.2. Стильові трансформації новоєвропейських образів

Досліджуючи феномен Ю.Клена, слід зазначити, що автор досить часто звертається до досвіду провансальських поетів – трубадурів, які цілеспрямовано прагнули досягти професійної майстерності й оригінальності

поетичного стилю. Змагаючись між собою, поети наполегливо працювали над метрикою, строфікою, римою, мелодією. Найбільш вимогливі з них вважали не гідним для себе вживати вже відому метрику чи мелодію, тому прагнули до пошуку оригінальних строфічних форм, нових рим тощо (саме трубадури затвердили риму в західноєвропейській ліриці, збагатили останню новими жанрами). Ліриці Ю.Клена притаманне тонке чуття естетичної міри, строгий смак.

Торкаючись сучасності, поет звертається здавалося б до традиційних форм строфіки (*“Сонет, октави і терцини”* [Кл., 190]), разом з тим він прагне до експерименту (*“П’ятистоповим ямбом вас / нехай мій вірш поколисає. / Але ввілю в ті ямби гріх і жах”* [Кл., 191], *“і вірші різних розмірів”* [Кл., 190]). “Як прихильник класичної строфи, – зазначає Ю.Ковалів, – він, проте, ніколи не відмовлявся й від авангардистських віянь у версифікації (напр., тонічний вірш “Мандрівки до сонця”), і навіть вдавався до графічних експериментів (у сонеті “Лот” слово “стовпом” написано вертикально для створення зорового враження)” [Ковалів, 1991, 18].

Оцінка поетом тих чи тих історичних фактів набуває форми порівнянь з певними напрямками, течіями, різновидами літературно-художнього мистецтва, жанровим спрямуванням: *“О ні! Тут треба взяти інший тон. / Добі тій хижій тільки личить / сатира, і памфлет, і фейлетон, / і сірий день нам барв позичить. / Були то обриси химер (а не / гекзаметра струнки колони), / лиш барокове плетиво чудне, / і стали реготом прокльони”* [Кл., 189], *“І раз нову вславляючи добу, / Собі дозволив ти на вибрик: на скрипку гравши, / дмухнув у трубу, / бо допустився там “верлібру”* [Кл., 190]. Інколи збагачення смислу зазначених образів відбувається через зіткнення в тексті понять не лише літературознавчого характеру (*“Це ж не поема, а стаккато”* [Кл., 190]), де стаккато – муз. уривчасте виконання музичного звука чи звуків. Частотність фахової та мистецької термінологіки відображає зосередженість поета на проблемах культури національного поетичного слова.

Ю.Клен звертається до лірики Провансу ще й тому, що вона увібрала в себе кращі поетичні традиції попередніх століть, була тісно пов'язана з животворною народною традицією й античною поезією. У ній відчутний вплив арабо-іспанської любовної лірики, а також середньовічної латинської поезії, зокрема творчості вагантів. Саме тому образи поетів-трубадурів Жофруа Рюделя, Бернара де Вентадура, Бертрана де Борна стають одними з ключових у поезіях Ю.Клена “Прованс”. Так, поезія “Жофруа Рюдель” поетично змальовує історію кохання трувера до графині Триполійської – Мелісанди (з міста Триполя в Сирії) за одним описом вроди: *“Ще не явилась ти моїм очам, / а вже високим горам і лісам / Твоя хвала гула в моїм хоралі”* [Кл., 37]. Заради зустрічі з коханою він розпочав мандрівку, але в дорозі захворів і, прибувши на місце, помер на руках у графині, яка після цього пішла у черниці. Мелісанда стала для Жофруа Рюделя богинею, ідеалом жінки. Через ці образи проектується авторське світовідчуття поета: *“Хотів би й я слідами йти твоїми, / узявши плащ і посох палігрима!”* [Кл., 36], його прагнення до еталону краси та гармонії.

Його ліричний герой постає в образі мандрівника, філософа і лицаря, який послідовно обстоює втрачений прагматичною добою культ Прекрасної Дами – триполійської Мелісанди або Дантової Беатріче. У сонетному диптиху “Беатріче” цей образ стає центром роздумів митця про вічну силу кохання і краси: *“Тебе співець, піднісши понад зорі, / Таким безсмертним світлом оточив, / Що досі ще крізь далечінь віків / Пронизують нас промені прозорі”* [Кл., 70]. Кохання Данте до Біатріче – поклоніння їй як божеству: *“Але вславляють янголи вгорі / Твоє ім'я благословенне тричі”* [Кл., 70]. Цей образ безмірно ідеалізований, створений за допомогою прийомів гіперболізації її краси та чеснот. Данте не описує детально зовнішності коханої, лише деколи намічає окремі штрихи: уявлення про Беатріче створюється переданням благотворного впливу її краси на людей.

Ю.Клен, зберігаючи ірраціональність любовного переживання, надає йому більш земних ознак, які реалізуються в категоріях темпоральності (“*Ти*

вся ще *провесна*, о Беатріче”, “*Рантову радість і той блиск дитячий*” [Кл., 70]), відповідній кольорогамі (“*Блакитний місяць, вплива з долонь / Твоє волосся чорне й смагла скронь*” [Кл., 70]), реаліях національного (українського) довкілля (“*осінні осокори*”, “*на березовій корі*”, “*світло ранкове зорі*” [Кл., 70]). Слід зазначити, що інтерес до Данте виявляли й видатні діячі української культури попередніх епох. Високо цінував і часто звертався до його творчого доробку Т.Шевченко. І.Франко перекладав його твори і присвятив йому спеціальне видання “Данте Аліг’єрі”. Кохання Данте до Беатріче збудило творчу уяву Лесі Українки, яка, по-своєму переосмисливши цю тему, написала блискучу поему “Забута тінь”.

Одним з орієнтирів для Ю.Клена стала “Божественна комедія” Данте, невмируща цінність якої полягала в неповторному художньому вираженні складної і суперечливої доби. У поетичній індивідуальності Данте виявилися нові риси, які наближають його до Відродження. Увага Ю.Клена до твору великого флорентійця не випадкова, адже її літературними джерелами були античні та середньовічні твори. На цей величний задум особливий вплив мала “Енеїда” Вергілія з її гострополітичним звучанням, містичними тенденціями, поєднанням реального й міфологічного змісту. Разом з тим Данте наслідує середньовічну літературну традицію, невід’ємну від теологічного світогляду. Його поема написана у формі видіння, поширеного у релігійній літературі середніх віків. Твори цього жанру становлять описи мандрівок у “потойбічному” світі, виповнені алегоричним змістом. Звичайно потойбічний світ наділявся рисами земного життя й зображав шлях людини до морального вдосконалення. При всій складній системі ідей, алегоризмі й символічності, схоластичних і теологічних абстракціях поемі Данте властиві реалістичність, матеріальна виразність, конкретність образів і водночас заглибленість у внутрішній світ людини.

Ю.Клен наслідує Данте не тільки в зображенні історико-політичних та соціально-психологічних катаклізмів свого часу, а й у зверненні до стилістичної системи митця. У його поетичному доробку однією з

центральною стала поема “Попіл імперій” – широкомасштабний художній літопис історичних подій ХХ ст. Вибірковий аналіз окремих уривків твору доводить, що поема насичена культурологічно, у ній поєднуються різноманітні чинники:

1. Фольклорні образи: “безсмертні *постаті твоїх казок*” [Кл., 134], “*Був дід, мав на городі хату. / Він мав трьох молодих синів*” [Кл., 135]; “*Проспали перший брат і другий*” [Кл., 135], “*Сплітав в мереживо казкарське злато*” [Кл., 135], “*І третій брат (його за дурня / вважали батько і брати, / бо був дитячий і безжурний)*” [Кл., 136]; “*Метнувсь Іван*” [Кл., 136]; “*бачить птаха чарівна*” [Кл., 136]; “*клює вже яблука жарптиця*” [Кл., 136], “*він висмикнув у птахи / перо. Воно, мов жар заграв, / в руці горить*” [Кл., 136].

2. Міфологічні мотиви: “*Нехай хтось заклене його вогнем*” [Кл., 134].

3. Образно-символічні моделі: *життя – вода* (“*Пливають у шумі хвиль уривки літ*” [Кл., 132]), *життя – казка* (“*Живуть, неначе з мармуру різьблені, / безсмертні постаті твоїх казок. / Лише у казці, вічна й незнищенна, / та правда квітне, вабить і горить, / яку життя безбарвне й буденне / неспромоглося досі відтворити*” [Кл., 134-135]), *життя – дим* (“*Життя – як дим: його рука не вловить*” [Кл., 134]).

4. Знаки часового простору: “*вічність*” [Кл., 132], “*колеса часу*” [Кл., 132], “*на мить*” [Кл., 132], “*якийсь уривок бачимо*” [Кл., 132], “*рожденні лихоліттям*” [Кл., 132], “*у майбутнє*” [Кл., 132], “*уривки літ*” [Кл., 132], “*часам віддавши*” [Кл., 133], “*вічності екран*” [Кл., 133], “*дитячі спогади*” [Кл., 133], “*юності ясні часи*” [Кл., 133], “*давнішні чуття*” [Кл., 133], “*о весняній радісній порі*” [Кл., 133], “*і ночували в драному шатрі*” [Кл., 134], “*у грізний час*” [Кл., 134], “*у нашу темну днину*” [Кл., 134], “*між двома безчассями антракт*” [Кл., 134], “*коротку мить*” [Кл., 134], “*з усіх сьогодні і тепер*” / *лиш сила таємничої любові несе до вічних стратосфер*” [Кл., 134], “*в роках дитячих*” [Кл., 134], “*вічна*” [Кл., 134],

“життя буденне” [Кл., 135], “В годиннику, в якому живе зозуля” [Кл., 135], “Встань уночі” [Кл., 135], “стемніла ніч” [Кл., 136], “всю ніч” [Кл., 136], “вночі” [Кл., 136].

5. Бібліїзми: “благословить” [Кл., 132], “Вавілонські вежі” [Кл., 134], “пекельний жар” [Кл., 134], “нас Господь і досі ще карає” [Кл., 134], “стеле Бог” [Кл., 136].

6. Рецепт античності: “премудрий Геракліт” [Кл., 136], “і мене тоді, мабуть пошив / своїм байкарським хистом у поети / і з музою навіки подружив” [Кл., 135].

7. Знаки національного культуропростору: “незмінно-синя далечинь”, “зелено-ніжна помолодь горбів”, “та ліс на обрії, що в далеч вабив” [Кл., 133], “Кадетський гай і дарницькі ліси” [Кл., 133]:

а) флоронайменування: “байрак, де схилами ростуть кульбаби” [Кл., 133], “А очерет, високий очерет” [Кл., 133], “і яблуню мав розсохату / серед малинових кущів” [Кл., 135];

б) одоративні ознаки: “вогко пахнуть верби” [Кл., 133], “в пахощах бузку й вербени” [Кл., 134];

в) зооморфізми: “а десь на клуні клацають лелеки” [Кл., 133], “розріжем черв'яка” [Кл., 134], “живе зозуля” [Кл., 135].

8. Астроніми: “чиєсь перо записує у зорях” [Кл., 135], “просвічують сузір'я?” [Кл., 134], “а десь упав блакитний метеор” [Кл., 135], “місяць постелив мости” [Кл., 135], “Шлях Молочний” [Кл., 136].

9. Нетранслітеровані запозичення: “*Panta rei*” [Кл., 132].

10. Літературні ремінісценції: “Десь є далекий край Тьмуторокани / і чарівник, бородько Чорномор” [Кл., 135].

11. Алюзії історичного характеру: “Аскольдова могила” [Кл., 133].

12. Топоніми: “Київ” [Кл., 133], “Слобідка” [Кл., 133], “Кадетський гай” [Кл., 133], “Межигір'я” [Кл., 134].

13. Гідроніми: “Дніпро” [Кл., 133].

14. Побутовизми та етнографізми: “*на верстаті тче*” [Кл., 132], “*килим різнобарвний*” [Кл., 132], “*в драному шатрі*” [Кл., 134], “*і люціон, який над тином цвів*” [Кл., 133], “*шив він чоботи (стелив тенета)!*” [Кл., 135], “*виносив із комор*” [Кл., 135], “*у темнім курені*” [Кл., 136].

15. Професійна лексика: “*швець*” [Кл., 135], “*запах воску й шкір. / Мигтять кліщі, і молоток, і шило, / і дратва вже звучить, як струни лір*” [Кл., 135].

16. Кольорогама: “*на верстаті золотому*” [Кл., 132], “*надмірно-синя*” [Кл., 133], “*блакитний*” [Кл., 135].

17. Лексика нової доби: “*незримий двигун*” [Кл., 132], “*вічності екран*” [Кл., 133], “*здіймає фільм рука*” [Кл., 133], “*мить атома*” [Кл., 134], “*техніки терпуг*” [Кл., 134], “*вічних стратосфер*” [Кл., 134], “*антракт*” [Кл., 134].

18. Звертальні форми нового часу: “*А чи ви знаєте, товариші?*” [Кл., 134].

Представлені тематичні групи мовних одиниць не вичерпують образно-сміслового багатства першої частини твору, проте дозволяють торкнутися стильової манери поета. На думку Ю.Коваліва, “*стилістично найбільш мозаїчна перша частина поеми, що приваблює передусім тонко відтвореним київським колоритом*” [Ковалів, 1991, 20].

Друга частина епопеї, подібно до “*Божественної комедії*”, написана терцинами, а пекельні картини набувають страхітливої реальної дійсності сталінського табірної соціалізму. Відповідно змінюється стильова палітра митця, лексичне наповнення тексту. У зображенні трагічних картин сучасності поет звертається до лексики та фразеології розмовно-побутового характеру (“*не стулюючи сім ночей повік*” [Кл., 197], “*череп хрясне*” [Кл., 198], “*галайстра клята*” [Кл., 199], “*Візьміть-но арештанта на гачок*” [Кл., 199], “*шпуряючи, як того пса, у лазню*” [Кл., 199], “*як будеш вибрехеньками дуриць*” [Кл., 200]), лайливих слів (“*Сволото!*” [Кл., 201]), лексики нового часу (“*робкор*” [Кл., 200], “*енкаведист*” [Кл., 205]),

ідеологічних лозунгів епохи (“*Той, хто не з нами, той проти нас*” [Кл., 176], “*карать не буде меч пролетар’яту*” [Кл., 200], “*Релігія – це для народу олій*” [Кл., 178]), запозичень з інших мов (“*на вождів плануєш антентати* (замахи – О.Ч.)” [Кл., 200], “*поведи мене в його аул*” [Кл., 229]), лексики спортивного ужитку (“*шах і мат*” [Кл., 177]). Ці мовні засоби комплексно відтворюють не тільки стилістичний колорит епохи, а й її авторську оцінку.

На сторінках Кленових поезій оживає образ *Фауста*, що супроводжує ліричного героя на озері Фунтензее, де відбувається Вальпургієва ніч. Через співвіднесеність з лексемою *вождь* автор дає оцінку політичної діяльності Гітлера: “*А Фауст на це: “Традицію стару / відкинуто, відколи на планету / нагнав розчухрану мару / та оселився в цих баварських горах / отой, що звав його народ вождем, / і що, зухвало стерши світ на порох, / творити став... новий едем”* [Кл., 322]. Текст набуває гострих соціально-політичних конотацій, що актуалізуються через семантику мовних одиниць на означення біблійних понять *едем*, *пекло*, *демон*, *Люцифер*: “*Серце пекла б’ється*” [Кл., 323], “*Чортів Млин*” [Кл., 323], “*володар демонів – Люцифер*” [Кл., 324], “*пекельній сарабанді*” [Кл., 324], “*На чаті / струнчать там Вельзевул і Веліяр, / Сатанайл і Бефарот рогатий*” [Кл., 324].

Досить часто автор звертається до стилістичного паралелізму. У змалюванні обох тоталітарних систем (фашистської та соціалістичної) поет вдається до образних уподібнень. Так, образ Вельзевула подається не тільки в контексті *баварських гір*, а й *гірського аулу* (“*де сам великий Вельзевул / махає крильми, мов той чорний кречет. / Тож поведи й мене в його аул*” [Кл., 229]), де проступає натяк на образ *Сталіна*. Образ *едему* (від давньоєвр. “земний рай”), у контексті Кленових поезій асоціюється не тільки з фашистським тоталітаризмом („новий едем”), а й сталінською політикою людиноненависництва, що приречла народ України на голодну смерть: “*Зерно у купах пріло під дощем / Кудись у море, в безвість, за границю, / Щоб насадити скрізь цей наш едем*” [Кл., 116].



У пошуках формули щастя, краси та гармонії поет звертається до образу “лицаря в яснім шоломі” [Кл., 233] – Парсіфалья, героя однойменного роману французького письменника XII ст. Кретьєна де Труа. За легендою, Парсіфаль вирушив на пошуки священної чаші Грааля – чаші, з якої їв Ісус під час Тайної вечері. Коли його розіп’яли, Йосиф з Ариматеї зібрав у чашу Господню кров. У трактуванні символіки Грааля та морально-етичного ідеалу, який з ним пов’язаний, чимало розходжень. Це значною мірою пояснюється тим, що у розвитку міфу про Грааль є декілька нашарувань. Як зазначає Г.Рубанова, “у поганських віруваннях та ритуалах з Граалем пов’язані відголоски культу плодороддя; в кельтському фольклорі Грааль – це талісман, здатний насичувати і підтримувати сили людей; у християнстві Грааль – чаша-дароносиця” [Історія зарубіжної літератури, 1993, 78].

У трактуванні Ю.Клена в цьому образі актуалізуються семи ‘священний’ (“*Горить священна чаша Граля*” [Кл., 234]), ‘благодатний’ (“*Його те світло осяває, / як незреченна благодать*” [Кл., 234]), ‘здатний освячувати’ (“*Стає він лицарем святим*” 235), ‘світлодайний’ (“*Ой, щось палає / Там, на горі... Чи то священний Граль?*” [Кл., 439], “*Од Граля заграва така ясна*” [Кл., 439]). Оцінне забарвлення цього образу конотується позитивно, стаючи ідеалом не тільки авторських, а й загальнолюдських уподобань.

Постійний пошук змусив поета звернутися до творчих досягнень європейських майстрів слова: “*чіткого Ередія*” [Кл., 68], “*мудрого Рільке*” [Кл., 68], “*Стефана Георге*” [Кл., 73], “*сп’янілого Гамсуна*” [Кл., 64], “*Новаліса*” [Кл., 138], “*Шеллі*” [Кл., 187], “*Леконта де Ліля, Ередія*” [Кл., 220], “*Метерлінка, Верхарна*” [Кл., 249], “*Ніцше*” [Кл., 240]. Прагнучи зберегти особливості творчої манери окремого митця, наприклад німецького поета-експресіоніста Стефана Георге, Клен добирає відповідні художньо-мовні засоби – передусім флоролексеми (“*Ясмину наломали ми, / Із рож поклали килими / І в білім сні квітчастих оргій / Читали Стефана Георге*” [Кл., 73]). Через образ німецького поета-романтика *Новаліса* з’являється

символіка *блакитної квітки* (“*Ось недочитаний лежить на софі плюшевій Новалис / (згадай, в яку щасливу мить / блакитну квітку ми зірвали)*” [Кл., 138]) або ж згадка про особливості поетичної мови представника англійського романтизму П.Шеллі (“*Надхненна твоя мова, як у Шеллі*” [Кл., 187]),.

Інтелектуалізації української літературної мови сприяла діяльність Клена-перекладача – він автор перекладів творів В.Шекспіра, Д.Байрона, П.Шеллі, О.Пушкіна, М.Лермонтова, Ф.Тютчева, О.Толстого, О.Блока, П.Верлена, С.Малларме, А.Рембо, Е.Верхарна, Ж.Мореаса, Ж.Дюамеля, С.Георга, Р.Рільке, Ч.Діккенса, О.Уайльда. Значення цієї поезії полягає в її стилістичному та інтелектуальному потенціалі, “передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями” [Франко, 1961, 78].

### 3.3. Українська класична традиція в ідіостилі поета

У структурі художньо-поетичних текстів Ю.Клена важливе місце посідають імена представників української культури, літератури, мистецтва минулого. Звертається поет до образу Г.Сковороди. Зумовлено це багатогранністю митця, творчість якого увібрала художні, філософські, морально-дидактичні елементи („*Колись тут життєрадісним аскетом / блукав мудрець у морі трав, / що був філософом і був поетом, / і світську славу занедбав. / Його Господь водив по цих дорогах. / Благословив він ніч і день / і насадив серед ланів розлогих / свій „Сад Божественних пісень”. / Тут палиця Євстафія Плакиди, / що з ним пройшла мандрівну путь. / Він знав: нікуди звідси вже не піде, / бо всі шляхи сюди течуть*” [Кл., 143]). Актуалізація смислу здійснюється через семантику лексем *мудрець*, *філософ*,

поет, назви його творів “Сад Божественних пісень”, символіку палиці Євстафія Плакیدی.

Г.Сковорода став спадкоємцем пізнавальних традицій декількох культур, тому „свідомо ставився до стилістики і залюбки експериментував з жанрами своїх творів, стилем і мовою” [Шевельов, 2000, 414], що надзвичайно приваблювало неокласиків, і Ю.Клена зокрема. Як зазначає І.Іваньо, „стиль творів Сковороди визначався сучасною йому епохою, тобто сукупністю соціальних умов, виховання, традицій письменства і т. ін. Але це було і явищем особистим, пов’язаним з пошуками і здобутками самого Сковороди, його власними поглядами та філософсько-естетичними принципами” [Іваньо, 1975, 149].

Дослідники підкреслюють, що Г.Сковорода „чітко усвідомлював відмінність художнього освоєння світу митцем від наукового його осмислення філософом, а разом з тим послідовно прагнув до синтезу цих двох начал, всіляко наголошуючи на творчій функції філософії” [Там само, 1975, 148]. Мабуть, тому відродження особистості поет-неокласик Ю.Клен (як і інші представники „грона п’ятірного”) пов’язує із довершеною „філософією серця” („Щоб з хаосу душі створити світ” [Кл., 55]). Змальовуючи образ мандрівного філософа, автор увиразнює віталістичну сутність творчого доробку українського мислителя: „Вбирати в себе вітер і простори, / І ліс, і лан, і небо неозоре. / Душі лише співають: „Цвіти, цвіти!” / Аж власний світ у ній почне рости, / В якому будуть теж сонця і зорі, / І тихі води, чисті і прозорі” [Кл., 54]. Ці поетичні рядки своєрідно перегукуються з поезіями інших неокласиків: „**я помандрую, як Сковорода**” [Драй-Хмара, 1989, 43].

Кордоцентричний світогляд українського філософа виявився чи не найближчим для митця, оскільки асоціювався з концепцією софійності. Як і Сковорода, поет намагається віднайти гармонію між людиною і всесвітом (через духовне самовдосконалення, внутрішню свободу особистості). У Ю.Клена з образом мудрого філософа пов’язуються найвищі духовні

прагнення людини (*„нам колись філософ мудрий / накреслив свій мандрівний шлях”* [Кл., 317]), сподівання на відродження нації (*„А нас Скворода провадить / у „Сад Божественних Пісень”* [Кл., 317]).

З процесами відродження пов’язане звернення поета до образу *Т.Шевченка*. Проте перш ніж зупинитися на ідіостильових особливостях трактування цього образу, зазначимо, що загальна неокласична оцінка творчого доробку великого Кобзаря була досить вираженою. Як зазначав М.Зеров, „погляд на Шевченка як на „народного человека”, а на його поезію як на безпосереднє продовження народної творчості зумовив і деякою мірою поверхове ставлення до його віршового мистецтва” [Зеров, Т. 2, 1990, 180]. На відміну від пролетарських письменників, які підкреслювали, що Шевченко – соціальний поет, „рупор мас”, неокласики намагалися зберегти власну позицію в оцінці творчого доробку митця. „На порядку дня стоїть тепер детальне і пильне вивчення всього, що стосується Шевченка – біографічних фактів, текстів, громадських поглядів, оточення і впливів, мистецької техніки – і при тому вивчення, що озброєне методом і здібне при потребі порвати з „навичними поглядами і готовими схемами” [Зеров, Т. 2, 1990, 75]. Так чи інакше, неокласики порушили загальну тенденцію канонізації Кобзаря, що панувала у той час в українській словесності і оберталася для літератури утилітарним підходом, механічним використанням його творчого доробку.

Торкаючись стилістичних особливостей творів Шевченка, слід звернутися до слів І.Огієнка: „Шевченко створив свій власний поетичний стиль, опертий на українську пісню не тільки мовою, але й ритмічною формою. Цим Шевченко сильно вплинув на своїх наслідників і повів їх за собою, і впливав ще навіть тоді, коли пісенна солодка вість його пісенного стилю вийшла з моди. Цим Шевченко до певної міри зв’язав був українську поезію, бо в нас довго думали, що Шевченкові форми віршу – то найкращі форми, тоді як розвій літературних форм постійно міняється і удосконалюється” [Огієнко 1995, 145].

Ю.Клен віддає належне пошанування Шевченковому генію („*Степи безкраї і могили, / що їх Шевченко оспівав, / у них романтику впоїли / і гуртували їх до лав*” [Кл., 160]), адже він став духовним орієнтиром наступних поколінь („*А там, де дух Шевченка віяв, / пульсує гаряче життя*” [Кл., 277]). Досить частими є звернення до тих чи інших художніх творів або образів митця: „*та не однакова в них врода, і він цитує з „Кобзаря”*: „*Руді, руді тут, аж червоні, / а там, там ниви голубі, мережані полями лона*” [Кл., 167], „*Вас, дітей, що заблукали / в хащі, в дальні нетрі міст, / ми збираємо помалу, / вам будуємо той міст, яким будете вертати, / заспівавши „Заповіт”, / в степ, де вас країна-мати / вже чекає двадцять літ*” [Кл., 313]. З образом Кобзаря асоціюються найсвітліші мрії та сподівання поета („*І в синій край Шевченкових ідилій / Нехай веде до міст і дальніх сел, / Де чисті весни й нам колись зорили*” [Кл., 78]), надія на майбутнє відродження („*То шукайте ж ви дороги, / що веде із чужини, / на широкі, на розлогі, / на Шевченкові лани*” [Кл., 313]), що актуалізуються у відповідній кольорогамі (семантичні ознаки синьої барви), в темпоральних, астральних, просторових відношеннях.

Як зазначає В.Русанівський “заслуга Тараса Шевченка перед українською культурою полягала насамперед у тому, що він надав літературній мові внутрішньої естетичної впорядкованості, збагативши народнорозмовну мову органічним уведенням у неї елементів із інших джерел і тим самим віддаливши мову літератури від побутової мови” [Русанівський, 1999, 10]. Одним із значних досягнень Ю.Клена було те, що він зумів продовжити й творчо реалізувати започаткування Тараса Шевченка.

Художньо-образним відкриттям поета-неокласика було звернення до образу іншого класика української літератури – *І.Котляревського* („*Прощай, супутнику і друже! – / Йому я щиро відказав. – / Мені в пригоді став ти дуже. / Без тебе пекла б не пізнав. / Тож Котляревського Івана / вітай від мене, свого пана, / який мені в поводитирі / тебе послав. Йому подяку / за це склади і покалякай / з ним до вечірньої зорі*” [Кл., 283]) та його стильової

манери. І.Котляревський запозичив в античного автора лише сюжетну канву твору (маємо на увазі поему Вергілія „Енеїда”), проте зміг реалізувати зовсім іншу мету: показати у своєму травестійному за формою творі побут і звичаї різних верств українського суспільства другої половини XVIII ст. з їхнім неповторним національним колоритом.

Дослідники, зокрема Л.Масенко, неодноразово відзначали підпорядкованість мовно-стильових засобів „Енеїди” Котляревського вимогам бурлескно-травестійного жанру [Масенко, 1989, 134-139] як різновиду українського класицизму, що сприяло вживанню народної мови. У лексиці „Енеїди” І.Котляревського стилістично поєдналася й урівноцінилася велика кількість загальноживаних національно-забарвлених слів та елементів високого стилю, що асоціювалися передусім з античністю, яка “приходила на Україну вже після примирення її з християнством, у формах барокового християнсько-міфологічного синтезу” [Чижевський, 1994, 243].

Таким чином, український класицизм, завдячуючи творчій особистості І.Котляревського, отримав не тільки жанрово-стилістичні новації, а й докорінні зміни літературної мови. Як зазначає М.Кудряшова, “це була і зміна літературної мови, бароко з обома її різновидами – церковно-слов’янською та народною мовою – до єдиної народної літературної мови” [Кудряшова 1999, 22].

Ця мовно-стилістична особливість вдало реалізується Ю.Кленом у III частині поеми “Попіл імперії”, де йдеться про тоталітарний режим фашистської Німеччини. Автор свідомо запроваджує прийоми бурлеску (“*Не є це епос, а бурлеска, / burleska tragica, тому / все має бути, як у фарсі*” [Кл., 262]), які дозволяють створити не тільки пародійно високий, героїчно-комічний стиль (“*Біля шведської могили, / де я сірим вечором гуляв, / пан мені зустрівся милий, / що на пальцях ямби скандував. / Це була така прикмета, / по якій не міг я не признать / в незнайомому поета, / і відважився його спитати: “Хто Ви?” Відповів він: “Пане, / Ви не пізнаєте, бо вже ніч, /*

*Котляревського Івана, / що Вергілія затяг у Січ / і в козацькі шаровари / зодягнув троянців і римлян” [Кл., 255], “Мене послав шановний панус / Herr Котляревський, що водив / мене колись по пеклі за ніс, /і Вашій ласці доручив. / Піддайтеся моїй опіці. / Скуштуєте Ви сочевиці, / яку я вже півроку їм. / Не в моді каша там гречана, / ані вареники й сметана, / і в очі б’є пекельний дим. / Мені б борщу й пшениці куль би, / тоді б я з голоду недох. / Та де! Дають лиш мерзлу бульбу, / червивий вже обрид горох. / Охляв я на німецькім харчі, / але снаги мені ще стачить, / щоб бути Вам проводирем / і вести крізь вогонь проклятий, / щоб фарб Ви там могли набрати / для ще не створених поем” [Кл., 257]), а й використати широкий спектр народномовних засобів. Найпоширенішими з них стають мовні одиниці на означення:*

а) елементів одягу чи вбрання: “**козацькі шаровари**” [Кл., 255], “**подерті лахи**” [Кл., 257], “**Небіжчиків (пробачте прозу!) / товариші позбавлять шат. / Навіщо ж мертвим ті одежі, / коли вже не дошкулить нежить!**” [Кл., 261]; “**в пасматих одягах чимало / всіляких в’язнів там шугало**” [Кл., 267];

б) предметів їжі чи продуктів: “**каша гречана**” [Кл., 257], “**вареники й сметана**” [Кл., 257], “**борщ й пшениці куль**” [Кл., 257], “**бульба**” [Кл., 257], “**горох**” [Кл., 257], “**кукурудза**” [Кл., 269], які, однак, набувають суспільно-історичних конотацій: “**Дають лиш мерзлу бульбу, / червивий вже обрид горох**” [Кл., 257], “**німецькі харчі**” [Кл., 257], “**Як труп ще теплий після смерті, / йому нирки, печінку й серце / вирізують. Вони смачні. / Голодний люд, на все він ласий, / на цигарки міняє м’ясо, / – так пояснив Еней мені. – / Все причандалля непотрібне / вже нам самим, ми, козаки, / даруємо братві безхлібній**” [Кл., 261];

в) напоїв (“**є в них часом самогон**” [Кл., 258], “**І я, звернувшись до Енея, / сказав: “А чи не є це сон / і плод фантазії твоєї, / яку стуманив самогон?”**” [Кл., 276], “**ще світ нам красить самогон**” [Кл., 279]);

г) флороназв (*“Колись був парк, але безслідно зник, / коли запанував там більшовик. / Тут квітли **рожі і лілеї**, / лишилась стежка від алеї, / що крізь пустир лягла мов чорний струн”* [Кл., 256], *“мов **дерева, що здерта з них кора**, / голісінька гуляє дітвора”* [Кл., 256], *“Он по дорозі, де ті **верби**”* [Кл., 259], *“Там шибениці височіли, / але такі святочно-милі, / мов прибрані в день іменин; / були прикрашені **квітками** / і кольоровими стрічками, / **вінками айстрів і жоржсин**”* [Кл., 274], *„То брали десь когось на муки: / назад викручуючи руки, / людей в’язали до **дерев**. / З лятрин відром зачерпиши калу, / мов **бараболю** по весні, / Жидів там пильно поливали”* [Кл., 276]);

д) зоолексем (*„Не тільки люди, – **пси і свині**, / **коти, качки** кричали: „Гинем!”* [Кл., 264], *„женуть, до лісу давши ходу, / **корови, коні, кабани**”* [Кл., 265]. У цьому контексті поет використовує образно-символічну паралель людина – худоба: *„До Бога простягав долоні / **жидівський люд, ревів, як бик**”* [Кл., 266], *„**Робітників із України** / везли в вантажних поїздах, / де, позамикані, **мов свині**, / вони товклись, як у хлівах”* [Кл., 266], *„**Жидів, покірних, як ті вівці**, / зоря вирізняє з усіх”* [Кл., 267], *„Соломою, щоб укарати, / **смалили голову кудлату**, / мов **кабана**. Сказав Еней: / „Тут звичай той, що на Вкраїні / поширено лише на **свині**, / застосувати до людей”* [Кл., 270], *„**гудуть як той джемелиний рій**, / скрізь українську **молодь ловлять**”* [Кл., 279]);

е) предметів побуту (*„**усі біжать, у казани** / б’ють на сполох, у **сковороди**”* [Кл., 265], *„**І ось примандрувавши в Дахав**, / почули дзенькіт ми **сокир**”* [Кл., 269], *„**але вигадливі кати** / всіляко дбають про розвагу: / рабам то сеччю гасять спрагу, / то чешуть **вилами хребти**”* [Кл., 269]). Інколи поет використовує закріплені у народній мові форми непрямого уживання цих слів: (*„**Ось-ось гестапівець нехитрий** / **стріляє жидові в макітру** / і той – лише ногами – **дриг**”* [Кл., 271]);

є) культурних скарбниць народу, обрядодій, звичаїв, свят (*„**І нам, щоб ми пройшли по килимах**, / **Під ноги кидали шматки полотен**”* [Кл., 258], *„**І***



я спитав: „Куди, дівчатка?” / І відгукнулось: „На **колядку** / туди, де не росте трава” [Кл., 268], „чи люди **святвечір** святкують?” [Кл., 276]);

ж) кольорогами („І пояснив мені Еней: / „Тут кутники понашивали / **зелені** тим, що грабували / і обкрадали скрізь людей. / А **чорні** тим, що утікали / від праці. **Фіалкові** тим, / що Біблію коментували. / Он емігрант, той з **голубим**. / З **червоним** – то бандерівці. / Жидів, покірних, як ті вівці, / зоря вирізняє з усіх. / З кутом **рожевим** педераста, / Партиїці ж керівної каста, ті ходять в **білому**, як сніг” [Кл., 267]).

Тематичний перелік названих груп можна було б продовжити, адже використані автором прийоми бурлеску дозволили значно розширити мовно-виражальну систему твору. Особливу стилістичну активність виявляють народнорозмовні елементи, які використовуються як засіб створення зниженої, іронічної тональності („Він є „ост”, по-нашому – **східняк**. / В таборі живе цей воїн, / представник найнижчої із рас” [Кл., 255], „тоді б я з голоду недох” [Кл., 257], „**Кушток** як зо дві випляшкуєш, / як з ними бенкет поденькуєш / і в буркоті закендюшить” [Кл., 258], „А **трясця** би тебе трусила! / То ж є ота нечиста сила, / що в пеклі стереже людей” [Кл., 259], „Кого **охота** підмиває / до лісу дати **стрикача**, / той знатиме: відповідає / за це все **кодло** втікача” [Кл., 263], „Але платити **тра** життям” [Кл., 265], „Сказав Еней: „**Кортить** Вас, пане, / вже звідси дати **стрикача**. / Чи ж око Ваше не погляне, / як людьми грають у м’яча” [Кл., 277], „Коли йому дошкулив голод, / у теплого ще **мертвяка** / відтяв він **удо** для **почину** / і з’їв його сирим без **хрину** – тому й глузують з дивака” [Кл., 272]).

Представлені лексико-фразеологічні одиниці характеризуються різноманітними відтінками: *кодло* – розмовними, *удо* – запозичення з польської, *тра* – діалектними. Торкаючись останнього, зазначимо, що “діалектне слово у словнику – це літературне слово з територіальним і письменницьким “портретом”, а діалектне слово в тексті – це стилема, експресема, засіб художньо-образної конкретизації” [Бибик, 2003, 49]

Широко використовується автором знижена нелітературна лексика (*„Пішли ми далі й до барака / дійшли, де гнили харпаки; / були страшні ті небораки – сама лиш шкіра й кістяки. / Вони зивалися, мов черви. / Сказав Еней: „Це людське **стерво**, барак цей зветься тут „двірець” [Кл., 273], де харпак – синонім до слова бідак, стерво – просторіччя). Лексичне наповнення тексту розширюється за рахунок нелітературних запозичень з інших мов (*„Одна з них басом по-німецьки / так лаялася по-мистецьки, / що й соромно переказать; / кричала „**Schweinehund**” і “**Scheisser**” (тут і в наступній строфі – німецька, угорська та румунська лайка) / По-нашому, як не старайся, / не віддаси усіх залять. / А друга, мов хотіла зжерти, / щось по-мадярському ревла, / кричала: „**Diszno kutya! Sertes!**” / І по-румунські третя, зла, / на нас торохкотіла: „**Dracu!**” [Кл., 259]). Народнорозмовний характер твору увиразнюють звуконаслідування (*„а паці рявкали: „**Гар-гар**” [Кл., 260], „Румунській, що весь час: „**гав-гав**” [Кл., 260], „і рантом граб підтятий – **бах!**” [Кл., 269]).***

Таким чином, використані автором жанрово-стилістичні орієнтири сприяли збагаченню смислової структури твору. Епізод мандрівки автогероя з Енеєм, як і з іншими – Данте та Фаустом, носить метафізичний характер, подібний до візитів міфічних чи епічних героїв на той світ. У цьому розумінні Ю.Клен продовжує класично витончену, тонко іронічну традицію попередників (у першу чергу І.Котляревського). Однак, ідіостильова особливість цієї частини полягає у прагненні використати якнайширший спектр мовних одиниць, через семантику яких автор показує тоталітарне пекло, досягаючи тим самим жорстокого реалізму.

### 3.4. Особливості стилістичної семантики кольороназв

З'ясування проблеми функціонування кольороназв вже кілька десятиліть привертає увагу дослідників завдяки своєму семантичному багатству, активності використання, різноманітності джерел походження.

У поетичному світосприйнятті Ю.Клена колористична гама творів стає одним з вагомих образних аспектів мовної картини світу митця, вона реалізується через чіткі й насичені візуальні образи. Як прототипи, що формують ціннісне уявлення про колір, представлено універсальні елементи людського досвіду: “день і ніч, сонце, вогонь, рослинність, небо і земля” [Вежбицкая, 1997, 283], які є водночас і архетипами – міфопоетичними символами. Найважливішими архетипами слов’янської культури, як і інших індоєвропейських культур, на думку О.Потебні, стають вогонь і світло, з якими концептуально пов’язані інші ключові слова-символи, до яких належать кольоропозначення *білий – червоний – чорний*. А.Вежбицька вказує, що в мовах першого ступеня еволюції спочатку з’являються означення для кольорів, які можна визначити як макро-білі, макро-чорні та макро-червоні (їх значення покривають собою й інші близькі кольори) [Вежбицкая, 1997, 267-276].

Міфопоетичній свідомості властивий опозиційний тип світобачення. Білий і чорний кольори, як і концепт *світло – темрява, день – ніч*, з якими вони пов’язані, розглядаються як протилежні сутності. Полярна оцінна орієнтація зазначених колірних концептів розвивається саме на тлі їх осмислення як протилежностей. При цьому оцінне ставлення до білого кольору формує прототип *світло*, тоді як до чорного – *темрява, морок*. У результаті *білий* стає еталоном позитивної оцінки, а *чорний* – негативної. У словнику символів Дж.Трессідера зазначено: “білий – позитивний бік антитези “чорне – біле” у всіх символічних системах” [Трессидер 1999, 23].

Дихотомію *білий – чорний* поповнює концепт *червоний*. Він характеризується як позитивним, так і негативним першопочатками. Таке сприйняття, мабуть, формує прототип червоного кольору – *вогонь*, який у свідомості древніх слов’ян оцінювався і позитивно (як тепло), і негативно (як руйнівна сила).

Зазначені кольоропозначення (*білий, срібний, золотий, синій, блакитний, чорний, червоний*) стають найбільш частотними у мовній палітрі

поета, вони передають широку гаму поетичних смислів. У їх функціонуванні проявляються не тільки особливості національного сприйняття, а й символістська манера образного письма, адже кожна історико-культурна епоха виробляє свою колірну палітру, певне емоційне, експресивне, оцінне ставлення до неї, визначає моду на неї. Лексична підсистема колірних слів органічно пов'язана з концептуально-світоглядними засадами символістської манери образного письма і своєрідно доповнює та модифікує семантичний спектр ключових образів.

Так, художня семантика *білого* кольору актуалізує не тільки ознаки реального явища (*„Що за ясне видіння? / Чи то яблуневий цвіт, / Чи у білому горінні / Зносить янгол жезла віт?“* [Кл., 42]), а й виступає посередником між світом дійсним та абстрактно-ідеальним. „Асоціативний зв'язок між ними – це гра словесної уяви, – наголошує Л.Ставицька, – своєрідний символістський код передачі смислу” [Ставицька, 2000, 54]. За цією моделлю створено більшість художньо-поетичних конструкцій митця (*„Він твій жорстокий заповіт, / Мов дерево сухе, зламає. / І білим прапором замає / Вишень і яблунь білий цвіт”* [Кл., 41], *„Співає море в білім шумі, / І світять бризки синіх зір. / І молоком пливуть у вирій хмари”* [Кл., 54], *„Є добрим знати, що змагання смілі / Віддано дням і зоряним ночам, / Що з них новим і радісним вікам / Молочний шлях пряде одіння білі”* [Кл., 50], *„Молочне небо, біле, як зі скла, / і ворожба зійшла заклата / на білий мармур мертвих статуй / в струнких алеях Царського села”* [Кл., 144]).

Білий колір як носій позитивної експресії досить часто проявляється в контрастних сполученнях, які породжують нові смислові відтінки: *„І, мов дитя, на білих грудях хвиль / Тебе гойдають чорні буревії”* [Кл., 30], *„Білий лицар на чорнім коні / і на прапорі білі лілеї”* [Кл., 42]. Контраст білого та чорного (*світлого* та *темного*) кольорів у авторській інтерпретації символізує вічність духовного і тимчасовість жорстокого земного життя (*„Твоє ім'я, благословенне тричі. / Поглянь, тепер твої всі ночі й дні / Круг тебе дивним саявом заясніли / і засліпили нас, мов крила білі: / Бо серед скель в похмурій*

тишині / своїх терцин холодні діаманти / Тобі влітав у шату **темний Данте**” [Кл., 70]). Колірні ознаки *білого* у деяких випадках набувають темпоральних характеристик („*І вітер чужої весни / Розвіє нас білим туманом / І будуть густі буруни*” [Кл., 94], „*Весніє яблунь білий цвіт, / і в тишині викохує химери / правічний спокій давніх літ*” [Кл., 144]), виразниками яких стають слова *весна, весніє, давні літа*.

Позитивне оцінне забарвлення несе також синій колір та його семантичні різновиди (*голубий, блакитний*), які, зберігаючи дохристиянську образно-символічну відповідність синього кольору й землі („*І ще за темний ліс на гори сині*” [Кл., 48], „*Голубіє, мов спогад про тебе, / Синя плахта лісів. / Синій пояс твій річкою в’ється...*” [Кл., 86]), значно розширюють його контекстуальні рамки. Крім прямого уживання зазначених кольороназв („*під небом синім*” [Кл., 35], „*король блакитноокий*” [Кл., 37], „*В очі блакитні чи сині*” [Кл., 51], „*Квіт синій будяка, бур’ян, бадилля*” [Кл., 84]), більшість образів набувають темпоральних („*О синява вічна без хмар*” [Кл., 38], „*Сміються ранки голубі*” [Кл., 54], „*Заголубіли дні мої*” [Кл., 55], „*вечір синій*” [Кл., 63]), просторових („*І світять бризки синіх зір*” [Кл., 54]) просторово-темпоральних („*простір безсмертної блакиті*” [Кл., 317]), ірреальних („*під голубим вітрилом снів*” [Кл., 31], „*В легенду синю, як імла*” [Кл., 43], „*Дивись у сині очі тим химерам*” [Кл., 61], „*і мчать хвилини на блакитних рибах*” [Кл., 299], „*блакитно квітне тільки згадка*” [Кл., 226]) та інших ознак.

З кольороназвами *синього* та *блакитного* співвіднесена ідея духовного відродження, уособленням якого стають рядки: „*Тоді в кларнети ще трубив Тичина / І кликав Рильський в сині далечини*” [Кл., 110] та їхній індивідуально-авторський переспів „*У клаптях хмар шукаю просинь*” [Кл., 51]. Позитивна оцінність цих образів призводить до зміни традиційного сприйняття інших кольороназв, наприклад *сірої* барви („*Вічну хвалу вам сурмить / каменю сіра блакить*” [Кл., 233], „*В кольорах Реріха мені / заголубіли сірі мури*” [Кл., 284]). Через синтезування *синього* з *прозорим*

автор досягає максимального прояву кольорової семантики (“*Прозоре озеро лісне / У себе барви всі вбирає... / І в ньому – синє і ясне – / осіннє небо вищвітає*” [Кл., 57]), тоді як поєднання зі *срібним* визначає антропоцентричне відтворення буття (“*А я блакить і срібло хмар / У синє дзеркало збираю*” [Кл., 57]), певну сакралізацію зображуваної реальності.

Концептуально навантаженими постають складні прикметники, у яких ознака *синього* (*голубого*) кольору супроводжується вираженням емоційно-оцінного сприйняття автором явищ довкілля (“*щоб ті сніги, такі самотньо-сині, / згори облити блиском неживим. / На ній покинув жінку ти і друзів, / і ти впізнаєш крізь блакитний дим*” [Кл., 223], “*Тих триста п'ятдесят і дев'ять / що у могилу полягло? / Отак здиміла без пожару / в долині сніжно-голубій / мала трагедія Базару. / Так закінчивсь останній бій*” [Кл., 171]). У зазначених новотворах суб'єктивна оцінка поєднується з кольороназвами *синього*, *голубого* чи *білого*, що характеризує не тільки мовотворчість Ю.Клена, а й поетичне мовлення неокласиків у цілому. Прикметники аналізованого об'єднання характеризують стан навколишнього середовища, який зазвичай співзвучний з душевним станом ліричного героя (“*В незнану ми пливли країну / На золотому кораблі, / І вірні обриси землі / Зникали в млистому завою / Лірично-синього спокою*” [Кл., 73]).

Одиничними новотворами представлені складні прикметники, у яких зазначена колірна ознака поєднується з ознакою, що характеризує стан навколишнього середовища (“*По сніжних кручах і заметах, / Де вітер гір берез силвети / Сріблястим порохом заніс, / Іде наш рідний Діоніс. / За ним веселий натовп лине, / І креслить тирс його ялинний / Зигзаги в білому вогні, / В морозно-синій далині*” [Кл., 72]) або з ознакою, яка вказує на розмір чи величину об'єкта (“*А туга, туга кликала: “Полинь!” / мої легені владно роздимала, / бо десь незмірно-синя далечинь / очам незнану радість обіцяла*” [Кл., 133]). Вони набувають позитивного оцінного забарвлення, зумовленого символістською манерою трактування цієї кольороназви.

Окрему групу утворюють складні прикметники, в яких названа колірною ознака асоціюється з певними соціально-політичними реаліями, внаслідок чого у семантиці цих новотворів з'являються нашарування ідеологічного характеру (“*На різбляному мрій тлі / викарбовує постаті, / суворо-багрянні і ніжно-блакитні / що ними майбутнє вагітне*” [Кл., 241]), де новотвір *суворо-багрянний* характеризує прихильника радянської влади, тоді як інновація *ніжно-блакитний* – прибічника Української Народної Республіки. Перші основи складних прикметників виражають авторську оцінку зображуваних подій і розглядаються як контекстуальні антоніми, з кольороназвою *ніжно-блакитні* співвідноситься ідея національного відродження.

Нормою символістської поетичної манери, і Кленової зокрема, стало поєднання в одному контексті *синьої* (*блакитної*) та *золотої* колірної гами (“*Ще вчора в синьому пожарі / горіла осінь золота*” [Кл., 58]).

У трактуванні *золотої* барви поет засвоює праслов'янську міфопоетичну модель зв'язку кольору зі світлом і вогнем (“*О золото пекуче ватр*” [Кл., 30], “*І крізь золотистий туман*” [Кл., 38], “*Сонця промінь золотий*” [Кл., 49], “*Веселий бог виплескував з відра / Злотавий плин, чистіший від буришину*” [Кл., 111], “*в край завечірнього злата*” [Кл., 241], “*І крізь розмарений / злотний туман*” [Кл., 341] та ін.).

Як бачимо, у контексті Кленових поезій актуалізація зазначеної кольороназви проявляється не тільки через прикметникові форми (*золотий, золотистий, злотий, злотний, злотавий*), а й іменникові (*золото, злото* тощо). Так, у лексемі *золото* проявляються як денотативні (“*О золото глибоких надр*” [Кл., 29], “*І злото бань, що проти сонця мріє...*” [Кл., 87]), так і конотативні ознаки. Одними з ключових у їх реалізації стають ремінісценції історичного (“*Тебе помчала далеччю морів / Жадоба золота, пригод і слави*” [Кл., 27], “*І злото сліз текло їм по щоках*” [Кл., 27] – йдеться про завоювання європейцями народів Латинської Америки) чи релігійного характеру (“*Звав марно Рим тебе у папське лоно, / І для вина, що серце звеселяє, / зрелась ти*

*Магометового раю. / Аж кроком нечутним, сумна і строга, / У тьмяних ризах з золота старого, / До тебе підійшла, не звівши вії, / Немов легенда тиха, Візантія”* [Кл., 94]).

Лексема *золотий* та споріднені з нею кольороназви, крім власне денотативних характеристик (“*Те Мехіко з дахами золотими*” [Кл., 27], “*він булаву би собі замовив золоту*” [Кл., 336]), актуалізують також темпоральні (“*яким колись – у часі золотому – / щасливо танули літа?*” [Кл., 311], “*І сплине знов над нами / Пратиша золота*” [Кл., 52]), культурологічні (“*Наче пісня золота / В темнім лоні скрипки*” [Кл., 43]) чи ірреальні ознаки (“*З криниці золотої / черпати буде плин*” [Кл., 53], “*встає примара золота / старої Римської держави*” [Кл., 246]). Оцінне сприйняття зазначеної кольороназви набуває позитивного забарвлення, оскільки виражає семантику оновлення та життєствердження. У цьому розумінні вона реалізує широкий спектр художньо-поетичних образів, що асоціюються з образно-символічними моделями *життя – земля, життя – сонце*.

На особливу увагу заслуговують складні прикметники власне кольоративної семантики (“*І я питаю: знайдеши, чи згубиши / ти трубача, який / потужну тугу трубить / у простір ясно-золотий*” [Кл., 239]), де компонент *ясно-* (ясний у значенні світлий) вказує на ступінь насиченості *золотої* барви, досягаючи найвищого прояву її ознак, з якими асоціюються найзаповітніші прагнення людини).

Семантика оновлення характерна для *зеленого* кольору (“*зеленими горбами бовваніли*” [Кл., 94]), який найчастіше набуває темпоральних ознак, оскільки асоціюється з весняним пробудженням (“*зазеленіє знову оболонь*” [Кл., 34], “*Темний ліс, Торкнутий подихом весняним, / зелені пагони підніс*” [Кл., 90]). Цікава семантика екзотичного новотвору (“*зеленопере царство Монтесуми!*” [Кл., 28]), що стає тлом алюзії історичного характеру. Інколи ця кольороназва набуває національних та соціальних конотацій: “*Ось пекло, це землі частина шоста, / А край зелених верб і пишних зел, / Що скрізь його покрила вже короста, – / Останній в пеклі круг, дев’ятий круг. / О фабрики й*



кремлі з людської кості!” [Кл., 79], де національний культуропростір асоціюється з образом *верб*, тоді як соціальні негаразди порівнюються з образом *дев'ятого* (останнього) *кола пекла* та *кремлів з людської кості*.

Позитивним оцінним забарвленням характеризуються складні прикметники, компонентом яких стає лексема *зелений* (“*Зелено-ніжна памолодь горбів, / байрак, де схилами ростуть кульбаби, / і люціон, який над тином цвів, / та ліс на обрії, що в далеч вабив*” [Кл., 133], “*спогадую Вкраїну в килимах зелено-жовтих*” [Кл., 228]), що відбиває особливості світосприйняття поета. В іншому контексті кольороназва *зелений*, що асоціюється з деревом життя, стає тлом, через яке сприймається сучасна історія (“*Із Дарниці у Київ полонені / прийшли. Їх стрівув шум дерев зелений. Була їх горстка – двадцять два, / але, мов та жорства, / яку нам при дорозі не злічити, / зросло число; легендами повите, / із галицького виросло ядра. / Та йде лиха пора, / під Крутами лягла вже буйна молодь*” [Кл., 157]).

Майже кожна кольороназва у поезії досліджуваного митця характеризується сполучуваністю з лексикою на позначення абстрактних понять, психологічних станів, почуттів людини. Задля відтворення глибини психологізму, поет вдається до сполучення контрастних кольорів (“*Коли в душі погасиш сірий день ти / І сонце змерхне в чорних небесах. / Нехай мовчазний і сумний Вергілій / Тобі піде назустріч у степах / І в синій край Шевченкових ідилій / Нехай веде до міст і дальніх сіл, / Де чисті весни й нам колись зорили*” [Кл., 78], “*Зазеленіє знову оболонь, / І хвиля весен чорний намул змиє*” [Кл., 34], “*Під небом з синього, дзвінкого шкла, / З трояндами в волоссі, в білім строї / Назустріч темношатовому герою / Вона по сходах з мармуру зійшла*” [Кл., 32], “*Червоний морок плив, що все огорне, / Що в ньому тільки блискали дві чорні / Зорі її незбагнених очей*” [Кл., 33]).

Вбачаючи в кольорі не лише означення певної властивості, а й значний конотативний зміст, поет прагне торкнутися усіх граней доквілля. Акцентуючи увагу на дисгармонії суспільно-соціального життя людини, Ю.Клен звертається до символіки *сірого*, *чорного*, *червоного* кольорів. Так,

кольороназва *сірий* підкреслює одноманітність та безбарвність деперсоналізованої епохи (“*Солдатів сірі силуети / гуртуються у пасмах хмар*” [Кл., 257]), відповідний емоційний стан людини (“*І стануть житлами лиш голі скелі, / де люд огорне сіра самота*” [Кл., 286]). Ці ознаки глобалізуються, поширюючись на небесні реалії (“*річки, смоли й вогню, і небо звисне, / як сивий шмат, якого бурі рвуть*” [Кл., 289], де автор використовує кольороназву *сивий* як синонімічну *сірому*).

Значного суспільно-політичного навантаження набуває чорний колір, що актуалізується в образах *чорного диму* [Кл., 28], *чорної млості* [Кл., 39], *чорного муру* [Кл., 42], *чорної птьми* [Кл., 44], *чорного крику сурми* [Кл., 87], *чорного бруку* [Кл., 91], *чорної ріки* [Кл., 95], *чорного квіту* [Кл., 111], *чорних смол* [Кл., 157], *чорного знаку* [Кл., 240], *чорного чаду* [Кл., 289], *чорної ради* [Кл., 329] тощо. Звертається автор і до узагальненого образу *чорного кольору* (“*Вже має чорна барва / над згарищем років*” [Кл., 98], “*Отож не мар про колір чорний. / (Пірнувши в сутінки років, отак згадати довелося / під комариний ніжний спів / ясмин, і рожі, і волосся). / Тут буде спогадів мішок...*” [Кл., 139]).

Особливого звучання надається образу *чорної меси* (“*Цитьте, бо правиться / Чорна меса / По всій Україні...*” [Кл., 82]) та *чорного авто* (“*Поглянь на авто чорне!*” – / “*Воно шугатиме аж до зорі. / Коли глибокий сон усіх огорне, / воно підкотить тихо до дверей, / страшне, / немов та доля необорна, / і з мирних хат хапаючи людей. / Ти впізнаєш його? То “Чорний ворон”. / То хижий птах недоспаних ночей*” [Кл., 195]). Цей образ трансформувався в народній уяві в образ *птаха-лиховісника*, з яким асоціюється тоталітарна система сталінського режиму. З’являється у поета образ *авто з чорним гмахом* (“*А онде авто з чорним гмахом, / у техніці це новина, / удосконалений винахід. / той гмах – газовка чепурна*” [Кл., 271]). Через цей технічний новотвір постає антигуманна сутність іншої – німецько-фашистської системи.

Семантичних переосмислень зазнає національно конотований фразеологізм *чорна рада*, який асоціюється з конкретними історичними

подіями: загальною козацькою радою, скликаною в 1663 р. поблизу Ніжина для обрання гетьмана лівобережної України, в якій брало участь селянство і міська біднота (чернь) – [НСУМ 2000, 835-836]. Згадаймо також відомий твір П.Куліша. У контексті Кленових поезій (“*Чого в цю ніч, яку, немов баладу / страшну, окутала альпійська мла, / ви знов зібралися на **чорну раду** / вершити пагубні діла?*” [Кл., 329]) зазначений фразеологізм, будучи співвіднесеним з образом *альпійської мли*, універсалізується і набуває ознак європейської та світової катастрофи (“*страшна балада*”, “*пагубні діла*”). Реалізується автором художньо-образний зміст фразеологізму *чорний рік*, який, однак, набуває специфічного вираження: “*Прийшов, немов чума, **шварц юр***” (євр. “кінець, чорний рік”) [Кл., 271].

Через семантику складних слів відтворюється стан навколишнього середовища, який зазвичай співзвучний з душевним станом ліричного героя: “*Позаду вже лишився Берхтесгаден, / і піді мною Кенігсзе темнів, / мов скельна чаша, сповнена принади / **суворо-чорних** вечорів*” [Кл., 321]. Інколи автор поєднує кольоративну ознаку з ознаками, властивими певним видам тканини (“*З-під **оксамитно-чорного** берета, / з чудним пером дививсь він так, немов / зійшов зі старовинного портрета: / колишній лицар-звіролов*” [Кл., 322]), що надає поетичній картині загадковості та містицизму (адже далі йдеться про Фауста).

Значних суспільно-політичних конотацій зазнає кольороназва *червоний* та спектр її відтінків. Здебільшого випадків вона конотується негативно – як руйнівна сила, що асоціюється з новими суспільно-політичними відносинами. Символіка *червоного* кольору сягає як національного культуропростору (“*Хтось замикає грізне коло, / спалахує **червоний мак**, / і спливши, часом серп і молот / палає, як прапорний знак*” [Кл., 240]), так і геополітичних масштабів (“***Червоні** тут і там прапори, / та з **чорним знаком білий круг** / став колесом прудким історії, / усе втягаючи в свій рух*” [Кл., 240]). Через неї постають як ідеологічні символи епохи соціалізму (“*серп і молот палає*”, “*червоні прапори*”), так і символіка “чорного знаку з

білим кругом”, що асоціюється з німецькою свастикою та ідеологією фашизму.

*Червоний* колір стає соціально визначеним, класово конотованим (“*кіннотники червоні*” [Кл., 168], “*Котовський, командир червоний*” [Кл., 169]). Через нього автор оцінює певні історичні події (“*Сонце Кіровоград полове, / визволений з рук червоних банд*” [Кл., 252], “*Над країною пан / многоликий Ніхто без обличчя – / “Советы Солдат и крестьян”./ Все вирішує віче. / Дана мета нам. / Здирають погони / підпоручикам і капітанам. / Геть забобони, однострої і фраки, / хрести і відзнаки! / Від трикольників – прапорів / біло-сині шматки відривають, / лише червоні лишають. / Генералів, майорів / виряджають / у “штаб Духоніна”* [Кл., 150]). У цьому контексті заслуговує на увагу дієслівна форма *червонитися* (“*У камері, де залишився він сам, / прикуто його до землі ланцюгами, і наче папір промокальний, від плям / поволі холодний червонився камінь*” [Кл., 282]), її сполучуваність з мовними одиницями абстрактного характеру (“*Скрепляє очі нам червоний сон*” [Кл., 114]).

Однак зазначена кольороназва може набувати й позитивних ознак (“*червоні хитаються маки*” [Кл., 51]), які асоціюються з відновленою божественною і національною гармонією, що проступає в образах “*рідної Итаки*” (України) і *занедбаного маєстату* (суспільно-політичного розладу), стаючи символом надії на майбутнє відродження та специфічно утілюючись в образах національного довкілля (“*Полтавщини широкий лан / і цвіт рясний червоних маків*” [Кл., 138]).

Використовуються автором і відтінки *червоного* кольору – *рожевий*, який стає кольором кохання та надії (“*Рожевий усміх*” [Кл., 33], “*І вже в рожевім кольорі надії / Незнана просторінь віків ясніє*” [Кл., 87]), *багрянний*, що характеризується полісемантизмом, оскільки торкається як денотативної сфери (“*В багряннім гromі*” [Кл., ]), набуваючи очищувальних властивостей (“*Крізь дим багряного пожару*” [Кл., 91]), так і галузі ідеології нового суспільства (“*Республіка нова багрянний знесла стяг*” [Кл., 152]). Актуалізації

темпоральних ознак сприяє образ *багряниці* (“*Розвісив вітер багряниці / За вечоріли сосняком / І вже в коралах із брусниці / Гуляє осінь за ставком*” [Кл., 66]), який вносить потужний ліричний струмінь у поезію, торкаючись філософських основ людського життя.

Кольорову палітру *жовтої* барви утворюють перш за все солярні образи (“*Обрій розжарений міддю палає, / Ковтає кручений шлях, / Жовті колюжі*” [Кл., 83]). Інколи в образі *жовтих вод* проявляються ознаки, зумовлені процесами гниття (“*Вже йому з гнилястих жовтих вод / шле Поволжя випари болот*” [Кл., 252]). Через цю барву актуалізуються ознаки розлуки (“*Чотирикутники пожовклих нив, / як ті квадрати шахівниць, мигтіли. / Так швидко мчали ми, що льодівці / гірські нам, як намисто, блискотіли*” [Кл., 222], “*І вже відживлений тобою спомин / Вдягає всю кімнату в жовтий чар*” [Кл., 62]).

Використовує автор й інші кольороназви: *ржавий, рудий* (“*Ряхтіли гриви ржаві і руді*” [Кл., 116], “*Всю широчінь руду степів*” [Кл., 254]), які, своєрідно трансформуючись, набувають просторових ознак. Особливим смисловим багатством характеризуються складні прикметники: *мідяно-ржавий, ранкорожевий*. Характерно, що аналізовані інновації позначають переважно колірну ознаку не предметів, а явищ та стану навколишнього середовища (“*Як вийдеш – наморозь на травах. / Неначе срібна сивина, / А із гаїв мідяно-ржавих / Така дзвінка доноситься луна*” [Кл., 65], “*в ранкорожеве вквітчаючи / світло зорі?*” [Кл., 349]).

Таким чином, кольоративна гама творів Ю.Клена характеризується розмаїттям як структурно-семантичного, так і оцінного характеру. Поет розвиває не тільки національно-культурне асоціативне тло, а й символістські тенденції світосприйняття, завдяки яким мовна картина світу митця стає значно багатшою.

### 3.5. Ідіостилістика поетичного твору як текстової одиниці

Мотив подорожі, мандрівки посідає провідне місце у книзі поезій Ю.Клена „Каравели”, тому її концептуальними ознаками стають просторові, часові, світоглядні чинники. Більшість віршів збірки нав'язно зразками мистецьких творів початку ХХ ст. Так, образ конкістадора (учасника іспанських грабіжницьких завойовницьких походів в Центральну та Південну Америку наприкінці XV-XVI ст., який з нечуваною жорстокістю знищував і пригноблював корінних мешканців), до якого зверталися Ж.-М.Ередія, І.Франко, М.Гумільов, М.Рильський, Є.Плужник, Ю.Яновський, стає центральним у назві першого розділу збірки „У слід конкістадорам”. З цією назвою тематично співвіднесені заголовки поезій „Конкістадори” (1937) та „Кортес” (1933), де остання назва – це ім'я іспанського конкістадора Фернандо Кортеса, який разом з Франсиско Піссаро завдав основного удару по імперії ацтеків та інків і захопив їхніх королів Монтесуму та Атауальпу [Грін, 1991: 132, 649]. Не випадково в поезії згадується „*Зеленопере царство Монтесуми*” [Кл., 28].

На перший погляд, розглядувані поезії змальовують романтизм відкриття, „концепцію мандрівництва як поступу, активного чину, боротьби із старим заради нового” [Сарапин, 2000, 7]. Поет досягає такого стану завдяки використанню концептів *простір, вода, вітер, своє (рідний) / чужий (невідомий), невідоме*, кожен з яких створює розгалужену систему смислових та емоційно оцінних асоціацій. Наприклад, полісемантизм концепту *простір* проявляється не тільки через актуалізацію лексем на означення необмеженої протяжності, великого обширу („*безмір*” [Кл., 27], „*широкий дальній круговид*” [Кл., 28], „*простір*” [Кл., 28], „*безкрає*” [Кл., 28], „*далечинь*” [Кл., 29], „*безмірність*” [Кл., 30]), а також у використанні граматичних форм множини, абстрактних мовних одиниць, які виражають просторові відношення („*безміром нісків*” [Кл., 27]), „*далеччю морів*” [Кл., 27], „*над безміром морів*” [Кл., 30]). Інколи ці відношення можуть

проявлятися через мовні одиниці, які набувають смислу просторового обмеження на зразок: „*навколо гори заступили*” [Кл., 28]. Через актуалізацію семими *гора* (однієї з характерних рельєфних ознак Іспанії) автор торкається іншої опозиційної пари – *свій (рідний) / чужий (невідомий)*: „*Відомий світ давно обрид. / Навколо гори заступили...*” [Кл., 28].

Засобами презентації концепта *свій (рідний)* у Ю.Клена стають різноманітні чинники: контекстуальні синоніми („*рідні гори*” [Кл., 28], „*відомий світ*” [Кл., 28], „*сто раз бачені міста*” [Кл., 28]), топоніми („*Мадрид, Толедо і Севілья*” [Кл., 28], „*Біскайя*” [Кл., 29], „*Європа*” [Кл., 30]), характерні для північної півкулі астроніми („*Зоря Полярна*”, „*Молочний Шлях*”, „*Персей і Андромеда*” [Кл., 30]), номінативи на означення природних стихій („*спалював сирокко*” [Кл., 29]), де „*сирокко*” – спекотливий південний або південно-східний вітер, який дме в Середземноморському басейні), мовні одиниці на означення культурних (струнних музичних інструментів: „*гітари бренькіт, бренькіт цитри*” [Кл., 28]) та побутових (скажімо слово-образ *вино*: „*і ось вино, що з рідних гір*” [Кл., 28]) предметів користування іспанського народу.

Однак оцінке забарвлення названого концепту не зовсім традиційне, оскільки пов'язане з негативною характеристикою: „*відомий світ давно обрид*” [Кл., 28] – своє (рідне) стало неприємним, нудним, нецікавим. З ним семантично співвіднесені відповідні мовні одиниці: „*не ваблять чаші і вуста*” [Кл., 28], тобто не цікавлять вино і кохання, „*немов важкий і мертвий гад, / стискало груди їм повітря / тісних, задушливих кімнат...*” [Кл., 28], у яких епітети *важкий, мертвий, тісний, задушливий* створюють експресію задухи, відсутності фізичних і духовних умов існування. Цим зумовлений також негативний підтекст лексико-семантичного поля *напої*, у якому фольклорний образ *вина* (який сформував специфічно символістську естетику в українській поезії початку ХХ ст., де проступає тенденція до надання позитивної оцінки – Ставицька Л.) набуває нетрадиційного осмислення: „*І ось вино, що з рідних гір, - / Вже не вино, а жовч і оцет*” [Кл.,

28], адже через таке зіставлення у ньому актуалізуються семантичні ознаки лексем *жовч* та *оцет*. Внаслідок цього сам концепт *свій (рідний) / чужий (невідомий)* контекстуально набуває негативного оцінного відтінку. Він концентрує найвищі людські бажання та мрії („*і звідти відгомін бажань*” [Кл., 29]), марення ними („*Мов дальнє марево віків. / До них жага летіла п'яно*” [Кл., 29]). З цим лінгвопоняттям асоціюються духовні („*Але ростуть у духа крила*” [Кл., 28]) та фізичні („*і манить, манить у безкрає*” [Кл., 28]) „*О моряки, що синій шлях / Вам пінили південні шквали*” [Кл., 29] прагнення людини, радість відчуття нового („*і кличе радісний простір*” [Кл., 28]). Реалізації цих мрій підпорядковано не тільки свідомий („*і владно кликав у простори*” [Кл., 29]), а й напівсвідомий стан людини („*і туга, що співала в снах*” [Кл., 28], де сон – фізіологічний стан спокою та відпочинку, коли повністю або частково припиняється робота свідомості). Він характеризується часовою тяглістю („*Роками мрію ти плекав*” [Кл., 27], „*Що зрїла і росла роками*” [Кл., 28]) та найбільшим духовним напруженням людських почуттів („*І туга... / Що племінилася в очах, / Уже доходячи нестями, / Враз вибухла, як грїм*” [Кл., 28]). У такий спосіб поет вибудовує синонімічний ряд на означення прагнень людини до „мандрівництва як поступу”: „*ростуть у духа крила*” – „*туга, що співала в снах*” – „*мов дальнє марево віків*” – „*жага летіла п'яно*”. Відчуття невідомого набуває світлого, життєдайного забарвлення („*Омита сонцем далечїнь*” [Кл., 29]), яке асоціюється не тільки з просторовими відношеннями, а й з реалізацією тих чи тих концептів.

Концепт *вода* експлікують різноманітні мовні чинники, зокрема, лексеми на означення водних просторів („*морів*” [Кл., 27], „*озер*” [Кл., 27], „*океанів*” [Кл., 29], „*вод*” [Кл., 30]); словосполучення („*синій шлях*” [Кл., 29], „*чорна хлань*” [Кл., 29]), які контекстуально асоціюються з водною стихією та створюють її кольорову гаму; номінативи, що вказують на відношення до них („*грона островів*” [Кл., 27], де острів – частина суші, з усіх боків оточена водою; „*води у затоці*” [Кл., 28], де затока – частина океану, моря чи озера,



що глибоко заходить в сушу; „в гавані морській” [Кл., 28], де гавань – природна чи штучно захищена від вітру та хвиль набережна частина океану, моря, річки, яка слугує для стоянки суден; „портів” [Кл., 29] спеціально обладнаних місць для стоянки, навантаження, розвантаження та ремонту суден); тематично валентні дієслова „*лінив* чорну хлань” [Кл., 29], „*гойдалися* на океанах” [Кл., 29], „*випливала* з туманів” [Кл., 29], „*хвилями* усе *затопить*” [Кл., 29]; мовні одиниці на означення об’єктів для переміщення водними просторами: („*Дзвінки вітрила легких кораблів*” [Кл., 27], „у білих *кораблях*” [Кл., 29], „*назустріч бригантинам*” [Кл., 29], „*той, що скерує кораблі*” [Кл., 30]), які органічно поєднуючись, створюють багатогранний образ.

Невід’ємним складником морської стихії у поезіях Ю.Клена постає концепт *вітер*, позначений багатством смислових та емоційно оцінних співзначень. Через символіку образу: (*вітер* – *шквал* – *сіроко* – *шторм* – *буря* – *смерч*) та відтінки його значень („*зі сходу вітер ходовий*” [Кл., 28], „*південні шквали*” [Кл., 29], „*вітри пригод*” [Кл., 29], „*буря трубить*” [Кл., 29], „*скинів і смерчем полетів*” [Кл., 29] автор виражає наростання емоційного настрою, що набуває рис вольового імперативу (на цьому акцентує увагу М.Р.Богач [Богач, 1998, 5]).

Спорідненими з образом *вітру*, якого народна та поетична уява завжди наділяла виразними динамічними властивостями, постають звукові образи, виражені номінативами природних стихій („*грім*” [Кл., 29], „*шум*” [Кл., 29], „*шквал*” [Кл., 29], „*шторм*” [Кл., 29], „*буря*” [Кл., 29], „*смерч*” [Кл., 29]); назвами музичних інструментів („*сурма*” [Кл., 27], „*гітара*” [Кл., 29], „*цитра*” [Кл., 28], „*труба*” [Кл., 29]; атрибутивними („*дзвінки вітрила*” [Кл., 27], „*шумні вітрила*” [Кл., 29], „*дзвінкої слави*” [Кл., 29], відповідними дієсловами („*прогримить*” [Кл., 27], „*співають*” [Кл., 28], „*вибухла*” [Кл., 29]; „*гримів*” [Кл., 30], „*кликав*” [Кл., 29], „*трубить*” [Кл., 29], „*клекотіла*” [Кл., 29]); віддієслівними утвореннями („*бренькіт*” [Кл., 27], „*відгомін*” [Кл., 29]). Саме звукообрази та концепт *вітер* створюють динаміку та експресію

поетичної розповіді, уособлюючи силу, здатну здолати перешкоди на шляху до мрії.

Як і будь-яке ірреальне явище, мрія асоціюється з чимось казковим, фантастичним, що дозволяє поетові використати цілий арсенал запозиченої лексики. Йому вдається створити відповідну екзотичним уявленням флора-та фауносистему: („*В казковий край, під пальми і агави*” [Кл., 27], де пальма – південне вічнозелене дерево, агава - трав'яниста тропічна рослина з жорстким великим листям, які використовують для волокна; „*Вона встає між голубих озер*” [Кл., 27], де кольороназва „голубий” увиразнює семантичну ознаку світлої мрії. На особливу увагу заслуговує розбудова художньої семантики образу плоду („*Де стигнуть темні грона островів*” [Кл., 27], „*розквітлі брості островів*” [Кл., 29]). Через цей образ Ю.Клен значно розширив популярну в українській поезії 20-30-х рр. ХХ ст. модель: *плід – дерево – сад* (як божественна гармонія). За аналогічною схемою відтворюється семантично-асоціативна характеристика образу кактуса, як предметне вираження довговиношеної мрії: „*Так, кактус іноді сто літ / В корінні потай копить сили, / Щоб раптом викинути квіт / На диво всім – єдиним стрілом*” [Кл., 29].

Використовуючи семи на означення *нереального (фантастичного)*, поет зображує казкових мешканців цих країн: „*Тобі ввижались: чудні, далекі, / Золотошкурі і сумні ацтеки*” [Кл., 27], де ацтеки – найбільша індійська народність Мексики, яку Клен називає „*зеленоперим царством*” (мабуть, за наявністю оздобы на голові із зеленого пір'я). Увагу читача привертає вислів „*Скорились мудрі перуанці*” [Кл., 29], де мова йде про інше племінне об'єднання – імперію інків.

Крім поетичних апелятивів, у мікроструктурі концепту *чужий (невідомий)* важливе місце посідають поетоніми топонімічного („*Мехіко*” [Кл., 27], „*Флорида, Чилі, Аргентина*” [Кл., 29], „*Кордільєри*” [Кл., 30]), астрономічного („*Південний Хрест*” [Кл., 29]), історичного („*царство Монтесуми*” [Кл., 28]) походження.

Як бачимо, аналізовані концепти (*простір, вода, вітер, своє (рідне) / чуже (невідоме)*) створюють екзотичні мотиви далеких неосвоєних просторів („всі оті вітрильники поетичної уяви”), що ніби свідчить про романтичний тип творчості поета, як вважав, скажімо, Ю.Шерех [Шерех, 1995, 272]. Однак, на думку М.Ореста та Ю.Коваліва, для подібних тверджень немає достатніх підстав: адже тематичні та психологічно-світоглядні комплекси ще не визначають стилю [Ковалів, 1991, 17]. Неокласицизм Ю.Клена був внутрішньо відкритим як для романтичних, так і будь-яких інших художніх форм. Його органічною властивістю стало поєднання традиції та живого літературного процесу, митець зіставляє власну концепцію довкілля з культурно-історичною пам'яттю людства. Динаміка духовних пошуків ліричного героя його поезій вибудовується у двох світах – реальному та книжному. Як зазначає В.Сарапин, „він не стільки пізнає дійсність через літературу, скільки вписує власне життя в знакову систему універсальних духовних кодів, переживає літературну колізію” [Сарапин, 1999, 2-3]. Тому алюзії та ремінісценції формують у творах Ю.Клена поле підтекстів, поглиблюють їх ідейне звучання.

Правомірність цієї концепції не викликає сумніву, адже освоєний літературою початку ХХ ст. образ конкістадора (романтичний ореол якого створюють названі вище концепти і, з цього боку, він, „крім традиційного романтизму й екзотизму, виражає радість процесу відкриття, називання, освоєння, активного („фаустівського”) руху до пізнання”) [Сарапин В., 2000, 7] разом з тим набуває у даному поетичному тексті негативного оцінного забарвлення. Мотиви дій ліричного героя („Тебе помчала далеччю морів” [Кл., 27]) визначає не романтична пристрасть, а „жадоба золота, пригод і слави” [Кл., 27]. Саме лексема *золото* створює уявлення про „незнаний скарб заморської держави” [Кл., 27], через неї актуалізується одна з основних лексичних ознак, де йдеться про благородний метал жовтого кольору („*О золото глибоких надр*” [Кл., 29]), який слугує показником матеріального статку людини та керує її поведінкою. Новаторство Ю.Клена полягає в

розбудові семантичної структури зазначеної лексеми за рахунок алюзій та ремінісценцій як стилістичних фігур.

Цікавою у цьому відношенні є історія завоювання Перу в 1532 р. Франсиско Пісарро, після якого золото імперії інків стало надходити до Іспанії через що іспанці всіх суспільний мастей („*весь мул таверн, барлог, портів*”, „*відважні хижак*”, „*дзвінкої слави бранці*”, „*скинів і смерчем полетів*” [Кл., 29] почали мріяти про подорож до Нового світу, який обіцяв швидке збагачення. Зазначені мовні одиниці (*мул, хижак, бранець, смерч*) не тільки несуть знижене смислове навантаження, але й виражають його негативну оцінку.

Набув поширення міф про індіанського вождя на сході Перу, який раз на рік, здійснюючи ритуал, покривав себе золотим пилом і пірнав на дно озера. Незабаром ім'я вождя „El Dorado” (Золота людина) трансформувалося в назву країни Ельдорадо, багатішої від імперії інків, в якій вулиці міст були вимощені золотом, а дахи будинків покриті золотою черепицею [Грін, 2001, 593]. Гадаємо, що саме ця легенда стала основою авторських ремінісценцій: „*те Мехіко з дахами золотими*”, „*що як сурма, в легендах прогримить*”, „*золотошкурі і сумні ацтеки*”, „*злото сліз текло їм по щоках*”.

Так чи інакше, основою іспанської мрії став міф, тому такою широкою постає смислова гама на означення концепту *нереальне*: „*в казковий край*”, „*незнаний скарб*”, „*мрію ти плекав*”, „*між голубих озер*” (семантичний ряд синьої барви та її різновидів (голубий, блакитний) символізує світлу мрію), „*в легендах прогримить*”, „*в дитячих снах*”, „*тобі ввижалися: чудні, далекі*”, „*крізь млу*”, „*як ідолів роззявлені пащеки*”, „*лише марево і міт*”, „*цвістиме в спогадах*”, „*ростуть у духа крила*”, „*і туга, що співала в снах*”, „*мов дальнє марево віків*”, „*до них жага летіла п'яно*”, „*дзвінкої слави бранці*”, „*по прірвах щастя і відчаю*” [Кл., 27-29].

З актуалізацією концепту *нереальне* пов'язане функціонування образу *вогню*. Через словесно-асоціативний ряд *вогонь – ватра – пломінь – пожежа – дим – попіл* цей образ зазнає різних лексико-семантичних трансформацій:

„В диму пожарів” [Кл.,27], „що спопеліє й щезне димом чорним” [Кл., 29], „на попіл спалював” [Кл., 29], „о золото пекуче ватр” [Кл., 29]. Слід зазначити, що деякі з названих слів-образів стали нормою віршового слововживання у поезії 20-30-х рр., де *попіл* асоціюється з минулим, пережитим, а *дим* – з динамічним аспектом проминання буття, тобто його ефемерністю, нереальністю. Ю.Клен розбудовує структуру зазначених образів. У цьому розумінні можна говорити (за Б.Ларінім) про „багаторядні (кратні) смислові ефекти”, адже більшість мовних одиниць є полісемантичними.

Звертаючись знову до історії, слід зазначити, що нав’язлива ідея про Ельдорадо стала причиною занепаду іспанської імперії: „*О золото глибоких надр! / Що хвилями усе затопить! / О золото пекуче ватр / Що захлинулась ним Європа!*” [Кл., 29-30]. Використані неокласиком образи *хвиль* та *ватри*, як похідних від води та вогню, набувають смислу всеочишувальної сили. „І вода, і вогонь – пише О.Афанасьєв, – стихії світлі, які не терплять нічого нечистого. Перший підпалює, а друга змиває й топить всілякі халепи ...” [Афанасьєв, 1982, 197].

Цей історичний факт стає концептуальною ознакою нової часо-просторової трансформації, яка актуалізується в конструкціях із займенниковими формами: „*ми теж п’яніючи у снах чудні вирощуєм химери*”, „*щоб десь на дальніх берегах нам забілили Кордільєри*”, „*ще зрадить нас надія марна*”, „*над нами теж*”, „*нам теж Персей і Андромеда*”, „*туга солодша нам від меду*” [Кл., 30], де мовні одиниці *ми*, *нам*, *нас*, *над нами* вживаються для означення групи осіб, об’єднаних загальними поглядами, заняттями, інтересами (на відміну від форм *ти* та *ви* у звертанні до конкретної особи (осіб) – конкістадора (ів). Гадаємо, йдеться про формування нових суспільно-історичних відносин – колективу будівничих комунізму...

Художня особливість цього поетичного диптиху („Кортес”, „Конкістадори”) полягає в тому, що Ю.Клен прагне оцінити сучасне через модель конкістадорства. У такому розумінні ключового смислового

навантаження набуває образ національно-мовного сприйняття виражений лексемою *шлях*, який контекстуально утворює полісемантичні ряди: „*синій шлях*” [Кл., 29], що асоціюється з невідомою морською стихією; „*Молочний Шлях*” [Кл., 30] як астрономічний орієнтир шляху до невідомого; „*на роздоріжжі днів*” [Кл., 30] як невизначеність майбутньої долі країни.

Оцінне забарвлення історичних перспектив (як і явища конкістадорства) негативне. Воно асоціюється з чимось нереальним („*чудні вирощуєм химери*” [Кл., 30], „*забілили Кордільєри*” [Кл., 30]), нездійсненою надією („*ще зрадить нас надія марна*” [Кл., 30]), п'тьмою („*І теж зоритиме у млі*” [Кл., 30]), невідомими орієнтирами, де образ-символ „*незнані зорі*” [Кл., 30] слугує своєрідним смисловим переспівом поетичних рядків Ж.-М.Ередія, винесених епіграфом до збірки поезій „*Каравели*”.

Особливе місце у цих поезіях посідає явище алітерації – стилістичного прийому, який підсилює звукову виразність художнього мовлення („*і млявих літ літєплу лінь*” [Кл., 29]) та принцип милозвучності, що дозволяє торкнутися його смислового багатства („*І теж зоритиме у млі, / Як сходять з вод незнані зорі*” [Кл., 30]), де лексема *зорити*, трансформуючи ознаки образів *зір* („*камінь зримий*” [Кл., 27], „*в потьмарених очах*” [Кл., 27], „*сто раз бачені*” [Кл., 28], „*плінілася в очах*” [Кл., 28]) та *зоря* („*Зоря Полярна*”, „*Молочний Шлях*”, „*Персей і Андромеда*” [Кл., 30]), набуває смислу часо-просторової тяглості („*Як символ світять у віках*” [Кл., 30]). Через модель конкістадорства автор заперечує можливість побудови суспільства, заснованого на жорстокості та антигуманній суті: „*той, що скерує кораблі / За вами вслід, конкістадори*” [Кл., 30].

Таким чином, кожному окремому твору властива індивідуальна манера концептуалізації світу, відбору та комбінування тих чи тих мовних засобів, їх художньої трансформації.

### Висновки до 3 розділу

В окресленні засобів інтелектуалізації поетичного мовлення одним з найбільш виразних є функціонування власних імен. Дослідження стилістичних функцій зазначених мовних одиниць у літературному творі є важливим елементом аналізу системи образно-естетичних засобів ідіостилю поета. Тому інтерес до стилістичних можливостей іменувань у художній літературі не випадковий.

Функція онімів – це специфічна діяльність імені у створенні образності художнього мовлення. Не виконуючи облігаторних мовних функцій (номінативної, ідентифікаційної, диференційної), воно просто не буде сприйматися як ім'я. Крім цих функцій, ім'я може виконувати й інші, що дозволяє вживати онім у виражальних цілях.

Сферою поетичних аналогій поета-неокласика стають античні та біблійні міфи, що дає можливість художньо вирішувати сучасні колізії через наповнення традиційних реалій новим змістом. Звертається митець також до української класичної традиції, репрезентованої творчим доробком Г.Сковороди, І.Котляревського, Т.Шевченка.

Використання Ю.Кленом прийомів бурлеску (художньо-образне відкриття І.Котляревського) дозволило стилістично поєднати й урівноцінити велику кількість елементів високого стилю та загальноживаних національно-забарвлених слів.

У контексті літературно-мистецьких шкіл і напрямів початку ХХ ст. поетична мова Ю.Клена вирізняється поєднанням прадавніх витоків національного світосприйняття із західноєвропейськими модерністськими пошуками. Вона становить органічну частину словника української мови. У художній свідомості поета своєрідну індивідуальну інтерпретацію дістають ознаки символістського освоєння дійсності (звідси поліасоціативність образотворення, багатоплановість ліричного сюжету, ірраціонально-

суб'єктивне світовідчуття, особливий кольоризм та евфонія, мінливість смислового поля).

Торкаючись ідіостильових особливостей окремого твору, слід зазначити, що вибір його тематики зумовлюють не тільки загальні тенденції розвитку літератури, мода на той чи інший образ, а передусім прагнення віднайти поведінкові моделі для сучасної людини (наприклад, модель конкістадорства). Нав'язлива ідея швидкого збагачення, яка стала причиною занепаду іспанської імперії XVII ст., проектується на сучасність. З огляду на модель конкістадорства автор заперечує можливість побудови суспільства, заснованого на жорстокості та антигуманності.

Загалом характерною рисою поетичного ідіостилу Ю.Клена є широке використання онімів, які репрезентують авторський спосіб художнього освоєння світу у всіх його вимірах, зокрема з огляду на персоналії (Овідій, Вергілій, Леся, Рильський), час і простір (Київ, Париж, Мекка, Еллада, Спарта), матеріальні і духовні цінності людства ("Нібелунги", "Заповіт", Біблія).



## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

1. З'ясування механізмів породження образно-сислової інформації у творчості майстра слова зумовлено не тільки специфікою поетичного дискурсу, а й загальномовними та естетичними особливостями досліджуваного феномена. Його об'єктивно-суб'єктивна природа породжена творчим характером мови та окремого мовця (або ж колективу мовців). Виникнення художньо-поетичного смислу зумовлює активізацію всієї терміносистеми, у якій одне з ключових місць посідають поняття „значення” та „смысл”, що дозволяють розглянути семантичну структуру слова на рівні мовної абстракції та функціонування в тексті. На цьому тлі встановлюються специфічні особливості художнього смислу, структура якого базується на лексико-семантичних закономірностях (концепція О.Потебні про „найближче” та „найдалше” значення слова), однак підпорядкована естетичним завданням, що набувають ідіостильових ознак. Так чи інакше, зміст літературно-художнього твору є складною системою, кожний елемент якої вмотивований, оскільки співвіднесений із загальним творчим задумом поета. Специфічною особливістю словесної форми літературно-художнього твору є функціональне ускладнення мовних одиниць, зумовлене суб'єктивним ставленням до предметів довкілля. Матеріальним засобом вираження образного змісту літературно-художнього твору є семантична та асоціативна співвіднесеність мовних одиниць.

2. У поетичному тексті (як найбільш антропоцентричній, егоцентричній структурі) посилюються асоціативні зв'язки, відбувається актуалізація певних семантичних ознак мовних одиниць, їх експлікація чи імплікація. Ідіофункціональний характер останніх зумовлює численні модифікації поетичного слова не тільки у контекстах різних авторів, а й у творах окремого художника різних періодів його життя і творчості. Зумовлено цей процес як загальноестетичними закономірностями мистецтва художньої творчості, особливість якої полягає у зіставленні реалій довкілля з

ідеальним уявленням про них, так і специфікою мовно-поетичної картини світу митця. У цій структурі визначаємо ідейно-стильові доміанти, що відповідають особливостям світосприйняття митця. Залежно від них формується естетичне організаційне ядро кожного ідіостилю, макро- і мікрообрази творів, смислова багатогранність тексту.

3. Дослідження останніх років зосереджують увагу на мовних засобах, які експлікують концептуальну картину світу. В аналізі мовної особистості існує можливість переходу до інтелектуальної сфери, до свідомості, до індивідуальної моделі світу, адже одиницями цього рівня стають ідеї, поняття, концепти, які складаються у кожній мовній особистості в більш-менш систематизовану модель. Вона відображає ієрархію цінностей і виконує функцію своєрідного посередника у спілкуванні індивідів. Досить цікавою у цьому відношенні постає індивідуальна мовна картина світу дво-чи кількамовної особистості, що дозволяє бачити світ у багатогранніших вимірах.

4. Культурно-мистецькі погляди неокласиків (М.Зеров, М.Драй-Хмара, Ю.Клен, М.Рильський, П.Филипович) вирізнялися глибоким естетизмом. Орієнтація письменників на античність, творчість парнасців, золотий і срібний вік російської поезії, символізм і акмеїзм зумовила особливу увагу до форми, поетичної техніки, культури поетичного слова. Усвідомлення культурного (естетичного, літературного, мовного) відставання України, спричиненого її довготривалим колоніальним становищем, директивними утисками щодо національної мови й літератури, а звідси порушенням природної еволюції розвитку, особливо стильового, спонукало митців виробити чітку програму літературної творчості. Ними було сформульовано й реалізовано основні положення ідейно-естетичної платформи, які полягали у засвоєнні європейської та національної культурної спадщини – головної передумови подальшого розвитку національної літератури як шляху подолання мистецької аморфності, інтенсифікації загального мовного розвитку та поетичного стилю, збагаченого новими словесно-художніми

засобами. Незважаючи на належність авторів до одного літературного угруповання, мовна картина світу кожного з них позначена індивідуальними особливостями. Через кристалізовані досвідом художні форми, які зберігають пам'ять культур, поети прагнули відтворити красу, гармонію світу (зокрема через концепцію софійності). Сміслова і функціональна єдність добра і краси як праснови гармонійного світоустрою визначила тематику і проблематику їхнього творчого доробку.

5. Перебуваючи в типологічних співвідношеннях і взаємозалежностях з філософсько-естетичними тенденціями доби, будучи генетично пов'язаною з художніми системами попередніх літературних епох, стильова манера Ю.Клена успадкувала національні та європейські мистецько-філософські традиції, увібравши водночас ознаки найновіших модерних літературних віянь, що безпосередньо вплинуло на формування фонетичної, лексичної, синтаксичної структури його творів. Так, лексична система характеризується використанням різних груп лексики як за походженням (народнорозмовна, старослов'янська, діалектна, просторічна, запозичена), так і за тривалістю перебування та місцем у мовній системі (архаїчна, індивідуально-авторська, історично та культурно маркована). Новітні тенденції розвитку модерністичної літератури зумовлюють естетичне використання фонетичних засобів. Поет, зокрема, вдається до прийому семантизації близькозвучних слів. Стилістично увиразненою постає синтаксична структура творів Ю.Клена, яка характеризується тенденцією до її ускладнення. У художній системі поета імпліцитно присутні оригінально-авторські ознаки структурно-функціональних рівнів поетики, наскрізні символи міфогенного та політогенного характеру, зумовлені індивідуальними прикметами його художньої свідомості, своєрідним типом світобачення й світовідтворення.

6. У контекстній семантиці образів поета виразно позначився синтез фольклорно-міфологічного мислення і традиції поетичної мови. Концептуальний характер у мовотворчості митця виявляють образно-символічні моделі *життя – вода, життя – земля, життя – сонце, життя –*

*душа*, які репрезентують особливості етносвідомості митця, значно розширюючи їх за рахунок історико-літературних алюзій чи ремінісценцій, темпоральних, звукових, зорових ознак. Ці моделі формують міфопоетичні категорії його естетичної системи. Семантика аналізованих мовних одиниць пов'язана також із системою асоціативних комплексів, що постають на контекстах української етнокультури. Це зумовлює нашарування екстралінгвальних національно-культурних компонентів значення слів-образів. Підкреслимо, що активне використання міфологічних кодів у новій семантичній ситуації відображає авторське бачення суперечностей часу, зберігає онтологічний досвід людського буття.

7. Співвіднесеність із естетичними засадами класичного мистецтва Ю.Клен сприймає як вияв високої художньої досконалості. Тому провідною стильовою ознакою творчості поета виступає онтологічно важлива ідея спадкоємності культур, з якою пов'язана художня інтерпретація національної історії. Ідіостиль Ю.Клена – надзвичайно оригінальне явище в історії української літератури. Митець став єднальною ланкою різних культурних традицій: з одного боку, етнокультурної традиції предків, а з другого, – духовних надбань інших народів. На тлі української етнокультури цей процес позначився найбільше, оскільки Ю.Клен реалізувався як український національний поет. Особливість ідіостильової парадигми митця визначили найпродуктивніші для національної міфософської стихії образно-символічні засоби. На його ідіостильовій манері позначився не лише власний досвід та творчі уподобання, а й своєрідність поетичної парадигми київських неокласиків, предметом пошуку яких стали кращі здобутки як національної, так і світової літературної та культурно-історичної традиції.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антофійчук В.І., Нямцу А.Є. Євангельські мотиви в українській літературі кінця ХІХ – ХХ ст. – Чернівці: Рута, 1996. – 208 с.
2. Апресян Ю.Д. Интегральное описание языка и толковый словарь // Вопросы языкознания. – 1986. – №2. – С.57-70.
3. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. – М.: Языки русской культуры, 1995. – 608 с.
4. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: Попытка системного описания // Вопросы языкознания. – 1995. - №1. – С.37-67.
5. Аристотель. Поэтика. – К.: Мистецтво, 1967. – 134с.
6. Афанасьев А.Н. Древо жизни. Избранные статьи. – М.: Современник, 1982. – 464 с.
7. Ахманова О.С. Очерки по общей и русской лексикологии. – М.: Гос. уч.-пед. изд-во Мин. просв. РСФСР, 1957. – 295с.
8. Ашер О. Поетична мова Михайла Драї-Хмари // Слово і час. – 1991. – №9. – С. 45-48.
9. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. – 4-изд., доп. – М.: Художественная литература, 1987. – 528с.
10. Баглай Б. Іван Франко – дослідник античної літератури. – Ужгород: Вид-во УжДУ, 1998. – 138 с.
11. Бакастова Т.В. Имя собственное в художественном тексте // Русская ономастика: Сб. науч. тр. – Одесса, 1984. – С. 157-160.
12. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. Изд. 2-е, стереотипн. – М.: УРСС, 2001. – 416 с.
13. Балль Х. Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы ХХ века. / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – С.316-317.

14. Бархударов Л.С. Язык и перевод. – М.: Международные отношения, 1975. – 247 с.
15. Бахтин М.М. К эстетике слова // Контекст 1973. – М.: Наука, 1974. – 278 с.
16. Бахтин М.М. Человек в мире слова. – М. Изд-во Российского открытого ун-та, 1995. – 140 с.
17. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 89 с.
18. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики. Підручник. – К.: Видавничий центр „Академія”, 2004. – 344 с.
19. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. – Т. 8. – М.: Наука, 1955. – 789 с.
20. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Kijow-Zielona Gora, 1999. – 160 с.
21. Белецкий А.В. В мастерской художника слова. – М.: Высшая школа, 1989. – 159 с.
22. Білодід І.К. Крилате слово Шевченка / Джерела мовної майстерності Т.Г.Шевченка. – К.: Вид-во АН УРСР, 1964. – С. 3-20.
23. Білодід І.К. Поетична мова Максима Рильського. До 70-річчя з дня народження поета. – К.: Наук., думка, 1965. – 173 с.
24. Білодід І.К. Т.Г. Шевченко в історії української літературної мови. – К.: Наукова думка, 1964. – 134 с.
25. Бибик С.П. Асоціативно-образний ряд у структурі художнього тексту // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – Вип. 7. – К., 2003. – С. 117-121.
26. Бибик С.П. Історична стилістика: статус та стан розвитку // Лінгвістика. Зб. наук. праць. – № 1(2). – Луганськ, 2004. – С. 39-44.
27. Бибик С.П. Діалектне слово у словнику і тексті // Семантика мови і тексту. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С. 46-50.
28. Богин Г.И. Интенциональность и стиль // Принципы изучения

художественного текста. – Саратов, 1992. – С. 7-10.

29. Бондарко А.В. Грамматическое значение и смысл. – Л.: Наука, 1978. – 175 с.

30. Брутян Г.А. Гипотеза Сепира-Уорфа. – Ереван: Луис, 1968. – 66с.

31. Брутян Г.А. Языковая картина мира и её роль в познании // Методологические проблемы анализа языка. – Ереван: Ереванский государственный университет, 1976. – С.57-65.

32. Брутян Г.А. Язык и картина мира // НДВШ. Философские науки. – 1973. – №1. – С.108-115.

33. Брушлинский А.В. Взаимосвязь процессуального и личностного аспектов мышления / методологический анализ // Мышление: процесс, деятельность, общение. – М.: Наука, 1982. – С.18-44.

34. Брюховецький В.С. Микола Зеров // Гроно нездоланих співців: Літ портети. укр. письменників ХХ ст., твори яких увійшли до оновлених шкіл, прогр.: Навч. посібник для вчителів та учнів ст. кл. серед, шк. / Упоряд. В.І. Кузьменко. – К.: Укр. письменник, 1997. – С.73-82.

35. Булаховський Л.А. Мовні засоби інтимізації в поезії Т. Шевченка // Булаховський Л.А. Вибрані праці: у 5 т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 2. – С. 573-594.

36. Бутенко Н.П. Словник асоціативних норм української мови. – Львів: Вища школа. Вид-во при Львів, університеті, 1979. – 120 с.

37. Бутенко Н.П. Словник асоціативних означень іменників в українській мові / Наук. ред. А.Є. Супрун. – Львів: Вища школа. Вид-во при Львів, університеті, 1989. – 328 с.

38. Васильев Л.М. Значение как предмет лингвистической семантики / Исследования по семантике. – Уфа, 1983. – С. 11-20.

39. Васильев С.А. Уровни понимания текста / Понимание как логико-гносеологическая проблема. – К.: Наукова думка, 1982. – 264 с.

40. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков / Пер. с англ. А.Д.Шмелёва под ред. Т.В.Булыгиной. – М.: Языки русской культуры,

1999. – I-XII, 780 с.

41.Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. – М.: Русский язык, 1983. – 269 с.

42.Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - М.: Высш. шк., 1989. – С. 155-298.

43.Виноградов В. О символике Анны Ахматовой // Литературная мысль: Альманах. – Пг.: Мысль, 1922. – С. 91-139.

44.Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 240с.

45.Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Госиздат художественной литературы, 1959. – 653 с.

46.Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 360 с.

47.Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 210 с.

48.Виноградов С.И. О социальном аспекте лексической нормы (общественная оценка аббревиации и аббревиатур в 20-х – нач. 30-х годов // Литературная норма в лексике и фразеологии. – М.: Наука, 1983. – С.82-83

49.Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений / Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1959. – 229-265.

50.Винокур Г.О. О языке художественной литературы: Учеб. пособие для филол. специальностей вузов / Сост. Т.Г. Винокур. – М.: Высш. школа, 1991. – 448с.

51.Винокур Т.Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. – М.: Наука, 1980. – 238 с.

52.Войтович В. Українська міфологія. – Київ.: Либідь, 2002. – 660 с.

53.Воропаєва Г.С. Знаково-символічні системи культури та етнічна свідомість / Язык и культура. Третья международная конференция. – Доклады. – К.: Наукова думка, 1994. – С.87-94.



54. Гадамер Г.-Г. Прометей и трагедия культуры // Г.-Г. Гадамер Актуальность прекрасного – М.: Искусство, 1997. – С.242-256.
55. Гак В.Г. К проблеме семантической синтагматики / Проблемы структурной лингвистики – 1971. – М.: Наука, 1972. – С. 37-52.
56. Гальперин И.Р. Информативность единиц языка / Пособие по курсу общего языкознанию. – М.: Высшая школа, 1974. – 175 с.
57. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
58. Гальчук О. Поетичне осмислення Миколою Зеровим світової культурної спадщини // Дивослово. – 1997. – № 8. – С. 5-7.
59. Гачев Г. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. – М.: Искусство, 1972. – 200 с.
60. Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: Сов. писатель, 1988. – 448 с.
61. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. – Т. 3: Философия духа. – М.: Мысль, 1977. – 471 с.
62. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х т. – М.: Искусство, 1969. – Т.2. – 324 с.
63. Гей Н.К. Искусство слова. – М.: Наука, 1967. – 362 с.
64. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. – М.: Наука, 1977. – 349 с.
65. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. Статьи. Эссе. Заметки. – Л.: Советский писатель, 1987. – 400 с.
66. Гнатюк Л.П. Мовні картини світу дво- і кількамовної особистості // Українське мовознавство. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 71-75.
67. Говердовский В.И. Коннотативная структура слова. – Харьков, ХГУ: Вища школа, 1989. – 179 с.
68. Голіченко Т.С. Слов'янська міфологія. – К.: Наук, думка, 1994. – 92с.

69. Голобородько К.Ю. Лінгвістичний статус концепту / Культура народів Причорномор'я. – 2002. – № 32. – 399 с.

70. Голянич М.І. Внутрішня форма слова в художньому тексті: Автореф. дис... доктора філол. наук. – К., 1998. – 32 с.

71. Голянич М.І. Внутрішня форма слова і художній текст. – Коломия: Вік, 1997. – 180 с.

72. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. – М.: Искусство, 1979. – 519 с.

73. Горський В.С. Історія української філософії: Курс лекцій. Навчальний посібник. – К.: Наук.думка, 1996. – 286 с.

74. Гречанюк С. Один із „грона п'ятірного” (Павло Филипович) // Гречанюк С. На тлі ХХ століття. – К., 1990. – С. 59-98.

75. Григорьев В.П. Структура слова как единицы поэтического языка // Григорьев В.П. Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики. – М.: Наука, 1993. – С.15-17.

76. Григорьев В.П. Собственные имена и связанные с ними апеллятивы в словотворчестве Хлебникова // Ономастика и грамматика. – М.: Наука, 1981. – С.196-222.

77. Григорьев В.П. Стилиевые течения в литературе и стили поэтического языка // Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики. – М.: Наука, 1993. – С.17-18.

78. Григорьева А.Д. Судьба поэтической фразеологии в русской поэзии XIX – нач. XX в. // Очерки по стилистике художественной речи. – М.: Наука, 1979. – С.165-198.

79. Грин Р. 48 законов власти. Пер. с англ. Е.Я. Мигуновой. – М.: «Рипол Классик», 2001. – 768 с.

80. Гуйванюк Н.В. Актуалізація як умова каузативного ускладнення комунікативної семантики висловлення / Семантика мови і тексту. Зб. Статей VIII Міжнародної конференції. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С. 126-131.

81. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – М.:

Прогресс, 1984. – 397 с.

82. Гумбольдт В. Язык и философия культуры: Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1985. – 451 с.

83. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – 237 с.

84. Данилюк Н. Національно-мовна картина світу в українській народній пісні // Мовознавство: Тези та повідомлення III Міжнародного конгресу україністів. – Х.: Око, 1996. – С. 219-224.

85. Данилюк Н.О. Традиційне і новаторське у мовній структурі сучасної метафори // Мовознавство. – 1984. – №4. – С. 64-67.

86. Дем'яненко Н.Б. Фразеологічні одиниці на позначення ментальної діяльності людини як відображення мовної картини світу (на матеріалі польської мови) / Культура народів Причорномор'я. – 2002. – № 32. – С.34-37.

87. Дибенко Т.А. К вопросу о символе (лингвистический аспект) // Семантика и прагматика языковых единиц: Сб. науч. тр. – Харьков: ХПИ, 1991. – С.32-34.

88. Довгалецький М. Поетика: Сад поетичний. – К.: Мистецтво, 1973. – 233с.

89. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991. – 296 с.

90. Дорошкевич Ол. Формальні досягнення неокласиків // Дорошкевич Ол. Підручник історії української літератури. – Вид.3. – Книгоспілка, 1927. – С.300-320.

91. Драй-Хмара М.11. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 542с.

92. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении: Образы и символы. Священное и мирское / Пер. с фр. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.

93. Єрмоленко С.Я. Категорія персональності у поетичному контексті: „неадресатне” вживання другої особи. – Слово. Фраза. Текст. Сборник научных статей к 60-летию М.А.Алексеенко. – М.: Азбуковник, 2002. –

C.184-186.

94.Єрмоленко С.Я. Нариси з української словесності: Стилїстика та культура мови. – К.: Довїра, 1999. – 431 с.

95.Єрмоленко С.Я. Розвиток семантики фольклорного слова у поетичній мові М.Рильського // Тези доповїдей і повїдомлень республїканської науково-теоретичної конференції. – Житомир, 1985. – С. 45-46.

96.Єрмоленко С.Я. Синтаксис і стилїстична семантика. – К.: Наукова думка, 1982. – 212 с.

97.Єрмоленко С.Я. Фольклор і лїтературна мова / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебнї. – К.: Наук, думка, 1987. – 245с.

98.Ефимов А.И. О языке художественных произведений. – М.: Изд-во Министерства Просвещения РСФСР, 1954. – 287 с.

99.Жайворонок В.В. Лїнгвостилїстична основа поезики Т.Г. Шевченка // Мовознавство. – 1994. – № 2-3. – С. 3-13.

100. Жайворонок В.В. Мова і духовний розвиток народу // Мовознавство. – 1991. – № 3. – С. 22-30.

101. Жайворонок В.В. Мовні одиниці-етносимволи в контексті вчення О.О.Потебнї // Тези доповїдей і повїдомлень Міжнародної наукової конференції “Мова у слов’янському культурному просторї”. – Умань, 2002. – С. 39-42.

102. Жайворонок В.В. Національна мова та ідіолект // Мовознавство. – 1998. – № 6. – С. 27-35.

103. Жайворонок В.В. Символїка іменї в контексті етнокультури // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського Національного лїнгвістичного університету. LINGUAPAX – VIII: Мова, освіта, культура: наукові парадигми і сучасний світ. Фїлологія. Педагогіка. Психологія. – 2001. – Вип.5. – Київ: Видавничий центр КНЛУ. – С.106-115.

104. Жайворонок В.В. Українські обрядові мовні формули на етнокультурному тлі // Слово. Фраза. Текст. Сборник научных статей к 60-

летию М.А.Алексеевко. – М.: Азбуковник, 2002. – С.182-195.

105. Жайворонок В.В. Що не і'мя – то образ, що не прізвище – шукай змісту / Рідне слово. – Вип. 8. – К., 1974. – С. 27-28.

106. Жулинський М.Г. Із забуття в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). – К.: Дніпро, 1990. – 446 с.

107. Журавская И.Е. Мировые образы в украинской советской литературе // Сравнительное изучение славянских литератур. – М.: Искусство, 1973. – С.453-454.

108. Зварич В.З. Стилєтворчі функції традиційних образів у поезії неокласиків. – Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Дрогобич, 2002. – 175 с.

109. Звегинцев В.А. История языкознания XIXи XX в. в очерках и извлечениях. – Ч. II. – М.: Учпедгиз, 1960. – 398 с.

110. Зеленько А. Чи тотожні концептуальна та мовна моделі світу? / Семантика мови і тексту. Зб. Статей VIII Міжнародної конференції. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С. 189-195.

111. Зеров М. Наші літературознавці і полемісти // Червоний шлях. – 1926. – №4. – С.151-178.

112. Зеров М.К. Твори: у 2-х томах: Т.1 Поезії. Переклади. – К.: Дніпро, 1990. – 842 с.

113. Зеров М.К. Твори: у 2-х томах: Т.2. Історико-літературні та літературознавчі праці. – К.: Дніпро, 1990. – 594 с.

114. Золотницький М.Ф. Квіти в легендах та переказах / Пер. з рос. П.Ф.Кравчука. – К.: Довіра, 1992. – 207с.

115. История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1983. – Т.1. – 478 с.

116. Іваньо І.В. Про стиль філософських творів Г.Сковороди // Григорій Сковорода: Матеріали на відзначення 250-річчя з дня народження. – К., 1975. – С.147-156.

117. Івашко В. Микола Зеров і літературна дискусія (1925-1928) // 20-

ті роки Літературні дискусії, полеміки: Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – С.69-89.

118. Ільницький І.І. Література українського відродження (напрямки та течії в укр. л-рі 20-30 рр. ХХ ст.) – Львів, 1994. – 70 с.

119. Історія філософії: Підручник для вищої школи. – Х.: Прапор, 2003. – 768с.

120. Калашник В.С. Особливості слововживання в поетичній мові. Навчальний посібник. – Харків: ХДУ, 1985. – 68с.

121. Калашник В.С. Фразотворення в українській поетичній мові радянського періоду. – Харків: Вища школа, 1985. – 122с.

122. Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. – М.: Наука, 1976. – 335 с.

123. Караулов Ю.Н. Русский язык и новая личность. – М.: Наука, 1987. – 263 с.

124. Карпенко Ю.А. Специфика имён собственных в художественной литературе // *Onomastica*, XXXI, 1986. – С.14-15.

125. Карпенко Ю.О. Етюд про долю.// *Мовознавство*. – 1999. – № 4-5. – С. 9-14.

126. Квятковский А.Н. Поэтический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 375с.

127. Київські неокласики / Упор. Віра Агеєва. – К.: Факт, 2003. – 352 с.

128. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: Кн..2. – К.: АТ „Обереги”, 1994. – 432 с.

129. Клен Ю. Вибране / Упоряд., авт. передм. та приміт. Ю.Ковалів. – К.: Дніпро, 1991. – 461 с.

130. Клочек Г.Д. Поетика і психологія. – К.: Т-во “Знання”, 1990. – 48 с.

131. Ковалів Ю.І. Романтична стильова течія в українській радянській поезії 20-30-х років. – К., 1988.– 200с.

132. Ковалів Ю.І. Українська поезія першої пол. ХХ ст. – К.: Перше

вересня, 2000. – 39 с.

133. Ковалів Ю.І. Юрій Клен // Гроно нездоланих співців: Літ портр. укр. письменників ХХ ст., твори яких увійшли до оновлених шкіл. прогр.: Навч. посібник для вчителів та учнів ст. кл. серед, шк. / Упоряд. В.І.Кузьменко. – К.: Укр. письменник, 1997. – С.94-101.

134. Коваль А.П. Практична стилістика сучасної української мови. – К.: Вид-во Київського ун-ту, 1967. – 398 с.

135. Ковтунов И.И. Поэтический синтаксис. – М.: Наука, 1986. – 237 с.

136. Кодак М.П. Поетика як система: Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1998, – 159 с.

137. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала ХХ века. – М.: Наука, 1986. – 252с.

138. Колесов В.В. Концепт культуры: образ – понятие – символ // Вестник Санкт-Петербургского ун-та: Сер. 2. Языкознание. – 1992. – Вып. 3 (№ 16). – С. 30-40.

139. Колшанский Г.В. Проблемы коммуникативной лингвистики // ВЯ. – 1979. – № 6. – С.53-62.

140. Комлев Н.Г. Компоненты содержательной структуры слова. – М.: Изд-во МГУ, 1969. – 192 с.

141. Кондратьева Т.Н. Метаморфозы собственного имени. Опыт словаря. – Изд-во Казан. ун-та, 1983. – 109 с.

142. Кононенко В.І. Символи української мови. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 270 с.

143. Космеда Т.А. Аксіологічні аспекти прагмалінгвістики. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. – 340 с.

144. Костенко Н. Павло Филипович // Письменники радянської України. 20-30-ті роки. – К., 1989. – С.384-406.

145. Костомаров М. Слов'янська міфологія / Упоряд., приміт. І.П.Бетко, А.М.Полотай. – К.: Либідь, 1994. – 384с.

146. Коцюбинська М. Етюди про поетику Шевченка: Літ.-критич.

нарис. – К.: Рад. письменник, 1990. – 272с.

147. Кочерган М.П. Слово і контекст: Лексична сполучуваність і значення слова. – Львів, 1980. – 183с.

148. Крижанівський С. Чи був у неокласиків літературний маніфест? / Вітчизна. – 1988. – № 2. – С. 163-168.

149. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З. Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов (Под общей редакцией Е.С.Кубряковой). – М.: Наука, 1996. – 174 с.

150. Кудряшова М.В. Поетичний словник український неокласиків. Рукопис дисертації на здобуття наук.ступ.канд.філол.наук. – Харків, 1999. – 170 с.

151. Кузнецова Э.В. Лексикология русского языка. – М.: Высшая школа, 1982. – 347 с.

152. Культура слова: Довідник / За ред. В.М. Русанівського. – К.: Либідь, 1990. – 302с.

153. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988. – 327с.

154. Кухаренко В.А., Тхор Н.М. Функционально-семантические поля целого художественного текста // Семантические категории языка и методы их изучения. Тезисы докл. Всесоюзн. науч. конф. – Уфа, 1985. – I часть. – С.45-46.

155. Лазебник Ю.С. Поет у мові та мова у поеті / Мовознавство. – 1992. – № 1. – С. 63-69.

156. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. – Л., Худож.лит. 1974. – 288 с.

157. Ласло-Куцук М. Шукання форми. – Бухарест: Критеріон, 1980. – 307 с.

158. Левин Ю.И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. – М.: Наука, 1966. – С. 199-216.



159. Левин Ю.И. Семантический анализ стихотворения // Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. – Шадринск, 1971. – С.13-23.
160. Леонтьев А.Н. Образ мира // Избранные произведения. – М.: Педагогика, 1983. – С. 251-261.
161. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н.Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия. – 1990. – 685 с.
162. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Видавничий центр “Академія”, 1997. – 747 с.
163. Лозко Г.С. Українське народознавство. – К.: Книга, 1993. – 227 с.
164. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – К.: COLLEGIUM, 1994. – 285 С.
165. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
166. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура смеха. – Л.: Просвещение. – 1972. – 271 с.
167. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – С.-Петербург: Искусство, 1996. – 948с.
168. Лотман Ю.М. Структура художественного текста: Семиотические исследования по теории искусства. – М.: Искусство, 1970. – 327 с.
169. Макаров В.И., Матвеева Н.П. От Ромула до наших дней. Словарь лексических трудностей художественной литературы. – М.: Былина, 1993. – 368 с.
170. Марченко Н. Стилiстичний потенціал фонетичних одиниць у поетичному тексті / Українське мовознавство. Збірник наукових праць. – Вип. 27-28. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2003. – С. 200-205.
171. Маланюк Є. Книга спостережень. – К.: Наукова думка, 1997. – 502 с.
172. Маланюк С. Київська Александрія // С. Маланюк. Книга спостережень. – Торонто, 1962. – С.289-297.

173. Масенко Л.Т. Антична назва в українській поетичній мові // Мовознавство. – 1987. – №5. – С. 55-62.
174. Масенко Л.Т. Бурлеск і початки нової української літературної мови // Жанри і стилі в історії української літературної мови. – К.: Наук.думка, 1989. – С.134-145.
175. Масенко Л.Т. До питання про семантику ключових слів поезії Шевченка // Мовознавство. – 1989. – №2. – С.25-30.
176. Мельник Я.Г. Субъективность как языковая категория. – Ивано-Франковск: Альфа, 1997. – 128 с.
177. Метлинский А. Взгляд на историческое развитие теории прозы и поэзии. – Харьков, 1850. – 78 с.
178. Мифологический словарь. Боги. Герои. Духи. – Смоленск: Русич, 2000. – 464 с.
179. Михайлов В.Н. Роль ономастической лексики в структурно-семантической организации художественного текста // Русская ономастика. Сб. науч. трудов /От в. ред. Ю.А. Карпенко. – Одесса: ОГУ, 1984. – С.101-109.
180. Мойсієнко А.К. Символ як явище аперцепції (на матеріалі творчості Т.Г.Шевченка) // Мовознавство. – 1993. – №3. – С.40-45.
181. Мойсієнко А.К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченкового вірша. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 200 с.
182. Молотаєва Н.В. Етноміфологеми у художньому мовленні Шевченка: концепті знак // Мовознавство. – 1994. – №2-3. – С. 15-20.
183. Молотаєва Н.В. Художній образ у дзеркалі міфу етносу: М. Лермонтов, Т.Шевченко. – Автореф. дис... доктора філол. наук. – Київ, 2000. – 32 с.
184. Морковкин В.В. Идеографические словари. – М.: Изд-во Моск.ун-та, 1970. – 71 с.
185. Москалець К. Роман з дискурсом // Критика. – 1998. – №1. –

С. 22-27.

186. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична: Пер. з чеськ. // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С.326-342.

187. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Наукова думка, 1981. – 288 с.

188. Наливайко Д.С. Міфологія і сучасна література / Всесвіт. – 1980. – № 3. – С. 163-170.

189. Наливайко Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. / Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – поч. ХХ ст.: Зб. наук. праць. – К.: Рад. письменник, 1987. – С. 8-27.

190. Наливайко Д.С. Українські неокласики і класицизм / Наукові записки Національного університету „Києво-Могилянська академія”: Філологія. – Т.4. – К., 1998. – С.3-19.

191. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. – К.: Вища школа, 1991. – 269с.

192. Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. – №8. – М., 1978. – С.4-12.

193. Німчук В.В. Давньоруська спадщина в лексиці української мови. – К.: Наук. думка, 1992. – 412 с.

194. Новий словник української мови в 4-х томах. – Т.4. – К.: Аконіт, 2000. – С. 835-836.

195. Новиков Л.А. Искусство слова. – М.: Педагогика, 1991. – 154 с.

196. Новиков Л.А. Лингвистическое толкование художественного текста. – М.: Русский язык, 1979. – 252 с.

197. Новиков Л.А. Семантика русского языка. – М.: Высшая школа, 1982.

198. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського. Книга друга:

1941-1964. – Київ, 1993. -270с.

199. Нямцу А.Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. – Чернівці: Рута, 1997. – 233 с.

200. Нямцу А.Е. Миф и легенда в мировой литературе: Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. Часть первая. – Черновцы: ЧГУ, 1992. – 160 с.

201. Нямцу А.Е. Новый Завет и мировая литература. – Черновцы: ЧГУ, 1993. – 243 с.

202. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1990. – 173 с.

203. Общая риторика: Пер. с фр. / Ж.Дюбуа, Ф.Пир, А. Тринон и др. – М.: Прогресс, 1986. – 392с.

204. Огієнко І.І. Історія української літературної мови / Упоряд., авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М.С. Тимошик. – К.: Либідь, 1995. – 296 с.

205. Отін Є.С. Конотативна ономастична лексика // Мовознавство. – 1978. – №6. – С.46-52.

206. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста. – М.: Наука, 1990. – 200с.

207. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.

208. Павличко С.Д. Теоретичний дискурс українського модернізму. Рукопис дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. – К.: 1995. – 400 с.

209. Пелепейченко Л.Н. Многоуровневый характер отражения действительности в языковой картине мира // Вісник Львівського університету. – Серія філологічна. – Львів, 2000. – Вип. 28. – С.87-96.

210. Петров В.В. Идеи современной феноменологии и герменевтики в лингвистическом представлении знаний // Вопросы языкознания. – 1990. – №6. – С. 101-108.

211. Пешковский А.М. Избранные труды. – М.: Учпедгиз, 1959. – 251 с.
212. Поліщук Я. Символи і метаморфози // Дивослово. – 1997. – №12.  
– С.2-5
213. Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 623 с.
214. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Наука, 1990. – 344с.
215. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
216. Потебня О.О. й актуальні питання мови та культури: Зб. наук. праць. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2004. – 368 с.
217. Прислів'я та приказки / Упорядн., передмова М.Дмитренка. – К.: Ред. часопису “Народознавство”, 2000. – 248 с.
218. Прокопович Ф. De arte poetica // Прокопович Ф. Сочинения. – М.-Л, 1961. – С.229-335.
219. Пузырев А.В. Влияние звуковых повторов стиха на семантику собственных имен // Поэтика и стиховедение. Межвуз. сб. науч. тр. – Рязань, 1984. – С. 77-88.
220. Райбедюк Г.Б. Павло Филипович // Гроно нездоланих співців: Літ. портр. укр. письменників ХХ ст., твори яких увійшли до оновлених шкіл, прогр.: Навч. посібник для вчителів та учнів ст. кл. серед, шк. / Упоряд. В.І. Кузьменко. – К.: Укр. письменник, 1997. – С.83-94
221. Рильський М. Про двох поетів // Рильський М. Т. Зібр. творів: У 20-ти томах. – К.: Наук, думка, 1983. – Т. 13. – С.8-11.
222. Рильський М. Микола Зеров – поет і перекладач // Зеров М. Вибране. – К.: Дніпро, 1966. – С.5-17.
223. Рильський М.Т. Зібрання творів у 20-ти томах. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1983. – 534 с.
224. Рудяков Н.А. Основы анализа художественного текста. – К., Наукова думка, 1989. – 152 с.
225. Рудяков Н.А. Стилистический анализ художественного произведения. – К.: Вища школа, 1977. – 136 с.
226. Русанівський В.М. Єдиний мовно-образний простір української

ментальності // Мовознавство. – 1993. – №6. – С.3-13.

227. Русанівський В.М. Из Уманщины і з усієї України (народно-розмовне джерело мови Т.Шевченка) / Мовознавство. – 1999. – № 2-3. – С. 3-10.

228. Русанівський В.М. Слово в поезії / Рідне слово. – 1972. – Вип.6. – К.: Наук, думка. – С.41-50.

229. Русанівський В.М. Структура лексичної і граматичної семантики. – К.: Наукова думка, 1988. – 240 с.

230. Русанівський В.М. У слові – вічність (мова творів Т.Г. Шевченка). – К.: Наукова думка, 2002. – 240 с.

231. Савченко Л., Філон М. Епітетика стрижневих субстантивних образів української лірики ХХ сторіччя (динамічний аспект) // Мовознавство: Тези доповідей і повідомлень III Міжнародного конгресу україністів. – Х.: Око, 1996. – С. 243-246.

232. Сарапин В.В. Поезія Ю.Клена та її місце в літературному процесі першої половини ХХ ст. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук. – К. – 2000. – 20 с.

233. Северская О.И. Лингвистическая модель поэтического идиолекта // Художественный текст: проблемы изучения (Тезисы выступлений на совещании) АН СССР, Ин-т рус. яз. – М., 1990. – С.30-31.

234. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – К.: Фитосоциоцентр, 2002. – 336 с.

235. Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – 242 с.

236. Сковорода Григорій. Пізнай в собі людину // Пер. М.Кашуба. – Львів: Світ, 1995. – 528 с.

237. Словарь античности. Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1989. – 704с.

238. Словарь литературоведческих терминов. // Редакт. и сост. Л.И.Тимофеев, С.В.Тураев. – М., Просвещение, 1974. – 487 с.

239. Словарь языка Пушкина. В 4-х т. / Гл. ред. акад. В.В.Виноградов

(отв. ред.) и др. – Т.1-3. – М.: ТИС, 1956-1961.

240. Словник античної міфології / Уклад. І.Я.Козовик, О.Д.Пономарів; вступ. стаття О.А.Білецького. – 2-е вид. – К.: Наук. думка, 1989. – 240 с.

241. Словник епітетів української мови / С.П. Бибик, С.Я. Єрмоленко, Л.О.Пустовіт; За ред. Л.О. Пустовіт. – К.: Довіра, 1998. – 431 с.

242. Словник мови Шевченка: В 2-х т. – Т. 1-2. – К.: Наук. думка, 1964. – Т. 1 – 484 с.; Т. 2 – 566 с.

243. Словник української мови: В 11 т. – Т. 1-11. – К.: Наук, думка, 1970-1980.

244. Слухай Н.В. Архетипи // Шевченківська енциклопедія. – К.: Наукова думка, 1999. (Електронна версія).

245. Слухай Н.В. Сучасні лінгвістичні теорії концепту як мовно-культурного феномену // Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. пр. – К.: КНУ імені Тараса Шевченка, 2002. – № 7. – С. 462-470.

246. Слухай Н.В. Художньо-мовна творчість Тараса Шевченка крізь призму психологічних асоціативів східних слов'ян // Шевченкознавчі студії: Зб. наукових праць. Вип.5 – К.: Київський університет, 2003. – С. 187-194.

247. Смирнов С.Д. Мир образа и образ мира // Вестник Московского ун-та. – Сер. 14. Психология. – М., 1981. – № 2. – С. 15-29.

248. Соколовская Ж.П. Система в лексической семантике: Анализ семантической структуры слова. – К.: Вища школа, 1979. – 189 с.

249. Соловьев В.С. Сочинения в 10 т. – М., 1988. – Т.2. – 689 с.

250. Сорокин Ю.А. Психологические аспекты изучения текста. – М., 1985. – 167с.

251. Ставицька Л.О. Естетика слова в українській поезії 10-30 рр. ХХ ст. – К.: Правда Ярославичів, 2000. – 156 с.

252. Ставицька Л.О. Естетика слова у художній літературі 20-30-х рр. / Системно-функціональний аспект. Автореф. дис. ... доктора філол. наук. – К., 1996. – 21с.

253. Степанов Ю.С. В мире семантики / Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, перер. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.
254. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1997. – 824 с.
255. Степанов Ю. Французская стилистика. – М.: Высш. школа, 1965. – С. 269-294.
256. Сукаленко Н.И. Отражение обыденного сознания в образной языковой картине мира. – К.: Наукова думка, 1992. – 160 с.
257. Сучасна українська літературна мова. Синтаксис. За загальною редакцією І.К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1972. – 515 с.
258. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики языковых единиц. – М.: Наука, 1986. – 143 с.
259. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический, лингвокультурологический аспекты. – М.: Школа „Языки русской культуры”, 1996. – 196 с.
260. Темченко Л.В. Український неокласицизм 20-х рр. ХХ ст.: генезис, естетика, поетика. Автореф. дис ... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 1997. – 21с.
261. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1976. – 438 с.
262. Ткаченко А.О. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства: Підручник. – К.: Правда Ярославичів, 1999. – 447 с.
263. Ткаченко А.О. Стиль. Напрям. Метод. Тип творчості / Слово і час. – 1997. – № 4. – С. 41-49.
264. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. – Т. 30. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1951. – 583 с.
265. Трессидер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С.Палько. – М.: ФАНР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
266. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. – М.: Сов.



писатель, 1965. – 301с.

267. Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. – Прогресс, 1990. – С.97-115.

268. Українська мова. Енциклопедія. – К.: Українська енциклопедія, 2000. – 752 с.

269. Улуханов И.С. Смысл и значение в словообразовании и лексике // Русский язык в школе. – 1992. – № 2. – С. 37-40.

270. Український Радянський Енциклопедичний Словник: в 3-х т. / Редкол. ...А.В. Кудрицький (відп. ред.) та ін. – 2-е вид. – К.: Голов. ред. УРЕ. – 1986-1987.

271. Уфимцева А.А. Лексическое значение: Принципы семиологического описания лексики. – М.: Наука, 1986. – 237 с.

272. Филипович П. Поезії. – К.: Рад.письменник, 1989. – 193 с.

273. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л.Ф.Ильмлев, П.Н.Федосеев, С.М.Ковалев, В.Г.Панов – М: Сов. энциклопедия, 1983. – 840с.

274. Флоренский П. Имена // Опыты: Литературно-философский ежегодник. – М.: Наука, 1990. – С.351-413.

275. Флоренский П.А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Оправдание космоса. – СПб., 1994. – 438 с.

276. Фразеологічний словник української мови У 2-х томах. – 2-е вид. – Кн. 1-2.– К.: Наук. думка, 1999. – 980 с.

277. Франко З.Т. Засоби мовної майстерності лірики Т.Г. Шевченка періоду заслання // Джерела мовної майстерності Т.Г. Шевченка. – К.: Вид-во АН УРСР, 1964. – С. 76-98.

278. Франко І. Зібрання творів у 50 т. Художні твори. Т. 1-25. – Т.5. Поезія. – К.: Наукова думка, 1976. – С. 384.

279. Франко І.Я. „Тополя” Т.Шевченка // Франко І. Твори У 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1980. – Т.28. – С.73-88.

280. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості // Краса і секрети

творчості. – К.: Мистецтво, 1980. – С. 340-429.

281. Франко Т.Т. Ономастика у мові творів Івана Франка // Мовознавство. – 1976. – №3. – С. 15-20.

282. Фрумкина Р.М. Статистическая структура лексики Пушкина // Вопросы языкознания. – 1960. – № 3. – С. 78-81

283. Фрумкина Р.М. Концепт, категория, прототип // Лингвистическая и экстралингвистическая семантика: Сб. обзоров. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – С. 89-112.

284. Черняховская Л.А. Смысловая структура текста и её единицы // Вопросы языкознания. – 1983 – № 6. – С. 115-119.

285. Чижевський Д.І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП „Презент”, за участю ТОВ „Феміна”, 1994. – 440 с.

286. Шанский Н.М. Лингвистический анализ художественного текста. – Л.: Просвещение. Ленинградское отделение, 1990. – 415 с.

287. Шаповалова М.С., Рубанова Г.Л., Моторний В.А. Історія зарубіжної літератури. – Львів: Світ., 1993. – 312 с.

288. Шаховский В.И. Эмотивный компонент и методы его описания. – Волгоград, 1983. – 98 с.

289. Шевельов Ю. Прологомена до вивчення мови і стилю Г.Сковороди // Ю.Шевельов. Вибрані праці: у 2-х т. – Т.2. – Харків, 2000. – С.393-437.

290. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія. Три томи. Т.І / Ред. рада: В.О. Шевчук та ін. – Харків: Фоліо, 1998. – 607 с.

291. Шкурупій Г. Двері в день. Вибране. – К.: Рад. письменник, 1968. – 132 с

292. Шмелев А.Д. “Широта русской души” // Логический анализ языка. Языки пространств. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 357-367.

293. Шмелев Д.Н. О третьем измерении лексики // Русский язык в

школе. – 1971. – №2. – С.6-11.

294. Шмелев Д.Н. Очерки по семасиологии русского языка. – М.: Просвещение, 1964. – 243с.

295. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз. – 1957. – 188 с.

296. Щерба Л.В. Опыт общей теории лексикографии // Известия АН СССР. Отдел. лит. и яз. – 1940. – Т. 1. – Вып. 3. – С.89-117.

297. Юнг К.-Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. – 1989. – № 1. – С. 133-152.

298. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н.Ярцева. 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.

299. Якобсон Р. Лингвистика и её отношение к другим наукам // Р.Якобсон. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – С.369-420.

300. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика. Пер. з англ. // Слово.Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 359-377.